

1. Editar un cançoner miscel·lani

Al capítol III.1 d'aquest treball (La filologia material com a mètode: exemples i terminologia) ja hem vist que, en la tradició manuscrita dels cançoners lírics miscel·lanis, no es produeix gairebé mai la transmissió mecànica (o vertical) que en teoria garanteix l'eficàcia de l'*stemma* lachmannià. Fins i tot la mateixa noció d'original d'autor, donades les característiques de la tradició cançoneresca, acaba resultant una fal·làcia (Frank, 1955: 473). Però d'aquesta constatació no se n'hauria de deduir que dues lliçons concurrents, mentre facin sentit, hagin de ser considerades a la pràctica equivalents en autenticitat, o que no s'hagin de barrejar mai les lliçons de diversos testimonis (mètode combinatori o crític *versus* mètode selectiu) pel fet de tenir tots, més o menys, la mateixa autoritat (Roncaglia, 1978: 208). Aquesta no era pas la conclusió a la qual arribava Frank. Al contrari: si es pretén editar amb un mínim de rigor un text d'atestació múltiple, s'imposa, en primer lloc, l'anàlisi crítica de tota la seva tradició manuscrita. Cap editor que aspiri a entendre (i a servir) amb exactitud el text d'un determinat autor no es pot permetre de renunciar a intervencions de crítica combinatòria i conjectural (argüint que així evita una barreja "artifícial" de lliçons que remunten a còpies i a copistes diferents).

D'altra banda, és igualment cert que cal potenciar l'estudi monogràfic de cada manuscrit en la seva individualitat documental. Ja ho van defensar Frank i Roncaglia als treballs citats: i no pas únicament en els casos de còdexs singulars com el *Roland* d'Oxford o els *Juraments d'Estrasburg*, que tenen el valor d'autèntics monuments fundacionals d'una llengua o d'una literatura. L'estudi integral (codicològic, paleogràfic, lingüístic, estructural) dels testimonis del passat, i en particular dels cançoners, resulta de gran utilitat per tal de datar i localitzar cada còpia, per descriure la personalitat de cada antòleg i, encara, per conèixer els interessos i els gustos poètics d'un públic concret en un moment determinat.

La mena d'edició que satisfà més clarament aquestes exigències és, en un principi, l'edició diplomàtica (o diplomàtico-interpretativa) i, en alguns casos, la reproducció facsimilar, sempre que estigui acompanyada de les notes i els comentaris oportuns²³⁴. En efecte, aquesta és una bona manera de presentar el text d'un recull miscel·lani per tal que el lector modern pugui tornar a llegir cada cançoner com el llibre articulat de poesia que va ser i que és encara. Però no representa l'única manera possible, ni tampoc és sempre la més adequada: entre les edicions diplomàtiques de reculls col·lectius i les edicions individuals de poetes s'ha de poder generar un flux equilibrat d'informacions, una dialèctica contínua i recíproca. La publicació facsimilar o diplomàtica de cançoners, al cap i a la fi, seria estèril si no conduís de manera natural a l'elaboració d'edicions crítiques de cada poeta, i aquestes estarien mancades d'una base fiable si els editors no tinguessin accés directe als manuscrits: «Le progrès des éditions critiques est en tout cas indissolublement lié au progrès de la recherche sur les chansonniers», conclou Roncaglia.

En un article que ha representat un punt de referència ineludible per a qualsevol estudi cançoneresc posterior, Avalle (1985: 375) destaca la importància de distingir allò que ell anomena la doble veritat dels documents del passat: d'una banda, la veritat dels protagonistes, que és la que persegueixen les edicions crítiques de cada autor; i de l'altra, la veritat dels testimonis, tradicionalment relegada al purgatori de les edicions diplomàtiques o semidiplomàtiques, tret del cas excepcional d'alguns venerables *codices unici*. El *VeAg*, com a supervivent solitari de la tradició lírica catalana anterior a Ausiàs March, es troba justament en aquesta tessitura: la seva antiguitat, la seva singularitat, la categoria literària dels textos que transmet i la qualitat de les lliçons en què ens

²³⁴ Vegi's el treball fundacional de Masai (1950: 177-93) sobre els principis i les convencions de l'edició diplomàtica, definida com «un relevé *archéologique* des textes, tels qu'ils sont transmis par les manuscrits existants» (pàg. 185). Resulta molt interessant la descripció que fa Petrucci (1977: 65) de les diferències i els punts de contacte entre transcripció diplomàtica, edició diplomàtica i edició diplomàtico-interpretativa.

els ha conservat, fan del cançoner un objecte digne de ser editat i llegit amb la màxima fidelitat a la seva veritat documental.

L'edició del text que proposo més avall, doncs, té com a objectiu irrenunciable de respectar, sempre que sigui possible, la voluntat del testimoni: «Quello che è sicuro e palpabile, in filologia, sono i manoscritti», deia Contini (1976: 273), parafrasejant Bédier. I amb més raó quan es tracta d'un *codex unicus*. Aquesta opció, per descomptat, no implica en cap cas una actitud acrítica o poc compromesa amb el sentit i la interpretació del text. De fet, ni tan sols una edició diplomàtica pot prescindir d'un treball d'interpretació evident que permeti detectar errors del tipus *contra* en lloc de *c'outra* o *eluschar* en lloc de *elusclar* (exemples de l'obra de Marcabré extrets de Roncaglia, 1991), més habituals del que podríem pensar²³⁵.

En una altra sàvia reflexió, Avalle (1984: 379-80), parlant del procés d'elaboració de les *CLPIO*, explica com el criteri programàtic de respectar la voluntat dels testimonis sempre que la seva llició no es mostri clarament errònia (i no pas per fer-ne una edició diplomàtica, sinó crítica), és una tria que comporta problemes editorials de molt diversa mena (com diu Bédier, «la conservation n'est pas une opinion paresseuse»), però que també pot generar troballes textuais altrament impensables:

Ritornando sulla mia vecchia tesi delle difficoltà che si riscontrano nella pubblicazione di testi conservati da un 'codex unicus', mi sento oggi di correggerla nel senso che tali difficoltà sono pur sempre le più produttive di singole verità testuali altrimenti obliterate, o, meglio, obliterabili per pigrizia, distrazione, cattiva coscienza o limitatezza di informazioni linguistiche, quando il testo da pubblicare goda -- si fa per dire-- di attestazioni alternative.

²³⁵A la vegada, és clar, «une reconstruction critique intelligente --indispensable pour saisir le texte dans toutes ses nuances les plus subtiles-- n'ôte rien au scrupule documentaire le plus méticuleux, qui reste garanti par l'apparat joint aux textes particuliers, et d'autre part par la publication diplomatique des chansonniers collectifs [...]» (Roncaglia, 1991: 29).

En efecte, l'exercici de transcriure i donar sentit a la lliçó d'un grup de textos d'èpoques i autors diferents transmesos per un únic testimoni (que, com el *VeAg*, és obra d'un sol copista), permet observar de prop, des d'una talaia privilegiada, el comportament dels hàbits escripturals (gràfics, morfològics, fonèticsintàctics) del qui ha estat l'artífex (de fet, l'editor) de la còpia conservada. Això proporciona molta informació sobre l'activitat i els criteris editorials de l'amanuense: la seva capacitat de comprensió del text, els seus coneixements lingüístics i la distribució de grafies que tendeix a adoptar, la manera particular que té d'esmenar errors advertits (generalment de tipus mecànic, cosa que permet detectar tot un seguit d'errades del mateix tipus que en d'altres condicions passarien fàcilment desparcebudes). Els exemples exposats més avall, a l'apartat V.3 d'aquest capítol, són una mostra dels resultats assolits en aquesta direcció. Algunes de les operacions d'esmena que s'hi practiquen, com es veurà, resulten molt més difícils quan l'editor es limita a espigolar alguns poemes d'un sol autor a l'interior d'un o altre cançoner, sense llegir amb voluntat crítica i analítica la seqüència completa de tot el "llibre".

En començar aquest treball de recerca, el primer pas que vaig emprendre va ser la transcripció i edició del primer tom del cançoner (ms. 7 de la BC), que després va ser publicat en forma de microfites en el marc del projecte col·lectiu *AITCM (Els cançoners catalans. Concordances)*²³⁶. En aquella ocasió, d'acord amb les necessitats del text que s'havia de lliurar al programa informàtic de lematització i elaboració de concordances, tota indicació de tipus diplomàtic va ser eliminada. Es va editar, en un principi, el text del copista principal en la seva primera fase de còpia. Només s'hi van incloure els *pentimenti* més obvis (quan es tractava d'errors materials evidents), i l'admissió d'esmenes de segones mans va ser particularment restrictiva. Tan sols la

²³⁶Projecte a cura d'un equip format per Lola Badia, José M. Blecua, Glòria Claveria, Josep Pujol, Amadeu Soberanas i Joan Torruella per a l'Arxiu Informatitzat de Textos Catalans Medievals (Seminari de Filologia i Informàtica de la UAB), 1995-2002.

Sextina d'Arnaut Daniel (N59) va merèixer un tractament a part: donada la importància, en la lliçó d'aquest text, de les esmenes introduïdes per la mà 3, aquestes hi foren admeses en funció d'un hipotètic text ideal que no és altre que l'establert per les edicions crítiques d'Eusebi (1984) i Perugi (1978).

Les úniques esmenes *ope ingenii* que es van introduir (llavors sempre precedides de l'asterisc preceptiu: ara entre claudàtors o bé indicada a l'aparat) són les que afecten versos hipermètrics o hipomètrics, i encara només en aquells casos en què la lliçó incorrecta altera greument el sentit o la gramaticalitat del vers, d'una banda, i si el pas es pot resoldre amb l'addició o la supressió d'una grafia o d'una sola síl.laba, de l'altra. Per exemple:

tal c'om [no] pot ses beutatz pro lauzar
(N 67, v. 6)

doloros critz ab *votz* brava, terribla | | Ms: *vetz*
(N 70, v. 1)

Quan, en canvi, tot i constatar l'existència d'un error material, el text del manuscrit es pot considerar que fa sentit:

car lay veyrem trocegar, scuxendre
morts per quartiers, e volar caps e *troces*
(N 70, v. 21-2)

vaig optar per no esmenar la lliçó, en aquest cas *troces* (error mecànic que s'explica per la proximitat de *trocegar* al vers anterior), en favor de l'alternativa més evident *torces*.

