JOSEP LLUÍS MARTOS

CANT, QUEIXA I PATIMENT

ESTUDI MACROESTRUCTURAL DE 55 POEMES D'AUSIÀS MARCH

UNIVERSITAT D'ALACANT
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA
"BIBLIOTECA DE FILOLOGIA CATALANA", 4

JOSEP LLUÍS MARTOS

CANT, QUEIXA I PATIMENT

ESTUDI MACROESTRUCTURAL DE 55 POEMES D'AUSIÀS MARCH

UNIVERSITAT D'ALACANT
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA
"BIBLIOTECA DE FILOLOGIA CATALANA", 4

MARTOS, Josep Lluís

Cant, queixa i patiment: estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausiàs March / Josep Lluís Martos. – Alacant: Universitat, Publicacions, 1997.
184 p. ; 24 cm.
(Biblioteca de Filologia Catalana, 4)

Bibliografia
ISBN: 84-7908-336-0
1. March, Ausiàs - Crítica i interpretació. 2. Literatura Catalana - Història i crítica - Teoria, etc. 3. Literatura catalana - Anterior a 1500 - Història i crítica. I. Universitat d'Alacant, ed. II. Títol. III. Col·lecció.

821.134.1MARCH.08
821.134.1.09"04/14"

Director de Col·lecció: Rafael Alemany

© Josep Lluís Martos 1997
Universitat d'Alacant
Publicacions 1997

Portada: Gabinet de Disseny
Universitat d'Alacant

Imprimeix: Gràfiques CELARAYN (impressió electrònica)
Ordoño II, 31 24001 Lleó

ISBN: 84-7908-336-0
Dipòsit Legal: LE. 1.029-1997

Imprés a Espanya

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzenada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

Als meus pares,
terra humida pel foc.

La carn vol carn, l'arma son semblant cerca:
d'ells naix fill bort als engenrrants contrari.
Qui ama carn, perduda carn no ama,
mas, en membrant lo delit, dol li resta.
(March XCIV, 103-106)

ÍNDEX GENERAL

Pròleg 17
Introducció 21

I. El model tipologicotextual d'Antonio García Berrio 25
1. Cap a una lingüística textual i la seua aplicació teoricoliterària. La pragmàtica lingüisticotextual 27
   1.1. Les propostes de Van Dijk 32
2. El concepte de tema o tòpic textual 35
3. La teoria de les tipologies textuals d'Antonio García Berrio 38
   3.1. Macrocomponent semàntic 39
      3.1.1. Un apropament a les terminals temàtiques 43
   3.2. Macrocomponent sintàctic 46

II. Tipologia del macrocomponent semàntic 53
1. Cant 55
   1.1. Declaració 57
      1.1.1. Glorificació 57
      1.1.2. Galanteig 57
   1.2. Presentació 59
      1.2.1. Sublimació 59
2. Queixa 63
   2.1. Queixa d'Amor 63
      2.1.1. Simple 64
         2.1.1.1. Queixa indirecta 64
      2.1.2. Amb èmfasi 65
         2.1.2.1. Antítesi 66
         2.1.2.2. Silenci 66
         2.1.2.3. Queixa directa 71
   2.2. Queixa de Fortuna 72
      2.2.1. Simple 72
         2.2.1.1. Queixa indirecta 72
         2.2.1.2. Símil 73
      2.2.2. Amb èmfasi 74
         2.2.2.1. Enveja 74
         2.2.2.2. Engany/desengany 75
   2.3. Queixa de la dona 77
      2.3.1. Amb èmfasi 77
         2.3.1.1. Blasmes 80
         2.3.1.2. *Carpe diem* 87
         2.3.1.3. Engany/desengany 87
   2.4. Queixa del poeta 88
      2.4.1. Amb èmfasi 88
         2.4.1.1. Timidesa-silenci 88

2.5. Queixa dels tercers 92
2.5.1. Amb èmfasi 92
2.5.1.1. Silenci 92
3. Patiment 92
3.1. Malaltia 92
3.1.1. Debat intern 94
3.1.2. Símil-al·legoria 98
3.1.3. Positiva-alegria 106
3.2. Mort 107
3.2.1. La mort com a sentiment 107
3.2.2. La mort física 118
4. Confident 121

III. Tipologia del macrocomponent sintàctic 125
1. Distribució 133
1.1. Distribució tripartida 134
1.1.1. Agrupaments textuals 134
1.1.2. Paral·lelismes 140
1.2. Distribució múltiple 141
1.2.1. Símil 141
1.2.2. Clímax expositiu 145
1.2.3. Divers 145
2. Sense distribució 148
2.1. Sense distribució amb paral·lelismes 149
2.2. Sense distribució amb encavalcaments semàntics 150

IV. A tall de conclusió 159

Bibliografia citada 165

SIGLES I ABREVIATURES UTILITZADES

ACGL 'acte comunicatiu general literari'
AT 'àmbit textual'
Cco. 'context comunicatiu general'
Cin. 'context d'interpretació'
Cpr. 'context de producció'
M 'món'
MM 'model de món'
P 'productor'
R 'receptor'
TL 'text literari'
TTG 'tòpic textual global'
UL 'univers literari'.

LLISTA DE LA TIPOLOGITZACIÓ DEL MACROCOMPONENT SEMÀNTIC

I	patiment/malaltia/símil-al·legoria
II	queixa d'Amor amb èmfasi: silenci
V	queixa dels tercers amb èmfasi: silenci
VIII	queixa de la dona amb èmfasi: blasmes
IX	queixa d'Amor amb èmfasi: antítesi
X	queixa d'Amor simple: queixa-indirecta
XI	queixa d'Amor simple: queixa-indirecta
XII	queixa del poeta amb èmfasi: timidesa-silenci
XIII	patiment/mort/negativa límit
XIV	queixa de Fortuna simple: queixa-indirecta
XVI	patiment/malaltia/esperança-debat intern
XIX	confident humà: bons amadors
XX	queixa d'Amor amb èmfasi: silenci
XXI	confident diví: Déu
XXII	patiment/mort/negativa límit
XXIII	cant a la dama de presentació: sublimació
XXIV	queixa de Fortuna simple: símils
XXV	confident humà: bons amadors
XXVII	patiment/mort/negativa límit
XXXI	queixa de Fortuna amb èmfasi: engany/desengany
XXXII	moral
XXXIII	patiment/malaltia/esperança-debat intern
XXXIV	queixa del poeta amb èmfasi: timidesa-silenci
XXXV	queixa d'Amor simple: queixa-indirecta
XXXVI	patiment/mort/negativa límit
XXXVIII	patiment/mort/negativa límit
XXXIX	patiment/malaltia/positiva-alegria
XL	moral
XLI	moral
XLII	queixa de la dona amb èmfasi: blasmes
XLIII	queixa d'Amor amb èmfasi: silenci
XLVII	queixa de la dona amb èmfasi: blasmes
XLVIII	queixa de la dona amb èmfasi: *carpe diem*
XLIX	queixa d'Amor amb èmfasi: silenci
L	cant a la dama de declaració: glorificació
LI	queixa de la dona amb èmfasi: engany/desengany
LIII	patiment/mort/negativa límit
LIV	queixa de Fortuna amb èmfasi: enveja
LV	confident humà: bons amadors
LVI	patiment/mort/negativa límit
LVII	moral
LVIII	patiment/malaltia/esperança-debat intern

LIX	patiment/malaltia/esperança-debat intern
LX	patiment/malaltia/esperança-debat intern
LXI	patiment/malaltia/esperança-debat intern
LXV	queixa d'Amor amb èmfasi: queixa-directa
LXVI	queixa d'Amor amb èmfasi: queixa-directa
LXXII	moral
LXXVI	patiment/mort/negativa límit
LXXIX	patiment/malaltia/símil-al·legoria
XCVI	patiment/mort/incertesa
CIX	cant a la dama de declaració: galanteig
CX	queixa de Fortuna amb èmfasi: engany/desengany
CXI	confident humà: altres
CXXIIa	confident humà: altres

LLISTA DE LA TIPOLOGITZACIÓ DEL MACROCOMPONENT SINTÀCTIC

I	Distribució múltiple amb símil
II	Distribució múltiple amb símil
V	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
VIII	Distribució múltiple amb símil
IX	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
X	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XI	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
XII	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XIII	Distribució múltiple amb símil
XIV	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XVI	Distribució múltiple amb símil
XIX	Distribució múltiple: divers
XX	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XXI	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XXII	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XXIII	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XXIV	Distribució múltiple amb símil
XXV	Sense distribució amb paral·lelismes
XXVII	Distribució múltiple amb símil
XXXI	Distribució múltiple: divers
XXXII	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
XXXIII	Distribució múltiple amb símil
XXXIV	Distribució múltiple amb símil
XXXV	Distribució múltiple amb símil
XXXVI	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XXXVIII	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XXXIX	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XL	Distribució múltiple amb símil
XLI	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
XLII	Distribució tripartida amb paral·lelismes
XLIII	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XLVII	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
XLVIII	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XLIX	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
L	Distribució múltiple amb símil
LI	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
LIII	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
LIV	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
LV	Distribució múltiple amb clímax expositiu
LVI	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
LVII	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
LVIII	Distribució múltiple amb símil

LIX	Distribució múltiple amb símil
LX	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
LXI	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
LXV	Distribució múltiple amb símil
LXVI	Distribució múltiple amb símil
LXXII	Distribució múltiple: divers
LXXVI	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
LXXIX	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
XCVI	Sense distribució amb encavalcaments semàntics
CIX	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
CX	Distribució múltiple amb símil
CXI	Distribució tripartida amb agrupaments textuals
CXXII	Distribució tripartida amb agrupaments textuals

PRÒLEG

Les institucions valencianes han considerat l'any 1997 com l'*Any Ausiàs March*, amb motiu del sis-cents aniversari del naixement de l'escriptor. Efectivament, aquesta és una manera d'homenatjar el major poeta valencià del segle XV i, alhora, un estímul per a la convocatòria de congressos, reunions, edició de volums commemoratius que, d'una banda, aprofundeixen en el coneixement de la seua figura i de la seua obra i, d'una altra, acosten el gran públic a tan insigne valencià.

Sembla, doncs, que el volum que teniu a les mans és una més d'aquestes iniciatives, però, en realitat, és una coincidència afortunada. Josep Lluís Martos comença a sentir un atractiu especial per la poesia ausiasmarquiana des de la seua època d'estudiant de literatura catalana medieval. En la solitud del seu *scriptorium* i des de l'aïllament en què es veu immers el llicenciat novell, Martos va configurant la seua interpretació particular de l'obra marquiana i va, per què no, experimentant amb aquella. Fruit de la seua recerca és la memòria de llicenciatura defensada el 3 de juliol de 1995 a la Universitat d'Alacant, codirigida pels doctors Rafael Alemany Ferrer i Francisco Chico Rico, i que ara es presenta a la comunitat científica, degudament revisada i modificada, en aquest quart volum de la "Biblioteca de Filologia Catalana".

Enfrontar-se a la poesia d'Ausiàs March és tot un mèrit. Intentar interpretar el seu *trobar clus* requereix una bona dosi de paciència i saviesa. Altres ho han intentat amb major o menor fortuna: pensem en les edicions i els comentaris ja clàssics d'Amadeu Pagès, de Pere Bohigas o els més recents de Joan Ferraté, en els estudis magistrals de Lola Badia o en la bibliografia de Marie-Claire Zimmermann i Robert Archer. Però Josep Lluís Martos va més enllà: interpreta March fent ús el model tipologicotextual que el professor Antonio García Berrio va aplicar als sonets del *Siglo de oro* castellà. L'objectiu últim del treball és demostrar la coherència de la producció marquiana, establir una sèrie de tòpics que es desenvolupen en els poemes que s'hi analitzen i, al capdavall, provar d'interpretar els textos des d'un punt de vista estrictament formal i veure si se'n deriven els mateixos resultats que obté la crítica tradicional. L'autor rebutja els estudis parcials d'un poema o d'un estilema concret si no és incardinat en un context global, tot i que té en compte que el seu estudi només abraça l'anàlisi de 55 poemes: aquells que tenen una estructura

comuna —cinc cobles més la tornada, total 44 versos—, selecció aquesta més que justificada. Josep Lluís Martos gairebé enceta un nou corrent crític i ho fa transgredint el mateix model utilitzat, com molt bé explica a la introducció, ja que l'esquema tipològic establert per al sonet se li queda curt davant les peculiaritats i la immensitat de la poesia marquiana.

Estem davant, doncs, d'un estudi novedós en l'àmbit de la història de la literatura catalana, ja que per primera vegada s'aplica una metodologia que s'allunya dels mètodes d'interpretació i d'anàlisi tradicionals. Les lletres catalanes, i especialment les medievals, no havien experimentat encara els embats de la lingüística textual, mentre que altres literatures, com l'anglesa i la castellana, ja tenen una tradició en aquest sentit. Citaré, com a exemple, les aportacions del prof. Antonio García Berrio, l'iniciador d'aquest tipus de treballs en la literatura castellana i el teoritzador d'aquests, les del prof. Tomás Albaladejo, que adapta el seu model a les novel·les de Clarín, els estudis del prof. Francisco Chico circumscrits a l'àmbit de la pragmàtica textual i, darrerament, la tesi doctoral de Carme Marimon, defensada a la Universitat d'Alacant, que obri les perpectives d'estudi a la literatura medieval castellana, seguint els mètodes anteriors.

Josep Lluís Martos divideix el seu treball en tres grans apartats: el corresponent a la descripció del model que utilitzarà, l'estudi del macrocomponent semàntic i l'estudi del macrocomponent sintàctic dels 55 poemes que ha seleccionat.

L'autor tria, per proximitat, el model establert per als sonets del *Siglo de Oro*, però gairebé en crea un de nou, partint, això sí, del mateix tòpic textual global "El poeta ama a la dama". L'estudi del macrocomponent semàtic adverteix que la poesia de March té un grau elevat de "conflicte", la desproporció entre els tres grans blocs temàtics "cant", "queixa" i "patiment" s'evidencia per l'escassa presència dels terminals temàtics relacionats amb el "cant" i, en canvi, per la complexitat dels altres dos. Només hem de veure els quadres de les pàgines 41 i 56 per constatar-hi que no estem davant del mateix esquema de treball i que els models poètics que inspiren el mètode tipologicotextual estan a anys llum un de l'altre. Martos, a més, va fent un recorregut interessantíssim pels poemes que estudia i, alhora, va enriquint el treball amb comentaris sobre l'*amor hereos*, la Fortuna, el bestiari, el debat pro i antifemení a l'edat mitjana, de manera que totes aquestes notes ajuden a la interpretació de la poesia marquiana i ens apropen al que podria ser el context de producció de l'obra. No s'arrisca, però, a l'hora de replantejar una nova ordenació de les seqüències de poemes, establerta l'any 1912 per Amadeu Pagès.

Pel que fa la macrocomponent sintàctic, l'estructura breu, arquitectònicament ben construïda que és el sonet, es complica amb els quaranta-quatre versos de la cançó posttrobadoresca. En aquest capítol trobem unes digressions interessants sobre les poètiques medievals, el concepte de cançó i altres gèneres poètics, al costat de la classificació dels poemes des del

punt de vista sintàctic, tenint en compte la distribució de figures, les estructures paral·leles, l'aparició i naturalesa dels símils, i tots aquells elements que van configurant el discurs poètic. L'esquema de la pàgina 124 resumeix l'esforç per sintetitzar aquest macrocomponet i constitueix una de les aportacions més rellevants del treball.

Acostumats com estem a un estudi de la literàtura des d'un perspectiva —diríem— més tradicional, aquestes tendències ens resulten completament innovadores i fresques. Tot i que es pot preferir l'estudi que abraça el context literari, la tradició d'on beu el poeta, les fonts de la seua poesia, la temàtica que empra i el seu tractament en relació amb altres poetes coetanis o no, també és interessant deixar la porta oberta a aquestes noves vies i a incursions en altres camps o disciplines. Que un mètode com aquest tinga els seus avantatges o els seus desavantatges o que les diferents estratègies metodològiques arriben a resultats pot ser no tant diferents als que ha arribat la crítica tradicional, el temps ho dirà. Mentre la Universitat aporte investigadors joves i compents que assumeixen el risc d'endinsar-se en plantejaments innovadors, sempre amb una bona dosi de prudència recomanada pels mestres, significa que els estudis universitaris tenen un sentit, que no malgastem el temps i aquests joves, benvinguts siguen.

