

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

In margine ad un *partimen* giocoso di Alfonso X

Carlo PULSONI

Già dai tempi del brillante articolo di Istvan Frank «Les troubadours et le Portugal»¹ sono note le strette relazioni fra *Amicx Arnaut cent domnas d'aut paratge* e *Sinner adars ye us vein querer*.

La prima tenzone, fonte della seconda, vede tra i suoi protagonisti un trovatore di nome Arnaut ed un conte. Indico dubitativamente gli autori in quanto la classica schedatura provenzale della *Bibliographie der Troubadours*, limitata nel suo criterio assertivo di attribuzione dei testi (dal trovatore al componimento, senza possibilità di invertire il procedimento), avrebbe bisogno di un lavoro di risistemizzazione². Spesso infatti i poeti provenzali vengono confusi o distinti tra loro per l'aggiunta o l'esclusione di un patronimico, di un luogo di provenienza, di un epiteto, etc.

Questa situazione è particolarmente evidente nelle tenzoni, come si può evincere dalla semplice lettura delle rubriche che accompagnano questo genere di componimenti. Un esempio emblematico è il nostro componimento, del quale riporto le rubriche e gli indici dei vari canzonieri che lo traddono:

lo coms de rodes en arnautz	A, B reg.
partimen den arnaut e del coms de proensa	C
lo coms berenguier de proensa	C reg.
lo coms de proensa	D ³

¹ I. Frank, «Les troubadours et le Portugal», in *Mélanges G. Le Gentil*, Lisbonne, 1949, pp. 199–226. Sull'argomento tornano S. Pellegrini, «Arnaut (Catalan ?) e Alfonso X di Castiglia», in *Saggi e Ricerche in Memoria di Ettore Li Gotti*, II, Palermo, 1962, pp. 480–486; J. M. d'Heur, «La tenson bilingue d'Arnaud et d'Alphonse X», in *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Age*, Paris, 1973, pp. 115–135.

² Mi permetto di rimandare all'introduzione della mia schedatura di tutti i testi provenzali con problemi attributivi (compresi gli anonimi), ordinati secondo l'incipit. Scopo di questa mia ricerca è quello di offrire una visione neutra della situazione manoscritta, che prescinda cioè dalla *paternitas* del testo, compito primario della BdT.

³ Malgrado le differenze nelle rubriche fra il canzoniere vaticano A e l'estense D, è verosimile se non probabile che essi derivino la sezione relativa alle tenzoni, almeno per i primi 29 componimenti, da una stessa fonte comune; fonte ravvisabile sia nella medesima successione dei

amics narnaut e seingner em coms	IKd
lo comte	O
la tenzo del conte e d'arnaut	a

Malgrado l'incertezza della tradizione manoscritta (CD contro AB reg.-Conte di Provenza *versus* Conte di Rodez-; irrilevanti ai fini attributivi sono le testimonianze degli altri codici), la critica ha ravvisato nei due personaggi della tenzone Raimondo Berengario V conte di Provenza e Arnaut Catalan, sul rapporto tra i quali esistono prove documentarie⁴. Anzi, secondo il Blasi, editore del Catalan, Arnaut avrebbe fatto parte dell'entourage del conte, cantando la di lui moglie (Beatrice di Savoia) e svolgendo da interlocutore nel nostro *partimen*. Conclude il Blasi: «Siamo indotti a supporre ciò, oltre che dalle molteplici relazioni che Arnaut Catalan ebbe con la corte di Raimondo Berengario V, dal fatto che sembra essere il nostro trovadore l'unico Arnaut che abbia visitato quella corte e abbia avuto rapporti personali col conte»⁵.