Per tant, les intervencions fetes al text de l'*AITCM* es limiten als casos en què l'error altera de manera seriosa el sentit del vers i afecta una sola síl.laba, i això encara només quan l'esmena resulta d'una evidència palmària i no presenta tot un seguit de possibilitats gràfiques, morfològiques i, és clar, semàntiques. Ara bé, aquest criteri, com gairebé tots els criteris que s'adopten en crítica del text, planteja diversos

problemes. Per exemple, al vers següent d'Andreu Febrer (N74: *Del tot me cuydave lexar*), el manuscrit llegeix:

quamors mataman pessar
(N 74, v. 4)

El vers és hipomètric i no fa sentit. Riquer (1951a: 100) el va esmenar introduïnt-hi la tercera persona singular del verb *dar* en pretèrit perfet. Copio el text de Riquer des del començament del poema (la puntuació resulta modificada en l'edició que es proposarà més avall):

1 Del tot me cuydave lexar,
2 que ja plus no chantàs d'amor,
3 tant me sové la grieu dolor
4 qu'amors m'à [dat] taman pessar,
5 e fay tots jorns, on mays hi pés;
6 mas la beutatz que n midons és,
7 can la ramir
8 me fay oblidar mon martir
9 e mon smay,
10 sí qu'ests mals pus qu'autre bé m play.

L'esmena, en efecte, dota el text de sentit i respecta l'estructura mètrica dels versos. Però és evident que altres solucions haurien estat igualment possibles, per exemple:

4 qu'amors m'a[dutz] taman pessar
4 qu'amors ma [da] taman pessar

L'opció adoptada per Riquer, doncs, no és l'única possibilitat d'esmena raonablement defensable. En casos com aquest, la inèrcia ens sol empènyer cap a la lliçó que algú ja ha establert. Així, quan les grafies d'un manuscrit es resisteixen a ser desxifrades, el pes de la tradició, si existeix (en aquest cas l'edició *vulgata* de Riquer), ens ajuda a interpretar uns traços que, altrament, haurien estat llegits de manera diferent o potser haurien acabat desembocant en una *crux desperationis*. Davant la dificultat d'escollir entre una de dues (o més) lliçons igualment

divinatòries, a l'edició de l'*AITCM* vaig optar per mantenir el text del manuscrit, sense restituir la síl·laba causant de la hipometria. Aquest criteri, almenys, tenia l'avantatge de no crear una base de dades de paraules fantasmes, cosa del tot inadmissible en unes concordances lèxiques.

Aquest excursus a propòsit de l'edició del ms. 7 en microfitxes es justifica per la simple raó que, en aquella ocasió, no va ser possible explicitar els criteris utilitzats; i, en segon lloc, perquè resulta una bona manera de posar de manifest el "progrés" entre l'edició del primer tom del *VeAg* publicada llavors i la que defenso en aquest treball: una edició crítica que, tot i partir del respecte a la voluntat del testimoni, vol proposar solucions i conjectures que no haurien tingut cabuda en el projecte informatitzat. A més, en l'última revisió del text he corregit alguns errors de transcripció i d'interpretació que van passar a les esmentades microfitxes.

2. Criteris d'aquesta edició

El text que es proposa tracta de respectar al màxim el sistema gràfic de la còpia. Les úniques sistematitzacions introduïdes són les següents: separació de proclítics mitjançant apòstrof (és a dir, quan l'elisió es manifesta amb la pèrdua d'un element pertanyent al primer dels dos mots aglutinats), i separació d'enclítics amb punt volat (quan la pèrdua afecta el segon mot). Aquest criteri exclou les combinacions de pronoms admeses per la normativa vigent, que s'ha optat per resoldre amb l'apòstrof: *me'n*, *te'n*, *se'n*, *li'n*. Ús del guionet per als pronoms àtons postposats al verb, excepte en els casos on l'estructura mètrica del vers exigeix una forma tònica (per a més casuística *vid* 3.II. *infra*). Desenvolupament de les abreviatures sense indicar-ho al text, i regularització de l'ús de u/v, i/j, c/ç. No es regularitzen, en canvi, les alternances en les grafies d'antropònims i noms propis dins del text. No utilitzo el guionet ni cap altre signe gràfic per separar la z o s antihiàtica

de la conjunció *e* o altres vocals a les quals sovint es troba adherida (sobretot la preposició *a*) per tal d'evitar el contacte amb la vocal següent (*vid Las flors del Gay Saber*, vv. 630-651: «Après A preposicio / Seguen vocal *zeda* metetz / O D, si con vezer podetz [...]», «E vol T aprop e requier / Pero ab Z miels se lieg, / Vocal siguen senes tot mieg, / Segons qu'es declarat deijos», «Encaras mays demostram vos / Qu'en semblant cas O disjuntiva / Vol ques apres *zeda* s'escriba [...]»). Introducció de puntuació moderna, indissociable del sentit mateix del text²³⁷. Majusculo els noms propis i, lògicament, sempre que ho exigeix la puntuació aplicada. No utilitzo accentuació gràfica, seguint el model establert per Roques (1926) que regeix en l'edició de textos trobadorescos i actualment en el *Rialc* (per a aquesta qüestió, i per un acurat comentari dels problemes que ocasiona l'opció d'accentuar els textos antics segons convencions modernes, vegi's Pujol, 2001: 196-97).

Introdueixo, a més, les següents indicacions, adaptades a partir de Masai (1950: 192-193)²³⁸:

- [...] pèrdua de text per pèrdua accidental de suport material (humitat o forats de corc).
- [-] manca de text en la còpia de l'únic testimoni
- j+u substitució de text per superposició d'una lletra a sobre d'una altra

L'aparat, que és positiu, registra únicament les discrepàncies entre el text editat i la lliçó del manuscrit, a més de fer constar diverses

²³⁷«Il lavoro "interpretativo" dell'editore consiste nella divisione delle parole, nello scioglimento delle abbreviazioni, nell'introduzione dei segni diacritici (accenti e apostrofi) e di una punteggiatura ragionevole, che chiarisca e metta in rilievo il senso» (Brambilla Ageno, 1984: 135). Vegi's també el que diu Faral (1955: 421) a propòsit de la puntuació.

²³⁸«La plupart des textes révèlent à l'œil exercé des grattages, des ponçages, des lavages, des modifications multiples. Il importe de noter ces faits qui n'ont laissé parfois que des traces à peine visibles, et qui échappent le plus souvent à l'objectif du photographe [...] La notation scrupuleuse de tous les faits observés par l'inspection archéologique des documents demeure donc le préambule indispensable de toute édition vraiment critique» (Masai, 1950: 179).

observacions paleogràfiques i de fenomenologia de la còpia. Utilitzo la pleca per separar versos i la coma per separar variants dins d'un mateix vers. A l'Apèndix primer, els parèntesis angulars serveixen per introduir indicacions de tipus paleogràfic en el text.

Abreviatures utilitzades en l'aparat:

| | |
|---------------|-------------------------------------------------|
| <i>sm</i> | el text precedent està escrit per una segona mà |
| <i>canc</i> | el text precedent ha estat cancel·lat |
| <i>hipom</i> | vers hipomètric |
| <i>hiperm</i> | vers hipermetric |

Els límits de la intervenció passen, en primer lloc, per avaluar la necessitat mètrica, sintàctica i semàntica de cada esmena. Per exemple, al poema N72 d'Andreu Febrer, v. 28:

| | |
|----|--------------------------------------------|
| 27 | Car plus cubert suy de joy que rebolhs |
| 28 | non es [de] glans, eres en los jorns breus |

s'opta per restituir la preposició *de* perquè tant l'estructura sintàctica com la mètrica del vers (l'accent a la quarta síl·laba tònica) ho exigeixen, sense que hi hagi altres possibilitats raonables d'esmena. Altrament, el text seria incompreensible, i el vers no respectaria l'esquema mètric del conjunt. Cal dir que moltes d'aquestes restitucions, o almenys les més segures, ja havien estat adoptades per M. de Riquer, el primer editor de gran part dels textos.

No sempre, però, l'operació resulta tan evident. Al poema N 74 del mateix Febrer, vv. 27-28:

| | |
|----|--------------------------------------|
| | quez abelhir |
| 28 | no m [pot] res, on qu'eu am ne m vir |

l'esmena d'aquest v. 28, com la comentada més amunt a propòsit de la intervenció al text preparat per a les *Concordances* de l'AITCM (N74, v. 4), ofereix tot un reguitzell de possibilitats (gràfiques i morfològiques: pot, puet, poc; o lèxiques: vol, val) i cap no és menys discrecional que les altres des d'un punt de vista gramatical o semàntic. Però en aquesta

edició, a diferència de l'anterior, s'assumeix el marge de dubte i de risc que això suposa, considerat com un mal menor: deixar el vers hipomètric significaria trencar l'estructura sintàctica i mètrica que l'autor va voler donar al text. El criteri, com s'observa, no es pot aplicar de manera mecànica, i per tant es donen situacions on la tria acaba depenent de la subjectivitat de l'editor.

Un grup de casos on l'esmena resulta més segura, i on aquesta s'aplica sistemàticament, és en els mots situats a frontera de vers, quan l'estructura rítmica exigeix una grafia o un sufix determinats. Vegi's l'exemple que es troba al poema de Cerverí N 92, vv. 17-18:

16 ¿E no has pro si t vol perlar e rire
17 celha que mes no trops sez ulhs? Me seny
18 que l mal que m fay en joy tornar me den[y].

Se sol tractar de versos on un error material del copista ha esguerrat la rima, que generalment es pot restituir amb el canvi d'una sola grafia.

És important, a l'hora d'establir la *resa grafica* del text, de tenir en compte el diasistema²³⁹ lingüístic de la còpia, que presenta una complexitat singular: d'una banda, els hàbits gràfics i morfosintàctics d'un copista que pertany al domini del català oriental i que escriu al primer terç del segle XV; de l'altra, la llengua literària dels poemes copiats, que es divideix entre la llengua híbrida dels poetes premarquians, el provençal clàssic dels trobadors i, al segon tom del cançoner, el francès aprovençalat de les balades de Guillaume de Machaut i Oton de Grandson. En un cas com el del *VeAg*, que recull l'obra dels grans poetes catalans que van escriure en la transició del

²³⁹L'encunyament i la definició del terme van ser establerts per Segre (1979: 57-59 i 64-70). Val la pena de copiar-ne aquest fragment: «I copisti medievali lavorano di solito fra due poli d'attrazione: lo sforzo di rispettare l'esemplare da cui copiano, e la tendenza a seguire le proprie abitudini linguistiche. Il risultato è un compromesso linguistico; e il filologo deve faticosamente individuare, per es. attraverso le rime, l'aspetto originario del testo. Il risultato di questa *Sprachmischung* potrebbe essere definito, a mio avviso, un diasistema. [...] Mi pare che il mélange linguistico rappresentato dalle trascrizioni medievali costituisca un tipo particolarmente sviluppato e interessante di diasistema».

segle XIV al XV, els dos sistemes en concurrència són, malgrat els punts de contacte, dos sistemes lingüístics diferents. El copista, per tant, dient-ho amb les mateixes paraules de Segre, no té "competència" en la llengua en la qual transcriu: «egli no possede una variante del medesimo sistema, ma un sistema diverso, da cui è continuamente richiamato, deviato, influenzato». Aquesta mena de consideracions són essencials per entendre l'aparent arbitrarietat del sistema gràfic resultant.