L'amistat i la confiança que m'uneix amb Josep Lluís Martos, em fa veure'l com l'*enfant terrible* de la Secció de Literatura Medieval del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant. Amb el seu tarannà inquiet, la seua capacitat de treball i l'afecte que sap demostrar als qui l'envolten, Josep Lluís Martos fa que col·laborar amb ell i discutir una hipòtesi de treball no siga una tasca inútil ni avorrida. La seua passió per l'estudi de la literatura medieval —passió que li va infondre, com a tots els que ens dediquem a aquestes tasques a Alacant, el Dr. Rafael Alemany— fa que el treball diari siga un estímul constant i que, a poc termini, puguen veure la llum altres estudis que prepara, entre els quals destaca l'edició i estudi de les proses mitològiques de Roís de Corella, l'altre gran poeta valencià del segle XV, objecte de la seua tesi doctoral. Josep Lluís Martos ha sabut afrontar amb valentia el repte, ha conjugat en un sol treball les dues disciplines que més l'han marcat en la seua vida acadèmica, la literatura medieval i la teoria de la literatura, i ha demostrat que és un *tot terreny*, que pot enfrontar-se amb èxit a estudis interdisciplinars, que és capaç de desenvolupar hipòtesis novedoses i que l'experiment, almenys com a exercici, funciona.

Llúcia Martín Pascual
Universitat d'Alacant

INTRODUCCIÓ

La primera vegada que va arribar a les meues mans un poema d'Ausiàs vaig haver de rellegir-lo moltes vegades per a intentar entendre'l. No sé si ho vaig aconseguir —possiblement no—, però em va dur al seu terreny a poc a poc. Em cridava l'atenció el seu poemari i cada vegada més m'encisava el fet literari en què es trobava immers. Com podeu imaginar, van ser les classes a la Facultat les que em presentaren formalment aquest escriptor valencià que tothom coneix i que —com sol ocórrer— molt poca gent ha llegit. Les crosses que vaig fer servir per apropar-me a March van ser les primeres versions d'aquells articles que després conformarien *Tradició i modernitat als segles XIV i XV* de Lola Badia. Aquests estudis significaven un malecó segur des del qual contemplar i aguardar un *jo* literari marquià que s'ofegava en una mar en tempesta sovintejada en la tardor medieval occidental. Una cosa és ben certa: aquest llibre que teniu a les mans no hauria estat el mateix sense aquestes lectures.

Literatura medieval i teoria de la literatura: les dues disciplines que més han marcat la meua formació acadèmica. Des d'una disciplina i des d'una altra m'inquietaven dos sentiments. La pragmàtica literària, per una banda, em suggeria la necessitat d'unes explicacions *totalistes* als fets literaris concrets, imaginava la possibilitat d'aplicació de determinats models a uns autors i a unes èpoques. I açò en lluita directa amb una forta tendència que divorcia les divagacions metateòriques entre aquesta disciplina filològica i la història de la literatura. Calia fer aplicacions concretes d'aquests models que deixaren paleses la corresponent validesa i funcionalitat. A tot açò s'afegia una altra perspectiva, ja que molta de la crítica literària estudiava parcialment els fets literaris i, en moltes ocasions, d'una manera una mica descontextualitzada.

El vessant més purament filològic de la justificació d'aquest estudi, me l'aportà Antonio García Berrio: "una tradición científica y crítica que sin ningún desdén podemos calificar de brillantísima, ha seguido los pasos de cada *estilema concreto* en el dominio de la estilística sintagmática, ha analizado cientos, millares de poemas como productos únicos, hechos artísticos singulares, que lo son a no dudarlo en especial en el caso de las grandes creaciones; cuando más, se ha planteado el itinerario de fortuna de un tema a través de un conjunto de textos más o menos inmediatos, y más raramente ha hecho lo mismo con un recurso formal" (García Berrio, 1978-1980: 27). És fonamental, per una altra banda, la

reivindicació que aquest teòric fa de la seua tipologia: la provisionalitat del seu estudi i, per tant, del meu.

Els fonaments de tota tipologia són febles, tenen a veure amb les diferents lectures que el receptor lingüista fa de l'obra d'art verbal o dels apartats concrets d'aquesta —poemes, en aquest cas. Tanmateix, "si el lector de buena fe descubre algunos textos en los que discrepe de nuestra propia decisión, y si ésta fuera incuestionablemente errónea, corrija simplemente por su cuenta. No obstante, creemos honradamente que tales casos, que precisarían nuevos recorridos del 'corpus' —nuestros y quizás mejor de todo un equipo de encuesta—, no son tantos como para invalidar, ni mucho menos, las líneas generales de la tipología" (García Berrio, 1978-1980: 25).

Un objectiu fonamental ha marcat el meu estudi: obtenir una anàlisi àmplia de l'obra marquiana que vaja més enllà del poema concret i que permeta una visió de conjunt d'un nombre important de composicions d'Ausiàs, la qual podrem posar després en relació amb altres obres d'art verbal i amb la resta del corpus poemàtic. La tipologia emprada deixa la porta oberta a la possibilitat de fer una anàlisi conjunta de March i d'altres autors, en la mesura que he triat el tema i l'esquema metricoestròfic més sovintejats en la tardor medieval.

Antonio García Berrio, a finals dels anys setanta i començaments del vuitanta, desenvolupa una teoria tipologicotextual de base pragmàtica sobre els sonets d'alguns autors del *Siglo de Oro* castellà. Aquest model teòric considera la possibilitat de fugir de si mateix segons l'aplicació que se'n done. És possible de transgredir-lo des de quatre vies: una literatura diferent a la castellana, una època anterior o posterior al *Siglo de Oro*, una tipologització macrosemàntica amb un tòpic textual global diferent a "el poeta ama la dama" i una tipologització de poemes construïts sobre un esquema metricoestròfic que no siga el sonet.

Aquest estudi amplia les perspectives del model de García Berrio de manera considerable, ja que per primera vegada s'aplica a la literatura catalana i s'avança en un segle, si més no, als autors castellans estudiats en la tipologia original. Malgrat que la tipologia de March és sobre poemes amorosos, els límits del model originari es podrien estendre també cap a tipologitzacions de composicions morals, satíriques, etc. La tria feta, la temàtica amorosa, tot i ser la més tradicional, resulta un camí difícilment transitable pel *trobar clus* ausiasmarquià. Per últim, l'altre gran repte: l'estructura metricoestròfica. Es passa de 14 versos del sonet a 40 —més 4 de la tornada— de l'esquema de la cançó tardomedieval que fem servir. A més, partesc del no-res quant a aquest tipus d'estudis tant en el vessant teoricoliterari com en l'historicoliterari. Les relacions arquitectòniques havien de canviar en els poemes, ja que l'esquema treballat ara implicava quantitativament més del triple de versos que el sonet. Per això, la tipologia del macrocomponent sintàctic diferirà en alguns aspectes fonamentals de l'esquema original.

Quant als texts de March, cite per l'edició de Pagès de 1912-1914, reeditada per facsímil el 1991. Malgrat l'antigor, és el text més fiable des d'una perspectiva ecdòtica. Com que l'edició de Bohigas és fonamentalment la de Pagès,

he preferit de recórrer a l'original. Haurem d'esperar a l'edició crítica que Robert Archer prepara a hores d'ara a partir de tots els manuscrits marquians.

Respecte als capítols d'aquest estudi, en són tres i vénen marcats per la metodologia aplicada. En primer lloc, una descripció del model teoricoliterari de base pragmàtica que apliquem a una part de l'obra d'Ausiàs March. És la teoria tipologicotextual del sonet amorós clàssic d'Antonio García Berrio, contextualitzada en un moment de gran desenvolupament de la lingüística textual. Els altres dos capítols corresponen a l'anàlisi dels dos macrocomponents de què es compon el model de García Berrio aplicat a March. Són el macrocomponent semàntic i el macrocomponent sintàctic, parts conformadores de tot text.

Aquest llibre, que ix a la llum en el marc de les commemoracions del VIé Centenari del naixement d'Ausiàs March, no hauria estat possible sense l'ajut del Dr. Rafael Alemany Ferrer ni del Dr. Francisco Chico Rico, els quals van codirigir-lo sota el primer format que va tenir: memòria de llicenciatura, per a la realització de la qual vaig rebre una ajuda a la investigació per part de l'Institut de Cultura Juan Gil-Albert. Tots dos, junt amb la Dra. Llúcia Martín, van jutjar aquesta investigació, la qual va rebre la màxima qualificació i em va significar el Premi extraordinari de llicenciatura en Filologia Catalana per la Universitat d'Alacant. Per últim, a més dels meus pares, a qui dedique aquesta primera investigació, he d'esmentar els meus germans i els meus amics, a hores d'ara, el meu graal.

I
EL MODEL TIPOLOGICOTEXTUAL D'ANTONIO GARCÍA BERRIO

1. CAP A UNA LINGÜÍSTICA DEL TEXT I LA SEUA APLICACIÓ TEORICOLITERÀRIA: LA PRAGMÀTICA LINGÜISTICOTEXTUAL

La comunicació no es fa mitjançant oracions, sinó que més aïna intercanviem texts (Coseriu, 1973; Hartmann, 1964, 1971, 1978; Van Dijk, 1972; Dressler, 1974; Schmidt, 1977; García Berrio, 1978a, 1978b; Herrero, 1986; Albaladejo, 1983: 4; Albaladejo & García Berrio, 1982: 221-233, etc.), els quals s'han d'entendre com a "complejos integrados y plurales que cumplen una función comunicativa" (Herrero, 1986: 37).

Dues definicions de text que arrepleguen el canvi envers aquest tipus de lingüística més ambiciosa i que, com a mèrit afegit, preveuen una definició del text com a objecte central d'estudi de la teoria de la literatura són la de Juri M. Lotman i l'Escola de Tartu i la de Siegfried J. Schmidt (Casas, 1994: 247-248). Per als primers, un text és qualsevol procés comunicatiu efectuat dins un sistema de signes donat que pot ser producte de sistemes de modelització primaris —llengües naturals— o secundaris —els construïts com si fossen els primaris, entre els quals hem de destacar la llengua literària— (Lotman & Escuela de Tartu, 1979: 41), sempre tenint en compte el caràcter explícit, limitat i estructurat d'aquest (Lotman, 1982: 71-73). Schmidt (1977: 153) anomena text cadascun dels elements verbals d'un acte comunicatiu enunciat en una activitat comunicativa, amb una orientació temàtica determinada i que té una funció comunicativa perceptible o, fet que és el mateix, realitza un potencial il·locutiu (Austin, 1971).

El procés comunicatiu es manifesta, explicitant-se, en el nivell textual, la qual cosa és conseqüència d'aspectes pragmàtics —els més importants són el productor (P) i el receptor (R).[1]

La semiòtica o ciència general dels signes estudia les particularitats de la comunicació, lingüística o no. Charles Morris (1972) la concep el 1938 com una ciència formada per tres disciplines que estudien el signe des de perspectives diferents: la sintaxi semiòtica, la semàntica semiòtica i la pragmàtica semiòtica (Bobes, 1973, 1989).

---

[1] Les abreviatures i les sigles apareixen amb el nom sencer la primera vegada; no obstant això, per a un seguiment millor del discurs, n'hem proporcionat al començament del treball un llistat.

1. CAP A UNA LINGÜÍSTICA DEL TEXT I LA SEUA APLICACIÓ TEORICOLITERÀRIA: LA PRAGMÀTICA LINGÜISTICOTEXTUAL

La comunicació no es fa mitjançant oracions, sinó que més aïna intercanviem texts (Coseriu, 1973; Hartmann, 1964, 1971, 1978; Van Dijk, 1972; Dressler, 1974; Schmidt, 1977; García Berrio, 1978a, 1978b; Herrero, 1986; Albaladejo, 1983: 4; Albaladejo & García Berrio, 1982: 221-233, etc.), els quals s'han d'entendre com a "complejos integrados y plurales que cumplen una función comunicativa" (Herrero, 1986: 37).

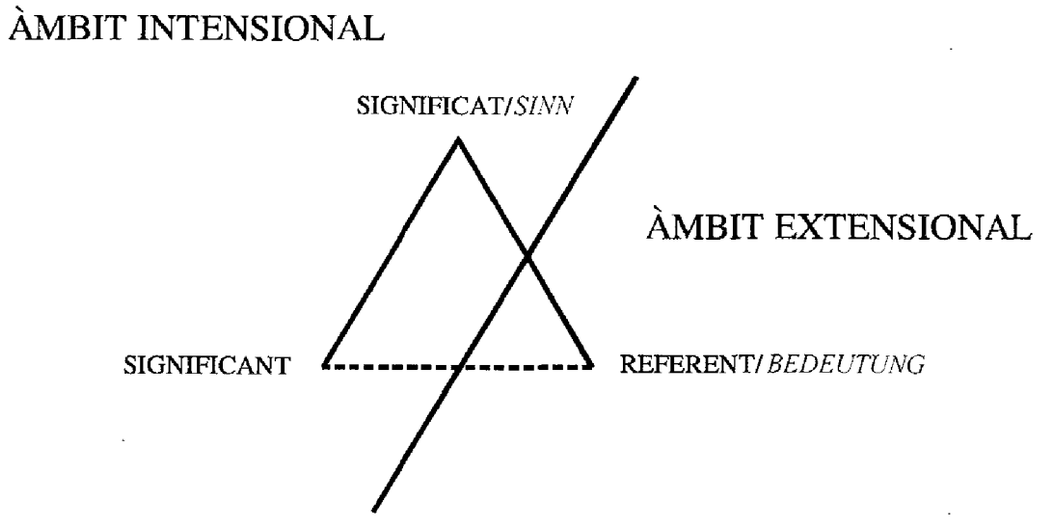
Dues definicions de text que arrepleguen el canvi envers aquest tipus de lingüística més ambiciosa i que, com a mèrit afegit, preveuen una definició del text com a objecte central d'estudi de la teoria de la literatura són la de Juri M. Lotman i l'Escola de Tartu i la de Siegfried J. Schmidt (Casas, 1994: 247-248). Per als primers, un text és qualsevol procés comunicatiu efectuat dins un sistema de signes donat que pot ser producte de sistemes de modelització primaris —llengües naturals— o secundaris —els construïts com si fossen els primaris, entre els quals hem de destacar la llengua literària— (Lotman & Escuela de Tartu, 1979: 41), sempre tenint en compte el caràcter explícit, limitat i estructurat d'aquest (Lotman, 1982: 71-73). Schmidt (1977: 153) anomena text cadascun dels elements verbals d'un acte comunicatiu enunciat en una activitat comunicativa, amb una orientació temàtica determinada i que té una funció comunicativa perceptible o, fet que és el mateix, realitza un potencial il·locutiu (Austin, 1971).

El procés comunicatiu es manifesta, explicitant-se, en el nivell textual, la qual cosa és conseqüència d'aspectes pragmàtics —els més importants són el productor (P) i el receptor (R).[1]

La semiòtica o ciència general dels signes estudia les particularitats de la comunicació, lingüística o no. Charles Morris (1972) la concep el 1938 com una ciència formada per tres disciplines que estudien el signe des de perspectives diferents: la sintaxi semiòtica, la semàntica semiòtica i la pragmàtica semiòtica (Bobes, 1973, 1989).

---

[1] Les abreviatures i les sigles apareixen amb el nom sencer la primera vegada; no obstant això, per a un seguiment millor del discurs, n'hem proporcionat al començament del treball un llistat.



Jesús Mosterín (1971: 11) esmenta que Frege havia distingit entre *Zeichen* 'signe' i *beurteilbarer Inhalt* 'contingut significatiu'. Tot açò fins al 1890, ja que, a partir d'aquesta data, aprofundí en l'estructura del *beurteilbarer Inhalt*, dins la qual discriminava el *Sinn* 'significat' i el *Bedeutung* 'referent' (Frege, 1971; Albaladejo, 1978: 270). Més endavant, Carnap (1978), deixeble de Frege, ens proposarà una altra denominació: intensió i extensió, per a significat i referent respectivament.

En funció d'aquests dos conceptes, dins l'àmbit semàntic general diferenciarem una semàntica intensional i una semàntica extensional. La primera estudia les relacions significatives existents entre el significat i el significant, mentre que la segona s'aproparia al signe en la seua globalitat, car tractaria la relació entre el referent i el signe saussureà (significat+significant). La principal diferència entre intensió i extensió és la naturalesa lingüística de la primera i nolingüística de la segona.

