

ANGELO COLOCCI Y LOS PROCEDIMIENTOS REPETITIVOS EN EL CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL (Cod. 10991)¹

Gerardo Pérez Barcala

*Centro «Ramón Piñeiro» para a Investigación en Humanidades
Santiago de Compostela*

1. Es de todos conocido el importante papel que desempeñó el humanista Angelo Colocci en el proceso de transmisión y conservación de los textos gallego-portugueses de los siglos XIII y XIV². De no ser por él nuestro conocimiento de la lírica trovadoresca peninsular sería extremadamente reducido, ya que tan sólo habríamos tenido acceso a algunas cantigas de amor (pues sólo a este género pertenecen las composiciones recogidas en el *Cancioneiro da Ajuda* (A), así como las integradas en el recientemente descubierto

¹ Este trabajo es resultado de las investigaciones realizadas al amparo del proyecto de investigación «Notas literarias de Angelo Colocci» (XUGA 20403A96), subvencionado por la Xunta de Galicia y dirigido por P. Lorenzo Gradín.

² Vid., entre otros, J. L. Couceiro – I. González, «Un uomo non volgare», en *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984, pp. 67-75; P. Lorenzo Gradín, «El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo», en *Lírica Popular / Lírica Tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. P. M. Piñeiro Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, 1998, pp. 73-98 (en concreto, pp. 76-77).

Pergamiño Sharrer (D) –que, como se sabe, incluye siete cantigas de amor musicadas de Don Denis–), unas cuantas cantigas de amigo (concretamente las siete de Martin Codax contenidas en el *Pergamiño Vindel* identificado como N) y un debate poético, la tensó entre Don Afonso Sanchez y Vasco Martins de Resende, transcrito en hojas sueltas de dos volúmenes misceláneos del siglo XVII conocidas con las siglas P y M.

Sin embargo, el interés del humanista por la lírica románica medieval le llevó a adquirir preciados códices en cuyo interior trataba de rastrear, entre otras cosas, los precedentes de su tan admirado Petrarca, lo que halla su explicación en las abundantes remisiones a piezas del poeta italiano que se localizan en varios de sus manuscritos³. Fue precisamente tal curiosidad la que, entre 1525 y 1526, le movió a encargar la copia de los dos apógrafos italianos, B y V⁴, que contienen la mayor parte de las cantigas gallego-portu-

³ En el códice que nos ocupa se encuentran anotaciones como *Mal senno Petrar<ca> bo senno i(nfra) hic* (fol. 37r, col. b) –con la que debe ponerse en relación *Malsenno s(upra)* (fol. 37v, col. a) y quizás también *Mal senno fe* (fol. 291r, col. a), *Mal sen* (fol. 296v, col. a)–, *fara meglor Petrar<ca>* (fol. 67v, col. a), *mi ven mal de vos i(n) Petr<arca>* (fol. 112v, col. b). Que Colocci conocía la producción de Petrarca es un hecho demostrado; en su poder obraba el *Vat. Lat. 4787*, manuscrito con el *Canzoniere* del poeta toscano, copiado por Niccolò Colocci, padre del humanista y, además, tuvo acceso a un códice del celebrado vate, perteneciente a un miembro de la familia de los Mazzatosta. Vid. S. Lattès, «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, en concreto, p. 338; C. Bologna, «Sull'utilità di alcuni *descripti* umanistici di lirica volgare antica», en *La Filologia Romanza e i codici*, ed. S. Guida y F. Latella, 2 vols., Messina, Sicania, 1993, vol. II, pp. 577-578 (particularmente, pp. 577-578).

⁴ Así lo cree A. Ferrari, quien sostiene que los dos códices derivarían de un mismo *ejemplar*, del que no formaba parte el *Arte de Trovar*. A tal cancionero, que «doveva essere un esemplare di confezione iberica», Colocci habría tenido acceso «solo in Curia, dove il manoscritto poteva trovarsi anche solo di passaggio» (Cfr. 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 pp. 80 y 89 respectivamente). Véase igualmente la voz «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», preparada por la misma autora para el *DLMGP*, pp. 119a-123a.

guesas conservadas⁵, probablemente confeccionados a partir del *Libro de portughesi* que António Ribeiro (*quel da Ribera*), embajador de Portugal en el Vaticano al servicio de Clemente VII, le había prestado a Lattanzio Tolomei, conocido de Colocci⁶. En ellos, pero de forma especial en el primero, anotó todo cuanto le pareció digno de atención, como era práctica habitual del humanista⁷.

2. Del mismo modo, es un hecho sobradamente constatado que las figuras de la repetición juegan un papel de primer orden en la caracterización formal y conceptual de la poesía de los trovadores gallego-portugueses, pues su finalidad es fundamentalmente la de insistir en los contenidos más importantes del poema. La mayor carga conceptual se concentra en la primera estrofa de la cantiga y las restantes introducen leves y ligeras variaciones que poco añaden al contenido del texto.

Sin lugar a dudas, el refrán, en las cantigas que responden a este modelo compositivo (que, como se recordará, es el mayoritario en el *corpus* gallego-

⁵ Su interés por los textos gallego-portugueses lo llevó también a ordenar la copia de los cinco *lais de Bretanha*, con los que se inicia B, en otro de sus manuscritos, el *Vat. Lat. 7182* (fols. 276-278), y a elaborar la *Tavola Colocciana* (C), probablemente el índice de autores de B, que fue incluida en otro de sus códices, el *Vat. Lat. 3217* (fols. 300-307). Vid. S. Pellegrini, «I 'lais' portughesi del codice vaticano lat. 7182», en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, Adriatica Ed., 1959, pp. 184-199; E. Gonçalves, «La Tavola Colocciana *Autori portughesi*», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10 (1976), pp. 387-448; *Idem*, «Tavola Colocciana (C)», *DLMGP*, pp. 615a - 618a.

⁶ Vid. E. Gonçalves, «Quel da Ribera», en *Cultura Neolatina*, 44 (1984), pp. 219-224; *Idem*, «Colocci, Angelo», en *DLMGP*, pp. 163b-166b. Recuérdense los distintos *stemma codicum* de la tradición manuscrita gallego-portuguesa propuestos por J. M. d'Heur y G. Tavani. Si para el primero («Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci»), en *Boletim de Filologia*, 39 (1984), pp. 23-34), B y V serían dos copias derivadas directamente del *Libro di portughesi*, el segundo (*A poesia lirica galego-portuguesa* [1986], Vigo, Galaxia, 1991³, pp. 66-68) supone la existencia de *codices interpositi* distintos, aunque derivados de una misma antología poética.

⁷ Para las escasas notas que Colocci escribió en los márgenes de V, remitimos a M. Brea, «Las anotaciones de Angelo Colocci en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*», en *Revista de Filologia Románica*, 14:1 (1997) (= *Memoria – Homenaje a Pedro Peira Soberón*), pp. 515-519.

portugués⁸), condensa una carga de información que insiste, por su carácter iterativo, en el argumento central del texto⁹. Y precisamente el refrán fue el elemento repetitivo más destacado por Angelo Colocci en sus anotaciones al *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Como puso de manifiesto V. Bertolucci¹⁰, la indicación *tornel* (it. *tornello*)¹¹ se repite con acusada frecuencia en el códice, donde además el humanista, probablemente en la fase de revisión y corrección del mencionado cancionero¹², marca –a partir de la pieza B 103 (fol. 27r)– con un trazo en forma de ángulo recto invertido (∩) este elemento de la cantiga, generalmente reproducido de forma parcial a partir de la segunda estrofa, según era práctica habitual en el proceso de

⁸ El número de cantigas de refrán asciende a 902, a las que hay que añadir las 58 que poseen refrán intercalar. Estas cifras permiten concluir que el estribillo hace su aparición en el 57% de los textos poéticos gallego-portugueses conservados. Los datos porcentuales han sido tomados de la Base de Datos *MedDB* elaborada por el Centro «Ramón Piñeiro» para a Investigación en Humanidades y accesible en Internet, previa licencia de uso, en la dirección www.cirp.es.

⁹ En las cantigas marianas de loor, el refrán proporciona también las claves temáticas del texto (cuya lección se condensa ya en la *razon* que lo encabeza), orienta su comprensión por parte del auditorio. Vid. E. Fidalgo, «Esquemas narrativos en las *Cantigas de Santa Maria* (I)», en *Studi Mediolatini e Volgari*, 38 (1992), pp. 31-100 (en particular, en lo que concierne a la funcionalidad del refrán, cfr. pp. 34-51); J. Montoya, «‘Razon’, ‘refran’ y ‘estribillo’ en las CSM», en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 1:1 (1987), pp. 61-70; *Idem*, «Las razones en las *Cantigas de Santa Maria*: su función», en *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, ed. M. Vidal Tibbits, Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, 1996, pp. 11-24.

¹⁰ Cfr. V. Bertolucci, «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi», en *Annali del'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 8:1 (1966), pp. 13-30, concretamente, pp. 15, 20 y ss. Vid. también *Idem*, «Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi», en *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci: Iesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria*, dir. V. Paladini, Iesi, Amministrazione Comunale di Iesi, 1972, pp. 197-203.

¹¹ Con todo, la primera de las referencias a la existencia de refrán en B se registra bajo una anotación distinta: *le due sta(n)ze aco(r)da el fin* (fol. 14v, col. a), probablemente porque no reparó Colocci en que «a cantiga segue o typo commun das cantigas de refram» (Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, 1, p. 649). El comentario se refiere a la cantiga *Eu, que nova senhor filhei* (LPGP, 111,4).

¹² Vid. A. Correia, «Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos Cancioneiros», en *Actas do Congreso 'O Mar das Cantigas'*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Dirección Xeral de Promoción Cultural, 1998, pp. 267-290, en particular, pp. 276-277.

copia¹³. Probablemente haya que pensar que esta anotación, como tantas otras de carácter formal presentes en el manuscrito, coincida con un interés de Colocci por este tipo de cuestiones en ese preciso momento¹⁴. Pero tampoco debió pasar desapercibida a los ojos del humanista la notable diferencia que en este punto ofrecían los textos gallego-portugueses con los provenzales (en los que el uso del refrán se limita a unas cuantas composiciones, cerca de 60, de carácter popularizante y practicadas en época tardía¹⁵), los cuales él conocía tras la adquisición del cancionero *M* poco después de la muerte de su amigo, el poeta catalán Cariteo, ocurrida en 1514¹⁶, si bien es verdad que una primera aproximación a la tradición poética del Midi francés se vio facilitada por el *De vulgari eloquentia* de Dante, tratado al que Colocci debió haber tenido acceso durante la estancia de Trissino en Roma entre 1514 y 1518¹⁷.

Conocimientos sobrados tenía también por entonces de la poesía italiana. Colocci, poseedor de la más completa antología de la antigua lírica italiana (*Vat. Lat. 3793*¹⁸), ordenó la elaboración de una copia, el *Vat. Lat 4823*, en la que añadió otros textos procedentes de distintos cancioneros, según ha demostrado C. Bologna¹⁹. Prueba de dicho conocimiento son dos anotaciones que se encuentran en el cancionero gallego-portugués y con las que trae

¹³ «Quanto à abreviação, a regra geral, nos três Cancioneiros, consiste em escrever, na primeira estrofe, todo o refrão e, a partir da segunda, fazê-lo representar sempre por um segmento inicial de texto, cuja extensão pode ou não variar» (Cfr. *Ibidem*, p. 270).

¹⁴ Vid. Bertolucci, «Le postille metriche», *art. cit.*, p. 15.

¹⁵ Son concretamente 63 las composiciones con refrán registradas en la lírica provenzal por I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols., Paris, Librairie Honoré Champion, 1966, vol. II, p. 58.

¹⁶ Vid. S. Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e tre secoli di studi provenzali* [1911], Padova, Editrice Antenore, 1995, p. 300.

¹⁷ Para un análisis de la difusión del tratado dantesco en el Cinquecento italiano, vid. C. Pulsoni, «Per la fortuna del *De Vulgari Eloquentia* nel primo Cinquecento: Bembo e Barbieri», en *Aevum. Rassegna di Scienze Storiche Linguistiche e Filologiche*, 71:3 (1997), pp. 631-650.

¹⁸ Vid. R. Antonelli, «*Canzoniere Vaticano latino 3793*», en *Letteratura italiana. Le Opere. Volume I: Dalle Origini al Cinquecento*, dir. A. Asor Rosa, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1992, pp. 27-44.