M. de Riquer s'ha ocupat de manera més o menys sistemàtica i aprofundida de la morfologia de la llengua antiga en els estudis que acompanyen les seves edicions de poetes i trobadors catalans, molts d'ells copiats al cançoner²⁴⁰: l'ús de la declinació sigmàtica, la distribució de sufixos utilitzats en la formació de plurals o en els graus de l'adjectiu; els catalanismes i errors per ultracorrecció, etc. En descriure la llengua dels poetes catalans posttrobadorescos, Riquer es refereix sempre a un hipotètic ideal de "correcció" o "bon ús" del provençal, donant per suposat que aquells textos que no s'emmotllen a un occità considerat normatiu o clàssic és que estan farcits d'errors fonètics i morfològics, generalment atribuïts a la catalanitat dels autors o a la inoperància dels copistes. Però no s'ha d'oblidar que aquesta teòrica correcció gramatical és simplement un punt de referència que ens ajuda a definir la pràctica poètica posttrobadoresca. En abordar la llengua literària de tots aquests poetes catalans de la transició, com explica Cabré (1993: 102 i 109), no es pot parlar de "provençal correcte o incorrecte" amb els mateixos criteris que fem servir per jutjar l'adequació de la llengua d'un Guillem de Berguedà. Cal tenir en compte que, «per als poetes del XIV, el punt de referència ja era una *koiné* lingüísticament ambivalent».

En aquesta línia d'estudi, Cabré (1993), que ha fixat el text de les obres de Pere March, planteja el problema de la hibridació que afecta la

²⁴⁰Per citar només les més importants: Riquer, 1951a (Andreu Febrer), 1954a (Gilabert de Próixita), 1971 (Guillem de Berguedà), 1955a i 1984 (Jordi de Sant Jordi). Vegi's, a més, la panoràmica general presentada a Riquer, 1954-55: 71-179. És també imprescindible l'estudi de Bohigas, 1982: 139-154.

llengua literària dels cançoners catalans com a fenomen condicionat per l'acte material de la còpia, d'una banda, i per la forma del gènere cançoner miscel·lani, de l'altra: «les miscel·lànies, a part d'imposar uns criteris de copista, poden transmetre hàbits lingüístics de diverses fonts» (*loc cit*). Això posa sobre la taula el problema de base amb què han topat fins ara tots els intents d'analitzar la llengua de poetes posttrobadorescos, que és la gran similitud entre català i occità: el fet que només un 10% del total de les rimes en les noves rimades de Pere March no resultin indistintes (és a dir, rimin amb independència de la llengua considerada) ja dona la mesura de com «la proximitat de les dues llengües facilita la confusió i fins a quin punt les descripcions generals poden respondre a la llengua dels cançoners». Es fa evident, a la vista d'aquest panorama, la necessitat d'estudis monogràfics per a cada còdex²⁴¹. Resultaria, a més, molt interessant de revisar els tractats poètics catalans contemporanis per tal de veure fins a quin punt el recurs a l'occità (o a solucions occitanes puntuals) estava admès i/o condicionat per la funcionalitat de la rima.

Si bé resulta evident que no es poden tractar i editar poetes com Andreu Febrer i Gilabert de Pròixida des dels mateixos pressupòsits lingüístics amb què s'edita un trobador clàssic, sigui o no d'origen català, cal recordar que el responsable de la còpia del nostre cançoner sí que els va transcriure o "editar" tots amb els mateixos criteris, sense fer distincions gràfiques ni morfològiques entre trobadors antics i poetes catalans contemporanis del moment de la còpia: com si tots ells haguessin escrit en una mateixa llengua literària arcaica i occitanitzant. I aquest tractament, és clar, condiciona en gran manera la vesta lingüística dels textos que han arribat fins a nosaltres²⁴².

²⁴¹Està en preparació un estudi de la llengua del *VeAg* i dels hàbits gràfics del seu copista principal.

²⁴²En aquest sentit, potser caldria posar en quarantena consideracions del tipus: «el major grau de fidelitat d'un manuscrit al suposat original [...] s'ha de poder mesurar pel rigor en la reproducció dels provençalismes que tenyien la seva llengua literària» (Riquer & Badia, 1984: 87).

D'altra banda, estem acostumats a veure com, en estudiar la llengua d'un poeta, la descripció se cenyeix als lexemes situats en la frontera de vers, els únics que en teoria són atribuïbles a l'autor, ja que tan sols la paraula en rima no està inexorablement sotmesa a les inclemències del pas dels copistes. De fet, però, quan aquesta operació s'aplica a la seqüència d'un cançoner miscel·lani com el *VeAg*, allò que s'acaba descrivint és justament l'*usus scribendi* de la còpia (és a dir, del copista, que en realitat és l'autèntic editor del text). Cal assumir, doncs, que s'estudia no tant la llengua dels poetes (de fet una pura entelèquia), com la del copista-antòleg (i editor), única realitat objectiva, rere la qual s'amaga, hipotètica i llunyana (tant com les figures de l'arquetip o de l'original en un *stemma lachmannià*), la llengua dels autors.

És més: en la poesia cortesana d'arrel trobadoresca, tan plena de fórmules fossilitzades i de *ripis* gastats per l'ús immoderat de poetes i copistes, són moltes les paraules en posició de rima francament modificables sense que la mètrica ni el sentit del text en resultin afectats. Els aparats de variants de moltes edicions, sense anar gaire lluny, estan farcits de petits canvis morfològics en el mot-rima, que varien d'un manuscrit a l'altre, mantenint gairebé sempre l'estructura i el sentit del vers intactes. I és que els textos d'un cançoner líric medieval es distingeixen, entre d'altres coses, pel caràcter «amatoriale, quindi linguisticamente non evolutivo né normativo» (Meliga, 1993) de la llengua amb què han estat escrits (i copiats). Això s'ha de posar en relació amb l'artificiositat lingüística i la "pobresa" lèxica de tota la lírica antiga en general, i en particular la trobadoresca, que es caracteritza per un alt grau de formalisme (Guiette, 1960). En el procés de transmissió textual, que gira a l'entorn de l'acte mecànic de la còpia, això es tradueix en versos i sintagmes fossilitzats que esdevenen possibles o adaptables en contextos sintàctics diferents, partícules morfològiques que són utilitzades com a farciment tant pels autors com pels copistes, etc.

Cal recordar, en aquest sentit, que a l'Edat Mitjana els encarregats de la còpia de textos poètics rarament eren amanuenses de professió: copistes ocasionals i lletraferits (que sovint se sentien amb

prou autoritat per esmenar les lliçons de l'antígraf si aquestes els semblaven corruptes) són els principals responsables de la gran variació lingüística (gairebé sempre insignificant per a la filiació dels testimonis) que afecta les tradicions manuscrites de la lírica medieval posttrobadoresca. Com explica Blecua (1983: 207):

La memoria en la mayoría de estos casos es potencia nociva, bien porque el copista sepa de antemano el texto que copia, bien porque conoce una lengua poética con escasas variables y puede introducir cambios inconscientes en el texto.

De fet, ja el romanista I. Frank (1955) havia subratllat que en la lírica dels trobadors hi ha determinats sintagmes i morfemes que provoquen o atrauen la variació, en especial les conjuncions, que «présentent souvent un jeu fort complet de variantes».

3. Comentari raonat de les esmenes: *loci critici*

L'objectiu d'aquest capítol no és pas el d'esmenar la plana als editors que s'han ocupat anteriorment del text, sinó el d'avançar cap a una nova edició que, al meu entendre, es justifica pel treball previ d'estudi i transcripció de la totalitat del testimoni, fent especial atenció als hàbits gràfics, fonèticsintàctics, mètrics, correctors, etc, del copista principal del *VeAg*. Cal expressar sense embuts el deute immens contret amb tots els editors del text, perquè les seves interpretacions, fins i tot quan aquí són rebutjades o esmenades, han constituït un terme de confrontament dialèctic del tot necessari, sense el qual el present treball contindria molts més errors dels que sens dubte s'hi deuen haver escolat. El que anomeno "Comentari raonat de les esmenes", doncs, té com a objectiu la formulació de solucions, criteris i tendències que permetin donar resposta a alguns dels problemes textuals del *VeAg*. En certa manera, doncs, es pot llegir com a fase preparatòria i alhora com a primícia

d'una nova edició crítica que vol tenir en compte la lliçó apresada en l'exercici de transcriure i descriure el cançoner en la seva totalitat.

Les esmenes que es comenten a continuació estan agrupades per blocs de problemes editorials. La majoria tenen l'origen en la mateixa divisió de les paraules o en la transcripció d'un mot, cosa que afecta la interpretació del text: es tracta, en molts casos, d'errors o suposats errors causats per un coneixement inexacte dels hàbits gràfics del copista. Dins d'aquest bloc, però tractat a part, hi ha el problemàtic subgrup de les elisions que afecten preposicions i conjuncions en general, i el tractament dels pronoms postposats al verb. Hi ha també esmenes que són fruit de reconsiderar una intervenció excessiva per part dels editors. D'altres, contingudes entre les categories anteriors, afecten tan sols la puntuació, que quan és poc compromesa pot generar moltes ambigüitats sintàctiques i amfibologies. En alguns casos es presenta simplement una nova interpretació del text (en contrast amb les paràfrasis que acompanyen les edicions) que no afecta, però, la lliçó editada. Hi ha també lliçons la correcció de les quals està condicionada per la mètrica o la rima. És evident que la frontera entre els grups d'esmenes comentades no és del tot nítida ni estable, però això no hauria de restar utilitat a l'intent de traçar-ne una tipologia indicativa en l'exercici que segueix. Les esmenes estan seleccionades amb criteris de *loci critici*: és a dir que no hi apareixen totes, sinó només algunes de les més significatives o interessants.