Di particolare interesse è il fatto che tutti i componimenti del conte di Provenza si basano su schemi metrici, accompagnati spesso anche dalla ripresa delle rime di testi precedenti⁶: così la tenzone fittizia *Carn et ongle de vos no-m vueill partir*, imitazione senza dubbio di *Un sirventes ai en cor a bastir* di Guillem de Berguedan⁷ (Frank 382: 42-43); e così anche le tenzoni *Seigneur coms e-us prec que-m digatz* e *Totz hom me van dizen en esta maladia*, dove il conte, invitato al dibattito, riprende le rime dei contendenti: nel primo caso da Bertran d'Alamanon e nel secondo da Sordello. Per quanto riguarda l'ultimo componimento *Ar chauçes de cavalaria*, Raimondo Berengario, promotore del *partimen*, sfrutta lo schema metrico di una canzone di Rogeret de Cambrai *Nouvele amour qui si m'agree* (R 489), con relativa formula sillabica⁸.

Mi sono dilungato su queste connessioni, in quanto *Amicx Arnaut* si basa su una struttura metrica con le medesime terminazioni rimate di alcuni componimenti precedenti (cf. Frank 368: 1-10). Probabilmente questo schema, utilizzato in provenzale da sirventesi e *partimen*, deriva da *De bone Amour et de loial amie* di Gace Brulé⁹, canzone già contraffatta varie volte in terra d'oil (cf.

testi sia nell'uguaglianza degli spazi lasciati bianchi dai due canzonieri nelle stesse tenzoni, per eventuali aggiunte di strofe o tornade.

⁴ J. Delaville Le Roulx, *Cartulaire générale des hosp.*, II, p. 592, n. 2278.

⁵ F. Blasi, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, Firenze 1937, p. xi.

⁶ Per l'edizione globale dei testi di Raimondo Berengario vedi I. Cluzel, «Princes et troubadours de la maison royale de Barcellone-Aragon», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27 (1957-58), pp. 321-373, pp. 335-348.

⁷ M. de Riquer, *El trovador Guilhem de Berguedan y las luchas feudales de su tiempo*, Castellon, 1953, p. 37; *idem*, *Guillem de Berguedà*, II, Abadia de Poblet, 1971, p. 183.

⁸ J. H. Marshall, «Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101 (1980), pp. 289-335, pp. 312-3.

⁹ G. Huet, *Chansons de Gace Brulé*, Paris, 1902, p. 16. Ringrazio per questo suggerimento Stefano Asperti che sta attendendo ad uno studio sui canzonieri francesi giunti in terra d'oc. Da aggiungere nella lista di contraffatti provenzali (i cui autori o il cui contenuto è legato in qualche

Molk 1186: 3,4,5). Dalle considerazioni finora espresse sul frequente riutilizzo di modelli metrici francesi, possiamo ben considerare la corte di Raimondo Berengario un importante centro di ricezione di materiali oitanici, giunti forse tramite qualche canzoniere.

Per tornare al nostro testo, devo rilevare che in tutti i *partimen* con lo schema sopracitato sono ravvisabili riprese lemmatiche e citazioni di rimanti, segno evidente d'un rapporto intertestuale che si origina proprio dal fattore metrico. L'accettazione del metro e delle rime fornisce infatti la chiave per continuare quel gioco dialogato che è il *partimen*, simbolo di una stanchezza ideologica ed innovativa, tipica ormai di una scuola provenzale che ha dinanzi a sé «il simultaneo tracollo sia delle strutture feudali sia dell'impalcatura dei valori cortesi»¹⁰.

E nell'uniformità contenutistica di tutti i *partimen* segnalati, avviluppati sempre sugli stessi temi, *Amicx Arnaut* rappresenta la continuazione più originale. La storia è famosa: Raimondo Berengario chiede ad Arnaut se emetterebbe o meno un peto per salvare 100 donzelle in mezzo al mare in bonaccia. Alla risposta positiva del «paladino» segue un esilarante scambio di battute sulla liceità dell'impiego «cortese» di questo vento.