La semiòtica general pot especialitzar-se en semiòtica lingüística o no i, alhora, aquesta primera pot ser literària o noliterària. Un dels principals àmbits d'estudi de la teoria de la literatura és la semiòtica literària. El text és un signe —o macrosigne— i, per tant, pot passar a formar part de l'estudi semiòtic.

L'objecte d'estudi de la lingüística és l'acte comunicatiu general, mentre que el de la teoria de la literatura es converteix en l'acte comunicatiu general literari (ACGL).[2] El text lingüístic noliterari i el text literari (TL) són els centres respectius d'aquests dos actes comunicatius. La semiòtica literària s'ocupa del TL o cotext i del context,[3] compost pels altres components de l'ACGL; és doncs, de base pragmàtica (Chico Rico, 1987: 21 i s.; 1992b: 232 i s.). El TL és un element molt important però no l'únic. Al llarg del segle XX s'ha produït una ampliació de

[2] Chico Rico (1987: 21) esmenta l'àmbit textual (AT) per referir-se al que després anomenarà ACGL (1992b: 233).

[3] Per a la diferenciació d'aquests conceptes, vegeu Van Dijk, 1972: 39 i 1980a.

l'objecte d'estudi de la lingüística estructural i, paral·lelament, de la teoria de la literatura formalista, la qual cosa s'ha manifestat prioritàriament en la sustitució de l'oració pel text com a unitat mínima d'estudi. García Berrio (1978b: 257-264) explicita l'aplicació literària que es fa de la lingüística textual.

Rastier interpreta la tripartició semiòtica com una evolució del *trivium* —gramàtica, dialèctica i retòrica— cap a gramàtica pura, lògica i retòrica —en Peirce— i sintaxi, semàntica i pragmàtica —en Morris (Castellà, 1992: 54-57; Cifuentes, 1994: 115-117). Tot plegat implica l'apropament interdisciplinar entre sintaxi i semàntica, la integració de la semàntica en la pragmàtica —que s'enduria també la sintaxi— i, per últim, la consideració de la pragmàtica com a perspectiva global d'una teoria de la comunicació —literària o no. A partir de les idees clàssiques de Morris, Rastier *crea* tres disciplines d'estudi lingüístic: la gramàtica de la paraula, la lògica de la proposició i la retòrica del text.

Siga el nom que siga, el fet cert és que l'existència de tres compartiments estancs crea falsos problemes, ja que les tres disciplines "actúan en interacción constante a lo largo de la interpretación y generación textuales [...]. La significación no se define ni en relación a la palabra, ni a la frase, ni al texto, sino en la interacción de estas tres unidades" (Cifuentes, 1994: 117).

Si la semiòtica pot tenir el vessant literari i el purament lingüístic, sense trets de literarietat, la pragmàtica també presenta aquesta doble possibilitat. Malgrat que és ben cert el deute que la pragmàtica literària té amb els desenvolupaments de la lingüística, hi ha dos factors fonamentals:

> La necesidad de analizar unidades menos acotadas y restringidas que aquéllas de las que solían dar cuenta la estilística o el estructuralismo y el impulso centrífugo de abandono del marco de la 'obra en sí' (Casas, 1994: 247).

La tradició ha enfocat els seus ulls fonamentalment envers el P, per una banda, i, per l'altra, l'estructuralisme ho ha fet envers el TL, per donar lloc al que s'anomena crítica immanentista. Després d'una *crisi de superproducció* (García Berrio, 1984b; 1984c: 18-19, 50; 1989: 14, 42, 176-177; García Berrio & Hernández Fernández, 1988: 81-84, 99-100; Chico Rico, 1992b: 229) de la crítica estructuralista —va arribar el moment en què poc més es va poder dir del TL com a objecte d'estudi—, aleshores, van sorgir moviments teoricocrítics que van focalitzar el seu estudi en el R. Així van aparéixer el postestructuralisme de Roland Barthes (Sirvent, 1989) i Umberto Eco (1979 i 1981), l'estètica de la recepció (amb W. Iser i H. R. Jauss) i la deconstrucció (Bloom *et al.*, 1979). Posteriorment, des d'una perspectiva renovadora, la poètica de l'imaginari (Durand, 1960; Burgos, 1982) i la retòrica general (García Berrio, 1984c; Albaladejo, 1989).

L'interés pel text suscitat en la lingüística en els darrers anys influeix en la Teoria de la literatura però sense romandre empresonat dins les seues fites. Hem d'eixir del text, hem de passar del cotext al context, però en cap moment interpretarem açò dins els límits de la crítica extrínseca, la qual només es fixa en el

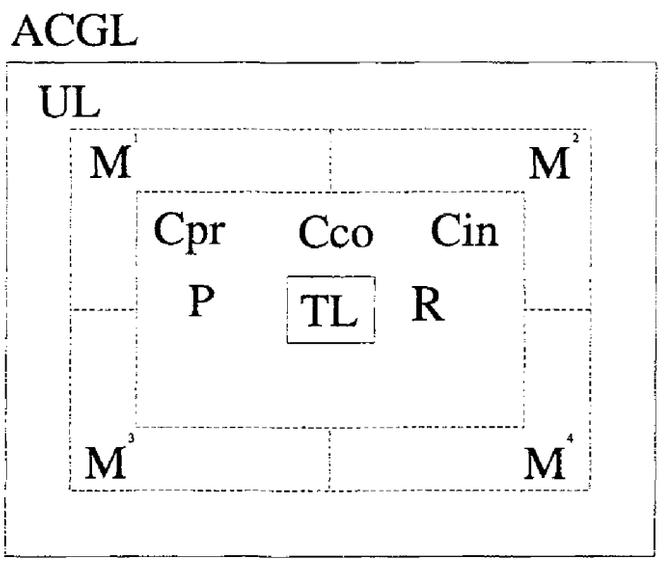
context que envolta la creació de l'obra d'art verbal o TL. S'ha de crear un pont entre cotext i context, interrelacionant-los, eixint del text, però sense oblidar-lo.

Un sector important de la darrera crítica literària, la qual proposem des d'aquestes línies, és una teoria de la literatura integral —pragmàtica—, on tenen cabuda i participació tots els elements de l'ACGL.

L'ACGL està format per un TL, el qual ha estat elaborat per un P i està destinat a un R. El P està immers dins un context de producció (Cpr.) que no ha de coincidir necessàriament amb el context d'interpretació per part del R (Cin.). No obstant això sí que podem parlar d'un context comunicatiu general (Cco.), on es troben inclosos el P, el R i el TL (Chico Rico, 1987: 21-22).

El Cpr. "es aquella parte de contexto de comunicación en la que se realiza el acto de producción textual" (Albaladejo, 1983: 11), mentre que el Cin. "es aquella parte del contexto de comunicación en la que se realiza el acto de recepción textual" (Albaladejo, 1983: 12). El Cco., per altra banda, "es el conjunto de factores temporales, locales, culturales, de tradición literaria [...], sociales, etc. que constituyen el medio en el que el acto de comunicación lingüística tiene lugar" (Albaladejo, 1983: 11).

Tot text es refereix a una determinada realitat —o món— adaptada o creada de manera versemblant o no (Albaladejo, 1986). Pot constar d'un món (M_1) o conjunt de mons (M_2, M_3, ...M_n), de nombre il·limitat, "configurador del sistema general de referencias del que participan efectivamente todos y cada uno de los componentes presentados" (Chico Rico, 1987: 22).



Chico Rico (1987: 21 i s.; 1992b: 232 i s.) explica la composició de l'ACGL i remarca que el TL és el nucli del fet literari (Chico Rico, 1985-1986: 87-88; 1986: 114-115; 1987: 21 i s.; 1992b: 232 i s.), però que, necessàriament, està relacionat amb els altres components, la qual cosa s'evidencia amb la discontinuïtat de les línies de l'esquema (Chico Rico, 1987: 22):

Per últim, l'univers literari (UL) contindria tots aquells aspectes literaris que formen part de la cultura general del P i del R. L'UL es relaciona amb la teoria

de la literatura, però també amb la tradició literària, amb els coneixements lingüístics o amb el context antropològic imaginari —àmbit on es troben plasmats els universals antropològics més profunds que regeixen el nostre pensament i, en general, el nostre camp vital (Chico Rico, 1992b: 233-234).[4]

En el desenvolupament d'una lingüística textual, Conte (1977: 17-20) distingeix tres fases relacionades entre si lògicament i cronològica. En primer lloc cal analitzar les característiques que van més enllà de l'oració (article, tema/rema, entonació, pronominalització, etc.). Un segon moment seria la fundació de gramàtiques textuals, tot i que aquest és un pas subordinat al primer, el qual encara està en fase de desenvolupament (Van Dijk, 1972, 1978a, 1983[2]). Es produeix una crisi en els models gramaticals fonamentats en la frase, la qual obri nous camins de recerca prenent el text com a objecte d'estudi central, però no únic (Herrero, 1986: 11-15; 87 i s.). Per últim s'han de cercar unes teories textuals o ciències del text, posant en relleu el tractament del text en el seu context pragmàtic.[5]

La lingüística del text encara aporta noves dades, la qual cosa dificulta la creació de gramàtiques textuals perquè són un segon esglaó del desenvolupament lingüisticotextual. Encara no n'hi ha una de vàlida per a qualsevol llengua natural que arreplegue tots els èxits de la lingüística textual. T. A. van Dijk (1983[2]: 9 i s.) fa un seguiment dels diferents intents que s'han produït en aquest camp i dóna mostra que aquesta tasca no ha estat un moviment unificat, sinó que hi ha hagut diversos punts de mira que s'han oblidat mútuament. Matisa, a més, que la gramàtica textual no és un tipus especial ni específic de gramàtica, sinó que ve "definida en términos de la clase de *objeto* que debería describir de manera explícita, esto es, 'textos'" (Van Dijk, 1983[2]: 17-18).

1.1. LES PROPOSTES DE VAN DIJK

Per a Van Dijk (1978a: 29) s'imposa la necessitat d'una teoria general del text (la *teoria de les macroestructures i de les superestructures textuals*), la qual ens proporcionaria una tipologia textual i unes relacions intertextuals.

A l'hora de distingir entre estructura de superfície i estructura profunda en el text —conceptes generativistes—, Van Dijk les defineix com a microestructura i macroestructura textual (Van Dijk, 1972: 17 i s., 130-162 i 273 i s.; 1973 : 177-207; 1976a: 66-69; 1976b: 239-271; 1976c: 547-568; 1977a: 181-194; 1977b; 1978a: 142 i s.; 1978b: 49-118; 1980a: 195 i s.; 1980b; 1983[2]: 43 i ss; Van Dijk & Kintsch, 1978; Albaladejo & García Berrio, 1982: 221-224, 247 i s.; García Berrio & Albaladejo, 1983: 143; Albaladejo, 1984: 269; Saiz Noeda, 1993: 154).

---

[4] Chico Rico encara no esmenta el 1987 l'UL com a component de l'AT o ACGL.

[5] En aquest sentit, Rieser (1978) s'apropa al desenvolupament de les teories lingüístiques per veure el pas que s'hi dóna cap a una lingüística textual i cap a la producció de gramàtiques textuals.

> Per a Van Dijk, l'emissor va construint el seu discurs mitjançant l'expansió d'unes macroestructures prèvies, més o menys conscients (segons el grau d'espontaneïtat dels textos), fins arribar a les proposicions de superfície. El receptor ha de fer el procés invers (Castellà, 1992: 144).

Una gramàtica textual ha de tenir dos components essencials: un macrocomponent, que s'ocupa de produir les regles que permeten l'aparició de macroestructures textuals, i, per una altra banda, un microcomponent, que se centraria, més aïna, en les estructures oracionals i en les seues relacions dins una seqüència. El microcomponent s'ocuparia de les estructures superficials o microestructures textuals.

Manfred Bierwisch proporciona el 1965 els conceptes de "macroestructura" i "microestructura". No hem d'entendre cap tipus de desenvolupament que s'aprope a l'efectuat per Van Dijk, tot i que sí que se li ha de reconéixer el mèrit de la innovació; si més no és el primer que esmenta un concepte com aquest, que tan gran acceptació ha tingut en els estudis textuals:

> Manfred Bierwisch (1965) había dado ya algunas pistas para la posible aplicación de ideas generativo-transformacionales al estudio explícito de la literatura, señalando asimismo la importancia de describir las estructuras particulares (específicas) del discurso literario como la trama y otras "macroestructuras (Van Dijk, 1983[2]: 13).

Hem d'entendre la microestructura textual com a "all of the structural qualities about which we have spoken lie in the recording area of the short-term memory: the presupposition for this is that during the process of understanding they can be reconstructed" (Bierwisch, 1970: 112).

Però, la macroestructura textual es troba en un altre nivell, el de "the construction of fables, the interlacing of episodes, and so forth" (Bierwisch, 1970: 112). En la producció del text ha de generar-se una macroestructura i, després, a partir d'aquesta, s'aplegarà a la manifestació textual amb l'aplicació d'unes determinades regles de transformació (Albaladejo & García Berrio, 1982: 247; Castellà, 1992: 144). Aquests dos conceptes es relacionen per a elaborar un producte: el text.

La macroestructura és allò que atorga al text una unitat global. Dins aquesta podem trobar un aspecte semàntic i un altre de sintàctic, sempre entenent-la en la seua totalitat com a semàntica. Van Dijk (1981: 196-197) diferencia "between a local or micro-level and a global or macro-level of analysis". La macroestructura pròpiament dita o macroestructura semàntica és el conjunt de materials semàntics d'un text. Dins aquesta —i aquest fet ens interessa especialment per relacionar-lo amb el macrocomponent semàntic de la teoria de García Berrio— pot explicitar-se la noció de *tòpic del discurs* (Salvador, 1986: 211). Es pot representar per una proposició que no ha d'aparéixer necessàriament

expressada literalment en el text. El tòpic pot, també, acomplir un paper interessant en l'explicació de la coherència lineal entre dues oracions (Chico Rico, 1987: 92-106; 1992a: 184-185).

> They [es refereix als tòpics textuals] specify what a discourse, as a whole 'is about', in a non-trivial way, i. e. not by a simple enumeration of the meanings of its respective sentences. Thus, I may tell a story about 'John is travelling to Ghent', even if this particular proposition is not expressed in my story (Van Dijk, 1981: 197).

Un text del qual es pot extraure una idea global, una macroestructura, un tòpic és un text coherent (Castellà, 1992: 145). Heus ací els importants fonaments d'aquest concepte per a un estudi tipologicotextual de base pragmàtica.

> Justament la capacitat que té el lector (o el mateix autor, és clar) de condensar el contingut del text mitjançant la *traducció* a un resum que continga les propietats semàntiques fonamentals d'aquell, és per als lingüistes una de les evidències que demostren la versemblança de les macroestructures generadores de coherència (Salvador, 1986: 211).

Van Dijk afirma que la possessió d'una macroestructura és una condició *sine qua non* perquè un text puga ser considerat com a tal: "únicamente las secuencias de oraciones que posean una macroestructura las denominaremos (teóricamente) textos" (Van Dijk, 1978: 191). Existeix una relació entre el text i l'oració, entre les respectives estructures profundes textuals. Les regles de derivació de les diferents estructures o macroestructures són, en definitiva, d'una mateixa naturalesa, ja que les estructures bàsiques subjacents dels texts i de les oracions s'han d'entendre sota una relació d'isomòrfia (Saiz Noeda, 1993: 166). A partir d'aquesta idea, García Berrio explica la producció dels diferents tòpics o temes. El tòpic s'ha d'acomplir en tots els nivells del text, fins l'oracional. Les diferents seqüències microtextuals han de donar compte de la relació isomòrfica entre el tòpic textual global o macroestructura i els tòpics textuals parcials, jerarquitzats a aquest.

Per al formalisme rus la macroestructura no és un bloc compacte de tòpics, sinó que s'organitza en dos plànols. El primer seria la *faula* o 'contingut del text ordenat logicocronològicament amb independència de la seua representació literària', mentre que el segon es correspondria amb el *subjecte* o 'organització literària dels continguts que constitueixen la faula' (Tomaševskij, 1970: 203). Faula i macrocomponent semàntic són dos noms que responen a una mateixa realitat, de la mateixa manera que ho fan subjecte i macrocomponent sintàctic.[6]

---

[6] Saiz Noeda (1993: 42) considera aquests conceptes formalistes com un nexe d'unió entre alguns propis de la retòrica clàssica i uns altres bàsics de la teoria linguisticotextual

La macroestructura textual no significa una barreja de tòpics, sinó que es diferencien els dos plànols advertits adés. García Berrio i Albaladejo (García Berrio, 1973; García Berrio & Albaladejo, 1983: 151-152) prenen la nomenclatura del formalisme rus per definir-los: faula ('macroestructura') i subjecte ('microestructura'):

> La fábula es el contenido del texto ordenado lógica y cronológicamente, con independencia de su representación literaria, y el sujeto es la organización literaria de los contenidos que constituyen la fábula, es el resultado de la transformación de la organización de la fábula (García Berrio & Albaladejo: 1983: 151-152).