No cal dir que tota edició crítica és una mera hipòtesi de treball, que les lliçons que aquí es proposen no aspiren a ser definitives, i que tot és susceptible de ser interpretat de manera diferent i més òptima. Per això, en les pàgines que segueixen es mira de justificar les lliçons defensades amb arguments i exemples que permetin al lector de jutjar cadascuna de les solucions que s'ha adoptat.

I. Transcripció i divisió de les paraules²⁴³

El *VeAg*, com ja s'ha dit, és testimoni únic per a molts dels textos que reporta. Això suposa una dificultat afegida per a l'editor, ja que sovint topa amb problemes textuais greus que la simple col·lació amb un altre testimoni hauria ajudat a resoldre amb relativa facilitat.

Un exemple paradigmàtic de l'atenció que cal atorgar a la separació exacta de les paraules, l'ofereix el poema N48 de Peire Català (*Axi com celh qui de tot s'abandona*). Bohigas (1988: XXIX) segueix la divisió de mots de la còpia, i això el porta a editar un text on es perd la il·lació sintàctica entre els versos 33-34. El significat del passatge en queda afectat (val a dir que de manera insidiosa, perquè la lliçó no resulta del tot absurda):

33 Co l basalis qui *va sensa* semblança
34 pres del miral, mor si eys remiran,
35 axi muyr yeu madona sguardan

Una simple col·lació amb la lliçó del *Cançoner d'Estanislau Aguiló* (*E*, fols. 81v-82v) hauria evitat l'error. Aquest testimoni transmet el vers 33 de la següent manera:

33 co l baselis que *vesen sa* semblança

lliçó que fa llum sobre el text del *VeAg*: enlloc de *va sensa* cal llegir *vasen sa*. Aquest elemental canvi en la divisió dels mots representa una millora substancial tant del sentit com de la sintaxi del passatge²⁴⁴:

²⁴³«Trascrizione non significa però riproduzione materiale: la trascrizione va considerata, anzi, come il primo gradino dell'interpretazione. Di questa fa parte, innanzitutto, la *divisione esatta delle parole*» (Brambilla Ageno, 1984: 33).

²⁴⁴La correcta edició dels versos, val a dir, ja havia estat materialitzada als anys vint per Fabre (1922: 5), el treball del qual he consultat després d'haver redactat aquest capítol: l'editor va incorporar a la lliçó de *VeAg* la del testimoni mallorquí, anteriorment transcrit per Anglade (1917: 32-33). Però Bohigas, anys més tard, tot i ressenyar-la a la bibliografia, no va tenir en compte aquesta primera edició del poema, i d'ençà de l'aparició del seu volum *Lírica trobadoresca del segle XV*, el text citat en l'àmbit català ha estat tradicionalment el de Bohigas, 1988.

Co l basalis qui, vassen sa semblança
pres del miral, mor si eys remiran,
axi muyr yeu madona sguardan

Alguns exemples d'esmenes que afecten la separació dels lexemes:

1

N31 (Anònim): *Atresi m pren can la mola com mol*

L'edició que proposa Riquer (1954-56: 185-85) dels vv. 12-14 d'aquest poema anònim és la següent:

8 Soven me fay mey ulh monsonger
9 tal res guardar qui l semblara plasen,
10 mas lay on plus hi vey gentil parven,
11 trop mon fin cor dos tants pus vertader;
12 *c'a mi l* sguart gentil ne z amoros
13 no m pot semblar tan belh ne ten joyos
14 *qu'a* vos, midons, me faça variable²⁴⁵

A l'aparat crític de l'editor s'atesta: 14 que vos; veriable. Ara bé, segons els hàbits gràfics del copista, al v. 12 el text tant es pot llegir *mil* com *nul* (no hi ha cap diferència: passa molt sovint, en aquest i en d'altres manuscrits de l'època, que *milhs* es confon amb *nullhs*, i al revés). Així, l'editor s'hauria pogut decantar per *nul*, forma habitual i que s'ajusta millor, semànticament i sintàctica, al context dels versos comentats: amb el pronom *nullh*, el v. 12 focalitza l'atenció en la quantitat de mirades gentils amb què el parlant del poema és temptat, i no pas en l'apreciació personal d'un inconcret esguard gentil. Això hauria evitat les desaglutinacions fantasmes *c'a mi l* (significant: que a mi l'esguard) i en definitiva resol el vers de la manera més econòmica possible:

12 *ca nul* sguart gentil nez amoros

²⁴⁵El text, com és costum de Riquer, està acompanyat de la paràfrasi següent: «Porque la mirada gentil y amorosa no me puede parecer tan bella ni tan gozosa que hacia vos, señora, me haga variable».

He trobat dues incidències de *ca* amb clar valor causal al cançoner, en l'anònim N62 (*Amors com fayts amar ten aut*) i en el poema N112 de fra Joan Basset:

- 4 que m per foch, *ca* tant m'esauta (N62)
- 44 *ca* a Dieu pur vostra cors infanta (N112)

Una altra dificultat consisteix a saber si la desaglutinació riqueriana del v. 14 *qu'a vos* resulta necessària o no: és a dir, si l'objecte de la variació és el parlant del poema (que a vós) o bé la dama (que vós). En qualsevol cas, l'esmena de *e* per *a* al v. 14 resulta inútil, vistos els hàbits gràfics de la còpia, tant en l'aglutinació *qu'a* com en l'adjectiu *variable*. En la nova edició que es presenta *infra*, doncs, els versos apareixen transcrits d'aquesta manera:

- 12 *ca* nul sguart gentil nez amoros
- 13 no m pot semblar tan belh ne tan joyos
- 14 que vos, midons, me faça variable.

2

N51 (Anònim): *Axi cant es en muntanya deserta*

- 1 Axí cant és en muntanya deserta
- 2 mant rich tresaur entigamén perdut,
- 3 e no sap hom de qual part és vengut,
- 4 tant ha lonch temps que no fon descuberta,
- 5 sò fay amor, qui met en loch desert
- 6 mant rich tresaur, *on manta done s pert*
- 7 per son lonch mal e per trop sotatura.

La interpretació del v. 6 suggerida per la separació de mots de l'edició Riquer (1950a: 304-5) reproduïda sobre aquestes línies presenta un problema evident d'encaix sintàctic i semàntic amb el conjunt del passatge. El testimoni, en efecte, llegeix:

mant rich tresaur on manta dones pert

Com en el cas de N48, la divisió dels lexemes operada pel copista resulta un parany per a l'editor. Ara bé, si enlloc de mantenir l'adverbi *on*, desaglutinem una preposició *en* de la conjunció *o* (*o n*); si interpretem el mot *manta* com un substantiu (amb el significat de mantell) i no pas com un adverbi; i si el mot *dones*, enlloc de ser llegit com un substantiu plural, és desglossat en *d'on es* (preposició *de* més adverbi *on* i pronom reflexiu de tercera persona); llavors els tres últims versos de la cobla es poden llegir d'aquesta manera:

so fay amor, qui met en loch desert
mant rich tresaur o n manta, d'on es pert
per son lonch mal e per trop sotatura.

Segons Coromines (*DECLC*: 5, 441), *manta*, «espècie de mantell», està documentat en català des de finals del segle XIII, i «ja des d'antic se'ns presenta aplicat figuradament: "suplic lo rei de pau/ que ns abric en la seu *manta*" (Turmeda, *Divisió de Mall*: 142)». Aquest és el sentit que escau al passatge del poema, que parteix d'una paràfrasi de la coneguda paràbola bíblica («El reialme del cel és un tresor amagat en un camp» [Mt 13,44]), i la utilitza com a terme primer de comparació en un context amorós. *Sotatura* hi és utilitzat com un derivat de *sot* o *sota* que no he trobat registrat als repertoris lèxics.

Cal dir que Bohigas (1988: 101), editor posterior del text, degué intuir ja aquesta interpretació, continguda de manera implícita en la lliçó que edita, sense justificar l'esmena:

mant rich tresaur o n *mantel* d'on es pert

Val la pena de destacar, al mateix poema, dues lliçons establertes per Riquer (1950a), i mantingudes per Bohigas (1988) i el *Rialc*, que fan incomprensibles els dos versos següents (en segon lloc, la meua edició):

17 *que n aya ma* del tot mon cor conquist
 que n ayçi m'a del tot mon cor conquist

28 e say-ne tant que s *ha no l* puix attend[r]a
 e say-ne tant quez *ha vol*²⁴⁶ puix attend[r]a

3

N69 (Andreu Febrer): *Si n lo mon fos gentilesa perduda*

En aquesta lloança del poeta a les dames de la cort de Cardona trobem el passatge següent, citat segons l'edició riqueriana (1951a: 84-86):

33 Altra n'i say en qui natur'à mesa
34 gentils fayçós e morosa pervença:
35 don Yolant, que b gaya captenença
36 ab dolç sguart mostra sa gran noblesa.
37 Na Beatris d'Anglesola s'avança
38 lossanamén los stranys aculhir,
39 e Johana Pineda, qui felhir
40 no sab, *ne u quer* Elphita, la de França.

L'editor dóna la següent paràfrasi explicativa dels dos darrers versos: «i Joana Pineda, la qual no sap mancar (a ningú), ni ho pretén Elfito, la de França». Segons aquesta lliçió, Elfito de França té un paper més aviat poc lluït en la cort del senyor de la sal. I és que la suposada instigació al fallimén propugnada per aquesta dama tan sols prové d'una interpretació de les grafies dels mots en cursiva que resulta, si més no, discutible: si en lloc d'una *u*, l'editor hagués transcrit una *n*, s'hauria estalviat un pronom (ho), un verb (querir) i un sentit tan poc escaient al passatge: la dama Elfito, doncs, hauria passat a formar part del seguici de senyores simplement virtuoses o incapaces de mancar a ningú: *ne nquer* (ni encara, és a dir, tampoc) Elfito, etc:

Na Beatris d'Anglesola s'avança
lossanamén los stranys aculhir,

²⁴⁶A vol: a voluntat (vegi's PD: 386).

e Johana Pineda, qui felhir
no sab, *ne nquer* Elphita, la de França.

4

N123 (Joan Basset): *Us drachs fiblans va pel mon trop correns*

Bohigas (1988: 61-63) edita així la quarta cobla del poema:

28 Ffoch dissolut ardén vey flamajar,
qui del bosch sal per cremar un vadel
ab banyes d'aur e de virginal pelh
vestitz, lo qual vertats vol deffensar
en contra lops noyrits de tirannia,
d'engan farcitz per *manta n l'ar* falcia,
32 tostemps del món venín contra raysó
ab furós gest de mal entinció.