¹⁹ Vid. Bologna, «Sull'utilità di alcuni *descripti* umanistici di lirica volgare antica», pp. 567-579.

a colación algunas composiciones recogidas en el famoso *Liber Siculorum*. A propósito de la cantiga *Vos, mia senhor, que non avedes cura* (LPGP, 111,8), Colocci comenta *q(uasi) siculi* (fol. 15r, col. a), quizás llevado por la presencia de las rimas en *-ura* y, particularmente, de la palabra *rancura*, localizada en el v. 11, y con frecuencia reproducida en los márgenes del *Vat. Lat. 4823*²⁰. Por otra parte, el poema *Preguntei ña don[a] en como vos direi* (B 368^{bis}) [LPGP, 140,4] le hace recordar el famoso *Contrasto de Cielo d' Alcamo*, cuando apunta *xiiii syl<labe> et se ci fusse una sdrucchiola saria come «Rosa fresca aule(n)tissima», quale é unisona* (fol. 84r, col. a), no sólo por la estructura dialogada de la cantiga gallego-portuguesa, sino también, y sobre todo, por la medida de los versos²¹, asunto sobre el que en el códice peninsular el humanista insiste en reiteradas ocasiones (*vide infra*, nota 45).

3. Ahora bien, hubo también otros aspectos relacionados con el fenómeno de la repetición—algunos de ellos de gran rendimiento en el lirismo peninsular de los siglos XIII y XIV, e incluso posteriores—, que no pasaron inadvertidos a los ojos del humanista. Éste, si bien no les asigna un nombre concreto (lo que podría denotar en algún caso su limitado conocimiento del fragmentario tratado que antecede al corpus de cantigas²²), reconoce de algún modo su importancia en la organización retórica del texto, aunque no los haya señalado de forma sistemática en sus revisiones de las cantigas.

3.1. La *palavra-rima*

La primera nota de interés en lo que concierne a este artificio se localiza en el folio 25v (col. a), cuando para la cantiga B 96, *Como vos sodes, mia senhor* (LPGP, 151,2), Colocci anota *Sel dissi et l'ult(ima) parola del*

²⁰ A propósito de esta nota, leída como *qui sicula*, expone V. Bertolucci («Note linguistiche e letterarie», *art. cit.*, p. 201, nota 9) que «non mi è chiaro ancora invece il punto di riferimento».

²¹ Así explica la nota también Michaëlis, *Ajuda*, I, p. 842.

²² Vid. Bertolucci, «Le postille metriche», *art. cit.*, p. 19.

p(rimo) verso r(e)plica. No es éste el momento de adentrarnos en el sentido, a veces difícil de precisar, de la también recurrente nota *Sel dissi* (de la que tan sólo parece quedar claro algún tipo de vinculación –ya sea temática o, como apunta V. Bertolucci²³, formal– con el famoso *escondit* de Petrarca), sino de reparar en el segundo elemento de la glosa –*l'ult(ima) parola del p(rimo) verso r(e)plica*–, con el que el humanista hace hincapié en la repetición del sintagma *mha senhor* como *palavra-rima* en el primer verso de todas las estrofas.

La situación es análoga a la que se registra en la composición copiada a continuación (B 97), *Vos que mi-assi cuitades, mia senhor* (LPGP, 151,29), para la que el italiano se limita a consignar la semejanza con la cantiga precedente con la indicación *Sel dissi simil ut s(upra)* (fol. 25v, col. b), pues, en efecto, *mha senhor*, vuelve a aparecer como rimante simétricamente repetido en condiciones idénticas a las del texto anterior:

Vos que mi-assi cuitades, mia senhor,
 que eu me quite de vus en querer,
 de pran ¿cuitades que algun poder
 ei eu, senhor, de me vus én quitar?
 ca vos por al non o ides fazer.
 Mais a verdade[e] vus quer' eu dizer:
 este poder nunca mi-o Deus quis dar.

Mais se mi-o Deus dess(e) ora, mia senhor,
 ainda me poderia valer,
 ca log[o] m' eu quitaria d' aver
 gran cuita e de vus fazer pesar;
 mais o vosso fremoso parecer,
 que eu por mi non ouver' a veer,
 me quitou ja de mi-o Deus nunca dar.

E quitou-me por sempre, mia senhor,
 per bõa fé, de nunca eu saber
 sen veer-vus, senhor, que x' é prazer;
 e, senhor, non vo-lo quer' eu negar:
 se vus de mi non quiserdes doer,
 veer-m' edes cedo por vos morrer,
 ca ja m' end' eu vejo de guis' andar.

²³ Cfr. *Ibidem*, pp. 27-30.

E se vus digo pesar, mia senhor,
 non me devedes én culpa pøer,
 ca entanto com' eu pude soffrer
 mia cuita, non vus fui d' ela falar,
 nen me soub' ende soo trameter,
 mais non sei ora conselho prender
 a esta cuita 'n que vej(o) andar.

Precisamente este sintagma, *mia senhor*, tan vinculado a la cantiga de amor como marca identificadora de género²⁴, y su repetición en el primer verso de todas las estrofas en posición de rima, fue el que le llevó a hacer comentarios análogos en otros folios del manuscrito. Así, en la cantiga B 126, *Con vosso medo, mia senhor* (LPGP, 78,5), copiada en el folio 32r (col. a), el humanista insiste en este tipo de repetición, cuando anota *Sel diss<i> et replica la parola sig(nore)*, de igual forma que lo hace para la cantiga B 162, *En tal poder, fremosa mha senhor* (LPGP, 97,6) de Martin Soares: en el verso del folio 41 (col. a), Colocci apunta *replica sig(nore) p(er) tutto*, aunque el sintagma reiterado alcanza mayores dimensiones, *fremosa mha senhor*, habitual en la sintética y abstracta *descriptio puellae* de la cantiga de amor. La insistencia del estudioso en el proceso iterativo caracterizador de esta cantiga queda todavía más clara cuando para la copiada a continuación, B 163, *Mal conselhado que fui, mha senhor* (LPGP, 97,14), explica las semejanzas con B 162, pero también las diferencias provocadas por la ausencia de tal repetición; la nota que acompaña a B 163 explica claramente que es *Simile ma no(n) replica* (fol. 41v, col. b). Las semejanzas podrían venir dadas por varios factores, entre los que se encuentran el tipo de combinación estrófica seleccionado por el trovador (el de las *coblas unissonans* con una rima *singulars*), la extensión de ambas piezas (ya que constan de cuatro estrofas y una *fiinda*²⁵), o, muy probablemente, la presencia en el íncipit del mencionado sintagma *mha senhor*. Como

²⁴ Vid. Tavani, *A poesia lirica, ob. cit.*, pp. 104 y 108; J. M. d'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Contribution à l'étude du «Corpus des troubadours»*, s.l., 1975, pp. 267-290; V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 125-127.

²⁵ No en vano para el primero de los textos, B 162, Colocci anota además *epod<o>*, forma que, junto a la mayoritaria *congedo*, utiliza el humanista para destacar la presencia en los textos de *fiinda*, elemento que, por otro lado, suele marcar con un trazo vertical.

parece, a Colocci le resultaron especialmente llamativos los casos en los que el artificio venía originado por la presencia de la expresión caracterizadora del género amoroso en el verso inicial de cada estrofa. No obstante, en el folio 23v (col. b), el humanista, refiriéndose a la cantiga B 89, *A Deus grad' oje, mha senhor* (LPGP, 151,1) con el comentario *Due sta(n)ze i(n) fine*, tan sólo está tomando 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*²⁶.

Sin embargo, como ya se ha indicado más arriba, el recurso no es señalado por el iesino siempre que anota una cantiga que lo contiene. Basta con ver la composición B 167, copiada en el fol. 42v (col. b) con el incipit *Quantus entendem, mha senhor* (LPGP, 97,39), donde de nuevo el referido sintagma aparece como *palavra-rima* en el primer verso de todas las estrofas. Las únicas notas que Colocci ofrece para esta cantiga son *ad 2* (en clara referencia al esquema de *coblas doblas* empleado) y *co(n)gedo* (para apuntar la existencia de *fiinda*).

El mismo artificio adquiere realizaciones distintas en otras cantigas, en las que, condicionado por el esquema de las *coblas doblas*, la *palavra-rima* varía en cada par de estrofas²⁷. Para la cantiga *Muitas vezes en meu cuidar* (B 109) [LPGP, 78,10], Colocci anota marginalmente *ad due et replica le parole* (fol. 28r, col. b). El esquema de *coblas doblas* seleccionado en esta ocasión por Johan Soarez Somesso (y del que el humanista deja constancia

²⁶ En efecto, la cantiga, formada por cuatro *coblas doblas*, posee «duas palavras perdudas, collocadas no primeiro e ultimo verso das estrophes, e que, de mais a mais, ligam os dois grupos: **abbccd**. [...] as palavras perdudas foram invertidas. Temos *mha senhor* nos 1^{os} versos do grupo I^o e nos ultimos do II^o; *der'* no fim da 1^a estancia e principio da 4^a; e *poder'* no fim da 2^a e principio da 3^a» (cfr. Michaëlis, *Ajuda*, I, p. 732).

²⁷ Vid. C. Ferreira da Cunha, «O dobre e o seu emprego nas cantigas de Paay Gomez Charinho», en *Estudos de Poética Trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1961, pp. 201-219, en especial, pp. 215-217; A. Ferrari, «Parola-rima», en *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congresso celebrado em Santiago de Compostela entre os dias 26 e 29 de abril de 1993*, dir. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-136, en particular, pp. 124-125; 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)*, ed. J. Paredes, 4 vols., Granada, Universidad de Granada: Servicio de Publicaciones, 1995, vol. II, pp. 75-90.

con la indicación ya señalada de *ad due*) obliga, en efecto, ante la inexistencia de ninguna rima fija, a modificar la *palavra-rima* en el verso 1 de las estrofas I-II (*cuidar*) y III-IV (*tan gran poder*)²⁸:

Muitas vezes en meu cuidar
ei eu gran ben de mia senhor;
et quant' ali ei de sabor,
se mi-ar torna pois en pesar,
des que m' eu part'; e nulha ren
me fica d' aquel gran ben,
e non me sei conselh' achar,

Nen acharei ergu' en cuidar
conselh', enquant' eu vivo for',
c' assi me ten forçad' amor
que me faz atal don' amar
que me quer mui gran mal por én,
e porque non sab' amar, ten
que non pod' om' amor forçar.

²⁸ Un empleo análogo de la *palavra-rima* se aprecia en las cantigas siguientes: *Ora faz a min mia senhor* (LPGP, 47,19), *Ūa pregunt' ar quer' a el-Rei fazer* (54,1), *Non levava nen dinheyro* (60,7), *Pedr' Amigo, quer' ora ũa ren* (64,22), *Agora m' ei eu a partir* (78,1), *Muitas vezes en meu cuidar* (78,10), *Muitos dizem que perderan* (78,12), *Ora non sey no mundo que fazer* (79,42), *Algũa vez dix' eu en meu cantar* (94,1), *Por Deus vos rogo, mha senhor* (97,35), *Quer' eu agora ja dizer* (104,5), *Maria Balteyra que se queria* (116,14), *Sey ben que quantos eno mund' amaron* (116,33), *Quen a sa filha quiser dar* (120,43), *Ay mia senhor e meu lum' e meu ben!* (125,6), *Mente non soube por min mia senhor* (125,22), *Por muy coyado per tenh' eu* (125,37), *Se Deus me valha, mia senhor* (151,23), *Senhor fremosa, par Deus, gran razon* (151,26). Casos particulares los representan las piezas 3,7 (*Senhor fremosa des quando vos vy*), donde la *palavra-rima* varía en las estrofas, pero no de par en par, sino de forma alterna (*senhor* –I, III–, *ben* –II, IV–) y 64,3 (*Os que non aman nen saben d' amor*), que establece la variación en el uso del procedimiento entre las estrofas I-IV (*amor*) y II-III (*an*).

Como se aprecia, éste es el uso mayoritario que de la *palavra-rima* se hace en las composiciones que siguen el esquema de las *coblas doblas*, puesto que el número de casos en que, como resultado de la presencia de alguna rima *unissonans*, el término reiterado es el mismo en todas las estrofas es ciertamente reducido (*Non vos façan creer, senhor* –47,16–; *Quantus entendem, mha senhor* –97,39–), mención aparte de aquellas cantigas donde la última estrofa queda suelta en cuanto a la rima, como sucede con *Ora quer Lourenço guarir* (70,35) y *Nunca coitas de tantas guisas vi* (79,40).

Mais amor á tan gran poder
 que forçar pode quen quiser’;
 e pois que mia senhor non quer
 esto d’ amor per ren creer,
 jamais seu ben non avereí;
 se non assi como mi-o ei:
 sempr’ en cuidá-lo poss’ aver!