L'organització sintàctica del component semàntic seria la superestructura, la forma assignada a la macroestructura textual d'un discurs, que defineix l'ordenació global d'aquest i la dels seus fragments (Van Dijk, 1978: 142; García berrio & Albaladejo, 1983: 144-145; Castellà, 1992: 145):

> Una superestructura es un tipo de esquema abstracto que establece el orden global de un texto y que se compone de una serie de categorías, cuyas posibilidades de combinación se basan en reglas convencionales [...]. Todo texto coherente tiene un 'tema' global, es decir, una macroestructura (Van DijK, 1978: 147).

Van Dijk se centrà més en un desenvolupament del concepte de *macroestructura* i deixà en segon terme la *superestructura*, per donar-ne només una visió més o menys general (Saiz Noeda, 1993: 184).

2. EL CONCEPTE DE TEMA O TÒPIC TEXTUAL

La macroestructura textual significa un desenvolupament del tòpic textual.[7] És el conjunt d'informacions subjacents al text en la seua globalitat, la idea a partir de la qual el P elabora el text i a la qual s'aplega en la recepció textual. Aleshores, el TTG ocupa la situació inicial i/o terminal dels processos de síntesi i d'anàlisi. Un text és interpretat de manera efectiva i/o correcta quan el R aplega al mateix TTG d'on va partir el P.

---

moderna.

[7] Per al tòpic textual, vegeu Van Dijk, 1980: 197 i s.; García Berrio, 1978a: 65-72, 1978-1980, 1981a, 1982b, 1984a; García Berrio & Albaladejo, 1983; Albaladejo, 1984. Van Dijk introdueix ja un desenvolupament del tòpic textual en la seua teoria sobre les macroestructures, tot i que són García Berrio i Albaladejo els qui la desenvolupen.

El tòpic reprodueix una estructura semanticoextensional relativa a un text en llengua natural, però exterior a aquest. És una proposició subjacent al text en la seua globalitat (García Berrio, 1978a: 69).

A més del TTG, la macroestructura es conforma d'altres tòpics que són parcials, però que participen i depenen —hi estan jerarquitzats— d'aquest. La macroestructura textual desenvolupa jeràrquicament el tòpic textual i és per això que manté el text com a producte terminal (García Berrio & Albaladejo Mayordomo, 1983: 144-145).

Els tòpics parcials se situen en un nivell macroestructural menys profund. Així, podem parlar de TTG, tòpic de grans unitats, tòpic de paràgrafs, tòpic de seqüència d'oracions i tòpic d'oracions. Els tòpics textuals parcials no s'han de correspondre, necessàriament, amb unitats superficials —capítols, per exemple.

El tema o tòpic textual es fa durant el procés productiu del text, compost per un macrocomponent semàntic —elements semanticointensionals— i per un macrocomponent sintàctic —explicitador de les relacions entre els components del macrocomponent semàntic. A partir d'ací, Antonio García Berrio fa la tipologia del sonet amorós clàssic distingint aquests dos macrocomponents (García Berrio, 1978a: 57-61; 1981a: 148-149; 1984a: 272).

El TTG és la fórmula semàntica inicial del text. La seua representació es fa mitjançant una regla de predicat lògica, la qual consta d'un funtor de predicació i uns arguments (García Berrio, 1978a: 70-71). L'aplicació d'aquest principi a la seua teoria implicaria una especificació del funtor [φ] amb el contingut 'amar' i d'unes variables que són un subjecte "s" i un objecte "o", que representen, respectivament, el poeta i la dama.

$$[\varphi] :=: \{s: \text{poeta}, o: \text{dama}\}$$

La fórmula general bàsica o TTG es llig "el poeta ama la dama" i és el requisit imprescindible que necessiten els poemes tipologitzables per aquesta teoria (García Berrio, 1978c: 316-317; 1981a: 156; 1984a: 272). A partir d'ací es donarà una sèrie d'especificacions i addicions de funtors, arguments, modalitats i quantificadors (García Berrio, 1978c: 317).

García Berrio parteix del principi d'isomòrfia lingüística, gràcies al qual les diferents parts semàntiques d'un text no són més que un desenvolupament isomòrfic i jeràrquic del nucli semàntic inicial o TTG. García Berrio (1978a: 69) defineix aquest principi com a "proceso de *expansión cuantitativa* que, sin embargo, respeta escrupulosamente la estructura de la célula lingüística elemental". En direcció de síntesi, el P parteix del TTG per aplegar als tòpics d'oracions. El R efectua el procés d'anàlisi a partir dels tòpics oracionals per aconseguir el TTG. Es produeix "un desarrollo *transformacional* del tópico textual en diversos tópicos que mantienen con aquél una relación de relevancia" (García Berrio & Albaladejo, 1983: 147).

El tema, identificat amb el TTG, es divideix en tres conceptes diferents relacionats amb els nivells del macrocomponent semàntic (García Berrio, 1982a:

264; 1984a: 272-273; Chico Rico, 1992b: 249-250). El *gènere temàtic* dins els sonets tipologitzats per García Berrio seria "sonet amorós". Es compleix el requisit fonamental, el TTG, "el poeta ama la dama". S'estableix a partir de la natura del funtor predicat —'amar' en el nostre cas— (García Berrio, 1984a: 272). Un exemple de la *classe temàtica* és "sonet amorós de cant a la dama" (García Berrio, 1984a: 272). Per últim, el *tema* pròpiament dit (anomenat també *agregació semàntica terminal* en García Berrio, 1978-1980: 34, nota 10bis) és l'estructura semàntica resultant de l'addició de contingut semàntic complementari a un element explícitament focalitzat de l'estructura bàsica. En el model de García Berrio podem trobar com a exemple "sonet amorós de cant a la dama de presentació i retrat". Una tipologia temàtica com aquesta estableix l'inventari dels temes a partir de la classe temàtica, deduïda prèviament del gènere, amb la qual cosa forma un sistema orgànicament operatiu (García Berrio, 1982a: 264).

La determinació del tema és un procés complicat que necessita una sèrie d'estadis diferents d'actuació. En primer lloc, hem de localitzar la part de l'enunciat textual que presenta dominació temàtica sobre les altres. Els texts no són unitemàtics, però hem d'aconseguir de trobar el tema que domina sobre els altres. I açò ho farem a partir de dos criteris fonamentals: el criteri de medularitat en el plànol generativotextual de la macroestructura i el criteri de topicitat historicoliterària (García Berrio, 1982b: 144 i s.). Respecte al primer cas, en el sonet predominen dues localitzacions que acaben per convertir-se en una regla textual constructiva

> que simplifica las cavilaciones de selección/jerarquización, en la medida en que para casos de dudas debe considerar-se la *posición final del texto como situación temática privilegiada*, para sonetos conceptuosos; regla que puede coexistir con la de la *posición medial para el caso de los sonetos expositivos de construcción lineal progresiva* (García Berrio, 1982b: 151).

Quant a la topicitat historicoliterària, aquesta determina un "*orden de expectativa y exclusión* como *sistema de presuposición previo a cada ejercicio concreto de análisis*" (García Berrio, 1982b: 144), des d'una perspectiva macrosemàntica i macrosintàctica.

En segon lloc, hem d'acotar el tema com a tal, la qual cosa implica dues tasques que cal complir: la deducció i sumarització de la representació semàntica adequada i l'etiquetatge de la representació lèxica imposada.

En el procés de deducció, operació substancialment de síntesi o sumarització, el poeta tria un enunciat sintètic extratextual —el TTG— que es transformarà isomòrficament al llarg del text. La sumarització significa una síntesi —amb el caràcter de simultaneïtat que implica aquesta— dels pressupostos i les operacions anteriors. És, segons García Berrio (1978a: 67), un "mecanismo de examen textual opuesto a la generación del discurso a partir del tópico".

La conceptualització temàtica ha de tenir en compte el gènere, la classe temàtica i el tema d'un discurs (García Berrio, 1982b: 183-198).

L'operació d'etiquetatge implica

> la asignación de una representación lexémica al fragmento textual sumarizado en el tema, cuya representación semàntica incorpora la proposición nuclear deducida. Obviamente, que la etiqueta del tema, ya sea comúnmente una sola unidad léxica, como 'retrato', 'peripecia', o bien una lexía compleja como 'carpe diem' o 'imaginación vs. voluntad', no debe ofrecer problemas de conciliación con nuestra definición de la representación semàntica sumarizada a través de una fórmula de predicación (García Berrio, 1982b: 198).

Per assegurar-nos que el TTG no és erroni, aquest ha de poder-se adequar a la majoria de les oracions concretes del text. García Berrio (1978a: 67), tanmateix, arreplega una matisació bastant interessant que Van Dijk fa al tòpic textual: si existís més d'una proposició que es pogués erigir com a tal, hauríem de parlar d'alternatives.

3. LA TEORIA DE LES TIPOLOGIES TEXTUALS D'ANTONIO GARCÍA BERRIO

La tipologia del sonet amorós d'Antonio García Berrio naix dins un context de desenvolupament d'una lingüística del text, metodologia de la qual participa. És, segons Chico Rico (1992b: 245), "la aplicación criticoliteraria de la lingüística del texto sin duda alguna más importante a propósito del estudio tipológico del soneto amoroso clásico". Els primers fruits d'aquesta aplicació tipològica de la lingüística textual es van donar a les darreries del setanta (1977-1978).

Una vegada fixada la nostra atenció en l'àmbit textual, hem de convertir els texts

> en objeto de observación sistemática, pues sólo cuando algo se vuelve observacionalmente prominente puede ofrecer esa pertinencia que lo hace descriptible. La dificultad de la descripción científica de los textos se debe precisamente a esa apertura semiótica que los caracteriza, y que puede hacer pensar que [...] no es posible descubrir las correlaciones existentes ...hasta que 'se muestren' (Herrero Blanco, 1986: 37).

Aquesta sistematització, ens la permet la teoria tipològica de García Berrio i és dins d'aquesta on podem elaborar més fàcilment una descripció del text. L'obertura dels texts (Eco, 1979, 1981) és sempre relativa i està en relació directa amb les intencions del P quan fa l'arquitectura de la seua obra d'art verbal. García Berrio (1984a: 271) explicita els dos objectius principals de la seua tasca. En primer lloc, permetrà un aprofundiment en el coneixement de la naturalesa estructural del text, com a conseqüència de la descomposició sistemàtica i

progressiva dels seus components. En segon lloc, potenciarà la inclusió dins la classe textual que li correspon per la seua naturalesa, en el marc dels grans complexos culturals.

El model de les tipologies textuals té un macrocomponent i un microcomponent que s'ocupen, respectivament, de la macroestructura i de la microestructura textual (García Berrio, 1978a: 57-61; 1981a: 148-149; 1984a: 272). Dins de cadascun hi ha un component semàntic i un component sintàctic. D'aquesta manera tenim un macrocomponent sintàctic i semàntic i un microcomponent semàntic i sintàctic.

Per a la classificació tipològica del sonet amorós clàssic, García Berrio distingeix entre macrocomponent semàntic (macroestructura per a Van Dijk i faula per al formalisme rus) i microcomponent sintàctic (microestructura per a Van Dijk i subjecte per al formalisme rus). Adverteix, però, dos problemes per a l'establiment de la tipologia: la imprecisió de la definició de macroestructura textual i les seues regles transformatives i constitutives, per una banda, i la dificultat d'establiment de límits entre el macrocomponent i el microcomponent textuals, per una altra banda (García Berrio, 1978-1980: 26 i 29).

El tema —que podem definir-lo com el resultat de la inclusió d'un tema o component semàntic dins una estructura sintacticosemàntica determinada (García Berrio, 1982b: 167)— ha estat vinculat tradicionalment al vessant semàntic de tota anàlisi, tot i que

> la discriminada disección de los constituyentes temàticos que se sigue de nuestra elaboración y esquematización de una tipología de fuerte base generativo-textual, permite restituir al tema su compleja condición sintáctico-semántica (García Berrio, 1982b: 166).

Aquesta tipologia pot donar compte de gran part de la lírica des de Dante i Petrarca fins al segle XVII. L'interés que ha suscitat aquest model fa que molts teòrics vagen més enllà: la teoria és prou potent per a estendre's temàticament i formal (García Berrio, 1981a: 147, 161-164; 1984a: 267-268; 1989: 94-99). S'han començat a tipologitzar texts no amorosos. Des del punt de vista formal, se cerquen estructures metricoestròfiques que ja no són sonets. Aquestes fugides del tòpic o de la forma produeixen una riquesa en el model teòric i, alhora, exploren nous camins, el resultat dels quals pot ser bastant interessant.

3.1. Macrocomponent semàntic

Ja hem apuntat l'argument principal des d'on naix la teoria de García Berrio: el principi d'isomòrfia lingüística existent en tot text. A partir d'una fórmula bàsica de predicació —TTG—, efectuarem un desenvolupament jeràrquic i isomòrfic.

L'estudi lingüisticotextual que proporciona, en un principi, el desenvolupament de la tipologia del macrocomponent semàntic es fa a partir d'uns

cinc-cents sonets —35 de Garcilaso, 268 d'Herrera, 151 de Quevedo i 43 de Góngora (García Berrio, 1978c; Chico Rico, 1992b: 246).

En el macrocomponent semàntic hem de distingir quatre nivells. La divisió que del concepte *tema* hem fet adés es relaciona amb aquests nivells. El gènere temàtic seria relatiu al primer nivell, la classe temàtica, al segon i al tercer, i el tema al quart (García Berrio, 1982a: 264; 1984a, 272-273).[8]

NIVELL 1

La fórmula lògica inicial seria:

$$[\varphi] :=: \{s: p, o: d\}$$

que es llig "el poeta ama la dama", condició *sine qua non* que ha de complir tot sonet tipologitzat per la teoria de García Berrio —les ampliacions són una altra cosa— (García Berrio, 1978c: 317; 1981a: 156; 1984a: 272; Chico Rico, 1992a: 185; 1992b: 246). El TTG és necessari per a totes les composicions, ja que és a partir d'aquest que fem el desenvolupament jeràrquic i isomòrfic. No hi ha tòpics centrals o marginals, sinó que això depén del funcionament dins el cotext de cada composició (García Berrio, 1978c: 318).

NIVELL 2

Es produeix, en aquest nivell, una especificació del funtor respecte al TTG inicial: les possibilitats de resposta de la dama, és a dir, la *correspondència* i la *no-correspondència* (García Berrio, 1978c: 322; Chico Rico, 1992a: 185-186; 1992b: 247).