El vers 30 (per *manta n l'ar falcia*) és ocasió d'una pintoresca exegesi per part de l'editor: «Per la molta falsedat que hi ha en l'ambient». Si tornem al manuscrit veurem, però, que s'hi llegeix un únic mot, *mantanlar*, que probablement és la lliçó que caldria transcriure i editar: *mantellar*, verb transitiu derivat de *mantell* i sinònim de *emmantellar*, cobrir amb un mantell (*vid DCVB: 7, 212, i DECLC: 5, 441; també en occità es documenten des d'antic mantel, manta i mantelar: vid PD: 236*). La grafia *nl* amb valor palatal lateral [λ] no és de les més habituals, però sí que trobem, en canvi, *nlh* (possiblement amb valor de palatal geminada [λλ]) en el mot *amenlha*, copiat pocs fulls més enllà al mateix cançonier *VeAg* (N137, vv. 28, 32).

Amb aquesta interpretació, el vers i el passatge retroben el sentit: els llops del poema, com el del conte popular, estan farcits d'engany per *mantellar* (cobrir, amagar) la seva falsedat.

5

N49 (Peyre Català): *Mos cors se mor languen mays mort non es*

Aquest poema de Peire Català, que explota fins al límit de la gramaticalitat i del bon gust la tècnica de la derivació lèxica, la polisèmia i el joc dels dobles sentits, planteja múltiples problemes editorials i d'interpretació. La primera cobla de text (N 49, vv. 1-9) va ser editada per Bohigas d'aquesta manera:

1 Mos cors se moc languen, mays mort non es,
2 car si fos mort, Mort, moren, m'agr estort,
3 perqu'eb vida, viven vius m'aconort
4 con fins, con franchs, con leyals, con conques;
5 tan que, per tan[t], parten, no n parti res
6 can tot per tot ho fau del foch *qu'estia*.
7 Mants fis aymants, amats, amen Amor;
8 mas yeu, pus m'art, may[s] hi trop de douçor,
9 per la gencer quez hanch portes camisa.

Deixant de banda un simple error tipogràfic al primer vers (*moc* per *mor*), els mots marcats en cursiva, *qu'estia*, no tenen un sentit evident (el mateix editor, en nota, comenta: «no tenim documentada aquesta forma [*estia*]», i es limita a suggerir que «en aquest passatge sembla sinònima d'*abrusar*»), i generen un problema sintàctic i mètric greu. Com sabem per l'exemple N48, l'any 1922 C. Fabre havia proposat una edició dels dos poemes conservats de Peire Català, el segon dels quals (N49) s'ha transmès en la sola còpia del *VeAg*. Aquest primer editor del text ja s'havia adonat que el problemàtic mot *estia* del v. 6 «est corrompu, puisqu'il rime avec *camisa* du vers 9, et devrait s'écrire *estisa*. Mais *estisa* est un vocable inconnu aux lexiques» (Fabre, 1922: 10). Així doncs, considerant que l'occità *atisa* no s'ajustava a la necessitat semàntica del passatge, Fabre va esmenar el vers conjecturant un altre verb no documentat en cap repertori lèxic: *estrisa* (definit: «consume, fait déperir, éteint», *vid.* pàgs. 10 i 14). La solució, però, tal com la materialitza l'editor, continua creant un buit sintàctic greu, ara entre els versos 7 i 8 del poema:

5 Tan que, per tan parten, non parti res
6 Con tot per tot ho fau del foch *qu'estrisa*

- 7 Mants fis aymants amats. Am'en amor.²⁴⁷
 8 Mas yeu, pus m'art, mays hi trop de douçor
 9 Per la gencer quez hanch portes camisa.

Després d'haver considerat les interpretacions suggerides per la puntuació i les esmenes dels dos editors, és possible proposar una nova llició i una puntuació capaces de retornar la rima al vers i el sentit a tot el passatge:

- [...]
 6 can tot per tot ho fau del foch qu'esti[s]a
 7 mants fis aymants: amats, amen amor,
 8 mas yeu, pus m'art, may hi trop de douçor
 9 per la gencer quez hanch portes camisa.

Segons aquesta llició, el verb *estisar* és llegit com una hibridació entre *atissar* (occità *atizar*, *atuzar* [PL: 32, transitiu], castellà *atizar* [DCVB: 1, 120]) i *estisnar* (documentat en català segons el DCVB: 5, 562, de *tisó*, *tisonar*, tot i que Coromines considera *tisó* i els derivats *tisnar*, *tisnera* i *tisonar* com a castellanismes), sempre amb el sentit d'atjar foc (i, al poema, metafòricament, la passió dels enamorats). Està clar, a més, que el verb ha de ser transitiu, cosa que resol la incongruència sintàctica i semàntica entre els versos 6-7-8. El passatge, doncs, es podria editar i parafrasejar de la següent manera:

- Mos cors se mor languen, mays mort non es,
 car si fos mort, mort, moren, m'agr'estort;
 per que 'b vida, viven, vius m'aconort
 4 con fins, con franchs, con leyals, con conques;
 tan que, per tan, parten no n parti res,
 can tot per tot ho fau, del foch qu'esti[s]a
 mants fis aymants: amats, amen amor,
 8 mas yeu, pus m'art, may hi trop de douçor
 per la gencer quez hanch portes camisa.

[El meu cor es mor i llangueix, però no és del tot mort, | perquè si ho fos, la mort, en morir (jo), m'hauria alliberat; | i per això, estant viu, tot vivint m'aconsolo amb la vida, | talment (persona) noble, lleial i sotmesa. | Fins al

²⁴⁷Fabre (1922: 11) explica que «le mot amen, du vers 7, n'est pas une leçon claire». I com a mostra, vegi's l'intent d'exegesi que desenvolupa tot seguit.

punt que, per tot això, en partir (allunyar-me), no aconseguixo anar gens lluny, | per molt que ho intento, del foc, que atia | molts fins enamorats, els quals, essent estimats, estimen l'amor; | però el que és jo, com més m'abruso (entengui's: sense ser estimat), més dolçor sento envers la (dama) més bella que mai hagi vestit camisa].

6

N49 (Peyre Català): *Mos cors se mor languen*

Com ja s'ha dit, aquest poema presenta diversos passatges obscurs o no ben resolts. Els vv. 37-40 del poema són editats per Bohigas (1988: 98-100) de la següent manera:

37 Ab los valens valer valor me platz,
38 car ab valor val celh qui pot valer,
39 porque *n* honor, valor *a(b)* dreyt *d'aver*
40 car axi s tany a cuy platz plasén faytz.

Al v. 39, la lliçó *d'aver* no tan sols no fa sentit, sinó que crea un daltabaix sintàctic que no es pot resoldre si no és convertint la preposició *ab* en una tercera persona del verb *haver* (en l'estranya perífrasi *haver dreyt d'aver*), cosa que fa Bohigas mitjançant el parèntesi. Ara bé, potser no cal desaglutinar cap preposició *de* d'aquest suposat infinitiu *aver*. Una solució al problema pot ser la lectura de *daver* com un únic lexema, un substantiu: *ab dreyt daver* (= *dever*, *deure*, *obligació*). De fet, la interpretació de Bohigas, que coincideix en molts aspectes amb la de Fabre (1922: 15), sembla estar condicionada per la lectura del primer hemistiqui del vers (*perque n honor*), que acusa la manca d'un verb que cohesioni sintàcticament el passatge. Al seu torn, l'origen d'aquesta lliçó pot haver estat l'habitual confusió del copista entre les grafies *u/n* (*perque n* enlloc de *per qu'eu*). Vegi's el context de les altres cobles, sempre en primera persona. El mot *honor*, doncs, podria tractar-se simplement d'un verb conjugat (en concordança amb el pronom *eu* desaglutinat: *per qu'eu*). Llavors els versos es podrien editar de la següent manera:

37 Ab los valents valer, valor me platz,

38 car ab valor val celh qui pot valer,
39 per qu'eu honor valor ab dreyt daver
40 car axi s tany a cuy platz plasen faytz.

7

N126 (Joan Basset): *Amar servir honran presan e tembre*

Molts versos del poema N126, segons l'edició de Bohigas (1988: 73), fan l'efecte d'haver estat transmesos amb un gran nombre d'errors materials de difícil solució en l'única còpia que els ha conservat. D'altra banda, però, alguns dels versos estan desfigurats a causa de diverses errades de transcripció que afecten la separació de les unitats morfològiques i lèxiques i que són, en gran part, esmenables:

1 *Amor servir honran, presan e tembre,*
2 *Flors virginals, d'on cueig [trasch] li gran mestre [...]*

En l'edició alternativa que proposo d'aquest passatge:

1 *Amar, servir, honran, presan e tembre,*
2 *fflors virginals, deu tueig li gran mestre*
3 *vostre sant cors ayros, valen, molt destre [...]*

la no concordança entre el verb conjugat en singular (*deu*) i el sintagma plural (*tueig li gran mestre*) pot ser un simple error del copista, poc familiaritzat amb la morfologia dels plurals occitans, de terminació molt semblant a la dels singulars catalans. A més, la caiguda del sufix verbal (*deuen, devon*) resulta molt fàcil d'explicar, en català i en occità, com a error material de còpia, i més encara si es té en compte que la sil·labació del vers resulta igualment possible amb la restitució d'aquesta síl·laba, ja que el mot *tueig* admet ser tractat com a monosíl·lab o com a bisíl·lab. El poema N121 (vv. 2-3), també obra de fra Joan Basset, ofereix un cas idèntic a aquest:

Terribles crits, agres, provocatoris,
a gran tristor *devo* ploran spandre

4 si clero *tueg* ers, pus que ls es notoris
qu'es morts aycelhs plus sabent d'Alaxandre

Aquí tan sols ha caigut la *n* final del verb *devon*, ja que la sil·labació del vers no hauria permès la pèrdua de la vocal sense que la mètrica del vers en resultés visiblement afectada²⁴⁸.

En un altre passatge del mateix poema N126 (vv. 22-23) la llició editada per Bohigas (*loc cit*) sembla resistir-se a l'exegesi. Entre els mots afectats, destaca una forma no habitual del verb *enclaire* (que deu ser una simple metàtesi: *enclaua/encaula*, o una forma relacionada amb els participis *encaus*, *encals*, vegi's *PD*), el substantiu occità *laus* ("louange, gloire") i la representació gràfica de l'adverbi *dellà* grafiat amb una sola *l* en posició intervocàlica. El resultat d'aquesta nova transcripció del text és el següent:

17 Ploma d'aur fi ab mot depurat tempr
18 tench en lo punh cant vu[l]h de vos scriure
19 ab letres d'aur nobles lausors, pus viure
20 justamen vey tots celhs qui us fan azempre,
21 Mayres de Dieu, e miran su 'l retaula,
22 yeu vostra fas no say *quins laus encaula*
23 *dela pentat*, que y mir causa tan belha
24 que n peradis no crey hagats perelha.