Amicx Arnaut ci permette di rilevare che un testo parodistico si adagia preferibilmente su uno schema metrico e rimico (e possibilmente musicale) di un componimento precedente, componimento dal quale colui che imita deriverà l'utilizzo di stilemi e rimanti in senso sarcastico. Solo grazie a questa premessa si può cogliere il valore della ripresa di alcuni termini (specialmente desunti dagli altri *partimen* con uguale schema) in *Amicx Arnaut*:

En Raembaut pro domna d'aut paratge (Guion. 1)
Amicx Arnaut cent domnas d'aut paratge (v. 1)

d'amor dreit viatge (Guion. 41) *
complit son viatge (L. Cig. 9) = verso l'amica
complir lor viatge (v. 3) = causa emissione peto

que mova un tal ven = non appare negli altri *partimen* ma è costante il suo impiego nel portare il ricordo, il respiro dell'amata. Nel nostro testo il *ven* rappresenta il *ven del cul*.

moult es meillz d'agradatge/a mo scemblan a pro domna complia (Guion. 17-18)
tot quan fes d'agradatge/lo cavalliers (L. Cig. 17-18)
e si m mostra un semblan d'agradatge (G. Sal. 3)
e si be l petz no-m vengues d'agradatge (v. 11)

d'amor conoissetz son usatge (G. Sal. 3)
domnas han un usatge (Guion. 25)

modo alla corte di Raimondo Berengario) di modelli francesi è *Vas Hugonet ses bistensa* (461,247) contraffatto di *Amour n'est pas que c'on die* (R 1135) di Moniot d'Arras.

¹⁰ S. Guida, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, 1983, p. 29.

eu ai un tal usatge (v. 9) =capacità di fare il peto

hon la bella fai cort d'enseinhamen (G. Sal. 50)

se perdesson per fol enseignamen (v. 23)= il non emettere il peto, etc.

E' ovvio che nel caso del componimento parodistico si cerchi consciamente di costituire un centone –come nel nostro caso da *En Raembaut pros domna d'aut paratge*, *En Peironet vengut m'es en coratge*, *Na Guillelma maint cavalier arratge*– per amplificare quel meccanismo di ricezione che permette il riconoscimento del testo (o dei testi) originale parodiato: un componimento può vivere infatti nella sua dimensione parodistica o di contraffazione solo nel momento in cui viene inteso nella sua pregnanza contenutistica e metrica (e musicale) originale.

Sebbene come nota Curtius «das in derber volkstümlicher Komik überall verbreitete Motiv vom *πρωκτὸς λαλῶν* ist im Mittelalter sehr beliebt»¹¹, la relazione fra *Sinner Adars* ed *Amicx Arnaut* è sicura. Giustamente sottolineava Frank che il testo contenuto nel canzoniere portoghese sarebbe incomprensibile senza la conoscenza del componimento provenzale.

Sinner adars fu composto da Alfonso X ed un Arnaut, presumibilmente di nuovo il Catalan¹²: il trovatore chiede al re di nominarlo ammiraglio del mare d'Africa in quanto possiede un vento che permetterebbe alle navi reali di fuggire se inquisite dalle armate saracene. Il re gli concede questo onore (*Almiral Sison*) ammonendolo però di portare la sua donna *Ultramar* con questo tipo di propulsione¹³. Si assiste in questo componimento, con la ripresa del *leitmotiv* dal testo provenzale, ad una sorta di *amplificatio* delle potenzialità «esplosive» di Arnaut: se questi era in grado di spingere una nave con cento donzelle, come nel primo testo, adesso può portare in salvo nientedimeno che l'intera flotta reale.

Anche questo testo, come già *Amicx Arnaut*, si adagia sullo schema metrico, con citazione inoltre delle rime, di un componimento precedente, in particolare di uno dei testi provenzali più famosi, *Can vei la lauzeta mover*¹⁴. Si tratta dell'unico *contrafactum* di 70,43 nella lirica galego-portoghese, come si può desumere dalla scheda Tavani 112:1, ripresa delle rime comunque si manifesta solamente nelle prime due strofe, in quanto la seconda coppia di *coblas*, pur conservando lo stesso schema metrico di 70,43, presenta delle rime differenti rispettivamente in *-ar*, *-es*,

¹¹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, p. 435.

¹² Improbabile che Arnaut Catalan si identifichi con l'Arnaut iotglar menzionato in un libro di contabilità della corte di Sancho IV del 1292 (cf. M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho e de Maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Coimbra, 1970, p. 630) per limiti cronologici abbastanza evidenti. Infatti il Catalan inizia ad essere attestato come poeta verso il 1219–20, anno del matrimonio fra Raimondo Berengario V e Beatrice di Savoia.