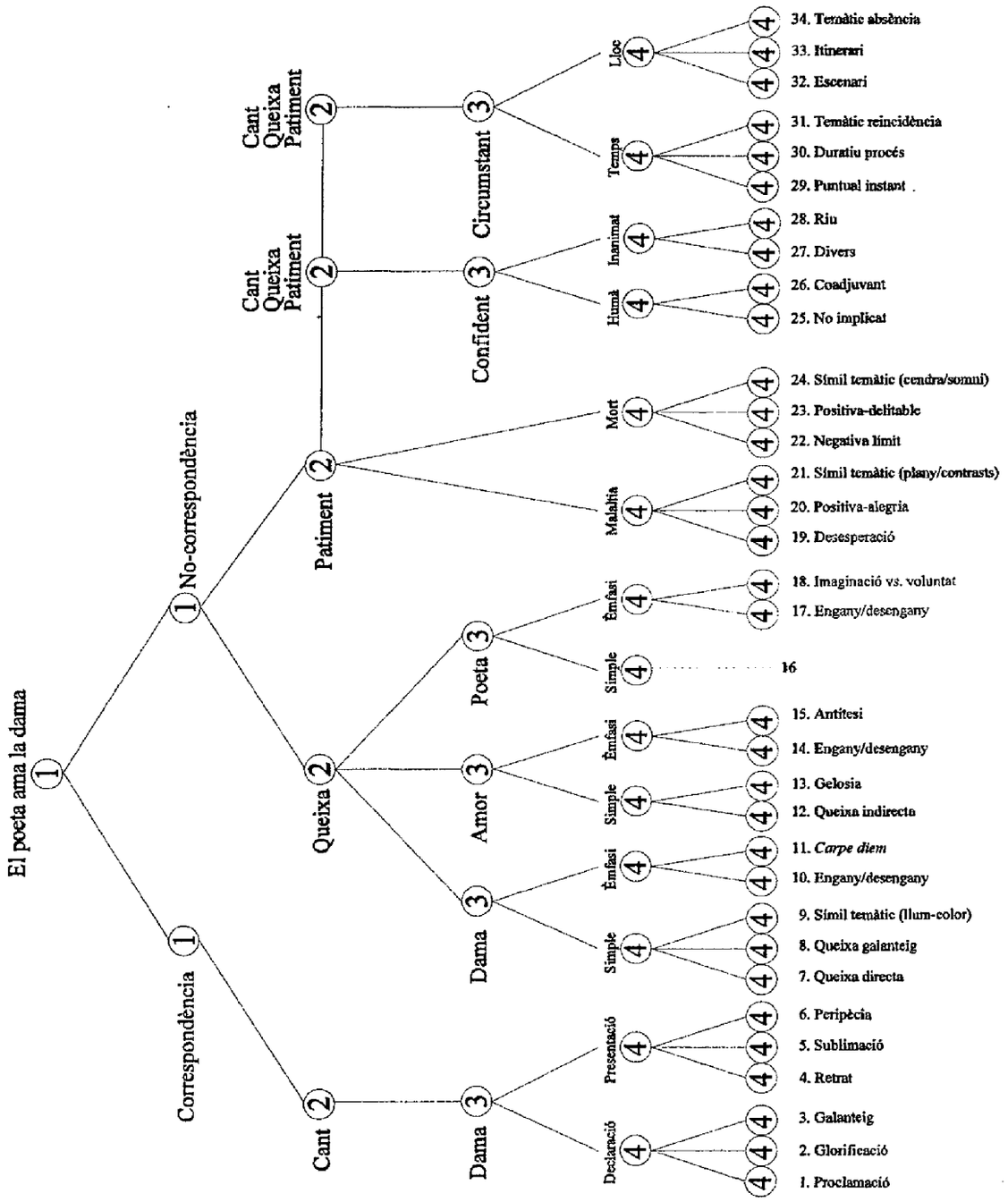
Correspondència: $[\varphi]\ \{s: p, o: d\ ([\varphi]\ \{s: d, o: p\})\}$
"El poeta ama la dama, la qual ama el poeta".

No correspondència: $[\varphi]\ \{s: p, o: d\ ([\propto\varphi]\ \{s: d, o: p\})\}$
"El poeta ama la dama, la qual no ama el poeta".

En aquest nivell apareixen tres nucs. Dins la correspondència està el *cant* i dins la no correspondència la *queixa* i el *patiment* (García Berrio, 1978c: 322-323; 1981a: 156-158; Chico Rico, 1992a: 185-186). Hi ha, doncs, una desigualtat entre les dues branques. Cant, queixa i patiment són els funtors especificats. La queixa pot tenir variacions possibles d'acusació a un terme personal concret. El patiment és lament sense acusació (García Berrio, 1978c: 323; 1981a: 158; Chico Rico, 1992a: 186).

[8] L'esquema pertany a García Berrio, 1982a: 263.

El cant és "la proclamación positiva y no predominantemente quejosa o lamentable del sentimiento amoroso" (García Berrio, 1982a: 268). L'especialitzem en totes les comunicacions amoroses positives que no incloguen queixa o patiment, com ara la descripció de la bellesa de l'amada, el goig per un amor correspost, la proclamació de l'amor etern, etc. (García Berrio, 1978c: 323; 1981a: 158; Chico Rico, 1992a: 186).



La queixa i el patiment inclouen el tret semàntic [+ lamentació], tot i que es diferencien en el fet que la primera té, a més, la característica [+ acusació].

NIVELL 3

En aquest estadi de la tipologia es determinen els arguments, els actants i els circumstants. Dins l'àmbit del cant, de l'especificació de l'actant objecte resulta que el poeta canta la dama o l'amor correspost (García Berrio, 1978c: 324-325; 1981a: 158; Chico Rico, 1992a: 186; 1992b: 248).

[CANTAR] {o: dama}
[CANTAR] {o: Amor}

La queixa obri tres nucs, segons què o qui siga l'objecte d'aquesta: la dama, l'amor o el poeta mateix (García Berrio, 1978c: 324-325; 1981a: 158; Chico Rico, 1992a: 186; 1992b: 248).

[QUEIXAR-SE] {o: dama}
[QUEIXAR-SE] {o: Amor}
[QUEIXAR-SE] {o: poeta}

Hem de fer una matisació quant a l'*o*: Amor en el nuc de cant i de queixa. Si bé la queixa d'Amor és lògicament esperable com a eufemisme de queixa indirecta de la dama —mostra de cortesia de la *fin·amor*—, no és, tanmateix, una distinció tan estricta en l'àmbit del cant, per la qual cosa l'elimina de l'esquema final —amb un anhel de síntesi.[9] És poc freqüent "que, en el canto, el reconocimiento positivo de la religión cortés desvíe su mirada de la dama" (García Berrio, 1978c: 325).

El patiment no necessita cap especificació, ja que tendeix a ser una acció intransitiva, on l'únic argument o actant és el subjecte (García Berrio, 1978c: 325).

Aquest tercer nivell dóna peu a l'aparició d'un actant com el tercer, el confident o l'actant coagent. Poden pertànyer al cant, a la queixa o al patiment indistintament i s'han d'interpretar com un nuc de tematització que s'inclou en el TTG inicial (García Berrio, 1978c: 325; 1981a: 158-159; Chico Rico, 1992a: 186; 1992b: 248).

[φ] {s: p, o: d, c}

Aquesta fórmula s'interpreta com "el poeta canta / es queixa / pateix de la dama / d'Amor / de si mateix amb algú / amb alguna cosa".

De la mateixa manera, es pot especificar un nuc dels circumstants local i temporal, "puesto que las clases temáticas de lugar y tiempo encontraban formulaciones tan características en la temática clásica como las de ausencia, las metáforas de paisaje, el itinerario amoroso, etc." (Chico Rico, 1992a: 186).

---

[9] García Berrio encara inclou aquesta branca en el model de 1978c.

NIVELL 4

Ací és on, definitivament, es produeix un inventari exhaustiu dels temes del sonet amorós clàssic. Consta de trenta-quatre terminals temàtiques, triades segons el criteri del "contingut semàntic addicional", en relació amb l'utilitzat en els dos nivells anteriors (García Berrio, 1978c: 326 i s.; 1981a: 159-160; 1982a: 264-265; 1984a: 277-278). L'addició apareixerà a partir de la focalització de determinats elements semàntics: poeta, dama, amor o confident.

La tipologia, realitzada amb l'anàlisi de més d'un miler de sonets, ha significat un interessant repte per al teòric de la literatura Antonio García Berrio, ja que ha sintetitzat tots els temes d'aquests sonets en un nombre molt reduït de terminals temàtiques. El procés de síntesi s'augurava complicat: García Berrio (1978-1980: 24) encara parlava de vuitanta terminals.

Hem de matisar, abans, una línia de pensament teoricocrític que presentaria entrebancs a la nostra tipologia. És la concepció de l'*opera aperta*. Els postestructuralistes Eco i Barthes, per una banda, l'estètica de la recepció, per una altra, i la deconstrucció com a sublimació d'aquestes teories fugidores de l'immanentisme, fan perillar el text com a entitat real. García Berrio (1982b: 153) es cura en salut i afirma, seguint Hirsch, que "*un texto es sólo lo que es*, es decir lo que ha querido hacerle ser su emisor para que sea incorporado exactamente en su ser por los receptores". Reivindica els sonets tipologitzats com a obra no oberta. Aquestes línies teòriques han estat positives quant a l'atenció al R, però han anat més enllà i han oblidat els altres components de l'ACGL. El R és important per al procés comunicatiu, però també ho és el P, o el TL, o el Cco, etc. Un text pot tenir més d'una interpretació possible, implícites totes dins aquest, però mai poden ser infinites. Si el R lingüista no ignora el sistema de regles de construcció, haurà d'aplegar al tema que el P va preveure; un R poc avesat pot oblidar aquestes regles i *obrir* el text per *destruir-lo*. D'aquesta manera, la interpretació textual d'un R lingüista no s'allunyarà dels presupòsits originaris del P i, per tant, la tipologia del sonet amorós clàssic d'Antonio García Berrio salva aquest entrebanc.

3.1.1. Un apropament a les terminals temàtiques

En aquest darrer nivell s'incorpora un *criteri de modalitat expressiva*: directa o símil (= 'indirecta'). El símil s'ha d'entendre com a terme generalitzador de tots els tropos i, a més, no com a metàfora-ornat, sinó referit a la globalitat textual. A més, no hem d'oblidar que el terme *símil* és una proposta provisional:

> La distinción directo-símil opone las referencias al *mundo real* concreto, frente a las referencias contrapartidas (counterparts), en mundos posibles (Van Dijk, 1975), que constituyen el dominio objetivo de la verdad —realidad metafórica (García Berrio, 1978c: 327).

Els sonets de cant a la dama tenen sis terminals temàtiques: *proclamació, glorificació, galanteig, retrat, sublimació* i *peripècia.*

La *proclamació* és la mera declaració d'amor, és "el tema más aliviado de carga semántica adherida a la idea temática general de canto a la dama" (García Berrio, 1982b: 167). La *glorificació* afig la justificació del cant mitjançant l'elogi de la virtut de la dama. S'exalça la seua dignitat, sens par, i encimbella els sentiments amorosos. El *galanteig* es caracteritza enfront de la proclamació pel grau d'èmfasi enginyós de l'argumentació en l'apel·lació a la dama. El galanteig, el defineix García Berrio com "la base temática más genuina y positiva del canto" (García Berrio, 1982a: 273). Hi prima la formalitat del plantejament i el diàleg directe, emfasitzat enfront de les altres modalitats (García Berrio, 1978c: 329).

El *retrat* fonamenta el cant a la dama en la ponderació dels trets de bellesa física d'aquesta. És el model de cant més generalitzat en la tradició de la *fin·amor* (García Berrio, 1978c: 328). La *sublimació* es fixa en la no-justificació del cant per cap gràcia material de l'amada, sinó per les seues qualitats espirituals. Per últim, la *peripècia* fa servir una anècdota que pondere les virtuts de l'amada (García Berrio, 1982b: 167); és un "relato parcial y juguetón de un acontecimiento súbito o rasgo peculiarizante de la dama" (García Berrio, 1978c: 328). Retrat i peripècia estan bastant relacionades, car són dues modalitats en la visió de la dama (fet evident en els sonets de retrat i indirecte en els de peripècia). En la descripció se sol donar una espiritualització de l'amada, mentre que l'imprevist de la peripècia en produeix una carnalització (García Berrio, 1978c: 327-328).

Els sonets de queixa ens plantegen una perspectiva quasisimètrica en relació amb els tres objectes en qüestió (dama, Amor, poeta). La queixa pot ser simple o *directa* o incloure algun tipus d'*engany*. Els tres objectes, convertits en subjectes, es poden autoenganyar mitjançant il·lusions i promeses fal·laces de felicitat (García Berrio, 1978c: 333).

La *queixa directa* no manté cap especificació, mentre que la *queixa-galanteig* implica una certa resignació i el *carpe diem* sembla que és "una modalidad de queja despechada; una especie de venganza quejosa" (García Berrio, 1978c: 334).[10]

El *carpe diem* (García Berrio, 1978d) és una de les terminals temàtiques més suggestives. Són sonets de queixa que tenen la seua alternativa en el tòpic de la "brevetat de la rosa", que s'inclouria (ja que encara no està inclòs dins la tipologia) dins la branca del símil. El *carpe diem* i la brevetat de la rosa són dos tòpics que se solen interrelacionar. La rosa de la vida, amb la seua brevetat i bellesa transitòria, és un dels temes més sovintetjats. Existeix una confusió molt generalitzada (García Berrio, 1978d: 374; 1982b: 147) en relacionar el *carpe diem* amb el tema amorós. És un tema moral vinculat "a un ideal de penitencia reflexiva o de vitalismo hedonista" (García Berrio, 1978d: 374).

---

[10] Les modalitats *queixa directa* i *queixa galanteig* apareixen en García Berrio, 1978c, sota el nom, respectivament, de *queixa simple* i *queixa vehement.*

Aquests sonets inclouen una concepció determinada del món i només fan servir l'amor o la bellesa femenina com a instrument per a aconseguir els seus objectius.

> El 'carpe diem', desvinculada con gran frecuencia la incitación epicúrea a la dama del propio interés y goce del poeta, desembocaba en tal supuesto a una exhortación de naturaleza moral, ya que no cumplía la condición básica convencionalizada en el código de la poesía amorosa cortés romance, postpetrarquista, que identificaba poeta y amante, es decir, sujeto de la enunciación, soneto, y sujeto del enunciado, pasión amorosa (García Berrio, 1982b: 147).

Respecte a la modalitat *símil temàtic*, se n'estableixen dos grups essencials que compten amb una tradició postpetrarquista bastant intensa. Un primer grup abraça els contrastos de colors, fred-calor, llum-foscor, etc., mentre que un segon apartat s'especialitza en el paisatge:

> Consiste en los modelos metafóricos muy frecuentados de la desolación amorosa como soledad eremítica, del itinerario de la pasión amorosa como recorrido abrupto y agreste, y, finalmente, de la paradójica acción de las lágrimas amorosas engendrando ríos, tanto mayores cuanto más se llora, imagen esta última frecuentadísima en la lírica amorosa del período que nos ocupa (García Berrio, 1978c: 335).

Els sonets d'*antítesi*, dins la queixa d'Amor, evidencien els contrasts i els conflictes derivats de la passió amorosa (García Berrio, 1978c: 336). La terminal de *gelosia* només es troba en sis sonets, la qual cosa indueix García Berrio a plantejar-se el fet que la literatura siga mostra del context sociocultural en què es va produir (García Berrio, 1978c: 336-337).

Els sonets de patiment obrin sis terminals temàtiques. A partir de la malaltia d'amor, es pot produir la *desesperació*, tot i que també una visió *positiva* del dolor (malaltia amorosa) com a plaer; el dolor pot ser compatible amb el delit fins al punt que l'amant en demane més (García Berrio, 1978c: 338-339) com a sublimació de la seua passió. Per últim, torna a aparéixer el *símil temàtic*, modalitat on sovintegen el *plany*, els *contrasts*, etc.

L'altra branca del patiment —a més de la malaltia— és la mort, la qual produeix les tres terminals que en completen les sis totals d'aquest apartat (García Berrio, 1978c: 338-339). La mort es pot considerar com a fracàs, com a *negativa límit*, fi de la malaltia d'amor —que era delitosa. En oposició, també pot interpretar-se de manera *positiva*, bé per significar un alliberament del dolor, bé perquè propicia el vincle unitiu amb l'amada. El *símil* que apareix en aquesta terminal sol representar la cendra, el somni... tot allò, en definitiva, relatiu a la mort.

La darrera branca més important que especifica García Berrio el 1978c és la del confident, ja que la pròpia del circunstant no apareix fins a desenvolupaments posteriors (1981a). El confident, animat o inanimat,[11] actua en les tres grans branques de la tipologia: cant, queixa i patiment. Dins l'apartat de confident animat, aquest pot erigir-se com a *coadjuvant* o aparéixer *no implicat* en la relació (García Berrio, 1978c: 332). Si el confident és inanimat, s'obrin les terminals *divers/riu.* Hem de salvar l'aparent estranyesa d'aquesta dicotomia mitjançat l'apriorisme de què parteix García Berrio; en la seua anàlisi de 1978c hi ha quinze sonets de la terminal divers enfront de dèsset de la modalitat riu (García Berrio, 1978c: 333).

3.2. Macrocomponent sintàctic

La teorització s'ha efectuat a partir, aproximadament, de un miler de sonets del *Siglo de Oro* castellà,[12] no necessàriament de gènere temàtic amorós.[13] La tipologia sintacticotextual, s'exposa en un desenvolupament ampli en García Berrio, 1978-1980, tot i que també apareix en García Berrio, 1981a: 164-169, 1982a: 279-288, 1984: 275; Chico Rico, 1992a: 186-187.