La metàfora ens fa pensar inevitablement en la «pintura b himatges» dels *Stramps* de Sant Jordi (vv. 9-16), on la dama, imaginada amb els ulls astorats i purs d'un infant, s'assimila a una representació de la mare de Déu pintada en una taula d'altar i envoltada d'un màgic cercle d'or. Val la pena de recordar que Basset i Sant Jordi van ser estrictes contemporanis, també en el servei a la cort del Magnànim.

²⁴⁸La caiguda de la *-n* final en verbs conjugats en la tercera persona del plural és un hàbit gràfic del copista, ja que se'n troben més exemples al llarg de tot el cançoner. En alguns casos, el contacte vocàlic amb la paraula següent emmascara aquesta pèrdua, com en N117, v. 5 (e li duy colp qui m punyo en apres) i N118, v. 4 (que mu[n]to naut arruxar tots los scims). En d'altres la terminació en *-o* es presenta clarament aïllada, com en N121, v. 32 (pus veso liey claus din lo siminteri).

N103 (Lluís Icart): *Malautts e greus destretz*

Molas (1984) va considerar corromputs alguns versos de la *Consolació o avis de amor* de Lluís Icart (N103), que com a tals foren deixats en blanc en la seva edició del poema. Recentment, però, la revisió del *Rialc* ha sabut donar sentit a molts d'aquests versos que es van escapar de la interpretació del primer editor, com per exemple «quez ereos s'apella» (v. 121) o «mostra les passios/dereos ten nompnat» (vv. 128-29)²⁴⁹. Però hi ha passatges que encara són incomprendibles tal com apareixen editats al web, com per exemple els vv. 396-97, que tracto d'escatir a continuació. El testimoni llegeix, literalment, els mots que segueixen, on el copista ha substituït una *x* per una *c*, tal com s'indica:

396 e si languens circula
397 vostres es e<x+c>amina

El context semàntic del passatge és el d'un irònic llistat de consells que el jo poètic ofereix al desconegut amic malalt per tal de recuperar el favor de l'estimada: en primer lloc, cal que serveixi la dama com correspon, sotmetent-se amb docilitat a tots els seus capricis, i en segon lloc, cal que adopti físicament (i teatralment) la coneguda indumentària i gestualitat de l'amant cavalleresc llanguent d'amor, tal com prescriu la doctrina cortesa. Copio tot el passatge amb la meua interpretació dels versos 396-97, que se sustenta en una nova separació dels lexemes *vostres es* (aquí desaglutinat *vostre ses*):

384 donchs si amb esforç s'enança
vostre cors liey servir
e tots sos mans complir,
e que del tot entenda
388 en far complid'esmenda
de quant haurets felhit,
e que us fessats vestit

²⁴⁹Vegi's els comentaris de tipus textual i cultural que dediquen a aquesta lliçó Pujol (2001: 186) i Cabré (2002: 56-59).

392 eres d'un'eytal norma
 que s mudi vostra forma
 en part cavalharivol
 (que d'aquest semblan titol
 amors vey s'entitule),
 396 e si languens circula
vostre ses e camina,
 que tota sa doctrina
 (part posans tot embarch)
 400 servetz, portan lo carch
 mot just desus lo dors,
 sepgats que l vostre cors
 obtendra ço que vol;

Tot el passatge té un clar to humorístic, subtilment tenyit de misogínia, que el mot *ses* ("cul, conjunt de les natges", del llatí *SESSUS*, -US, "acció de seure", *vid DECLC*: 7, 898) posa de manifest sense embuts. El problema editorial (la separació de mots) és el mateix que es troba uns versos més avall en el poema (vv. 424-25), versos que les edicions anteriors només resolen de manera parcial. L'esmena comprèn també la puntuació de tot el fragment, a més de la transcripció de *quem* (enlloc d'un incompreensible *que us*) al v. 424:

Mas lo gran laus que te,
 ¿com los porets spandre?
 ¿E com porets romandre
 de tot son standart,
 424 per mot *que m* punyen dart
o spina cre que punya?
 Alcus falssa besunya
 sus vos, amichs, pausa.
 428 E mays faretz: que us lausa
 tots homs de cortesia,
 no disens vilania
 may de la lengua vostra

L'ínfima esmena de transcripció que segueix se sustenta en l'observació dels hàbits gràfics del copista, que sovint deixa caure la *s* primera en els plurals acabats amb el grup consonàntic *-sts*: *tri[s]ts*, *te[s]ts*, *ge[s]ts*. Un cas de *tets* es troba a N167, v. 246: «mas ab *tets* juridichs» (però aquí el sentit del vers és tan evident que no presenta cap problema, cosa que no es pot afirmar del passatge comentat). D'una banda, la lliçó del manuscrit és objecte d'una correcció feta pel mateix copista (*critz+crits canc*), que substitueix la *z* final per una *s*. A més, la gran semblança entre *c* i *t* en posició inicial de mot, font habitual de confusions editorials, acaba de complicar la interpretació d'una paraula que, si s'hagués presentat sota una altra forma gràfica, no hauria suposat cap mena de problema per a l'editor (compari's amb Riquer, 1950a: 305: «delan me *crits* deu estr'obedién»):

Responch-vos doncs, pus que ve l temps de may,
 Jaymes isnelhs Rovira, ples d'abtesa:
 l'escuder gay, complitz de gentilesa,
 12 pusqu'elha l vol, sembla m quez ella l play;
 tant, qu'yeu vos dich mon afar de present:
 la quez elh platz, ges de liey no n ha cura,
 ans nueyt e jorn fa d'aquelh sa rencura.
 16 *Delan me, trits deu estr'obedien.*

És clar que un altre problema d'aquest vers, i potser l'autèntic desllorigador del passatge, és la interpretació de *delan me*. En occità del Llenguadoc, *delan* és una variant de *davan*, *davans* (*Lou Tresor*: I, 718 i 702). El sentit és el mateix que en català: "en presència meva, davant meu" (essent "la situació", "la qüestió posada" el subjecte del complement circumstancial). Com se'ns informa en el transcurs i desenllaç posteriors del debat, Bernat de Mallorca defensa que l'escuder ha de servir la donzella que ja ha declarat estimar-lo, encara que no sigui la preferida, enlloc de perdre el temps requerint la que realment li agrada però no li fa cas. La conclusió que expressa el tençonant al v. 16, doncs, resulta clara: "al meu entendre, l'afligit en amors ha de ser obedient i s'ha de sotmetre a la dama que l'estima".

N75 (Andreu Febrer): *Are m platz be com l'afan e l martire*

L'esmena que es comenta aquí té l'origen en la transcripció errònia d'un mot que es repeteix en quatre versos de la mateixa cobla (vv. 3, 5, 11, 12), cosa que ha impedit fins ara de desentrellar el sentit i l'estructura sintàctica de tot el passatge. L'edició riqueriana de la cobla és la següent (1951a: 103):

| | |
|-----|-------------------------------------------|
| | Are m platz bé com l'afan e l martire |
| | qu'an percassat mey vulh fals tritxedor, |
| | pòrton al sol, que no se'n plany mon cor, |
| [4] | ---- |
| | mas al ploran |
| | e desiran |
| | morran say quan |
| 8 | no pòdon ges veser |
| | son cors gencer; |
| | per qu'ay plaser |
| | com del bastó qu'il maseix s'an talhat |
| 12 | son [m]alfarit e batut e cascat. |

Els problemes que presenta el text als vv. 3 i 5, ja assenyalats pel mateix Riquer (*op cit*: 106), coincideixen a topar amb l'estranya partícula *al*, d'origen i interpretació obscurs. Si s'observa de nou el manuscrit, però, es veurà que en realitat s'hi llegeix *il*: pronom occità de tercera persona del singular masculí i femení, i de tercera persona del plural masculí (Jensen, 1986: 84-85). En aquest cas, com que el pronom té els ulls del parlant com a antecedent (*mey hulh*), es tracta d'un plural. L'error té una explicació molt senzilla: la concurrència de diversos al·lògrafs de la grafia *i* al cançoner enganya sovint el lector modern, que lògicament no té *in mente* la mateixa distribució i criteris d'ús del copista medieval. Així, la *i* de *il* (als vv. 3 i 5) no és la mateixa que la *i* llarga de *qu'il* (v. 11), i tampoc no és exactament igual que la *i* que se sol trobar a l'interior de mot, enllaçada per l'extrem superior amb una lletra precedent (per exemple, la *i* de *martire* al v. 1). Aquesta *i* de *il*, situada a principi de paraula, està provista d'una petit traç descendent molt fi en l'extrem

superior del peu de la lletra que pot arribar a confondre's amb la panxa d'una *a* apressada. La diferència entre una i altra lletra, però, es fa evident si es compara la *a* de *al* amb qualsevol de les altres que apareixen al passatge.

De fet, el pronom *il* apareix manta vegada al llarg del cançoner, amb valor singular i plural, sobretot als poemes de trobadors clàssics: vegi-se'n ocurrencies, per exemple, als poemes N33 (v. 45), N59 (v. 16), N61 (v. 18) i N91 (v. 32). L'edició que es proposa del passatge, doncs, és la següent:

Are m platz be com l'afan e 'l martire
qu'an percassat mey hulh fals, tritxedor,
porton *il* sol, que no se'n plany mon cor,
[4] ----
mas *il*, ploran
e desiran,
morrán say quan
8 no podon ges veser
son cors gencer,
per qu'ay plaser
com, del basto *qu'il* maseix s'an talhat,
12 son *il* farit e batut e cascat.

A la cobla següent del mateix poema, l'editor proposa d'esmenar el v. 16, que al manuscrit llegeix:

hi hagre *san* lauzes damar slire

per «hi hagre *s'un* lauzés d'amar [e] slire». Vegi's el context de tot el passatge, ja en la nova edició, que manté la lliçó del testimoni:

13 Que n ten alt loch han posat mon cossire
14 que mantes vetz met al sen a folhor
15 cant yeu m'albir quez un emperador
16 hi hagre *sa'n* lauzes d'amar [e] slire.