¹³ Utilizzo l'edizione del componimento di J. M. D'Heur, *op. cit.*, p. 116. Per le strette relazioni fra *Amicx Arnaut* e *Sinner adars* vedi p. 133 dello stesso articolo.

¹⁴ C. Appel, *Bernart de Ventadorn. Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle, 1915, p. 249.

–or, –ent¹⁵. Si passa dunque dalle *coblas unissonans* del testo bernartiano¹⁶ alle *coblas doblas* del secondo *partimen*, struttura tipica di quasi tutte le tenzoni galego-portoghesi.

Pur tuttavia rimangono varie perplessità sul mutamento di detta struttura; infatti non esiste almeno nella lirica provenzale e forse neanche nella galego-portoghese¹⁷ un componimento in *coblas unissonans* che funga da modello con le proprie rime ad una tenzone o *partimen* in *coblas doblas*: il passaggio a tenzone, in caso di ripresa esplicita, avviene sempre sulla stessa struttura metrica del componimento di partenza¹⁸ (cf. Frank 263: 1–2; 323: 1–4; 549: 1–3; etc.). Ad aprire uno spiraglio di possibilità sulla modifica di *Sinner adars* soccorre un testo francese. Si tratta dell'unico componimento, in tutta la tradizione lirica d'oïl, con lo schema metrico di *Can vei la lauzeta mover* e di questi sicuro contraffatto metrico come già segnalava Spanke¹⁹. E' il *partimen* in *coblas doblas* (significative mi sembrano queste analogie nel genere e nel metro) *Baudoyñ il sui dui amant*²⁰ (R 294), *jeux-partis* fra Thibaut de Champagne –zio di Alfonso X (sul rapporto tra i quali esiste una vastissima documentazione storica²¹)– e Baudoyñ. La relazione fra questi due testi sembra inoltre corroborata dal fatto che Thibaut è costantemente appellato dal suo contendente *Sire*, designazione che richiama il *Sinner* posto all'inizio del *partimen* galego-portoghese. La mediazione di R 294 nella ricezione di 70,43 potrebbe aver avuto luogo sia «per i rapporti privilegiati che il Portogallo medievale intratteneva con la cultura francese»²², a

¹⁵ Da una ricognizione su P. G. Beltrami (*Rimario trobadorico provenzale*, Pisa, s. d.), non risulta esserci un componimento provenzale che utilizzi globalmente queste rime.

¹⁶ I contraffatti provenzali del testo bernartiano di Guilhem Anelier (204, 1), di Peire Cardenal (335, 58) e di Joan Esteve (266, 1) presentano una struttura su *coblas unissonans* come l'originale.

¹⁷ Esiste un solo caso nella lirica galego-portoghese in cui si potrebbe parlare di ripresa di uno schema da una *cantiga de amor* in *coblas unissonans* ad una tenzone in *coblas doblas*. Si tratta di *Rodrigu'lanes quera saber* (88, 14) probabilmente derivata da *A mha senhor que me ten en poder* (63, 9); tuttavia la mancata ripresa di tutti gli artifici metrici del modello, insieme ad una certa facilità delle rime utilizzate (–er, –ar, –en) fanno presagire una possibile poligenesi.

¹⁸ Nella lirica provenzale si verifica addirittura il caso inverso: la tenzone in *coblas doblas* *Si-us quer conselh bel'ami Alamanda* di Guiraut de Bornelh fornisce le rime al sirventese in *coblas unissonans* *D'un sirventes no m cal far loignor ganda* di Bertran de Born (Frank 19: 1–2).

¹⁹ H. Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, Leiden, 1955, n. 294.

²⁰ A. Wallenskold, *Les chansons de Thibaut de Champagne*, Paris, 1925, p. 123. Pur nelle differenze sostanziali fra i due *partimen*, si può notare la comunanza di rime in –er (ma già presente in 70, 43), –ente, –or(s).