El tema, considerat tradicionalment purament semàntic, desborda aquests límits i es relaciona directament, també, amb el macrocomponent sintàctic. No és un concepte estrictament semàntic (García Berrio, 1978-1980: 33). Per evitar qualsevol tipus de confusió, "alternarán las denominaciones de construcción narrativa, y sobre todo de argumentación —o construcción argumentativa— y macrocomponente sintáctico" (García Berrio, 1978-1980: 34).

Aquesta tipologia del macrocomponent sintàctic es fonamenta en els aspectes sintacticodistributius de la construcció textual, en l'operació retòrica de *dispositio* (García Berrio, 1978-1980: 52; Albaladejo, 1989: 44-48, 73 i s.).

Partim de "la *distribución relativa entre argumentación macrotextual y estructura métrico-estrófica del soneto*" (García Berrio, 1978-1980: 53). En aquest tipus de composicions es dóna una sèrie de peculiaritats que faciliten la tipologització: el sonet és redó, amb versos d'onze síl·labes i compost de dos quartets i dos tercets, que solen presentar-se, quasi per definició, separats per una

---

[11] Fem servim aquesta nomenclatura i no *humà-no humà* perquè és l'establerta per García Berrio en els darrers treballs.

[12] Cinc-cents de Lope de Vega i els cinc-cents —497— tipologitzats anteriorment des de la perspectiva macrosemàntica —268 d'Herrera, 151 de Quevedo, 43 de Góngora i 35 de Garcilaso—, ara analitzats des del prisma macrosintàctic.

[13] S'hi utilitzen també sonets no amorosos per a la tipologia del macrocomponent sintàctic, amb la qual cosa es persegueix d'evidenciar el grau de dependència entre macrosemàntica i macrosintaxi. Els texts no amorosos són de caràcter religiós, commemoratius —heroics, històrics, fúnebres, etc.—, morals o burlescs (García Berrio, 1978-1980: 76-99).

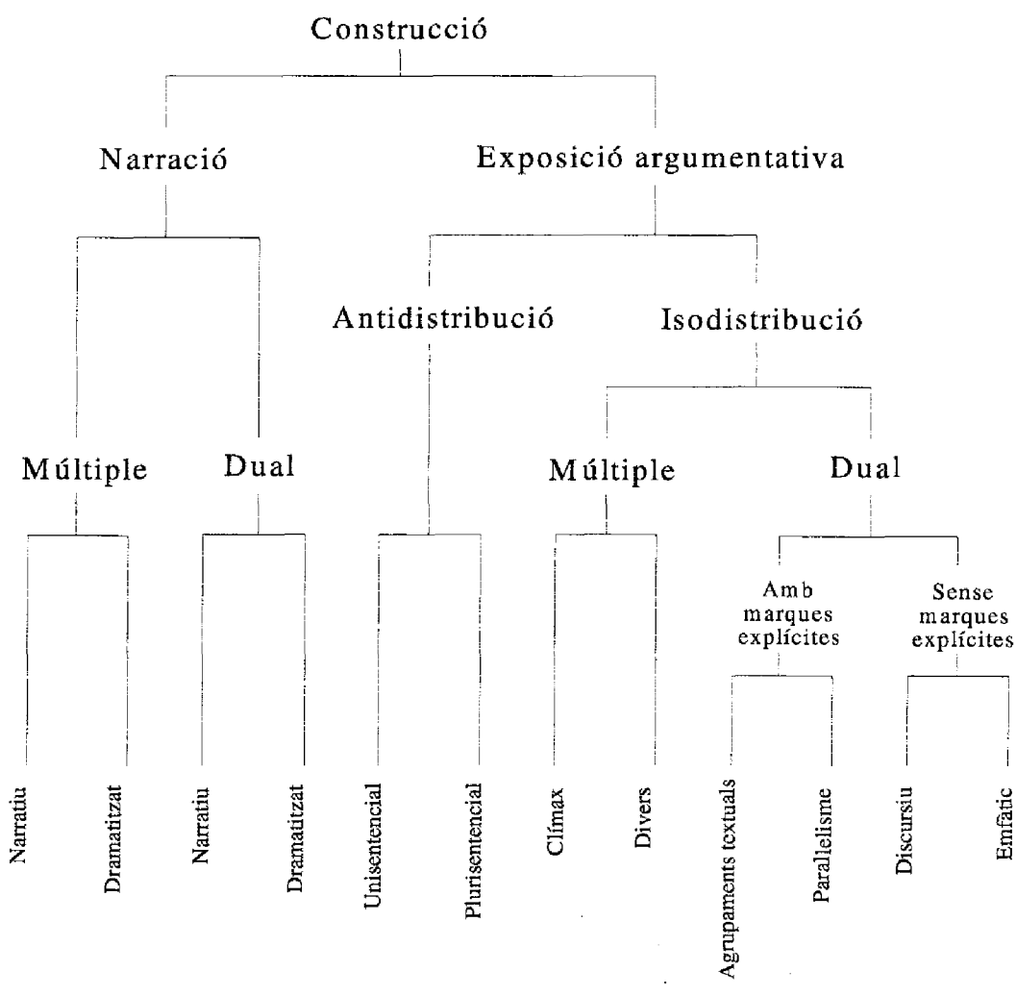
cesura i amb rima diferent (García Berrio, 1978-1980: 53-54). S'estableixen tres criteris per a la construcció d'aquest macrocomponent (García Berrio, 1978-1980: 31-32; 1981a: 164; Chico Rico, 1992a: 186; 1992b: 250-251):

1. Modalitat expressivoactancial de la comunicació textual, que és d'índole pragmàtica.

2. Correspondència o no de les estrofes (o clàusules mètriques) i els conjunts-unitats bàsics de construcció. Les estrofes o clàusules mètriques poden distribuir-se de dues maneres: la bipartició, on la cesura s'estableix entre els quartets i els tercets, i un altre tipus de partició, on apareixen les cesures de manera diferent entre cada estrofa. Els conjunts-unitats bàsiques de construcció són unitats lingüisticomaterials fonamentals —sintagmes oracionals.

3. Per últim, l'especificació de marques interclausulares explícites o implícites.

A partir d'aquests tres criteris, establirem la tipologia macrosintàctica proposada per García Berrio, amb els nivells corresponents.[14]



[14] L'esquema pertany a García Berrio, 1982a: 283.

CRITERI 1

Hem d'establir en la nostra tipologia dues modalitats expressivoactancials diferents. Distingirem entre sonets d'*exposició argumentativa* (la branca més productiva d'aquest nivell) i sonets de *narració* (García Berrio, 1978-1980: 32-34; 1981a: 164). La primera és la materialització per excel·lència de la lírica, tot i que García Berrio inventaria casos de sonets de narració en Lope de Vega, modalitat que és estranya en la lírica.

CRITERI 2

A. L'*exposició argumentativa*, depenent de la correspondència o no entre les clàusules mètriques i els conjunts-unitats de construcció, presenta dos subapartats: la *isodistribució* i l'*antidistribució* (García Berrio, 1978-1980: 54; 1981a: 165-166; 1982a: 282; 1984: 276). L'estadística és evident: gairebé noranta sonets isodistributius enfront de vint-i-sis d'antidistributius en les *Rimas* de 1609 de Lope de Vega (García Berrio, 1978-1980: 58-59).

En els sonets d'isodistribució, la sintaxi macrotextual de la composició s'adequa a l'estructura metricoestròfica principal (García Berrio, 1978-1980: 54). Sol haver-hi dues clàusules sintacticosemàntiques separades per una cesura principal entre els dos quartets i els dos tercets. Aquesta distribució és la més genuïna, per índexs de freqüència, del sonet, la qual cosa du García Berrio (1978-1980: 54) a qualificar els sonets isodistributius com a "textos *normales*".

La isodistribució pot ser *dual* —si a cada costat de la cesura principal hi ha solidaritat o conseqüència recíproca entre cada parell estròfic— i *múltiple* —amb tres límits estròfics establerts: el principal entre els quartets i els tercets, per una banda, i els secundaris entre els quartets i entre els tercets; o siga, quan hi haja completa conjunció entre les tres cesures metricoestròfiques i sintacticosemàntiques (García Berrio, 1978-1980: 59; 1982a: 282). La isodistribució dual sol ser el cas més comú; així ho ratifica, també, l'anàlisi feta per García Berrio dels sonets de Lope de Vega.

Els poemes d'antidistribució, per una altra banda, no respecten el límit metricoestròfic principal i tendeixen a una major cohesió textual global mitjançant encavalcaments estròfics. Són, en nombre, menors que els sonets isodistributius (García Berrio, 1978-1980: 45).

> El fundamento lingüístico último de la antidistribución es el *mantenimiento relativamente inalterado de la proposición textual básica* hasta el límite de la manifestación lineal terminal (García Berrio, 1978-1980: 54).

Les composicions antidistributives poden ser *unisentencials* —amb una única estructura sintacticosemántica— i *plurisentencials* —amb diverses estructures sintacticosemàntiques, però sempre amb una no-correspondència amb

el límit metricoestròfic principal— (García Berrio, 1978-1980: 54-58). Solen ser un nombre lleugerament més limitat que els sonets d'isodistribució.

Els sonets antidistributius més clars i purs són aquells que, a partir d'un element de l'oració —normalment el predicat nominal, tot i que no necessàriament ha de ser aquest tipus de component de predicació—, s'estenen en una única sentència, mitjançant el mecanisme de la repetició. La unisentencialitat i l'antidistribució lliguen molt bé.

L'antidistribució es caracteritza, sobretot, per una simplicitat sintacticotextual que repercuteix estilísticament en el text emfasitzant-lo. Els casos de les terminals temàtiques de *queixa* i de *proclamació* són els més adients a aquest tipus de distribució textual (García Berrio, 1978-1980: 55).

Els sonets antidistributius plurisentencials presenten una complexitat, lògicament, major. No és, però, el cas més freqüent, ja que dels vint-i-sis inventariats, només nou ho són. Normalment s'originen a partir d'una combinació de la unisentència simple i d'una altra sentència simple que apareix en el darrer tercet. Per exemple, a partir de la repetició d'una subordinada condicional, es conformen la majoria dels versos i fins als últims versos no ix la proposició principal (García Berrio, 1978-1980: 37-38). A partir d'ací es pot crear una complexitat sentencial major.

B. La *narració* abraça els sonets *narratius pròpiament dits*, on l'única veu és la del narrador-poeta, i els sonets *dramatitzats*, on apareix la presència del diàleg (les veus dels personatges) al costat de la veu del narrador. Són molt pocs els exemples reals; en un primer apropament, García Berrio (1978-1980) troba un nombre ínfim d'aquests en l'obra de Lope de Vega, els quals no pot obviar perquè acompleixen el TTG i són realment sonets lírics, malgrat la seua narrativitat.

L'expressió narrativa no consent l'antidistribució, car aquesta es relaciona amb la unisentencialitat i la narració sol constar de més d'una sentència oracional. Per eliminació, els sonets narratius són sempre isodistributius —duals o múltiples (García Berrio, 1978-1980: 72).

La presència d'aquest tipus de sonets en l'obra de Lope de Vega no és casual, car "los textos narrativos constituyen una excepción singular de Lope de Vega, en quien resplandece siempre su condición primaria de draumaturgo" (García Berrio, 1978-1980: 71).

Els sonets narratius, en cadascuna de les branques *dual* o *múltiple*, poden especialitzar-se en narratius o dramatitzats. Aquest darrer tipus ve marcat per la presència de diàleg dramàtic (García Berrio, 1978-1980: 72).

S'hi adverteix, però, unes dificultats a l'hora de determinar el caràcter dual o múltiple d'aquests sonets. En el cas de les composicions duals, s'hauria de produir un canvi molt brusc del tipus d'exposició simple cap a exclamació i exposició emfàtica, com ara un estil narrador dels quartets que canvia a un estil directe amb diàlegs.

La isodistribució múltiple és molt difícil en aquestes composicions metricoestròfiques, "pues la continuidad de la situación dramático-pragmática se impone sobre la evidente condición sintáctica de isodistribución múltiple de

muchos de estos textos, totalmente ausentes de conectores interestróficos" (García Berrio, 1978-1980: 73).

CRITERI 3

Isodistribució dual amb marques explícites o sense

La isodistribució dual significa i implica un cert grau de *cohesió* macroestructural entre els membres de cadascun dels parells estròfics i, alhora, una manera de *delimitació* entre cadascuna de les cobles (García Berrio, 1978-1980: 59).

1. La *isodistribució dual sense marques* (García Berrio, 1978-1980: 59-63) implica un gran nombre de procediments amb unes fórmules bastant complexes, els quals, no obstant, sumaritza García Berrio en dos grans grups: *paral·lelisme constructiu* i *agrupacions textuals internes*.

El *paral·lelisme constructiu* es produeix en sonets on apareix una geminació o reiteració d'unes certes estructures que determinen la solidaritat o la fractura produïdes entre les dues unitats sintacticosemàntiques de la isodistribució (diferenciades mitjançant la cesura principal existent entre quartets i tercets). Són molt freqüents les estructures paral·leles on la primera estrofa va seguida d'una altra introduïda per una conjunció adversativa: a b (però)/a b (però) —les variants *a* i *b* representen les diferents estrofes del sonet. Uns altres esquemes tipologitzats per García Berrio en l'obra de Lope són a b/a b, a a/b b, a b/c c, a a/b c i a b/b c; en aquests tres últims casos ja entren en joc tres elements diferents en la disposició paral·lela.

Les *agrupacions textuals internes* són paral·lelismes i congruències existents en el text, però que no són lèxicament explícites, sinó que vénen donades per representacions semanticocorrelatives, com ara 'llum' en els quartets i 'foscor' en els tercets. El pla arquitectònic isodistributiu s'efectua mitjançant uns procediments sintacticosemàntics interns.

Un altre exemple important és el joc entre el símil i l'aplicació personal d'aquest que apareixen diferenciats i diferenciadors en ambdues bandes de la cesura isodistributiva.

2. *Isodistribució dual amb marques explícites* (García Berrio, 1978-1980: 63— 69). Els límits de la isodistribució poden aparéixer explicitats directament mitjançant unes marques determinades. Depenent de la tipologia d'aquestes marques, la isodistribució dual amb marques explícites pot ser emfàtica o discursiva. Les marques emfàtiques són els imperatius, les exclamacions, els vocatius, les interrogacions emfàtiques, etc. Les marques discursives són, per eliminació, les no emfàtiques.

Isodistribució múltiple

El grup de sonets d'isodistribució múltiple (García Berrio, 1978-1980: 69-71) és relativament curt en les *Rimas* de Lope de 1609: un total de catorze. S'hi

produeix una major conjunció entre les pauses estròfiques i els límits majors de la sintaxi sentencial. Permet dues situacions: *clímax expositiu* i *divers*. El grup de sonets d'isodistribució múltiple amb clímax expositiu —el més freqüent— presenta quatre clàusules amb una relativa independència mútua, sense marcades relacions entre els connectors; finalment, desemboca en el darrer tercet en una expressió emfaticoexclamativa (García Berrio, 1978-1980: 69-70).

Els sonets en situació de divers s'autodefineixen per defecte respecte als poemes d'isodistribució múltiple amb clímax expositiu. Són només tres texts, enfront dels onze de clímax expositiu, i es caracteritzen per aqueixa desconnexió i autonomia relativa entre les estrofes des d'una perspectiva metricosintàctica i semàntica, sense cap tipus de reforçaments expressius interns (García Berrio, 1978-1980: 70-71).

La diferència entre el grup de sonets d'isodistribució dual i aquests isodistributius múltiples no és molt gran. Radica en la major interdependència

> entre los cuartetos, y por lo general la presencia de partículas continuativas subrayando el límite entre cuartetos y tercetos. En algunas ocasiones las cuatro estrofas del múltiple [...] vienen a constituir una sucesión de apelaciones enfáticas, generalmente manifestadas como *vocativos* (García Berrio, 1978-1980: 70).

Aquesta classe argumentativa d'isodistribució múltiple serà caldo de cultiu per a la lírica del *Siglo de Oro* castellà, malgrat l'escassa aparició en l'obra de Lope de Vega (García Berrio, 1978-1980: 71).