Ca Deus me deu tan gran poder
 que, mentre m’ eu guardar poder’
 de fala d’ om’ ou de molher,
 que non poss’ este ben perder:
 ca sempr’ en ela cuidarei,
 e sempr’ en ela ja terrei
 o coraçón, mentr’ eu viver’.

Idéntica interpretación puede darse a la apostilla que de la mano de Colocci encabeza la cantiga B 131, *Quer’ eu agora ja dizer* (LPGP, 104,5): *ad .2. replic<a> co(n) epod<o>* (fol. 32v, col. b). De nuevo nos hallamos ante una composición en *coblas doblas* (con un peculiar encadenamiento de rimas) –y con remate final– donde la *palavra-rima*, localizada de nuevo en el primero de los versos de las estrofas, pasa de *dizer* (estr. I-II) a *per serei* (estr. III-IV).

3.2. El *dobre*

Una notable relación con el artificio anterior la ofrece el *dobre*, ya que, como se sabe, esta técnica nace, cuando se da en posición de rima, como ampliación de la *palavra-rima*²⁹, siendo de todos conocido el famoso texto del provenzal Jaufré Rudel, *Lancan li jorn son lonc en mai*, donde el adverbio *loinh*, convertido en *mot-clé* del poema, es reiterado en los versos segundo y cuarto de todas las estrofas. El prolífico Don Denis, dando muestras, una vez más, de su conocimiento de la tradición lírica provenzal (y, en particular, del texto rudeliano), adoptó el mismo procedimiento enriqueciéndolo todavía más al introducir dos *dobres* en cada estrofa en su cantiga *Pero que eu mui long’estou* (LPGP, 25,73), en la que, por otra parte, ciertos elementos de contenido parecen evocar algún texto de Bernart de Ventadorn³⁰.

²⁹ Vid. A. Roncaglia, «L’invenzione della sestina», *Metrica*, 2 (1981), pp. 3-41, p. 16; Ferrari, «Parola-rima», *art. cit.*, pp. 126-128; P. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría», en *Vox Romanica*, 56 (1997), pp. 212-241, en particular, p. 225.

³⁰ Vid. A. Ferrari, «Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trobadores», en *Boletim de Filologia*, 29 (1984), pp. 35-58; particularmente, pp. 41-43.

El procedimiento del *dobre* exigía para su realización unas condiciones simétricas muy estrictas; como señala la fragmentaria *Arte de Trovar*:

Dobre é dizer ùa palavra cada cobra duas vezes ou mais, [...] e convem, como a meterem en ùa das cobras, que assi o metam nas outras todas. [...], pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a (IV, v) (Tavani, *Arte*, p. 49).

En el folio 33r (col. b), Angelo Colocci, comentando la composición B 133, *Senhor ¿e assi ei eu a morrer?* (LPGP, 104,6), explica que el trovador replica le parol<e>. La anotación sólo tiene sentido si vemos en ella una llamada de atención del humanista a una peculiar repetición de palabras que, adoptando la terminología empleada por P. Lorenzo Gradín, constituye un *dobre singulars*³¹, en tanto que las palabras que dan lugar al procedimiento iterativo varían de estrofa a estrofa³², localizándose, eso sí, en todas en los versos primero y último: *morrer* (estr. I), *Senhor / senhor* (estr. II)³³, *conhocer* (estr. III) y *mayor* (estr. IV).

El *dobre*, según acaba de reproducirse en el fragmento del *Arte de Trovar*, se daba siempre que la repetición —simétrica— de la palabra se produjese en cada estrofa «duas vezes ou mais», registrándose casos de gran elaboración del artificio, como el que genera la cantiga *Ay eu coitad'! e por que vi* (LPGP, 125,2) de Pero Garcia Buralês. La gran pericia técnica que exigía la elaboración del texto llevó al humanista a esclarecerla con el comentario *ogni stanza tutta uni(con)sona et tre stanze ha tre co(n)gedi singula si(n)gule*³⁴ (fol. 49r, col. b). El trovador concede al artificio del *dobre* «un

³¹ Cfr. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», *art. cit.*, p. 227 y ss.

³² Téngase en cuenta que el tratadista gallego-portugués advierte de esta posibilidad de realización del *dobre* cuando indica que «podem-no ir meter en outras palavras» (Tavani, *Arte*, p. 49).

³³ Introduciendo aquí el poeta, además, una *aequivocatio*, al repetir un mismo significante con dos significados diferentes: 'divinidad celeste' y 'señora, dama'.

³⁴ Aunque la nota es leída así por Michaëlis (*Ajuda*, I, p. 186), lo cierto es que un borrón dificulta la comprensión de su parte final. Donde se lee *si(n)gule* es factible suponer más bien, la existencia de dos palabras, la última de las cuales aparecería transcrita como *ûsa*, o algo semejante. De ser correcto, podría verse ahí la abreviatura de *virtuosa*, habida cuenta de las semejanzas que presenta la misma con el modo habitual de reproducir en el siglo xv la palabra *virtuose* (vid. *Dizionario di abbreviature latine ed italiane* [1961], dir. A. Capelli, Milano, Ulrico Hoepli, 1995^o, p. 397).

virtuosismo inusitado ya que la única palabra se repite en rima a lo largo de toda la estrofa³⁵», siendo ésta distinta de nuevo en cada una de ellas. Utilizando la denominación provenzal, se diría que la pieza de Burgalês ejemplifica a la perfección una de las realizaciones de las llamadas *coblas retronchadas*, ya que «en la fi de cascun bordo [...] hom retorna una meteyssha dictio (Gatien-Arnoult, *Flors*, I, p. 287)». Si bien el humanista parece incidir tan sólo en el mantenimiento de la misma rima en cada una de las estrofas, no cabe duda de que también debía estar tomando en consideración las palabras en rima. Pero la anotación posee un interés añadido, pues el texto en cuestión es, además, uno de los dos únicos ejemplares donde el artificio del *dobre* es llevado también hasta la *fiinda*, condición exigida por la *Poética* pero no siempre respetada en los textos («E outrossi o debe<m> de meter na finda per aquela maneira (IV, v) Tavani, *Arte*, p. 49)». La *uniconsonanza* de la que habla Colocci se extiende también a las tres *fiindas*, pues cada una retoma la rima de su correspondiente estrofa³⁶:

Ay eu coitad'! e por que vi
a dona que por meu mal vi!
Ca Deus lo sabe, pola vi,
nunca ja mais prazer ar vi,
per bõa fe, u a non vi;
ca de quantas donas eu vi,
tan boa dona nunca vi.

Tan comprida de todo ben,
per bõa fe, esto sei ben,
se Nostro Sennor me dé ben
dela! que eu quero gran ben,
per bõa fe, non por meu ben!
Ca pero que ll' eu quero ben,
non sabe ca lle quero ben.

³⁵ Cfr. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», *art. cit.*, p. 230.

³⁶ «Aunque el autor del *Arte de trovar* indicó que el *dobre* debería incluirse también en la *fiinda*, lo cierto es que un 98% de las cantigas que presentan remate no introducen en esos versos finales el artificio. [...], parece lógico pensar que el redactor de la *Poética* tenía como modelo para la definición del procedimiento algún texto que sí presentaba tal característica» (Cfr. *Ibidem*, pp. 234-235).

Ca llo nego pola veer,
pero nona posso veer!
Mais Deus que mi a fezo veer,
rogu' eu que mi a faça veer;
e se ni a non fezer veer,
sei ben que non posso veer
prazer nunca sena veer.

Ca lle quero mellor ca min,
pero nono sabe per mi[n]
a que eu vi por mal de mi[n],

Nen outre ja, mentr' eu o sen
ouver; mais se perder o sen
dire[i] o con mingua de sen;

Ca vedes que ouço dizer
que mingua de sen faz dizer
a ome o que non quer dizer!

Otra pieza del mismo trovador, la B 198, *Sennor fremosa, pois vus vi* (LPGP, 125,50) es comentada por el italiano con una explicación que sólo se entiende como una localización del humanista del artificio en cuestión. Cuando explica que *La parola p(rima) co(n) l'ult(ima) in ogni sta(n)za non equ<iv>oca* (fol. 51r, col. a), Colocci quiere dejar nuevamente constancia de que la palabra en rima en los versos primero y último de cada *cobra* son idénticas, aunque nuevamente difieren de estrofa en estrofa: *vi* (estr. I), *ben* (estr. II) y *já* (estr. III).

3.3. Coblas capdenals y cansó redonda

El *dobre* (y obviamente la *palavra-rima*) sólo es registrado por Colocci en posición de rima, lo que no extraña si se tiene en cuenta que ésa era la que exigía una mayor elaboración en la composición del poema. Sin embargo, las posibilidades de realización del *dobre* eran más variadas, ya que, a juzgar por las indicaciones del *Arte de Trovar*, «convem, como a meterem en ña das cobras, que assi o metam nas outras todas [...], pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a» (IV, v) (Tavani, *Arte*,

p. 49). Quiere esto decir que el artificio podía darse en cualquier posición del verso, pero respetando siempre las exigidas condiciones de simetría³⁷.

Ahora bien, aunque Colocci no dé cuenta de estas otras prácticas, sí localiza repeticiones que se dan en otras posiciones de la composición, distintas de la de rima, y que denotan igualmente un alto grado de elaboración formal del texto. Así, no extraña que la lectura de la pieza de Don Denis *Da mha senhor que eu servi* (B 505) [LPGP, 25,25] lo llevase a reproducir en el margen inferior la secuencia *Mal que posso* (fol. 112r, col. b), que reaparece en posición inicial en el primer verso de todas las estrofas, excluida la primera, e incluida la *fiinda*. Tal repetición no es aleatoria, porque da lugar a un procedimiento de encadenamiento interestrófico tipificado bajo el nombre de *coblas capdenals*, artificio no siempre bien definido, pero para el que la tratadística provenzal (ya que el *Arte de Trovar* no se pronuncia al respecto) reconocía distintas realizaciones, una de las cuales consistía en hacer que «la seguens cobbla comense per aquela meteysha dicio, una o motas, per lasquals comensa la cobbla precedens (Anglade, *Leys*, II, p. 144)».

Más clara, si cabe, resulta la localización de la técnica para la cantiga B 664, que, de la mano del propio Colocci, aparece bajo la rúbrica atributiva *V^{co} Gil* (fol. 143r, col. a). La pieza, *Irmãa, o meu amigo*, reproducida en LPGP (152,3) en versos largos, aparece dispuesta en el códice, en cambio, en versos cortos, como, por otro lado, recomiendan otros estudiosos³⁸:

Irmãa, o meu amigo,
que mi quer ben de coraçom
e que é coitado por mi,
se Nostro Senhor vos perdon,
treide-lo veer comigo,
irmãa, o meu amigo.

³⁷ Cfr. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», *art. cit.* Una visión distinta y mucho más amplia del procedimiento es la que ofrece Beltrán, *A cantiga de amor, ob. cit.*, pp. 189-199.

³⁸ Disposición respetada por J. J. Nunes (ed.), *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses (Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário)*, 3 vols., Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, vol. II, cantiga nº xcVIII (a quien seguimos en la reproducción del texto); por Tavani, que le asigna el esquema 217:2 (a7' b8 c8 b8 A7' A7') (cfr. G. Tavani, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma, Edizione del Ateneo, 1967, p. 265); así como por M. Piccat en su edición de *Il Canzoniere de Don Vasco Gil*, Bari Adriatica Editrice, 1995, cantiga nº xiv.

Irmãa, o meu amigo,
que sei que me quer maior ben
ca si nen ca seu coraçõn,
fazedo por mi ùa ren:
treide-lo veer comigo,
irmãa, o meu amigo.

Irmãa, o meu amigo,
que mi quer melhor ca os seus
olhos e que morre por mi,
que vos amostr' o vosso Deus,
treide-lo veer comigo,
irmãa, o meu amigo.

La composición aparece acompañada a la izquierda de la primera estrofa de una apostilla colocciana en la que se lee *Noua r(e)petitio* (fol. 143r, col. a). Con ella el humanista podría estar haciendo una llamada de atención sobre el hecho de que las tres estrofas comiencen con el mismo verso (*Irmãa, o meu amigo*), con lo que, según palabras de P. Lorenzo Gradín, estaríamos ante una *repetitio* de verso³⁹, si bien, de acuerdo con las provenzales *Leys d' Amors*, la cantiga en cuestión representaría un claro ejemplo de engarce interestrófico por medio de otra de las posibles prácticas de las *coblas capdenals*; a juzgar por las indicaciones del tratado «se poyria far qui-s volia que la cobbla seguens comenses per aquel meteysh bordo entier per lo qual comensa la cobbla precedens» (Anglade, *Leys*, II, p. 144)⁴⁰.