Riquer explica amb aquestes paraules la seva interpretació dels vv. 15-16, fundada en l'accepció "décider" del verb *lauzar* (PD: 223): «quan jo m'adono que ella tindria un emperador si es decidís a amar-ne i

estimar-ne un». Però si ens cenyim al text transmès, i retornem a l'accepció més habitual de *lauzar* com a verb reflexiu (*loc cit*: "se louer, se déclarer satisfait, être content"), la lectura que es desprèn de l'edició aquí proposada s'ajusta més al sentit del passatge: "quan m'adono que [fins i tot] hi hauria un emperador que s'honoraria d'estimar-la i distingir-la amb la seva elecció". Al cançoner hi ha almenys una altra ocurrència de *lauzar* com a verb reflexiu amb aquest significat: N88, vv. 15-16 («Ay, senyor Dyeu, de vos no m puix lausar, / qu'aytal fora s'eu n'egues lo poder!»), tot i que les accepcions habituals són les de "lloar" i "aconsellar", presents en aquest passatge de l'anònim N62, vv. 7-9:

Mays quant de lieys aug lo gran laus
e l pretz veray, mos sens me *lausa*
que n *lausar* liey prenda repaus

11

N95 (Peires de Rius): *Armas, amors e cassa*

Riquer (1954) edita d'aquesta manera els tres primers versos de l'únic poema de Peires de Rius (N95):

- 1 Armas, amors e cassa
- 2 me play quant s'en amassa
- 3 als coms, qui les manté;

A la *HLC* (I: 535) els versos són objecte de la següent paràfrasi: «Armes, amors i caça em plauen quan es reuneixen en el comte, qui les manté ...». L'estructura sintàctica del passatge, però, hi resulta visiblement forçada: no s'explica la funció del pronom *en* ni del proclític reflexiu *se*, i el verb *amassar* encaixa amb dificultat amb el complement preposicional *als coms*. D'altra banda, la forma verbal *amassa* en posició de rima es repeteix, amb la mateixa accepció de "reunir", al v. 8 de la mateixa cobla, llicència que era considerada inadmissible als tractats poètics antics.

En la nova lectura que proposo del text, *sen* és interpretat com un sol lexema, amb el sentit clàssic de "sens, esprit, raison" (PD: 339), *a massa* és considerat com un sintagma adverbial ("ensemble", PD: 238), i *a 'ls* desaglutinat en: 1) la tercera persona singular del verb haver (*a*), i 2) l'article determinat en forma enclítica i amb la falsa desinència de cas recte (*'ls*), article que determina el subjecte de la subordinada, *coms*. El resultat d'aquesta lectura és que, sense haver de canviar ni una sola lletra, el text transmès es pot parafrasejar de la següent manera: "Armes, amors i cassa em plauen quan el comte qui les manté poseeix, a més, seny", llició que entre altres coses evita la repetició del verb *amassar* a pocs versos de distància:

- 1 Armas, amors e cassa
- 2 me play quant *sen a massa*
- 3 *a 'ls* coms qui les mante,
- 4 e prey Deu que li plassa
- 5 cascuna de lor se fassa
- 6 so que lor aparte:
- 7 armes, guerrejar be,
- 8 amors tot joy amassa,
- 9 cassa, cassan reve.

L'adverbi *a massa*, sovint grafiat *amassa* (Alibert, 1935: 201) i *amasso*, *a masso* (*Lou Tresor*: 81), es troba també al quart vers del poema més conegut de Pere March (*Al punt c'om naix*), copiat al *VeAg*: «tro per edat mor e descreix a massa» (Cabré, 1993: 132). En la llició del nostre cançoner però, que coincideix amb la transmesa pel testimoni *L*, el copista devia confondre l'adverbi amb el verb *amassar*, cosa que el va portar a modificar el vers de la següent manera: «tro per edat mort destrui ez amassa» (N36, v. 4).

Tot seguit passo a comentar un cas que no afecta el text editat, sinó la seva interpretació. I que, alhora, és interessant perquè dóna peu a parlar de la curiosa oscil·lació morfològica que s'observa en les terminacions de tercera persona d'alguns verbs en l'obra d'Andreu Febrer. Vegi's la primera cobla del poema N70:

Doloros critz ab vutz brava, terribla,
 fflhonamen de vas migjorn nos crida:
 «O crestians!, fenits tuyt vostra vida
 4 o recobratz Dieu veray, impassible,
 que *ce nos ay* pres, e[n] gran vituperi,
 li serazi fors de son tabernacle,
 e tornats-lo lay denant lo trinacle
 8 on l'a penat del ceprat ciminteri!

Riquer (1951a: 89), l'edició del qual segueixo punt per punt, comenta: «remarquem la construcció del verb *prendre* amb *se* (escrit *ce >* sibi), o sigui *se'ns ha pres*». Segons aquesta interpretació, però, el sintagma "li serazi" queda estranyament marginat en l'estructura sintàctica del passatge, mancat de verb i de complements. I és que *ce*, més que no pas un pronom reflexiu, sembla un demostratiu com *cest, est* (*vid DECLC*: 3, 716 i següents, i *Lou Tresor*: 1, 510 [*ce, cen*]). El sentit, doncs, seria: que *aquest* o *això* (és a dir, l'objecte directe "Dieu veray") ens han pres els sarraïns, etc.

Aquests versos, a més, criden l'atenció per l'ús irregular que s'hi fa de la terminació verbal *-ay*, ja observada per Riquer (*op cit*: 116): «La forma *ay* de tercera persona del present (per comptes d'*ha* o *à*, normals en provençal i en català) ja l'hem trobada al v. 5 de VIII [el poema a la palestra], i es pot comparar amb *stay* i *fay* (V, vv. 3, 5 [N67 *Del cor preyons*])²⁵⁰, *fay* (X, vv. 12, 48 [N72 *Combas e valhs*]) i *poray* (XII, v. 17 [N74: *Del tot me cuidave lexar*]), totes elles amb valor de tercera persona». De fet, en el cas del poema comentat (N70, v. 5) la irregularitat té una explicació simple: donat que el subjecte de "nos ay pres" no és un singular elidit, com implicava la interpretació riqueriana, sinó el plural "li serazi", la substitució d'una terminació verbal *-n* per una *-y* resulta d'allò més explicable com a oscil·lació gràfica, i no és rara en la còpia del *VeAg*, on aquestes dues lletres amb prou feines es diferencien, en posició final, per la major o menor perllongació de l'allargament que el

²⁵⁰Corregeixo la cita del v. 3 i hi afegeixo la del v. 5.

copista afegeix a la lletra de manera espontània, en funció de la velocitat del traç o de la voluntat d'artifici de cada moment.

Fixem-nos, a més, que dels sis casos esmentats més amunt, tan sols dos (N67, vv. 3 i 5) es poden considerar singulars clars. Els altres quatre estan tenyits d'ambigüitat per la proximitat de subjectes plurals (N72, vv. 12 i 48) o bé es poden considerar plurals clars (N70, v. 5).

He deixat expressament per al final el cas de N74 (vv. 17-18), on hi ha un altre exemple interessant de terminació en *-ay*. Aquí l'ambivalència dels sufixos, sumada al joc combinatori de les desaglutinacions, permet interpretar el subjecte del verb com un singular o com un plural. El manuscrit llegeix, a la lletra:

17 on poray dir
18 celhs quim veuran axi morir

Riquer (1951a: 100) edita: «on poray dir / celhs qui m veurà naxí morir», considerant el verb *veuran* com a singular, ja que s'hi desaglutina la *n* de l'adverbi *enaixi*; a la vegada, *poray* és interpretat com una forma de tercera persona del singular. En aquest cas, però, penso que tant el verb principal (*poray/poran*) com el subjecte (*celhs*) poden ser considerats plurals. Això permet mantenir la terminació plural de *veuran*, a banda del fet que el sentit del passatge sembla més ajustat amb un genèric i indeterminat subjecte plural ("aquells qui em veuran morir d'aquesta manera podran dir, etc") que no pas amb una estranya tercera persona del singular sortida del no-res ("aquell qui em veurà, etc"). La construcció, a més, es repeteix sovint en la poesia postrobadoresca, començant pels vv. 7-8 dels coneguts *Stramps* de Sant Jordi: «çels qui lo cors portaran al sepulcre / sobre ma faç veuran lo vostre signe» (Riquer & Badia, 1984: 168). El *Cançoner de Saragossa*, però, testimoni únic d'aquest poema, no presenta la constant confusió entre *-n* i *-y* que hem observat al *VeAg*, amb la qual cosa es posa de manifest una vegada més la importància d'estudiar la distribució i l'ús de totes les

ocurrències gràfiques en cada manuscrit, ja que poden alterar de manera significativa el text editat.

Es troben alguns exemples més de terminació *-ay* amb valor de tercera persona del singular en el mateix Febrer i en d'altres poetes del cançoner (per exemple, a Pròixida: N7, v. 31). Donat que l'ús no es troba descrit enlloc, es podria entendre que en aquests casos la terminació dóna color occità a la llengua híbrida. D'altra banda, està clar que sovint la irregularitat s'ha d'interpretar com una llicència generada per exigències de la rima, com en el cas de N74, vv. 17 i 18. Es pot afirmar, malgrat tot, que la forma habitual al cançoner és la terminació en *-a*.

II. Desaglutinació de partícules i tractament dels pronoms

Un problema greu, i enutjós per la freqüència amb què es presenta, és la separació de preposicions, conjuncions i pronoms àtons aglutinats a d'altres categories gramaticals. Per exemple, al poema N5 de Pròixida:

5 *quels prims quyeu vi vostre gentil bellesa*

Riquer (1954: 46) edita: «*qu e ls prims qu'yeu vi, etc*», donant a entendre que el copista utilitza l'estructura sintàctica "que en els prims" o "que a els prims". El segon punt volat, però, porta implícita una operació innecessària, perquè la vocal neutra ja conté, aglutinada a l'article, la preposició *a* ("que als prims"). El sintagma preposicional *al prim* amb valor de complement circumstancial és molt recurrent, tant en Febrer (N74, v. 22: «al prim qu'yeu la vi») com en Sant Jordi (N78, v. 6: «al prim que m mis en vos amar»). Amb un sol punt volat que separi la conjunció subordinativa *que* del circumstancial *als prims* n'hi hauria d'haver prou: «que ls prims qu'yeu vi, etc».