II
TIPOLOGIA DEL MACROCOMPONENT SEMÀNTIC

1. CANT

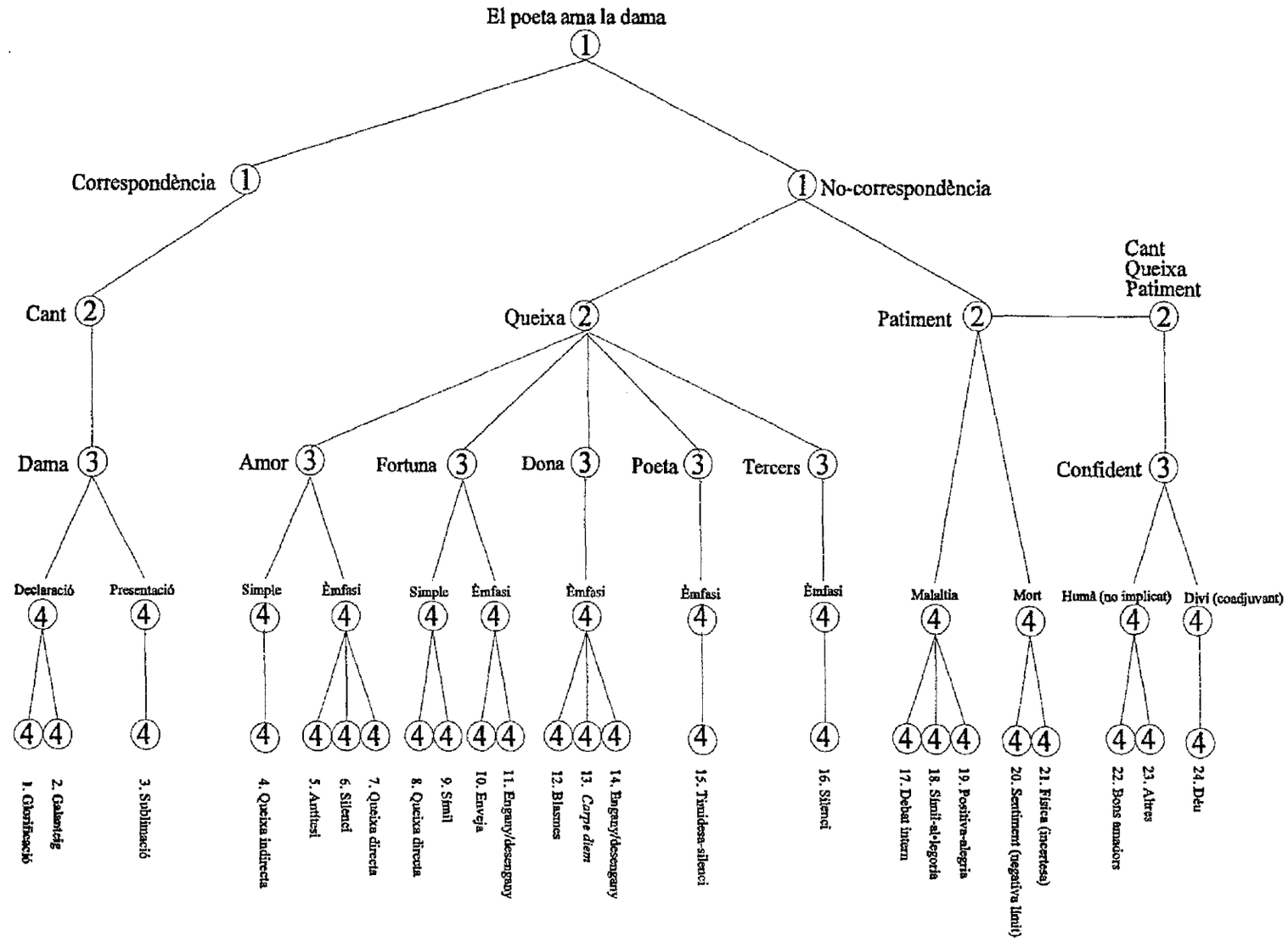
En les cançons que estudiem[15] només hi ha tres poemes on podem parlar de correspondència, si més no per defecte, ja que no apareix en cap moment el rebuig, o millor, la no-correspondència (Martos, 1997).[16] Si l'esquema tipològic de García Berrio ens presenta descompensades les dues branques originades en el nivell segon per l'especificació del funtor, segons la qual es pren en consideració la resposta de l'amada, més encara ho són en el cas concret d'Ausiàs. El cant, entés com a proclamació positiva, té reservat un espai excessivament petit en la lírica marquiana. El nostre poeta és, més aïna, negatiu: i aquesta negativitat poètica ve imposada pel caràcter depressiu, isolat, de l'amant literari, que pateix en soledat i en silenci la manca de correspondència de l'amada. Com a única branca de la correspondència, el cant especifica en un tercer nivell l'actant objecte que el poeta canta: la dama.[17] En tres ocasions únicament, Ausiàs canta la dama. Dues composicions seran de declaració —L i CIX— i una de presentació —el conegut cant XXIII.

---

[15] La llista definitiva dels poemes classificats en l'apartat macrosemàntic de la teoria apareix al començament del treball. Hem considerat prèviament cinquanta-cinc poemes, dels quals cinc eren morals i, per tant, no tenien lloc en aquesta tipologització. Recordem que la tria inicial dels poemes s'ha fet a partir d'una determinada estructura metricoestròfica, la més comuna en l'obra marquiana i, en general, en la tardor medieval catalana.

[16] Aquest treball és una primera versió d'aquest apartat de cant a la dama, amb una introducció teòrica sobre el model tipologicotextual de García Berrio.

[17] No és lògic trobar ací el poeta com a actant objecte, cosa que sí que és factible en les composicions de queixa. Malgrat tot, encara que no hi apareix un cant al poeta, l'orgull i l'egocentrisme de March, reflectit en l'amant dels seus versos, podria haver-lo engendrat sense cap tipus d'incongruència temàtica respecte a la resta de la seua obra. L'amor ni tan sols tindria cabuda en un suposat poema marquià, car el corpus de cants de queixa dóna el paper més rellevant a aquest actant objecte. Per altra banda, hi hauríem d'afegir el tòpics textuals parcials de queixa de l'amor, prou nombrosos. Tot plegat, se'ns fa difícil d'imaginar un Ausiàs cantant l'amor, tot i que sí que trobarem poemes morals o filosòfics que el tracten com a tema principal.


El poeta ama la dama
1
Correspondència
1
No-correspondència
1
Cant
2
Queixa
2
Patiment
2
Cant
Queixa
Patiment
2
Dama
3
Amor
3
Fortuna
3
Dona
3
Poeta
3
Tercers
3
Confident
3
Declaració
4
Presentació
4
Simple
4
Èmfasi
4
Simple
4
Èmfasi
4
Èmfasi
4
Èmfasi
4
Èmfasi
4
Malaltia
4
Mort
4
Humà (no implicat)
4
Divi (coadjuvant)
4
4 4
4
4
4 4 4
4 4
4 4
4 4 4
4
4
4 4 4
4 4
4 4
4
1. Glorificació
2. Galanteig
3. Sublimació
4. Queixa indirecta
5. Antítesi
6. Silenci
7. Queixa directa
8. Queixa directa
9. Símil
10. Envejа
11. Enganyy/desengany
12. Blasmes
13. *Carpe diem*
14. Enganyy/desengany
15. Timidesa-silenci
16. Silenci
17. Debat intern
18. Símil-al·legoria
19. Positiva-alegria
20. Sentiment (negativa llmit)
21. Física (incertesa)
22. Bons amadors
23. Altres
24. Déu

1.1. Declaració

1.1.1. Glorificació

El cant L es correspon a la terminal temàtica de glorificació. Aquesta forma de declaració d'amor justifica el cant mitjançant l'elogi de la virtut de la dama, de la seua dignitat. Tot i no ser la part del cant més idònia en moltes ocasions per a parlar del TTG, la tornada sí que lliga molt bé amb el text anterior i ens podem permetre d'assenyalar un vers que ens sembla decisiu: "vostr'esperit es aquell qui·m conquista" (L, 43). El que ha arribat al cor de l'amant és l'esperit de la dona, el seu gran anhel. El jo líric compara la seua estimada amb el Paradís i no coneix ningú que no se n'haja sentit enamorat.

> Yo·m maravell com no muyr desijant,
> crehent en vos esser un Paradís,
> e no sse hom qu'en vos aytant sentís
> que no·s mostras de vos esser amant (L, 17-20).

Però, aquells que l'amaren, per causa d'Amor —i sembla que vol deixar-ho clar, com a tòpic parcial de queixa—, ja són morts, mentre que "yo so viu". No obstant això, la causa d'aquells, la qual els dugué a la mort, no és tan forta com la que pateix amb delit el jo poètic. El fet que encara no siga mort li dóna avantatge respecte als altres amadors.

> Ja per Amor amadors morts ne son,
> e yo so viu: en fet no rest egual.
> La causa d'on los vench aytant de mal
> no es tan gran com la que mi confon.
>
> E, puys semblant de vos jamés no fon,
> yo degra sser sus tots avantajat (L, 29-34).

Fins i tot, l'amant orgullós recorre a la Providència i justifica la seua presència al món amb una única missió: "que no servís a pus affer al mon,\sino en vos per tots temps contemplar" (L, 36-37). Déu mateix ha pres part en el joc.

1.1.2. Galanteig

El poema L, de cant a la dama, sorprén per la seua situació —sempre que acceptem la classificació cronològica de Pagès—,[18] car es troba ben avançat el

[18] Pere Bohigas (1982a) qüestiona algunes de les localitzacions concretes de poemes marquians, independentment que accepte la classificació cronològica del crític francés en general (Pagès, 1907 i 1991). Aquest treball segueix la tònica dels que se centren en una o dues composicions concretes: la VI i la VIII, aquesta darrera tipologitzada en el nostre

procés de creació. Tanmateix, més interessant encara se n'erigeix la composició CIX, una de les darreres d'amor on, paradoxalment, ja que la decepció hauria d'haver acabat amb tota esperança del jo, el poeta torna a cantar la dama. Això sí, des d'una perspectiva suggeridorament diferent. Som davant el *darrer bé* marquià.

En els dos primers versos de la composició, l'amant adverteix que està obligat a estimar, car el cos i l'esperit de la dona l'atrauen de tal manera que gosa d'endinsar-se de nou en els camins dubtosos i els vents en fúria de l'amor. Ausiàs té una forma molt peculiar d'elogiar la seua estimada literària que requereix una atenció especial: el jo no necessita cap tipus d'agraïment per estar enamorat. La forma d'expressar-ho té unes reminiscències de les composicions de queixa, ja que l'amant no és lliure per a triar. Malgrat açò, el poeta lloa les virtuts de la dona: "dona, si·us am, no·m graescau amor;\ aquella part de que yo so forçat" (CIX, 1-2).

En el vers "ara per vos y en vos tot lo despench" (CIX, 21) es veu més clarament aquest elogi. L'amant líric s'havia apartat d'Amor i ja no n'escrivia, però ara torna a fer-ho per *Mon derrer bé*.

En la primera cobla hi ha una atracció pel cos que Déu ha donat a la dona, així com pel seu esperit. L'amant líric ha patit, però aquest sofriment fa que reflexione sobre l'amor que desitja i admeta una amada *imperfecta*, simplement humana, on tenen cabuda les dues matèries que justifiquen el nom de l'amor mixt: carn i ànima.

> Dona, si·us am, no·m graescau amor:
> aquella part de que yo so forçat.
> Grahiu a Deu qui·us ha tal cors forjat
> que altre cors no bast' a sa valor,
> bell, ab gran gest, portant un espirit
> tan amplament que no·l té presoner,
> mas com senyor usant de son poder,
> tenint estret davall sí l'apetit (CIX, 1-8).

Aquesta revaloració del cos és palesa en altres contextos de la composició. L'amant líric se sent pres pel físic de l'amada: "aquell semblant vostre per qui so pres" (CIX, 31) i, quan *la veu*, recorda Amor, del qual havia fugit. Ara, no obstant això, aquells records no són gens agres, la qual cosa és usual en aquell qui ha patit per amor i ara troba la dolçor d'una nova relació. El cos de la dona és el detonant pel qual el jo s'arrisca de nou en el terreny amorós, més aïna, s'hi enfronta. El record, negatiu per antonomàsia en els versos marquians, adquireix ací una nova dimensió eminentment positiva, per contrast amb el dolor anterior:

---

estudi. No obstant això, hi ha una descompensació molt gran entre les ratlles destinades a la primera i les que parlen de la segona. Malgrat la localització d'aquestes composicions en una etapa jovenívola, Bohigas creu més adient destinar-los un lloc més endarrerit en el poemari. Fins i tot després del poema LXXXVII, la primera gran composició teoricodidascàlica.

Lonch temps es ja que, per fugir dolors,
fugí Amor en tant com en mi fon,
mas, veent vos, recorts en mi no son
dels mals passats, ans me paren dolçors (CIX, 33-36).

El jo egoista i egocèntric deixa pas en aquest cant a la comprensió. Un amant marquià d'aquestes característiques contrasta amb el de la majoria dels poemes anteriors. L'amor és un bé tan estimat —i més el que l'amant vol que senta aquesta dona— que no es pot adquirir amb diners: "car no es pot be comprar\la vostr'amor; lo preu es infinit" (CIX, 11-12). L'amant té en compte els desigs del *vós* i comprendria que no l'estimàs: "mas no meresch ser amat si·us desplau" (CIX, 15). En l'últim vers de la tornada li ho recorda: "si no·us n'an grat, ajau-los per ingrats" (CIX, 44), tot i que li remarca que ha patit molt per no poder amar i aquesta serà la darrera esperança. L'amant s'adona que no pot parlar amb exigències, car així no aconseguirà res: "ara per vos y en vos tot lo despench,\menys de pensar que m'en remunereu" (CIX, 21-22).

Aquest poema té una presència del vós justificada pel seu caràcter de cant, que contrasta amb una gran part de l'obra d'Ausiàs. Els dos primers versos palesen un dels moments més directes en el *diàleg* —i aquesta és una característica del galanteig, com a terminal temàtica a la qual pertany aquest poema— entre l'amant i l'amada. Malgrat tot, el fet no és que hi haja diàleg sinó que el jo es dirigesca a l'estimada confessant-li el seu amor. El diàleg material no qualla en l'obra amorosa de March, car els sentiments apareixen en la veu de l'amant líric que ha patit o que pateix i l'amada no entra en joc en cap moment. La poesia d'Ausiàs és una poesia del jo per al jo que fa servir com a excusa el vós.

1.2. Presentació

1.2.1. Sublimació

El poema XXIII, on Ausiàs *deixa a part l'estil dels trobadors*, és indubtablement una presentació de l'amada, com es palesa en el vers: "per que no·m torb diré·l que trob en vos" (XXIII, 4). Ja en la primera cobla el poeta ens adverteix que pretén descriure la seua estimada, Teresa.[19]

---

[19] De nou, la referencialitat real d'aquesta figura ha obsessionat els crítics: "els seus amors poètics no van ser, doncs, només una ficció" (Pagès, 1990: 216). Lluís Carrós de Vilaragut ja va intentar en el segle XVI —en el pròleg d'una de les còpies dels poemes d'Ausiàs, el 1545— d'esbrinar quina dona hi havia al darrere de Teresa: va identificar-la com a Teresa Bou, una alta dama valenciana coetània a March.

> La seva argumentació és admissible, menys quan arriba a la conseqüència que el cognom Bou, aplicat a Teresa, es deu a una confusió amb la Na Monbohí blasmada a la poesia XLII. De primer cal tenir en compte que no

Aquest cant a la dama de presentació és una sublimació. Hem estat temptats en les primeres lectures de qualificar el poema de retrat, com a ponderació dels trets de bellesa física de Teresa. En els quatre darrers versos de la primera cobla, després d'anunciar que *dirà el que troba en l'amada*, apareixen els mots *vista*, *vehents* i *veuran*. En el primer vers de la següent cobla es torna a fer menció a la *vista* i apareix l'*ull*. Massa fosca aquesta isotopia de la vista, d'allò material.

> Tot mon parlar als qui no·us hauran vista
> res no valrrà, car fe no·y donaran;
> e los vehents, que dins vos no veuran,
> en creur'a mi llur arma serà trista.
>
> L'ull de l'hom pech no ha tan fosqua vista (XXIII, 5-9).

Malgrat tot, el poeta parla de la visió externa del cos per introduir el *seny* de Teresa, car tot aquell que l'haja vista no coneixerà el *gest*.[20] Però, fins i tot, *l'hom pech* s'adonarà que el cos de l'estimada és gentil.