Ahora bien, la anotación tiene un mayor alcance, ya que, como señala M. Piccat, hace referencia «al fatto che il secondo verso del refram riprende il verso iniziale di ogni strofa⁴¹». El procedimiento, estaría, por lo tanto, más próximo al *dobre*

³⁹ Cfr. P. Lorenzo Gradín, «*Repetitio trobadorica*», en *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, coord. E. Fidalgo, P. Lorenzo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro de Investigacións lingüísticas e literarias «Ramón Piñeiro», 1994, pp. 79-106, p. 92.

⁴⁰ Cfr., por ejemplo, las cantigas 25,33 (*Disse-m'oj'un cavaleiro*), 114,10 (*Mha filha, non ey eu prazer*), en la que, a partir de la segunda *cobra* coincide el verso inicial de las restantes. En la composición 136,8 (*Vos que por Pero Tinhoso*), el verso inicial es idéntico en las estrofas I y III, introduciendo la II una ligera variación. Más claras, si cabe, resultan las piezas 116,3 (*Amiga, vistes amigo*) y 136,1 (*A Lobatom quero eu ir*), donde la repetición del verso inicial se extiende a lo largo de todas las estrofas.

⁴¹ Cfr. Piccat, *Il Canzoniere de Don Vasco Gil*, ob. cit., p. 237.

(porque se repite dos veces en cada estrofa y en el mismo lugar una palabra o sintagma, que en este caso engloba la totalidad del verso⁴²), aunque tal apreciación debe manejarse con cautela si hacemos caso de las observaciones de C. Ferreira da Cunha y P. Lorenzo Gradín, que optan por eliminar como manifestaciones de dicho artificio las repeticiones que se dan en el refrán⁴³.

Idénticas consideraciones merece la nota *to(r)nel doppio i(n) capite* (fol. 351v, col. b), que acompaña a la cantiga B 1648, reproducida en ocasiones en versos largos⁴⁴, aunque su disposición en versos cortos es seguida por algunos editores, fieles a la lectura del códice italiano⁴⁵:

Quen seu parente vendia,
todo por fazer thesouro,
se xe foss'en corredura
e podesse prender mouro,
tenho que x'o venderia,
quen seu parente vendia!

Quen seu parente vendia,
ben fidalgu'e seu sobrinho,
se te vess' en Santiago
bõa [a]dega de vinho,
tenho que x'o venderia,
quen seu parente vendia!

⁴² Nótese que la *Poética* gallego-portuguesa no hace referencia a las proporciones del término reiterado: «Dobre é dizer ùa palabra cada cobra duas vezes ou mais». Téngase en cuenta, además, que *palavra*, tiene en el tratado un doble sentido: si en ocasiones parece claro que tiene el significado de 'palabra' (cfr., por ejemplo, el uso del sustantivo en la definición del género satírico [III, 5]), en otras equivale claramente a 'verso' (recuérdese, sin más, la exposición que se hace de la *palavra perdida* [IV, 2]).

⁴³ Vid. Ferreira da Cunha, «O dobre e o seu emprego», *art. cit.*, pp. 213-214; Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», *art. cit.*, pp. 216-217.

⁴⁴ Cfr. *LPGP*, 120,45, que sigue fielmente a Lapa, *Escarnho*, n° 364.

⁴⁵ Nótese que para ninguna de las dos cantigas comentadas Colocci opta por una disposición de los textos en versos largos, como en otras ocasiones sí hace, uniendo cada dos versos de una composición con un trazo y apuntando al lado la medida que él (contando también las sílabas átonas) le asigna al verso. Véanse, por ejemplo, las siguientes notas: xi syl[labe] (fol. 37r, B145), xii syl[labe] (fol. 34v, B 137; fol. 150v, B 679; fol. 228r, B 1075^{bis}), 13 syl[labe] (fol. 249v, B 1168; fol. 270v, B 1288), xiiii syl[labe] (fol. 35 v, B 140; fol. 84r, B 368^{bis}), 14 syl[labe] (fol. 244v, B 1147; fol. 268r, B 1270; fol. 299r, B 1439; fol. 126v, B 567; fol. 243r, B 1139), 16 syl[labe] (fol. 246r, B 1146; fol. 250r, B 1171; fol. 250v, B 1173; fol. 251r, B 1176; fol. 252v, B 1180; fol. 252v, B 1188; fol. 255r, B 1202; fol. 255v, B 1203).

Quen seu parente vendia,
po-lo poeren no pao,
se pan sobrepost'ouvesse
e lhi chegass'ano mao,
*tenho que x'o venderia,
quen seu parente vendia!*

Quen seu parente vendia,
mui fidalgu'e mui loução,
se cavalo çop'ouvesse
e lh'o comprasen por são
*tenho que x'o venderia,
quen seu parente vendia!*⁴⁶

Notables semejanzas con estos textos presentan otras composiciones para las que Colocci tampoco pasó por alto las repeticiones que tienen lugar con apreciaciones marginales que requieren algún tipo de explicación. En el folio 225r, la cantiga de amor B 1060 (*Mha senhor fremosa por Deus*, *LPGP*, 123,6) aparece acompañada de la nota *replica el p(rimo) verso* (fol. 225r, col a):

Mia senhor fremosa por Deus
e por amor que vos eu ey
oy[de m'] un pouqu' e direy
o por que eu ante vós vin:
que ajades doo de min,
mia senhor fremosa, por Deus.

Se vos doerdes do meu mal
por Deus, por que vo' lo roguey,
vós que eu sempre desejei,
des aquel dia 'n que vos vi;
cousimento faredes hy,
se vos doerdes do meu mal.

Ay mha senhor per bõa fé
por vós me ten forçad' amor
e vós, fremosa mha senhor,
non vos queredes en doer
e por est' é meu mal vyver,
ay mha senhor per bõa fé.

⁴⁶ Cfr. Pero da Ponte, *Poesias*, ed. S. Panunzio, Vigo, Galaxia, 1992, nº 23.

Per bõa fé non é meu ben,
nen é mha prol viver assy
e vós, que eu por meu mal vi,
averey sempr' a desejar,
vós e mha mort', a meu pesar,
pero bõa fé non é meu ben.

La identidad –resaltada por Colocci– de los versos inicial y final de cada estrofa a lo largo de la composición⁴⁷ estaría dando lugar, según las consideraciones previas, a un *dobre* que viene determinado por la repetición del verso, de igual forma que se puede conjeturar para otros textos donde las repeticiones afectan a otros versos distintos del primero y el último (introduciendo en ocasiones ligeras modificaciones que confieren al artificio una *variatio* que lo hace menos rígido). Es lo que sucede en la cantiga de Fernan Velho, *Senhor que eu por meu mal vi* (LPGP, 50,11), en la que la repetición de los versos segundo y quinto en cada *cobra* (levemente modificados en la segunda) inciden, sin duda, en el motivo de la partida del amante y los consiguientes efectos negativos que ello le reporta:

Senhor que eu por meu mal vi,
poys m' eu de vós a partir ey,
creede que non á en mi
senon mort' ou ensandecer
poys m' eu de vós a partir ey
e ir alhur sen vós viver.

Poys vus eu quero mui gram ben
e me de vós ey a quitar,
dizer-vus quer' eu hũa ren,
o que sei no meu coração:
poys me de vós ey a quitar

.....

E mal dia naci, senhor,
pois que m' eu d' u vós sodes vou,

⁴⁷ El mismo tipo de repetición genera la composición *Deus, e que cuydey a fazer* (LPGP, 95,4), copiada en el folio 264v, y para la que Colocci ahorra, en cambio, toda clase de comentarios.

ca mui ben são sabedor
que morrerey, hu non jaz al:
pois que m' eu d' u vós sodes vou,
senhor que eu vi por meu mal.

E logo hu m' eu de vós partir
morrerey, se mi Deus non val⁴⁸.

Para caracterizar formalmente el texto anotado por Colocci, *Mha senhor fremosa, por Deus*, se ha empleado en alguna ocasión la etiqueta de *cansó redonda*⁴⁹. Sin embargo, tal denominación exige ser replanteada, pues sólo se encuentra en dos rúbricas del cancionero personal del trovador provenzal Guiraut Riquier⁵⁰ y remite a una práctica textual diferente de la que refleja la cantiga gallego-portuguesa. Como ha aclarado D. Billy⁵¹, a fin de conseguir

⁴⁸ Otro ejemplo puede verse en la cantiga 83,1, donde, además, la técnica se combina con el paralelismo literal en los versos reiterados (el segundo y el quinto). Esta cantiga de Johan Zorro (*Baylemos agora, por Deus, ay velidas*) fue utilizada, como se sabe, por el clérigo Airas Nunez para componer *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas* (14,5), que repite efectivamente los mismos versos en las dos primeras estrofas, introduciendo en la última ligeras modificaciones. Otras veces la repetición se produce sólo en algunas de las estrofas (cfr., por ejemplo, las composiciones 30,8; 63,82; 121,12; 125,3; 125,17).

Así lo hace J. J. Nunes (ed.), *Cantigas d' Amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1972 («Da-se aquí o artifício chamado *canção redonda*, que consiste em abrir e fechar cada estrofe pelo mesmo verso», p. 411). Cfr., igualmente, *LPGP*, II, p. 807, nota 326 («*Cansó redonda*: cada estrofa empeza e remata co mesmo verso») y Michaëlis, *Ajuda*, II, p. 599.

⁵⁰ Se trata de las canciones que aparecen con los números XIX y XXIII en Guiraut Riquier, *Las Cansos. Kritischer text und kommentar*, ed. U. Mölk, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1962. Sobre el *Liederbuch* de este trovador, vid. V. Bertolucci, «Il canzoniere di un trovatore: il 'libro' di Guiraut Riquier», en *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 87-124; M. A. Bossy, «Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems», en *Speculum*, 66:2 (1991), pp. 277-293.

⁵¹ Cfr. D. Billy, «La *cansó redonda* ou les déconvenues d'un genre», en *Medioevo Romano*, 12:3 (1986), pp. 369-378; *Idem*, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interestrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1989, pp. 85-86 y 221.

la circularidad del canto poético⁵², el trovador narbonés operó en algunos de sus textos un peculiar engarce de rimas o de versos que llevaban a hacer coincidir la rima del verso inicial o todo él con el que remataba la composición. Reproducimos tan sólo un fragmento del segundo de los textos de Guiraut Riquier, rubricados como *cansó redonda*, para dejar constancia del mecanismo de engarce interestrófico sobre el que se construye:

Pus sabers no·m val ni sens
Qu'az amor aus ren desdire
Que·m fassa voler, parvens
M'es, qu'aman me deu aucire;
Tant li suy obediens.
Qu'ieu avia malanans
Estat d'ans .xx. fis amaire,
E pueys a·m tengut .v. ans
Guerit ses ioy del maltraire,
Eras ay de mal dos tans.

Eras ai de mal dos tans,
Quar amors m'a fag atraire
Ad amar tal, que semblans
M'es, que ia lunhs temps retraire
Non l'auzarai mos talans.
Tant es nobla e plazens
Dona, don non es a dire
Beutz, honors ni iovens,
Ez a bon brat e dous rire
Ab faitz, ab ditz avinens.

⁵² Explica P. Canettieri que, posiblemente como fruto de la estancia del trovador provenzal en la corte del Rey Sabio y de su conocimiento del *Libro del saber de astronomia*, «la *canso redonda* di Guiraut Riquier starebbe in tal caso a dimostrare como un principio dell'ordine cosmico, la circolarità, si possa manifestare nel microcosmo della metrica (o meglio della 'rimica'). [...], la più bella di tutte le figure geometriche sarebbe evidentemente il cerchio, in cui nessun angolo rompe la eguaglianza della circonferenza. Secondo tale teoria, evidentemente, una *canso redonda* sarebbe la più bella delle canzoni» (cfr. P. Canettieri, «La *canso redonda* e l'armonia del cosmo: Alfonso X e Guiraut Riquier», en *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 1996, pp. 287-303, en particular, p. 301).

Ab faitz, ab ditz avinens
Tolh a tot home cossire
O·l dona sos gays cors gens,
Pus que son captenh remire;
Quar sos belhs aculhimens
Es grazitz e benestans,
Tant que quascus l'es lauzaire,
Don sa lauzors es tan grans,
Qu'ieu sai, que·m fai follor faire
Amors, don no suy clamans.

Amors, don no suy clamans,
[...]

(Mölk, xxiii)⁵³.