²¹ Un'eco di questi rapporti è riflessa nella fantasiosa biografia del *Rey Sabio* del Marchese di Mondejar, dove si parla di un presunto fidanzamento fra Alfonso X ed una delle figlie di Thibaut de Champagne. Ipotesi peraltro neanche presa in considerazione da A. Ballesteros (*Alfonso X el Sabio*, Salvat, 1963) nella sua imprescindibile monografia su Alfonso.

²² A. Ferrari, «Linguaggi lirici in contatto: Trobadors e Trobadores», *Boletim de Filologia*, 29 (1984), pp. 35–58, p. 38. Non sarà inoltre fuori luogo richiamare l'importanza di Santiago che «ha intrattenuto per almeno due secoli un rapporto diretto e privilegiato con l'Europa [...]» e che ha ricevuto tra le sue mura «tutti i protagonisti della vita civile europea, da Tibaldo di Champagne a Pietro il Venerabile abate di Cluny...» G. Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, vo. II, t. I,

maggior ragione con una parentela così stretta come quella fra Thibaut e Alfonso, sia tramite la corte di Provenza –nella quale soggiornò Arnaut Catalan promotore del *partimen*–, punto d'incontro e di riformulazione di schemi francesi.

Inoltre, se ci è lecito spingerci avanti nelle ipotesi, potremo supporre che la mancata struttura a *coblas unissonans* di *Sinner adars* dipenda da due ragioni non necessariamente in contrasto tra loro: I) i tenzonanti conoscono solo le prime due strofe del testo bernartiano, tipico indizio di «influsso colto»²³ ravvisabile nei canzonieri francesi contenenti testi provenzali, in particolar modo W ed X.

Questi sono gli unici codici infatti, nella vasta tradizione manoscritta di 70,43, a riportare solo le prime due strofe del testo bernartiano²⁴, cosa questa che permette di giustificare la ripresa delle rime di 70,43 nel nostro *partimen* per le prime due strofe (le rime, come abbiamo visto, sono modificate dalla III strofe). In più, entrambi i manoscritti presentano la notazione musicale (ma in X abbinata «mit anderem Text» *Plaine d'ire et de desconfort*²⁵, contraffatto di 70, 43), ma mentre W riporta il componimento senza notevoli ritocchi linguistici e conservando soprattutto le rime originali di 70, 43 (si può notare solamente al v. 5 la rima *pren* al posto di *ve*, lezione già presente comunque nei mss. M<pre> NOVa, e la successiva rima al v. 7, dove al posto di *desse* abbiamo *del sen* con una situazione analoga a N), il testo in X appare interamente francesizzato con la conseguente perdita degli omoteleuti del testo bernartiano. II) i tenzonanti

fasc. 6 del *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1983, p. 20. Inoltre cf. J. Mattoso, *Monges e clérigos portadores da cultura francesa em Portugal (séculos XI e XII)*; e J. Azevedo Ferreira, «As relações culturais Luso-francesas durante a Idade Média», entrambi gli articoli sono presenti in *Les rapports culturels entre le Portugal et la France*, Paris, 1983, pp. 41–58 e 29–40.

²³ A. Ferrari, *op. cit.*, p. 54.

²⁴ In W per un guasto materiale nel manoscritto possediamo solo i primi sei versi della seconda strofe in quanto «das Blatt nach fol. 190 [...] ist verlorengegangenen» (M. Raupach–M. Raupach, *Franzosierte Trobadoryrik*, Tübingen, 1979, p. 66, n. 22). Tuttavia per analogia con X (e soprattutto con ε che adesso esamineremo) tenderemmo ad ipotizzare che anche questo manoscritto contenesse due strofe di 70, 43. Non si può comunque operare una casistica generale sulle strofe trascritte dal copista del canzoniere, perché egli ne varia indistintamente il numero a seconda del componimento o più probabilmente per la consistenza della fonte. Certo è che 70,43 doveva interrompersi immediatamente nel foglio successivo, visto che nel medesimo foglio dovevano esserci, secondo il registro del canzoniere, tre altri componimenti (probabilmente corredati di notazione musicale, la qual cosa richiede largo spazio come si può notare da una semplice ricognizione sul codice): *Ben mont perdu et lais* (W reg. Peire Vidal); *Ben me quidai de chantar* (W reg. Bern. de Ventadorn); *Amors et quans hounors* (str. II di 70, 10). Inoltre in questo foglio smarrito, erano presenti i primi quattro versi con notazione musicale di *Tuïh cil que m preyon qu'eu chan*.