Un altre cas on l'editor desaglutina una preposició que és sintàcticament innecessària (editant: "qu e l mon") és en el poema N8 de Pròixida, v. 32: «pus Dieu vos tolh la milhor *quel* mon sia». El mateix

fenomen, que es multiplica en les edicions riquerianes i al llarg de tot el cançoner, reapareix a N14, v. 24:

14 mas li vostre gay tormen
 so tan fort *quel* plus sauben
 no baste gin ne sciença
 cobrir mal ne benvolença.

En casos així, l'edició presentada en aquest treball es decanta sempre per l'opció més simple i econòmica possible, tractant d'estalviar desaglutinacions que no fan sinó dificultar la comprensió del text.

Un altre problema, de més difícil solució, és el dels pronoms personals postposats al verb. L'escàs coneixement que encara tenim de la morfosintaxi de la llengua antiga, sumat a l'ambigüïtat de la lliçó transmesa per l'únic testimoni, sovint obliga els editors a refiar-se massa de la seva experiència lectora. Vegi's el vers següent, extret del ja citat poema N5 de Pròixida:

13 cant vuelh perlar trop *me* lengua represa

Segons l'edició aquí proposada, que coincideix amb la de Riquer (1954: 46), *me* és considerat un adjectiu possessiu ("trobo *ma* llengua represa"). Però, ¿no podria tractar-se també d'un pronom personal feble postposat al verb ("*em* trobo la llengua represa")? En aquest cas, caldria editar: «trop-*me* lengua represa». Com que el dubte resulta difícil d'escatir, el criteri més assenyat és segurament el d'adoptar la solució menys intervencionista, i estalviar el guionet.

En general, però, el veritable problema consisteix a definir la tonicitat o atonicitat dels pronoms, com per exemple en els versos següents, tots dos procedents de l'obra de Pròixida:

 be quant *vos* am mays que *me*
 (N 7, v. 44)

 Faytz *me*, si us play, pus dolor m'a desfet
 (N 8, v. 46)

En el primer exemple, el fet que el pronom estigui situat davant del verb fa que la distinció no afecti el text editat, ja que s'ha adoptat el criteri de no accentuar. A més, el paral·lelisme amb el tònic *me* que apareix com a segon terme de la comparació fa pensar en la tonicitat de *vos*. En el segon exemple, la tria condiciona l'ús o no del guionet en l'edició. Riquer (1954: 73) va optar per editar el vers amb guionet: el resultat és un decasíl·laba de ritme ternari, com tants n'hi ha al cançoner de Pròixida, cosa que no ofereix a l'editor cap certesa sobre la idoneïtat o no de la solució adoptada, almenys en funció del ritme del vers. En d'altres casos, en canvi, la mètrica resol el problema, ja que exigeix un accent fix a la quarta síl·laba del decasíl·laba (que ha de ser una tònica sense posttònica), per exemple al poema N101 d'Icart, v. 50:

no partens *me* de servir son cors noble

Però en versos com els dos que cito a continuació, de ritme idèntic entre ells, i on el pronom en qüestió cau en la vuitena síl·laba, el dubte sobre la tonicitat de *vos* persisteix:

abans de temps per amar *vos*, jausenta
(N120, v. 4)

d'on cueug de cert per amar *vos* morir
(N160, v. 7)

Una enginyosa cançó de Cadenet (N32) copiada pel mateix copista principal al *VeAg* podria ajudar a il·luminar aquests dubtes. Vegi-se'n els vv. 25-28:

| | |
|----|-------------------------------|
| 25 | Tres letres del A B C |
| 26 | aprenetz, qu'als no us deman: |
| 27 | «a» «m» «t», car aytan |
| 28 | vol dir com «eu am te». |

Aquí, per exigències de la rima, el pronom postposat al verb *te* ha de ser tònic, i per tant no es pot editar: "eu am-te" sinó "eu am te". Cal recordar, però, que la llengua d'aquest poema no és el català sinó l'occità clàssic. Un cop d'ull a les edicions de trobadors fa veure que la pràctica tradicional entre els provençalistes és la d'editar separatament els pronoms postposats al verb, fins i tot en casos en què el ric sistema flexional de l'occità modern, com el del català, se serveix del guionet (vegi's Alibert, 1935: 57-58). Aquesta pràctica, però, suposa un inconvenient per al lector català, el qual, davant l'absència de guionets, tendeix a tonificar tots els pronoms de manera automàtica²⁵¹. He optat, doncs, per separar tots els pronoms postposats al verb amb el guionet, segons les regles de la normativa, excepte en els casos en què la mètrica del vers exigeix indefectiblement una síl·laba tònica. En casos com els de la llista següent, que considero llicències poètiques, el criteri es manté, ja que l'absència de guionet hauria causat un efecte en excés estrany i contrari a la naturalesa de la llengua:

redressant-*los* ab lo vostre govern
N119, v. 42 (Basset)

perdonats-*m'o* si vos vers falsiffica
N126, v. 74 (Basset)

alleugant-*los* de beuratges mot purs
N143, v. 19 (Anònim)

Els futurs i condicionals analítics es resolen amb un guionet entre el verb i el pronom, deixant l'auxiliar exempt, que sovint cau en síl·laba tònica:

diatz-*ho*, car *vengar-vos han*
N81, v. 9 (Pere II)

²⁵¹ I resulta clar que molts d'aquests pronoms, si no tots, devien ser pronunciats àtons (almenys això sembla indicar la confusió entre a/e del copista quan està menys atent a les convencions de la llengua literària): N16, v. 5 (Pròixida): d'ira crusel, fent-*ma* d'argul semblança; N117, v. 19 (Pròixida): ne maltractar fent-*ma* soven languir, N162, v. 52 (Ferrús): deffendens *ma* del foch inextingible, etc.

E *far-vos ha* coronar
N145, v. 23 (Tresfort)

anar-hi e?
N154, v. 6 (A. March)

III. Hipercorreccions i conjeitures

Tot seguit es comenten un parell de casos en què l'esmena operada per l'editor resulta una hipercorrecció innecessària. Als vv. 43-44 del poema N16 de Pròixida, el manuscrit llegeix:

43 mas quant la vey aysi co l basalis
44 ab son sguart m'alciu e m fay rependre

Riquer (1954: 70) edita: «mas quant la vey, [f]ay sí co l basalís». Vegi's, però, en el context sintàctic de tota la cobla, com resulta inútil d'esmenar una lliçó que ja és perfectament correcta tal com ha estat transmesa pel manuscrit:

Soven m'ave qu'esayare d'empendre
que sopleyan de merce la nqueris,
mas quant la vey, *aysi co l basalis*,
44 ab son sguart m'alciu e m fay rependre;
tan, que ladonchs suy en major dubtansa,
que ramiran sa faç blanxa com lir
 cuyt defalhir,
48 e torn com folhs, e no say com m'estia,
qu'enaysi m pren un amoros desir
que ls cinch senys pert e ma faç se canbia.

Un altre cas d'esmena discutible és el que ofereix el v. 5 de l'anònim N31, ja comentat més amunt a propòsit d'un altre passatge:

Atresi m pren can la mola com mol,
que tot jorn va, pero d'un loch no s part,
car s'eu anas pel mon vas manta part
4 ja mon fin cor ges no s muda ne s tol

da leys en cuy ay mis tot *son* poder,
ans es pus fort que nulh castelh roquer,
que no tem res que luny ne prop li sia.

Riquer (1954-56: 34) esmena la lliçó *son* per *mon* (v. 5). És una esmena que, tot i ser sintàcticament i semànticament possible, no està prou justificada: si bé la recurrència de l'estilema *ay mis tot mon poder té*, en efecte, molt de pes en la mena de poesia copiada al cançoner, no és menys cert que el parlant del poema pot dir amb igual versemblança que "ha posat tot el poder *del seu cor* en la dama". A més, als vv. 6-7 la comparació del castell roquer continua tenint com a antecedent el cor, i per això encara s'hi utilitza la tercera persona del singular. En qualsevol cas, l'esmena porta implícita una especulació el risc de la qual no hi ha necessitat de córrer.

Finalment, un dubte i una conjectura. L'edició que es proposa en aquest treball del poema N94 (Bernat de Palaol) és la següent:

Tots los secrets qui foren entr'emdos
havets retretz a tots mos mals volents,
ez havetz fayt ço que sab Deus e gens,
20 qu'yeu hanc no us fuy malmirens ne dampnos.
Per que us tany c'om c'estraya
de don'aymar qui n vol *dos en saya*,
per qu'yeu me part de vos e m partire:
24 ja non perdray servir ne bona fe.

El v. 22, que presenta un problema evident d'interpretació, s'ha transmès hipomètric. El manuscrit, però, conté aquesta correcció feta pel mateix copista principal:

de donaymar quin vol dos o <cancel lada> en saya

La correcció de l'amanuense fou desestimada per Riquer (1950: 298) en la seva edició del poema («de don'aymar qui n vol dos o ensaya»), cosa que resol la hipometria, però no el problema interpretatiu: el verb *ensayar* no està registrat en occità, tot i que sí que existeix el substantiu

ensag, asai, ensai (PD: 29). En qualsevol cas, en l'edició el verb queda mancat de complement directe, si no és que considerem *o* com una estranya amalgama de conjunció i pronom indeterminat ("o ho ensaya"). Tot plegat resulta difícil d'acceptar. Una vegada més, el desllorigador podria trobar-se en la divisió dels mots: ¿i si *en saya*, transcrit separat al manuscrit, no és una sola paraula sinó dues, la preposició *en* més el substantiu *saya*? El mot està documentat tant en occità («sorte d'étoffe de laine; sorte de vêtement (jupe?)» PD: 332) com en català (vid DCVB: 8, 673, i DECLC: 7, 595, on *saia* és definit com a «espècie de mantell» i «espècie de túnica»; vid també el DECH: 5, 180-82). Potser podríem veure en el sintagma un equivalent de l'expressió "sots cobertor". En el context del maldit de Bernat de Palaol, una acusació com la que aquesta lectura suggereix ("per la qual cosa us està bé que hom s'estigui d'estimar una dona que en vol dos [d'homes] sota el mantell") no resulta fora de lloc. De tota manera, en l'edició no he gosat resoldre la hipometria: la restitució de l'hipotètic *o[ms]* que la *o* ratllada del copista podria encoratjar és francament massa arriscada. El vers, per tant, és editat hipomètric. Sempre ens queda l'opció de considerar *aymar* com un bisíl·lab: no seria l'únic cas de dièresi que, si bé retorna la metricitat al vers, esguerra l'accentuació aguda del primer hemistiqui del decasíl·lab. Per ara, doncs, el cas queda obert, a l'espera d'una altra edició del text.