Como se puede apreciar, hay notables diferencias entre la cantiga gallego-portuguesa y la *cansó* provenzal, por lo que no resulta admisible recuperar la denominación galorrománica como caracterizadora de aquélla, sobre todo si se tiene en cuenta que no faltan textos en el corpus peninsular que (salvo en el hecho de hacer coincidir los versos de inicio y de remate del poema) imiten tal técnica⁵⁴, que no implica otra cosa que poner en práctica una de las realizaciones de las *coblas capfinidas*, en la que «la seguens cobla comensa per aquel meteys bordo que es pausatz totz derriers en la preceden cobla o can li duy bordo derrier de la primera cobla son repetit en la segonda, e daquesta manera no uzam gayre (Gatien-Arnoult, *Flors*, I, p. 280)», lo que hace, claro está, que las *coblas* sean, al tiempo, *capcaudadas*, porque «en aquella acordansa que la una finish comensa lautra (*Ibidem*, p. 236)». Es decir, los textos que siguen el modelo de la composición de Guiraut Riquier arriba re-

⁵³ Nótese que, aunque Riquier indica al final de la composición que *Aissi no cap tornada* (lo que llevó a considerar la ausencia de remate como marca caracterizadora adicional de este tipo lírico), la pieza *Kalenda de mes caut nj freg* (Mölk, xxvi) utiliza la misma técnica de engarce y ofrece también una *tornada*.

⁵⁴ Destacan en el dominio de la técnica Pero da Ponte con su cantiga de amor *Agora me part'eu mui sen meu grado* (LPGP, 120,1), así como los trovadores Fernan Rodriguez de Calheiros y Nuno Fernandez Torneol con las cantigas de amigo *Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo* (47,23) y *Dizede-m'ora, filha, por Santa Maria* (106,8). Vid. V. Beltrán, «Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte», en *Romania*, 107:4 (1986), pp. 486-503.

producida constituyen claras muestras de lo que en la tradición hispánica de los siglos XIV y XV se ha llamado *lexa prenda*. Así lo explica P. Le Gentil:

Le cas des coblas capfinidas est différent. Elles étaient universellement connues dans la Péninsule sous le nom de *leixa-pren*, *leixa-prende*, *deixa-prende*. Il s'agit ici de la reprise d'un ou plusieurs mots du dernier vers entier. On sait le rôle que ce procédé, d'allure populaire, a joué dans la lyrique galicienne et portugaise⁵⁵.

En efecto, aunque tal procedimiento no es, como tantos otros, objeto de análisis en el *Arte de Trovar*, de su existencia en la lírica gallego-portuguesa no queda duda alguna desde el momento en que Santillana la adscribe explícitamente a ella. Cuando en su *Prohemio e Carta* al Condestable don Pedro de Portugal reconoce la prioridad del gallego-portugués como lengua poética en la Península Ibérica se expresa del siguiente modo:

no(n) ha mucho tie(n)po qualesquier dezidores o trobadores destas partes, agora fuessen castellanos andaluses o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa, e aún destes es cierto resçebimos los nombres del arte, asý com(m)o *maestria mayor e menor*, *encadenados*, *lexapren* e *manzobre*⁵⁶.

Por otra parte, los propios poetas cancioneriles, conscientes de la sutileza o agudeza que entrañaban sus composiciones⁵⁷, teorizaron sobre esta técnica compositiva, a juzgar por las alusiones que de ella (y otras) se encuentran en la pieza de Villasandino *Ferrant Manuel, amigo e señor* (Dutton-Cuenca, Baena, 255) o en la *pregunta Los quales usades del arte gayosa* (*Ibidem*,

⁵⁵ Cfr. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Genève-Paris, Slatkine, 1981 (reimpresión de la edición de Rennes, 1949-1953), vol. II, p. 169.

⁵⁶ Cfr. Santillana, Marqués de, Íñigo López de Mendoza, *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*, ed. Á. Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, p. 60.

⁵⁷ Vid. J. Casas Rigall, «La agudeza en el cancionero amatorio castellano: líneas maestras», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. J. Paredes, 4 vols., Granada, Universidad de Granada: Servicio de Publicaciones, 1995, vol. II, pp. 7-21.

340^{bis}), sin olvidar la rúbrica⁵⁸ que precede a la composición de Villasandino *D'este mundo el mayor* (*Ibidem*, 201), rúbrica según la cual «el (...) dezir es bien fecho e va por arte comuna de *lexaprenda*»: en el texto, que se reproduce a continuación sólo parcialmente, el último verso de una estrofa coincide con el que inicia la siguiente:

D'este mundo el mayor
príncipe muy esçelente,
Rey d'España suficiante,
alto par de emperador:
yo, un vuestro servidor,
vos beso sin ser presente
pies e manos omilmente,
como a mi rey e señor.

Como a mi rey e señor
a quien amo e por Dios fio
qu'el vuestro muy alto brío
me fará perder tristor.
Rey profundo, sabidor,
soberano poderío,
acorred a mi atavío
que peresçe sin error.

Que peresçe sin error,
[...]

También de *cansó redonda* se ha tildado la composición B 1664, *Joham Baveca e Pero d'Anbrõa* (LPGP, 116,11)⁵⁹, para la que Colocci apostilla

⁵⁸ Vid. M. Alvar, «La 'nueva maestría' y las rúbricas del Cancionero de Baena», en *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 vols., Modena, Mucchi Editore, 1989, vol. I, pp. 1-24, en particular, p. 21; C. Potvin, «Les rubriques: l'affirmation du Povoir», en *Illusion et pouvoir. La poétique du Cancionero de Baena*, Bellarmin, Montréal, 1989, pp. 47-61, particularmente, p. 55.

En el mismo cancionero pueden verse otros ejemplos (cfr. las piezas 60, 69, 70, 175, 176, 179, 180—donde el procedimiento sólo une las dos primeras estrofas—, 186, 201, 208, 211, 212, 216, 218, 220). Para otras formas de presentación de la técnica, vid. los textos 19, 174, 260, 261, 297 y 312.

⁵⁹ «Cantiga de maldizer, del tipo *canção redonda* (con 1º, 4º e 7º v. uguali in tutte le strofe), que precisamente por ello son *capcaudadas* y *capfinidas* (Cfr. G. Marroni, «Le poesie di Pedr' Amigo de Sevilha», en *Annali del'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 10:2 (1968), pp. 189-339, en concreto, p. 315). Vid. también *Ibidem*, p. 226.

to(r)nel doppio (fol. 355v, col. b). La pieza es la última que fue copiada, aunque fragmentariamente, en el cancionero gallego-portugués, y su carácter inacabado⁶⁰ dificulta la comprensión de la glosa. En efecto, Colocci marca como refrán con la típica señal el último verso de la primera estrofa, verso que coincide también con el que la inicia; de ahí su matización de *doppio*, que demuestra que el humanista no repara en la coincidencia también del verso cuarto. En todo caso, y teniendo en cuenta las observaciones que preceden estas líneas, lo que parece claro es que la anotación colocciana está dando cuenta de un procedimiento repetitivo, sobre cuya clasificación como *cansó redonda* hay algunos obstáculos.

3.4. El *leixaprén* en las cantigas paralelísticas

La técnica del *leixaprén* ofrece otra realización más frecuente, y característica, en particular, de las cantigas de amigo del tipo popularizante, es decir, aquellas que están constituidas por un dístico inicial y un verso de refrán, sirviéndose, además, de las *coblas alternas*.

El humanista italiano parece estar destacando la puesta en práctica de todos estos mecanismos cuando, comentando la cantiga B 565, *Bom dia vi, amigo* (LPGP, 25, 19), reproducida en los folios 126r-126v, escribe las siguientes apostillas: *i(n)terza la stanza, to(r)nel* y *Noua*. Con la primera de estas aclaraciones, el humanista está incidiendo, sin duda, en el enlace de las estrofas por medio del esquema de las *coblas alternas*, es decir, el que hace rimar las estrofas pares entre sí y, por otro lado, las impares⁶¹. La segunda de las apostillas –*to(r)nel*– es, como ya se ha visto, de uso frecuente para marcar la presencia del refrán en la cantiga, si bien es verdad que, dado que se

⁶⁰ Inacabado, pero no porque se haya producido mutilación alguna, como explica Ferrari, «Formazione e struttura», *art. cit.*, p. 79 y ss.

⁶¹ Que éste debe de ser el sentido de la anotación lo confirma una apostilla de índole semejante *interzata p^a et ult^a*, situada en el folio 40v (col. a) para caracterizar la cantiga 97,40. En efecto, Bertolucci («Le postille metriche», *art. cit.*, p. 21) desarrolla las abreviaturas de la anotación del modo *interzata penultima et ultima*, frente a Michaëlis (*Ajuda*, I, p. 100), quien ve una equivocación por parte del humanista, puesto que «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^a [...]».

trata de un estribillo de un solo verso, también sería factible encontrar en lugar de ésta la anotación *intercalare*, utilizada en ocasiones por el humanista para designar «il ritornello di un verso soltanto⁶²». Por fin, *Noua* está haciendo referencia al peculiar sistema de engarce interestrófico por medio del *leixapré*n. Como apunta V. Bertolucci⁶³, la aclaración *Noua (textura)* es utilizada por el humanista para insistir en alguna peculiaridad formal (en menor medida de contenido) de una determinada composición:

Bom dia vi, amigo,
pois seu mandad' ei migo,
louçana.

Bon dia vi, amado,
pois migu' ei seu mandado,
louçana.

Pois seu mandad' ei migo,
rogu' eu a Deus e digo:
louçana.

Pois migu' ei seu mandado,
rogu' eu a Deus de grado,
louçana.

[...]

⁶² Vid. Bertolucci, «Le postille metriche», *art. cit.*, pp. 20-21. La nota *intercalare* se lee en contadas ocasiones para caracterizar cantigas como la B 90 (fol. 24r, col. a), para la que Colocci escribe *Lult(imo) intercal<are>*. Anotaciones semejantes son las que aparecen referidas a las cantigas B 222 (fol. 60r, col. b), B 224 (fol. 60v, col. b), B 324 (fol. 76, col. a). Comentarios especiales merecen las cantigas B 84, *Par Deus, mia senhor, enquant' eu viver* (LPGP, 151,11) y B 334, *O que vos diz, senhor, que outra ren desejo* (LPGP, 141,3). Para la primera Colocci anota *Intercalar(e)* (fol. 22v, col. b). Aunque el refrán está formado por dos versos, al humanista quizás le confunda el modo de copiar la cantiga del copista, pues éste reproduce íntegramente el primer verso del estribillo en toda la composición, mientras que abrevia el segundo verso del mismo a partir de la segunda estrofa. Por lo que se refiere a la cantiga B 334, Colocci escribe, debajo de la correspondiente rúbrica atributiva y junto a otras anotaciones, la apostilla *I(n)tercala(re) no(n) tornel* (fol. 77v, col. a), quizás llevado por establecer una distinción no siempre respetada en las denominaciones del refrán en función del número de versos que lo forman.

⁶³ Vid. *Ibidem*, p. 26.

En efecto, en este caso concreto parece razonable defender que la singular estructura estrófica de la cantiga es la que justifica la observación de Colocci: el paralelismo literal, combinado con la repetición literal del segundo verso de una estrofa como primero, no de la siguiente, sino de la que sigue a ésta, da lugar a una disposición singular y propia del lirismo gallego-portugués. Estamos, de hecho, ante la variedad más común en los cancioneros de la técnica del *leixapren* (aunque el número de cantigas en que aparece en poco exceda a las 40). El paralelismo literal –técnica de origen remoto para la que se han localizado precedentes en la lírica popular latina e, incluso, en la Península, en textos en lengua romance anteriores a las cantigas gallego-portuguesas⁶⁴– se presenta bajo diversas estructuras, entre las que están la sustitución de la última palabra de un verso por un sinónimo (*amigo / amado*), la alteración del orden de las palabras (*pois seu mandad' ei migo / pois migu' ei seu mandado*) o el cambio de la parte final de un verso por términos que no tienen conexión semántica con su correspondiente pareja (*rogu' eu a Deus e digo / rogu' eu a Deus de grado*)⁶⁵. Además y, como era frecuente, el paralelismo se combina con el *leixapren*⁶⁶, que presentaba como una de sus variedades «a repetição do mesmo verso no fim duma estrofe e no começo da outra que se segue, inmediatamente ou através de uma estrofe interposta⁶⁷».

⁶⁴ Vid. M. Brea - P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998, pp. 186-188; F. Rico, «Çorraquin Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XII», en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez-Moñino: 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 537-564.

⁶⁵ Para las posibilidades de realización del paralelismo literal, vid. D. M. Atkinson, «Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric», en *Modern Language Review*, 50 (1955), pp. 281-287; E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* [1957], Madrid, Gredos, 1970², pp. 78-83; G. Tavani, «Paralelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza», en *Cultura Neolatina*, 33 (1973), pp. 9-32.