Anche il *Roman de la Rose* o *Guillaume de Dol* (ε per la BdT), romanzo francese del XIII sec., riporta 2 strofe di 70,43; le quali presentano profonde analogie con il testo presente in W, come si può «notare dalle lezioni comuni al v. 7 della I strofe (que n'is<n'ies W> ma cf. O car neis), oppure al v. 6 della II» (cf. G. Paris, in G. Servois, *Le roman de la Rose ou de Guillaume de Dol*, Paris, 1893, pp. cxvii–cxviii).

²⁵ H. Van Der Werf, *The chansons of the Troubadours and Trouvères*, Epe 1972, p. 90.

vogliono incrociare la struttura di 70,43 con quella di un *contrafactum* francese di questo componimento.

Ecco dunque la possibile ricostruzione dei dati finora emersi: Arnaut e Alfonso X scrivono un *partimen* sullo stesso schema metrico-rimico e (probabilmente) musicale di *Can vei la lauzeta mover*.

I due tenzonanti non sanno forse che 70, 43 è articolata in *coblas unissonans* in quanto il manoscritto da loro conosciuto riporta solo due strofe del testo; per questo si rifanno ad un *partimen* oitanico precedente in *coblas doblas* (presente nello stesso codice, come in W) che riporta lo stesso schema metrico di 70,43. Potremmo dunque concludere che le rime e la musica²⁶ di *Sinner adars* provengono da 70,43²⁷; il genere *partimen* come la struttura a *coblas doblas* impiantata sullo schema bernartiano da Thibaut de Champagne.

Non si vuole con questo affermare che sia stato esclusivamente un canzoniere oitanico contenente testi provenzali l'anello di congiunzione fra la lirica galego-portoghese e quella provenzale e francese: anche altri canzonieri giunsero infatti in Portogallo a giudicare dai richiami alla poesia provenzale reperibili nella lirica galego-portoghese: *Vos non trobades come Proença*, *Quer'eu en maneyra de Proença*, *Proençaes soen mui ben trobar*, etc. Nondimeno dai dati esaminati non sembra irrealistico ipotizzare che anche un canzoniere tipologicamente affine alle fonti di W²⁸, probabilmente orbitante nella corte di Navarra e successivamente in quella di Raimondo Berengario –nella cui corte, ricordo, visse Arnaut Catalan, forse il responsabile, secondo le parole di D'Heur, dell'importazione lirica dei componimenti stranieri nella corte di Castiglia– abbia avuto un qualche influsso nella conoscenza da parte dei trovatori galego-portoghesei di quel mondo cortese al di là dei Pirenei ormai in estinzione. Un'indagine sistematica dei rapporti metrici e intertestuali potrà forse essere d'aiuto a convalidare l'ipotesi qui avanzata.

²⁶ La presenza della musica è indispensabile per la piena ricezione di un testo parodistico. Sull'accompagnamento musicale nella lirica galego-portoghese, vedi G. Tavani, «Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese», *Revista de Letras*, 17 (1975), pp. 179–186; e adesso E. Gonçalves, «Filologia literaria e terminologia musical Martin Codax esta non acho pontada», *Cultura Neolatina*, 47 (1987), pp. 183–195.

²⁷ «Même longueur des vers, mêmes rimes, même disposition des rimes dans le couplet, même longueur du couplet, et sans dout même melodie.» J. M. D'Heur, *op. cit.*, p. 128.

²⁸ Sulla possibilità che un ms. risalente all'ambito di W sia pervenuto in area galega cf. P. Canettieri, «Intorno ai descordos galego-portoghesei: per l'identificazione di *contrafacta*», relazione presentata in questo stesso congresso.