⁶⁶ M. Tyssens ha señalado el parentesco de esta técnica con la empleada en algunas canciones de danza francesas, con las que los trovadores peninsulares podrían haberse familiarizado a partir de la estancia de Afonso III, «o Boloñés», en Francia. Vid. M. Tyssens, «Cantigas d'amigo et chansons de femme», *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, dir. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 329-347.

⁶⁷ Cfr. V. Beltrán, «Leixa-pren», en *DLMGP*, pp. 386a - 387a, p. 386a. Vid. también G. Tavani, «Paralelismo», en *DLMGP*, pp. 509a-511a, en concreto, p. 509a.

La identificación por parte de Colocci del mismo tipo de estructura en composiciones localizadas en otros folios del manuscrito –y, por tanto, la identidad formal con la cantiga que acaba de reproducirse– permite explicar algunas otras anotaciones del humanista en el cancionero B. Así, Colocci encabeza la cantiga copiada a continuación, la B 566, *Non chegou madr', o meu amigo* (LPGP, 25,50) con la nota *si(mi)le(m)*, indicación con la que el iesino deja constancia de la identidad de dicha composición con la copiada anteriormente. Esta misma apostilla, *si(mi)le(m)*, se repite para las cantigas B 567, *De que morredes, filha, a do corpo velido* (LPGP, 25,31) –fol. 126v, col. a– y B 568, *Ai flores, ai flores do verde pino* (LPGP, 25,2) –fol. 126v, col. b–, todas ellas de Don Denis. Otras veces marca la semejanza de índole formal con simples anotaciones de remisión que, creemos, envían al texto dionisiaco *Bom dia vi, amigo*:

- come di s(upra)* (fol. 130v, col. a): *Pera veer meu amigo* (B 589) [LPGP, 25,70]
si(mi)le(m) ut s(upra) (fol. 131r, col. a): *Mha madre velida!* (B 592) [LPGP, 25,44]
ut s(upra) (fol. 139v, col. b): *Levad', amigo, que dormides as manhãas frias* (B 641) [LPGP, 106,11]
ut s(upra) (fol. 140r, col. a): *Aquí vej' eu, filha, o voss' amigo* (B 642) [LPGP, 106,5]
ut s(upra) (fol. 140r, col. b): *Vy eu, mia madr', andar* (B 645) [LPGP, 106,22]

En todos estos casos la afinidad con cantigas copiadas precedentemente viene dada por la presencia en todas ellas de las mismas constantes formales, esto es, un dístico inicial, seguido de un verso de refrán, así como por el uso del paralelismo y el *leixaprén* como elementos unificadores. Conviene, no obstante, constatar que la nota *ut s(upra)* se asocia en ocasiones a cantigas donde el trovador no ha recurrido al *leixaprén*; en el folio 140v aparece referida a las composiciones 106,21 (col. a) [B646] y 125,5 (col. b) [B649], que, sin embargo, se caracterizan por ofrecer idéntica estructura estrófica, la de dístico monorrímo y un verso de refrán. Por todo ello, cabe pensar que esta apostilla –*ut s(upra)*– se emplea como caracterizadora de textos que presentaban la referida disposición que, en la mayor parte de los casos, iba asociada al uso del paralelismo literal y el *leixaprén*.

Hay, con todo, dos apostillas que requieren otro tipo de comentario, ya que esos procedimientos repetitivos se combinan con otras peculiaridades formales que determinan que las cantigas a las que van referidas sean casi semejantes a aquellas otras. Es, en particular, el uso del refrán intercalar⁶⁸, el que permite introducir alguna innovación en dicho esquema. Ésta es la razón por la que Colocci caracteriza como *q(uasi) si(mi)le(m)* dos cantigas de Don Denis, copiadas en el folio 127r, en las columnas a y b respectivamente. Se trata de las piezas *LPGP*, 25,43, *Levantou-s'a velida* (B 569), y 25,4, *Amad' e meu amigo* (B 570):

Amad' e meu amigo,
valha Deus!
 vede-la frol do pinho
e guisade d' andar.

Amigu' e meu amado,
valha Deus!
vede-la frol do ramo
e guisade d' andar.

Vede-la frol do pinho,
valha Deus!
 selad' o baiosinho
e guisade d' andar.

Vede-la frol do ramo,
valha Deus!
 selad' o bel cavalo,
e guisade d' andar.

[...]

3.5. Demarcación del refrán y límites con el paralelismo

Aunque en los tratados de la época del humanista el sustantivo *tornello* era mayoritariamente entendido como elemento de cierre de una composi-

⁶⁸ Las distintas posibilidades de inserción del refrán intercalar en la lírica gallego-portuguesa pueden verse en V. Beltrán, «Rondel y *refram* intercalar en la lírica gallego-portuguesa», en *Studi Mediolatini e volgari*, 30 (1984), pp. 69-89 (especialmente, pp. 79-89), donde se sostiene la hipótesis de que se trata de una práctica ampliamente difundida en la Romania, a cuyo conocimiento en la Península Ibérica hubo de contribuir notablemente la estancia en Francia de Afonso III, el «Boloñés».

ción (equiparándose de este modo al envío o epílogo de la misma⁶⁹), más que como elemento repetido invariablemente al final de cada estrofa, Colocci lo emplea, en cambio, para referirse al refrán o estribillo, reservando para aquella otra acepción los términos técnicos de *epodo* y *congedo* (*vide supra*, nota 25). En ciertas ocasiones, sin embargo, utiliza la apostilla *tornel* (o alguna de sus variantes) para individualizar un fragmento de texto que no se reduce tan sólo a «um elemento que se repite *verbatim*»⁷⁰, sino que amplía sus posibilidades hasta llegar a identificar también como tal ciertas técnicas que se incluyen más bien en la esfera del paralelismo.

a) En este empleo pudo haber tenido mucho que ver la labor desarrollada por los distintos copistas, pues, como se ha indicado al inicio de este trabajo, era de uso frecuente reproducir fragmentariamente el refrán a partir de la segunda estrofa. En los folios 204r-v fue copiada la cantiga B 957:

¡Que de ben mi ora podia fazer
 Deus, se quisess' e non lhi custa ren!:
 contar-mi os dias que non passei ben
 e dar-mi os outro[s] tantos a meu prazer
 con mia senhor, ca, se Deus mi perdon,
 os dias que viv' om' a seu prazer
dev' a contar que viv' e outros non.

E mia vida nona devo chamar
 vida, mais mort', a que én eu passei
 sen mia senhor, ca nunca led' andei
 e non foi vida, mais foi gran pesar;
 por én saben quantos no mundo son:
 os dias que viv' ome sen pesar
[dev' a contar que viv' e outros non].

E os dias que me sen mia senhor
 Deus fez viver, passe[i]-os eu tan mal
 que nunca vi prazer de min nen d' al;
 e esta vida foi tan sen sabor
 e quen a julgar quiser con razon:
 os dias que viv' om' a seu sabor
[dev' a contar que viv' e outros non].

(LPGP, 63,63)

⁶⁹ Vid. Bertolucci, «Le postille metriche», *art. cit.*, pp. 21-25.

⁷⁰ Cfr. S. Reckert, «'Bis repetita placent' (Um aspecto d' *A poesia dos trovadores*)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 13 (1971), pp. 335-348, particularmente p. 337.

En el cancionero lisboeta Colocci marca como refrán los dos últimos versos de cada estrofa –y no sólo el final–, probablemente por un error del copista que abrevia el penúltimo verso transcribiéndolo de forma incompleta desde la II estrofa, quizás llevado por el idéntico comienzo del mismo a lo largo de toda la cantiga, y que, en cambio, debía figurar íntegro en el original, según se desprende del cotejo con el cancionero de la Vaticana. Idéntica explicación debe darse para la nota *to(r)nel* que encabeza las composiciones B 1032, *Voss 'amigo quer-vos sas dõas dar* (LPGP, 63,82) (fol. 220r, col. b) y B 1321, *Se vós, Don Foão, dizedes* (LPGP, 30,33) (fol. 282v, col. b), pieza esta última en la que el humanista marca como refrán el último verso de cada *cobra*, lo que motivó que algún especialista respetase tal consideración⁷¹, cuando en realidad se trata de un claro ejemplo de paralelismo estructural conseguido a través de la destacada anáfora a la que da lugar el sintagma *filha d'algo*⁷²:

Se vós, Don Foão, dizedes
 que devêrades de casar
 con molher de maior logar
 que essa que vós teedes,
 dizedes i como vos praz:
 ca pera vós, per bõa fe,
 ela, que [a]tan bõa é,
 filha d' algo é ben assaz.

Como quer que vós tenhades
 que, con ben fazer de senhor,
 devêrades casar melhor,
 senhor, nunca o digades,
 ca, se filhárades en cós
 molher pera vós, tan igual
 pera ela, que tanto val,
 filha d' algo é pera vós.

Pois sodes tan ben casado,
 non deveades i al dizer,
 mais a Deus muito agradecer
 casamento tan onrado;
 ca, pera vós, pois que vos dan
 gran preço d' ome de bon sen,
 é ela, u á todo ben,
 filha d' algo, e ben de pran.

⁷¹ Vid. Lapa, *Escarnho*, nº 120.

⁷² Sobre el paralelismo y su tipología remitimos al clásico estudio de Asensio, *Poética y realidad*, ob. cit., pp. 69-118.

Conviene tomar también en consideración las anotaciones que acompañan a las cantigas B 1037, *Vedes, amigo, ond'ei gran pesar* (LPGP, 63,80) (fol. 221r, col. b), B 1317, *Álvar Rodriguiz dá preço d'esforço* (LPGP, 30,1) (fol. 282r, col. a) y B 1322, *O caparon do marvi* (LPGP, 30,21) (fol. 283r, col. a-b). En estos casos Colocci también considera parte integrante del refrán un verso que el copista reproduce sólo por entero en dos estrofas, pero que abrevia, transcribiendo sólo su parte inicial, en una tercera para la que de nuevo V aporta una lectura íntegra. Si en los dos primeros casos la apostilla que da cuenta de semejante situación es simplemente *to(r)nel*, en el último de los textos mencionados se lee, en cambio, *to(r)nel vario*, sin que se note de forma clara el sentido del calificativo *vario* en la nota, puesto que lo único que se aprecia es que fue posiblemente el paralelismo literal (*qual vo-l' apostou assi?* (i) / *qual vo-l' apostou tan ben?* (ii) / *qual vo-l' apostou melhor?* (iii)) el que llevó a Colocci a identificar ese verso como refrán⁷³. Ahora bien, la situación es idéntica a la que se da en el texto *Álvar Rodriguiz dá preço d'esforço*, para el que el iesino, como ya se ha señalado, obvia el calificativo *vario*, siendo el verso marcado como refrán un nuevo ejemplo del mismo tipo de paralelismo (*se fode já este mouro tan moço* (i) / *e se fode já este mour' infante* (ii) / *se fode já este mouro tan neno* (iii)).

b) Existen otros casos donde la misma nota, *tornel*, es utilizada como caracterizadora de cantigas en las que Colocci marca como refrán un verso a mayores de los que en realidad lo forman. En estos casos el copista no abrevia el verso que el humanista considera parte integrante del refrán, lo que implica que aquél no pudo haberlo llevado a engaño, pues o bien copia íntegras todas las estrofas, o bien abrevia tan sólo el estribillo a partir de su primera ocurrencia. Esto último es lo que sucede con la cantiga B 578, *Non poss' eu, meu amigo* (LPGP, 25,52), copiada en el folio 128v (col. b): el copista reproduce siempre completo el cuarto verso, lo que, muy al contrario, no hace con los dos últimos que sólo se transcriben en la primera estrofa, no reproduciéndose ya en las dos restantes. Sin embargo, el humanista italiano incluye también, en su demarcación del estribillo, el antepenúltimo verso (es decir, el cuarto), llevado quizás por el idéntico contenido del mismo a lo largo de toda la composición, semejanza que viene destacada por el notorio paralelismo literal que lo genera:

⁷³ Una vez más, Lapa (*Escarnho*, n° 121) considera ese verso como refrán.

Nom poss' eu, meu amigo,
com vossa soidade
viver, bem vo-lo digo;
e por esto morade,
amigo, u mi possades
falar, e me vejades.

Nom poss' u vós nom vejo
viver, bem o creede,
tam muito vós desejo;
e por esto vivede,
amigo, u mi possades
falar, e me vejades.

Naci en forte ponto;
e, amigo, partide
o meu gram mal sem conto;
e por esto guaride,
amigo, u mi possades
falar, e me vejades.

Guarrei, bem o creades,
senhor, u me mandardes.

Las mismas consideraciones son válidas para B 582, *Que coita ouvestes, madr'e senhor* (LPGP, 25,91)—que el italiano apostilla con el escrito *tornel novo* (fol. 129v, col. a)— y B 1168, *Nas barcas novas foi-s' o meu amigo* (LPGP, 85,14), cuyo *tornel* es catalogado por Colocci, en cambio, como *vario* (fol. 249v, col. b). En este último texto el humanista engloba en el refrán el segundo verso (aunque sólo lo marque en la II estrofa), mediatizado probablemente por el paralelismo literal, con base en la inversión de los términos finales del verso, que se aprecia en las dos primeras *cobras*:

Nas barcas novas foi-s' o meu amigo d' aquí
e vej' eu viir barcas e tenho que ven i,
mia madre, o meu amigo.

Atendamos, ai madre, sempre vos querrei ben,
ca vejo viir barcas e tenho que i ven,
mia madre, o meu amigo.

Non faç' eu desaguizado, mia madr', en no cuidar,
ca non podia muito sen mi alhur morar,
mia madre, o meu amigo.

c) Existen, aún, ejemplos más notorios y orientadores de que el concepto que Colocci tenía de refrán era más amplio de lo que acostumbra a considerarse. En efecto, dado que lo habitual es que el refrán sea abreviado por el copista, hemos de pensar que, cuando éste transcribe enteros los versos en todas las *cobras*, es porque la cantiga en cuestión carece de ese elemento. No obstante, Colocci escribe la nota *tornel* (acompañada en algún caso de algún adjetivo calificativo) y marca como refrán algún(os) verso(s) de cada estrofa de la composición. Ésta es la situación que se observa en los siguientes casos:

Posición en B	Íncipit	LPGP	Nota colocciana
B 364 (fol. 83r) (col. a)	<i>Muitos an coita d' amor</i>	40,6	<i>artificialioso tornel</i>
B 585 (fol. 130r) (col. a)	<i>Quisera vosco falar de grado</i>	25,102	<i>tornel novo</i>
B 746 (fol. 162r) (col. a)	<i>Vistes, mhas donas, quando noutro dia</i>	70,54	<i>tornel</i>
B 879 (fol. 186r) (col. a)	<i>Bailemos nós ja todas tres, ai amigas</i>	14,5	<i>tornel</i>
B 999 (fol. 216v) (col. a)	<i>Disseron-vos, fremosa mha senhor</i>	146,2	<i>tornelo</i>
B 1090 (fols. 233r-v) (col. b)	<i>En grave dia me fez Deus nacer</i>	121,9	<i>tornel</i>
B 1122 (fol. 241r) (col. a)	<i>Par Deus, senhor, quero m' eu hir</i>	133,2	<i>tornel</i>
B 1135 (fol. 242v) (col. a)	<i>Fremosas a Deus grado, tan bon dia comigo</i>	22,9	<i>tornel</i>
B 1161 (fol. 248r) (col. b)	<i>Dized', amigo, se prazer vejades</i>	145,2	<i>tornel</i>
B 1229 (fols. 261r-v) (col. b)	<i>Amigu', entendo que non ouvestes</i>	64,3	<i>tornel vario</i>

Como apunta P. Lorenzo Gradín refiriéndose al texto *LPGP*, 22,9, «la peculiar estructura paralelística del texto junto con el empleo del *leixa-pren* origina un gran número de figuras repetitivas. Sin duda, fue esta característica la que motivó que el propio Colocci considerase la cantiga de *refram*, como refleja la nota *tornel*, colocada al principio del texto bajo la rúbrica del autor, y el signo característico empleado por el humanista italiano para marcar el estribillo»⁷⁴. El comentario es válido para buena parte de las composiciones mencionadas, siendo especialmente destacable *Muitos an coita d' amor* (*LPGP*, 40,6), donde el paralelismo estructural, unido al literal, lleva a Colocci a señalar como refrán los dos versos finales de cada estrofa, si bien precisa que se trata de un *artificioso tornel*: los sustantivos *coita*, *morte* y *mal*, reiterados a manera de *dobre*, son utilizados por Fernan Fernandez Cogominho para magnificar su sufrimiento amoroso frente al de todos los demás enamorados:

Muitos an coita d' amor;
 mai'-la do mundo mayor,
 eu mi-a òuvi sempre doita;
 ca x' á i coita de coita,
 mai'-la minha non é coita!

Muitos vej' eu namorados
 e que son d' amor coitados,
 mai'-la minha coit' é forte;
 ca x' á i morte de morte,
 mai'-la minha non é morte!

Muitos vej' eu que an
 gran coita e grand' afan;
 mai'-lo meu mal, qu(e) ei, é tal
 ca x'an eles mal de mal,
 mai'-lo meu mal non é mal!

De igual forma, el paralelismo literal —en su realización básica (es decir, la sustitución de la palabra final del verso por un sinónimo)— que se observa en el cuarto verso de cada *cobra* de la malmaridada de Don Denis, hace que Colocci lo integre, junto con el que le precede y el que le sigue en el refrán.

⁷⁴ Cfr. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», *art. cit.*, p. 215, nota 4.

La calidad novedosa del estribillo estaría probablemente en la anadiplosis originada por la identidad de los sinónimos –destinados a realizar la etopeya del *gilós*⁷⁵– con los que rematan los versos paralelísticos con la palabra que inicia el siguiente y último verso de cada estrofa; de ahí la glosa *tornel novo* que encabeza la cantiga⁷⁶:

Quisera vosco falar de grado,
ay meu amigu' e meu namorado!
mays non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ey mui gran medo do **hirado**.
Hirad' aja Deus quem me lhi foy dar!

En cuydadus de mil guysas travo,
per vos dizer o con que m' agravo;
mays non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ey mui gran medo do **mal bravo**.
Mal brav' aja Deus quem me lhi foy dar!

Gran pesar ey, amigo, sofrudo,
per vos dizer meu mal ascondudo;
mays non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ey mui gran medo do **sanhudo**.
Sanhud' aja Deus quem me lhi foy dar!

Senhor do meu coraçõn, cativo
sodes en eu viver con que vivo;
mays non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ey mui gran medo do **esquivo**.
Esquiv' aja Deus quem me lhi foy dar!

(LPGP, 25, 102)

La anotación *tornel vario* con la que Colocci caracteriza formalmente la composición LPGP, 64,3 viene dada por la identidad semántica del último verso de cada una de sus tres estrofas (*que jurey de vos nunca fazer ben* (I) / *jurey que nunca vos fezesse ben?* (II) / *que nunca ja mays vos fezesse*

⁷⁵ Para la importancia de los adjetivos sustantivados en el contenido del texto y la vinculación con las *malmariées* francesas, vid. P. Lorenzo Gradín, «La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación», en *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 117-128.

⁷⁶ Vid. *Ibidem*, p. 128.

ben (III)), lo que llevó a algún editor a aceptar tal apreciación y a considerar ese verso como un refrán⁷⁷. Tampoco aquí queda claro el significado que cobra el adjetivo *vario*; con él el italiano podría estar dando cuenta de que se trata de un refrán *variado*, «distinto» del habitual, en tanto que la repetición no es literal. Más forzado sería pensar que Colocci pretendía hacer notar que el sentido del verso que constituye el refrán queda incompleto en una de las estrofas, concretamente la tercera, donde el verbo *jurar* se desplaza al verso anterior (*ca jurey, tanto que fostes hido*, v. 4).

Tras lo visto, no queda ninguna duda de la concepción que el humanista de Iesi tenía del refrán. Además de los casos, más frecuentes, en que lo constituye el verso o grupo de versos que se repite invariablemente al final de cada *cobra*, Colocci reconoce también como tales aquellos otros casos en los que el paralelismo, con su variada gama de posibilidades, propicia la concentración de toda una serie de procedimientos repetitivos que inciden, como el refrán, en un motivo determinado. Desde su punto de vista, por lo tanto, el refrán equivalía a toda repetición de contenido a la que fuese unida una identidad estructural. En la mente del humanista, pues, ambas técnicas llegaban a identificarse, lo que no extraña si se repara en el hecho de que la funcionalidad de las dos es idéntica en el texto: erigiendo la repetición en el principio sobre el que se asientan ambos procedimientos, su finalidad es notoriamente intensificadora al incidir en las claves temáticas de la composición⁷⁸. Con acierto expone M. L. Meneghetti que «*refrain* ripetuto nei testi a forma fissa e tecnica parallelistica rappresenterebbero insomma i due sbocchi alternativi, ma, in partenza almeno, sostanzialmente equivalenti della medesima ricerca formale», pues «ciò che di norma differenzia il *refrain* dal parallelismo è semplicemente la scelta, entro la categoria della prevedibilità, fra la fissità (*refrain*) e la variazione de forma o di posizione (parallelismo)⁷⁹».

⁷⁷ Cfr. «Tre strofe *singulars* [...] di tre novenari femminili e un decasillabo maschile (il terzo), seguite da un verso di *refram* (variato) a rima non indipendente» (Johan Baveca, *Poesie*, ed. C. Zilli, Bari, Adriatica Editrice, 1977, p. 116), caracterización que, como señala el mismo Zilli, no es compartida por Tavani, «dove però, in contrasto con le indicazioni collociane di B, si propone una struttura strofica de meestria» (cfr. *Ibidem*).

⁷⁸ Vid. Reckert, «'Bis repetita placent'», *art. cit.*, p. 335 y ss.

⁷⁹ Cfr. M. L. Meneghetti, «Schemi metrici 'a refrain' e tecnica parallelistica nella lirica romanza medievale», en *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 vols., Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 135-146. Las citas proceden de las pp. 146 y 143.

3.6. Las repeticiones del refrán

Tampoco pasaron desapercibidas a Colocci las repeticiones que se dan en relación con el refrán. El tipo de anotaciones con que el humanista da cuenta de las repeticiones del refrán en diversos lugares de la composición (concretamente aquellos casos en que, además de encabezar la cantiga, el estribillo se repite, además, en posición postestrófica) es muy variado. En todos los casos en que se da tal situación Colocci marca tan sólo el refrán cuando reaparece como remate de cada estrofa, donde, por otro lado, el copista ya lo abrevia, habida cuenta de su transmisión completa al inicio de la cantiga.

Además de la genérica nota *to(r)nel* (fol. 103r, col. b), que acompaña a la pieza B 467, *Deus te salve groriosa* (LPGP, 18,9), atestigua esta realidad de modo mucho más explícito la apostilla *Tornel da capo la stanza et da pe* (fol. 80r, col. b), que encabeza la cantiga B 349, *Por Deus, ay dona Leonor* (LPGP, 147,12), atribuida a Roi Paez de Ribela y que ofrece una clara estructura zejelesca al preceder cada inclusión del refrán en posición postestrófica de un verso de vuelta que anuncia su repetición⁸⁰:

*Par Deus, ay dona Leonor,
gram ben vus fez Nostro Senhor!*

Senhor, parecedes assy
tan ben que nunca tan ben vi,
e gram verdade vus digu' i,
que non poderia mayor.

*Par Deus, ay dona Leonor,
gram ben vus fez Nostro Senhor.*

E Deus, que vus en poder ten,
tan muito vus fezo de ben
que non soub' El no mundo ren,
por que vus fezesse melhor.

*Par Deus, ay dona Leonor,
[gram ben vus fez Nostro Senhor.]*

⁸⁰ Vid. V. Beltrán, «De zéjeles y dansas: Orígenes y formación de la estrofa con vuelta», en *Revista de Filología Española*, 64:3-4 (1984), pp. 239-266.

En vós monstrou Él seu poder,
qual dona sabia fazer;
de bon prez e de parecer
e de falar fez vus, senhor.
Par Deus, ay dona Leonor,
[gram ben vus fez Nostro Senhor.]

Com' antr' as pedras bon roby
sodes, antre quantas eu vi,
e Deus vus fez por mal de mi,
que á comigo desamor.
Par Deus, ay dona Leonor,
[gram ben vus fez Nostro Senhor.]

En dos ocasiones, en cambio, el humanista acompaña la caracterización de otras tantas cantigas con la indicación *to(r)nel novo*, adquiriendo, pues, el calificativo un valor añadido, distinto del que Colocci le otorga en otros casos (*vide supra*). Así lo hace para las composiciones B 476 (fol. 105r, col. a) y B 1437 (fol. 299r, col. a), con los incipits *Non quer' eu donzela fea* (LPGP, 18,27) y *Hun ricomaz, hun ricomaz* (LPGP, 147,20). En cualquier caso, en el primero de los textos mencionados, la novedad que justificaría la referida anotación para el texto alfonsí podría ser la inserción de los dos versos del refrán también en el cuerpo estrófico, de forma semejante a lo que ocurría con algunas *baladas* provenzales⁸¹, como puede comprobarse en la reproducción de su primera estrofa:

⁸¹ Vid. V. Beltrán, «La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa», en *Actas del Congreso Internacional «La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X»* (Murcia, 5 – 10 Marzo 1984), ed. F. Carmona y J. Flores, Murcia, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 1985, pp. 79-89. El investigador catalán considera decisiva la visita del *trobador* Cerverí de Girona en 1269 a la corte de Alfonso X para la adaptación del esquema de la balada (cuya característica básica era la inserción de versos del refrán en el cuerpo de la estrofa), al ser aquél el único autor de nombre conocido que practicó el género entre los provenzales. M. Brea se plantea, con todo, la posibilidad de que el proceso haya sido el contrario, pues «¿qué induce a pensar que foi Cerveri o mestre e Afonso X e a súa corte poética os seus discípulos, e non á inversa, que foi o occitano o que aprendeu tal técnica (e pode que algunha outra cousa máis) do rei que o acollía? ¿Ou que todo o «grupo» estaba a experimentar no aproveitamento de formas populares?» (cfr. M. Brea, «*Andamos facendo dança / cantando nosas bailadas!* (157,35)», en *Museo de Pontevedra*, 52 (1998), pp. 389-407, concretamente pp. 396-397).

*Non quer' eu donzela fea
que ant' a mia porta pea.*

*Non quer' eu donzela fea
e negra come carvon,
que ant' a mia porta pea
nen faça come sison.*

*Non quer' eu donzela fea
que ant' a mia porta pea.*

[...]

Las peculiaridades formales de la segunda cantiga (*LPGP*, 147,20) hacen que ésta sea idéntica a la ya mencionada *Por Deus, ay dona Lonor*, que, como se ha señalado, el humanista apostilla de forma diferente. Este dato viene a confirmar, pues, que para un mismo fenómeno Colocci puede emplear designaciones que otras veces se refieren a realidades distintas.

En otras ocasiones, la *scripta*, de la que es responsable el copista, lleva a Colocci a señalar la duplicación del refrán en posición postestrófica. Tal hecho venía dado por la repetición del primer verso del refrán, tanto si el copista lo reproduce por entero, como si, muy al contrario, reaparece reducido. La nota que, de la mano del estudioso italiano, pretende reflejar esta realidad textual es básicamente *dui tornelli* (o *tornel .2.*), si bien en alguna ocasión las apostillas son *tornel dopo tornel* o, simplemente, *tornel*:

	Posición en B	Íncipit	LPGP	Nota colocciana
Casos en que el copista copia abreviado el primer verso del refrán, después de haberlo reproducido ⁸²	B 830 (fol. 175v) (col. a)	<i>Jurava-m'oje o meu amigo</i>	117,5	<i>to(r)nel dopo to(r)nel</i>
	B 845 (fol. 178r) (col. a)	<i>Donas, fezeron ir d' aqui</i>	69,2	<i>dui to(r)nel</i>
	B 906 ^{bis} (fol. 195r) (col. b)	<i>De gram coyta faz gram lezer</i>	143,3	<i>dui tornel</i>
	B 1219 (fol. 259r) (col. a)	<i>Non est a de Nogueyra a freyra que m' e(n) poder ten</i>	117,6	<i>to(r)neli 2</i>
	B 1220 (fol. 259r-v) (col. b)	<i>A que vi ont' as amenas</i>	117,1	<i>to(r)nel 2</i>
Casos en que el copista vuelve a copiar íntegro el primer verso del refrán ⁸³	B 632 (fol. 138r-v) (col. b)	<i>Madre, passou per aqui un cavaleiro</i>	47,12	<i>tornel novo⁸⁴</i>
	B 831 (fol. 175v) (col. a)	<i>Vistes madr' o escudeyro</i>	120,52	<i>to(r)nel dopo to(r)nel</i>
	B 1144 ^a (fol. 245v) (col. b)	<i>Disseron-mi ca se queria ir</i>	77,7	<i>to(r)nel .2.</i>
	B 1238 (fol. 263r) (col. a)	<i>Eu, louçana, enquant' eu viva fôr</i>	95,5	<i>to(r)nel</i>
	B 1275 (fol. 269r) (col. a)	<i>Non mi digades, madre, i mal e irei</i>	93,4	<i>to(r)nel</i>

⁸² En estos casos concordamos con A. Correia en que se trata de un error del copista por duplicación, puesto que «uma das normas mais rigorosamente observada pelos copistas é a de não abreviar o refrão na primeira estrofe», por lo que «uma hipotética abreviação da primeira ocorrência do refrão seria irregular. [...] as aparentes abreviações talvez não sejam mais que erros por duplicação, o que confirma a importância da regra de não abreviar na primeira estrofe, observada pelos copistas» (Cfr. Correia, «Do refrão de Meendinho», *art. cit.*, pp. 283 y 287).

⁸³ Para el listado de cantigas donde coinciden los versos inicial y final del refrán, vid. *Ibidem*, pp. 285-286, así como el Apêndice II (p. 290).

⁸⁴ El sentido del adjetivo *novo* en la anotación colocciana bien pudiera deberse en

En una ocasión, en la que el verso repetido es el último del refrán, Colocci escribe *to(r)nel lo(n)go* (fol. 250r, col. b). Ésta es la anotación que acompaña a la cantiga B 1171, *Mal me tragedes, ai filha, porque quer 'aver amigo* (LPGP, 85,13). Ahora bien, la apostilla colocciana no quiere incidir en la iteración que se produce en el refrán, sino en la extensión del mismo, pues la misma glosa aparece en otras muchas ocasiones para caracterizar, en líneas generales, aquellos estribillos que exceden en número los tres versos⁸⁵.

Otra nota del humanista que concierne al refrán es la que, en la columna b del folio 212r, encabeza la cantiga B 980, *Se eu podesse desamar* (LPGP, 120,46), la *mala cansó* de Pero da Ponte⁸⁶, que Colocci caracteriza formalmente con la aclaración *varia lo to(r)nel*, pues observa con acierto que el refrán muda su primer verso en estrofas alternas (*se eu podesse coyta dar -I, III- / porque non poss' eu coita dar -II, IV-*)⁸⁷. Ahora bien, junto a ésa

este caso a la inserción entre los versos iguales del refrán (el primero y el último) de tres versos de menor medida.

⁸⁵ La primera aparición de esta anotación (*lo(n)go tornello*) se registra en el folio 45r, referida a la cantiga B 179, *Ay, Deus, com' ando cuytado d' amor!* (LPGP, 11,1), que presenta un estribillo de tres versos, circunstancia que se da para textos copiados en folios anteriores para los que Colocci, sin embargo, no aplica el calificativo *lo(n)go*. La misma nota se localiza en otros folios del cancionero, generalmente para referirse a aquellos textos en los que el refrán iguala o sobrepasa el número de tres versos. Vid., por ejemplo, idénticas apostillas en los folios 63v (col. b), 142r (col. b), 221v (col. b), 244v (col. a), 246r (col. b), 255r (col. a). Es dudoso, en cambio, el sentido de la nota en los folios 139v (col. a) y 247r (col. a).

En el primer caso el tachado que se percibe sobre la palabra *lo(n)go* de la apostilla, es orientativo del error cometido inicialmente por el humanista al percibir que el estribillo de la cantiga *Donas, veeredes a prol que lhi ten* (LPGP, 115,5) lo constituye tan sólo el último verso de las estrofas, y así lo marca. Para la nota del fol. 247r, referida a la pieza de Johan Zorro *En Lixboa sôbre lo mar* (LPGP, 83,4) fue con total seguridad la peculiar disposición del texto en el códice (pues en la misma línea se escribe a partir de la segunda estrofa el único verso del refrán, abreviado, y el verso inicial de la estrofa siguiente, completo), así como su estructura paralelística con leixaprén, lo que propició la anotación de Colocci.

⁸⁶ Vid. Á. J. Brea Hernández, «'Se eu podesse desamar', de Pero da Ponte: un exemplo de 'mala cansó' na lírica galego-portuguesa?», en *O Cantar dos Trobadores, Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, dir. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 351-372.

⁸⁷ Este cambio en el verso del refrán muy bien puede ponerse en relación con el contenido de la cantiga y con el estado de impotencia del trovador de poner remedio a su situación.

se lee al principio del texto otra anotación que, también de la mano del iesino, deja constancia de un nuevo procedimiento repetitivo: en efecto, *ad .2. i(n)terzate* hace referencia a otro de los artificios tipificados en el *Arte de Trovar*, el *mordobre*. Como el propio Colocci se encarga de destacar con un trazo vertical a la derecha de los dos primeros versos de la cantiga, cada par de versos está relacionado entre sí por variaciones de flexión que afectan a las palabras en rima, cumpliéndose, por tanto, el requisito, establecido por la *Poética*, de que «mudam os tempos». Respetando las consideradas condiciones simétricas exigidas para el *dobre*⁸⁸, el artificio (que no es otra cosa que una manifestación del *poliptoton*⁸⁹) se mantiene a lo largo de todo el poema⁹⁰.

	I	II	III	IV
vv. 1-2	desamar desamou	enganar enganou	desampar desamparou	preguntar preguntou
vv. 3-4	buscar buscou	desejar desejou	destorvar destorvou	cuydar cuydou

4. Con la mirada siempre atenta a los aspectos tanto lingüísticos como literarios que se encontraban en los innúmeros códices que poseía, a Angelo Colocci no le pasó desapercibido el carácter repetitivo de la lírica gallego-portuguesa. Quien destacó, entre otras cosas, por favorecer la transmisión de buena parte de este caudal poético, tuvo también, como primer filólogo que se adentró en su estudio, la perspicacia de reparar en el rasgo que viene siendo

⁸⁸ «'Mozdobre' é tanto come dobre [...], mas as palabras desvariam-se, porque mudam os tempos. E como vos ja dixi do dobre, outrossi o mozdobr' en aquela guisa e por aquela maneira que o meterem en ùa cobra, assi o deve<m> de meter nas outras e na finda, pera ser mais comprimento (IV, VI)» (Tavani, *Arte*, p. 50).

⁸⁹ Por ello, cuando se da en posición de rima, su relación con las *rims derivatius* de los provenzales es obvia. Para la definición y tipología de este artificio, vid. Gatién-Arnoult, *Flors*, I, pp. 184-190. Vid. también Lorenzo Gradín, «*Repetitio trobadorica*», *art. cit.*, p. 98.

⁹⁰ Sobre el mismo artificio se construyen las cantigas *Cativo! mal conselhado* (LPGP, 94,7) y *En grave dia me fez Deus nacer* (LPGP, 121,9). El primero de estos textos fue tan sólo recogido en el *Cancioneiro da Ajuda*. Y para el segundo, transmitido también por B, Colocci no señala con ninguna anotación el procedimiento repetitivo.

considerado más caracterizador del lirismo gallego-portugués, la repetición — aún hoy motivo de discusión entre la crítica especializada—. En efecto, aunque sus miras estaban puestas en la identificación de ciertas porciones de los textos como el refrán o la fiinda, según se desprende del elevado número de anotaciones que les dedicó, lo cierto es que no dejó de atender, aunque con un índice de frecuencia mucho menor, a otros aspectos formales de gran relevancia en la poética de las cantigas, entre los que destacan la *palavra-rima* y el *dobre*. Fue, no obstante, el refrán el elemento iterativo sobre el que más se incide en las apostillas coloccianas, de las que se desprende que ya para el humanista debió plantear problemas su delimitación, habida cuenta de su semejanza con otras estructuras repetitivas que vienen propiciadas por el paralelismo.

OBRAS CITADAS DE FORMA ABREVIADA

- ANGLADE, *Leys*: J. ANGLADE (ed.), *Las Leys d'Amors*, 4 vols., New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1971 (reimpresión de la ed. de Toulouse, Edouard Privat, 1919).
- DLMGP: G. LANCIANI, G. TAVANI (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.
- DUTTON-CUENCA, *Baena*: B. DUTTON, J. GONZÁLEZ CUENCA (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993.
- GATIEN-ARNOULT, *Flors*: M. GATIEN-ARNOULT, *Las Flors del Gay Saber estier dichas las Leys d'Amors*, 3 vols., Genève, Slatkine Reprints, 1977 (reimpresión de la ed. de Toulouse, Bon et Privat, 1841-1843).
- LAPA, *Escarnho*: M. RODRIGUES LAPA (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970².
- LPGP: M. BREA (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1999 (1ª reimpresión).
- MICHAËLIS, *Ajuda*: C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.
- TAVANI, *Arte*: G. TAVANI (ed.), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.