és gens probable confondre Monbohí amb Bou, i, en segon lloc, caldria suposar que Lluís Carrós de Vilaragut era un autèntic estúpid [!] si creia que "dona Teresa" de la poesia que comentem podia ésser la mateixa persona que Na Monbohí, "alcavota provada", lletja, pilosa, barbuda, etc. i disposta a lliurar-se al primer que la sol·licités i tan blasmada per Ausiàs March (Riquer, 1984[4]: 174, nota 22).

La contribució de Maingon (1981) ens sembla la més encertada quant a aquest tema. No nega l'existència d'una Teresa real —deixa la possibilitat oberta—, però se centra en el valor d'aquesta dins el cos poemàtic: és una figura sapiencial.

La presència d'un nom propi, Teresa, du els crítics a establir una referencialitat amb la Laura de Petrarca i la Breatriu de Dante. Una vegada establerta aquesta relació, se n'hi troben unes altres (Dolç, 1959a, 1959b; Sugranyes, 1982). Manuel Cruells (1947) compara l'obra d'Ausiàs també amb la de Boccaccio:

> És que la dona d'Auziàs no és virtuosa, sinó sensual, voluble, plena d'argúcies per a l'engany, com les dones de Boccaccio. Auziàs, però, ho canta com pecat. Boccaccio, com una virtut. És que l'italià oblida el més enllà, el menysprea; el nostre poeta sent constant la divinitat que castiga o premia [...]. Sintetitzant, podríem dir que el Dant es sent fora dels sentits; Auziàs, empresonat per ells, s'hi troba com en presó; Boccaccio ni s'adona que els sentits són un lligam. El Dant, de tant mirar el cel, ascendeix fins a ell; Auziàs vol mirar el cel, però palpa la terra; Boccaccio ja mira i toca la terra (Cruells, 1947: 32-33).

[20] "El poder del seny de la dama és expressat també en el gest. El gest, al qual Ausiàs March es refereix més sovint que no al seny, és la manifestació física de la 'saviesa' o de la dona com a '*agens intellectus*' (Maingon, 1981: 115).

L'ull de l'hom pech no ha tan fosqua vista
que vostre cos no jutge per gentil:
no coneix tal com lo qui es suptil;
hoc, la color, mas no sab de la lista.
Quant es del cors, menys de participar
ab l'esperit, coneix be lo grosser:
vostra color y ell tall pot be saber,
mas ga del gest no porà be parlar (XXIII, 9-16).

La sublimació, que justifica el cant per les qualitats espirituals de l'amada, enfosqueix la seua xarxa a partir de la segona cobla: "cos [...] gentil" (v. 10), "l'esperit" (v. 14), "gest" (v. 16), "bell cors e honest" (v. 18), "jovens gentils, bons sabents" (v. 19), "lo vostre seny fa ço c'altre no pensa,\que sab regir la molta subtilea" (v. 21-22), "en fer tot be s'adorm en vos perea" (v. 23), etc.[21]

Una qualitat com la virginitat, més aïna la mancança d'aquesta, la justifica el poeta com un designi de Déu, qui també ha utilitzat un bon material per fer-la, el mateix amb el qual ha donat cos a altres *singulars dones sàvies e bones*. En els versos 29-36 es fa una lloança més directa encara al seny de Teresa i el poeta deixa clar que aquell que tinga seny serà l'únic que es podrà apropar a l'estimada, la bellesa física de la qual roman fosca davant el seu enteniment. Fins i tot, es fa una referència al context històric, fàcilment recogniscible pels lectors d'aleshores: els venecians no han aconseguit elaborar el regiment de la seua ciutat tan pacíficament com ho haguera fet el seny de Teresa.

Verge no sou, perque Deu ne volch casta.

Sol per a vos basta la bona pasta
que Deu retench per fer singulars dones:
ffetes n'a'ssats molt savies e bones,
mas compliment Dona Teresa·l tasta.
Havent en si tan gran coneximent
que res no·l fall que tota no·s conega,
a l'hom devot sa bellesa encega;
past d'entenents es son enteniment.

---

[21] Les paraules de Maingon ratifiquen la classificació del poema XXIII com a sublimació:

> Cal tenir en compte, tanmateix, que en la contemplació del "gest" per trobar l'"esperit" de la dama Ausiàs March ofereix la descripció de "Llir entre Cards" i "dona Teresa" a un nivell estrictament espiritual (Maingon, 1981: 116).

Venecians no han lo regiment
tan pasciffich com vostre seny regeix
suptilitats, que l'entendre·us nodreix,
e del cors bell sens colpa·l mouiment (XXIII, 24-36).

Els versos 33-34 d'aquest poema han significat un debat crític entre Maingon (1981: 16-19) i Espadaler (1985: 121-126). La primera es fixa en el fet que Ausiàs compare dona Teresa amb una ciutat, amb Venècia. Aquest tipus de comparacions no és típica en la lírica occidental medieval, tot i que sí que la trobem en el *Càntic dels càntics*, en referència a Jerusalem. La *Bíblia* ginebrina del 1590, que segueix la versió de la *Vulgata* jerònima, fa una referència a Tirsa, inexistent en l'original. Tirsa o Thirsa: oficialment Thersa, nom de l'antiga capital d'Israel. Compara els dos texts i *gosa*

> suggerir, doncs, que "dona Teresa" és una referència homònima a la "Thersa" del *Càntic dels càntics* i que, com a tal, és un nom amb el qual Ausiàs March designa la seva dama com a figura sapiencial (Maingon, 1981: 117).

Només esmentarem una citació d'Espadaler (1985: 125) en la qual queda invalidada la relació entre Teresa i Thersa: "els venecians, no Venècia. Certament, perquè el tema no és la bellesa, sinó el regiment". No obstant això, ningú no pot negar la importància de l'altra gran contribució de Maingon (1981) derivada de la seua anàlisi: la figura de Teresa és una figura sapiencial, pròpia de la literatura moralitzadora, al servei d'un ensenyament determinat.[22]

El poeta desenvolupa la idea del vers 32 "past d'entenents es son enteniment" en els quatre darrers versos de la cinquena cobla. L'home amb seny es delitarà en el seny de l'amada i no en el cos, que *està com a mort*. El cos no ha de ser past del *lleig voler*, del tipus d'amor que el fa servir. En un poema tan carismàtic com aquest i en una posició tan privilegiada com és la cinquena cobla —l'anterior a la tornada, en general—,[23] el poeta elabora un cant de presentació de la dama de sublimació per fer una proposta primerenca per un amor honest.

---

[22] La consideració d'alguns poemes marquians fora del seu conjunt global pot dur a l'engany produït per una visió parcial d'aquest fet literari concret. Especialment, els poemes XXIII i XLII, els quals tenen una explicació macroestructural en la globalitat poemàtica marquiana. Són al servei d'unes intencions didascàliques i, si no les tenim en compte, podem caure en la temptació de trobar referents reals i, més greu encara, de parlar d'una misogínia del poeta March o d'un poema que "s'inscriu en la sèrie més fada de la lírica del seu temps: l'elogi cortesà". I no diem que açò estiga malament, només matisem que és una visió simplista del procés creador marquià. És la tradició, però... on és la modernitat? Per què Ausiàs March, en definitiva, recorre al *maldit* o a l'*elogi cortesà*?

[23] García Berrio (1982b: 151) esmenta "la *posición final del texto como situación temàtica privilegiada*, para sonetos conceptuosos; regla que puede coexistir con la de la *posición medial para el caso de los sonetos expositivos de construcción lineal progresiva*". En els

Tan gran delit tot hom entenent ha
e occupat se troba'n vos entendre,
que lo desig del cors no·s pot estendre
a leig voler, ans com a mort està (XXIII, 37-44).

2. QUEIXA

2.1. Queixa d'Amor

El jo líric marquià troba un culpable idoni per al seu dolor. Amor no permet la relació entre els amants literaris al llarg de l'obra marquiana, prova de la qual cosa són els deu poemes que se'ns presenten amb el TTG "el poeta es queixa d'Amor": II, IX, X, XI, XX, XXXV, XLIII, XLIX, LXV i LXVI. Aqueixa actitud cortés que hem de pressuposar en l'ús d'aquest tòpic, com a eufemisme de dama —o dona—, se'ns trenca quan ens fixem en els objectes en què l'amant focalitza la seua queixa. La dama hi apareix sis vegades. De cinquanta-cinc poemes tipologitzats, quinze es queixen de la dona, directament o mitjançant un altre element semàntic: l'amor.

Hauf (1983: 128) adverteix la poca presència del mot *amada* —3 vegades—, dins el mot tema *AMOR*, equiparable als conceptes negatius de *desamar* —4 vegades—, *desame* —3 vegades— o *desam*, *desamat*, *desamen*, *desamich*, *desamor* —2 vegades. La *megalomania eròtica* suggerida per Fuster (1991[3]a i 1991[3]b), ratificada per l'estudi quantitatiu de les concordançes de Hauf i estudiada a fons, sobretot, per Marie-Claire Zimmermann (1975a, 1984a, 1983, 1984b, 1988 i 1991a), es reflecteix en l'ús i abús del *jo* com a mot clau dins la lírica marquiana (Hauf, 1983: 129-130). La poesia d'Ausiàs està al servei del subjecte amador i l'amada no hi té un paper rellevant. Fins i tot, quan sí que el té, és negatiu: si no, contrastem els tres poemes de cant a la dama i les quinze composicions de queixa amb aquest mateix objecte, subjacent o no en la forma metafòrica i eufemística d'Amor.

El recargolament conceptual, aquell estil fosc que dificulta l'hermenèutica dels poemes marquians, la tensió emocional que el jo vessa en els poemes, tot plegat, ens anuncia un èmfasi anàleg al que caracteritza els sonets de queixa. L'amant roman en silenci, tímid, davant la seua estimada i aquest desconeixement de l'enamorament serà una de les causes del patiment del jo —i suggestionarà el lector a intentar prendre part, sense cap possibilitat d'endinsar-se en els versos, en la relació eixorca dels personatges. Aquesta timidesa, no obstant això, es rebel·la amb força quan l'amant creu que hi ha algun culpable de la seua situació i emfasitza la queixa en un objecte —amor, dona, Fortuna, els tercers o ell mateix— mitjançant vocatius, imperatius i contrastos o antítesis, els quals evidencien l'estat

---

poemes de March hem ratificat aquesta regla en gairebé tots els casos. Així, doncs, podem parlar de la densitat conceptuosa del *trobar clus* marquià com un precedent interessant dels poemes conceptuosos del *Siglo de oro*, molt especialment en allò referent a la macrosintaxi de les composicions conceptuoses.

de ràbia del jo, adolorit, i que prendran un valor més alt en la quarta i la cinquena cobla, posicions privilegiades per a la localització del TTG.

2.1.1. Simple

2.1.1.1. Queixa indirecta

Només tres poemes són de queixa simple —en oposició a èmfasi, sense pretendre fer cap judici de valor: el poema X, el XI i el XXXV. Tots tres, podem incloure'ls en la terminal de *queixa indirecta.* García Berrio (1978c: 333) distingeix, en un primerenc estadi de desenvolupament de la seua teoria tipològica, entre *queixa simple* i *queixa directa.* La segona correspon a la queixa emfasitzada, mentre que, la queixa on no hi ha èmfasi, podem anomenar-la *queixa indirecta.*

El poema X és un símil continuat d'un rei, senyor de tres ciutats: el jo líric, que sempre s'ha pogut defendre davant l'enemic en un tira i arronsa que s'estenia al llarg dels dies. Un dia arribà Amor —"un soldader qui lo rey desconfia"— i el rei perdé poder sobre les tres ciutats: les tres potències de l'ànima; l'ha vençut sense haver de mostrar la seua força. L'amant, el "rei", explicita que "lonch temps Amor per enemich lo sent" (X, 17), enemic que li permet d'usar dos dels poders de l'ànima —voler i enteniment— però no gosa fer servir el tercer, la memòria:

> Tot m'a vençut ab sol esforç d'un cors,
> ne l'ha calgut mostrar sa potent força;
> los tres poders, qu'en l'arma son, me força,
> dos me·n jaqueix, de l'altr'usar no gos (X, 21-24).

No obstant això, "jamés vençó fon plaer del vençut,\sino de mi que·m plau qu'Amor me vença" (X, 29-39). El jo expressa al lector el "plassent mos" que li significa aquest "vedat", car la memòria serà un dels subjectes que farà patir el nostre amant: no hi ha cosa més agredolça que el record de moments feliços des del patiment (Riquer, 1936b). Admet el càstig de l'oblit imposat per Amor, perquè, a la llarga, el beneficiarà. Aquest és el poema de queixa de l'Amor on el poeta menys negativament ens el presenta.

El jo poètic marquià és el patidor per antonomàsia "yo son aquell de qui·s deu hom complanyer" (XI, 35). I des de la pròpia experiència vol advertir els altres amadors com és Amor. La tercera cobla del poema XI equipara la vida a la mort mateixa: tan gran és la sofrença. De la mateixa manera que s'erigirà com el millor amador, per associació de conceptes, lògicament, serà el qui més a prop ha experimentat la maldat d'Amor. Els altres amadors, orgullosos, no li demanen qui és Amor, però la mera visió de qui parla ja els el mostrarà: l'amant pretén deixar clar que el seu semblant està "dolorit per Amor" (XI, 34). No pensen mai que estaran sota els seus designis, però algun dia serà així i, parafrasejant March, *maldiran el temps perdut mentre sospiren.*

Ab hulls plorants e carra de terror,
cabells rompent ab grans hudulaments,
la Vida·m vol donar heretaments
e d'aquests dons vol que sia senyor,
cridant ab veu orrible y dolorosa,
tal com la Mort crida·l benauyrat,
car, si l'om es a mals aparellat,
la veu de Mort li es melodiosa.

Be·m maravell com es tan ergullosa
la voluntat de cascun amador.
No demanant a mi qui es Amor,
en mi sabran sa força poderosa.
Tots, maldient, sagramentegaran
que may Amor los tendrà'n son poder,
e, si·ls recont l'acolorat plaer,
lo temps perdut, sospirant, maldiran (XI, 17-32).

Ausiàs no presenta el poema XI com una queixa directa d'Amor quan aprofita uns consells del *jo* als altres amadors, excusa a partir de la qual el presenta com el principal causant del seu fracàs i del seu dolor. El símil és un altre mecanisme per a presentar una queixa indirecta. El lector ha de centrar-se en les comparacions per a adonar-se que l'objectiu últim del poema és la queixa. El poema XXXV combina l'adreçament als altres amants amb els símils, que dominen la quarta i la cinquena cobla.

En la primera estrofa ja adverteix que contarà tots els seus mals. És el millor amant, a qui Amor ha revelat els seus secrets, la qual cosa no deixa de ser significativa, car, des d'aquesta posició privilegiada, es queixarà del seu preceptor, ara convertit en culpable de la situació amorosa. Els versos 7-8 presenten el símil del malalt, el qual ha rebut una atenció especial en la lírica, en general, i en la poesia marquiana, en particular. La malaltia d'amor és un tòpic literari molt explotat, al qual recorre també el poeta.

Robert Archer (1989: 146), en la glossa inicial que fa al poema XXXV, adverteix que en les dues darreres cobles March analitza la seua culpa —la del jo líric— i la d'Amor quant a la situació amorosa i que "de manera subtil i indirecta" —i remarquem *indirecta* pel que ens afecta per a la nostra tipologització— va traent-se la culpa i "va passant a l'amor —o sigui, una força fora d'ell— aquesta responsabilitat, mitjançant les idees implícites en les imatges". L'amant voldrà ser heretge d'aquest déu: "tant envers ell me so volgut hirexer" (XXXV, 31).

2.1.2. Amb èmfasi

L'èmfasi, caracteritzat per una crida constant mitjançant vocatius, per imperatius, per contrastos o antítesis, etc., apareix en els poemes de queixa d'Amor II, IX, XX, XLIII, XLIX, LXV i LXVI.

2.1.2.1. Antítesi[24]

L'antítesi que provoca el debat intern en l'amant adolorit s'explicita en la posició privilegiada dels dos primers versos de la cinquena cobla: "los fets d'Amor yo no pusch ben entendre:\de grans contrasts m'opinió es plena" (IX, 33-34). I aquests contrastos que fan patir l'amant tenen la causa en l'engany produït per Amor: "car sos mals ginys m'an portat en tal part" (IX, 3). El jo està subjugat als desigs d'aquest (IX, 21-24) i només troba solució en la mort (IX, 39). Aquest poema, perfectament qualificable de queixa d'Amor amb èmfasi, bé d'engany-desengany, bé d'antítesi, el classifiquem com a composició d'antítesi per la posició en el poema dels dos tòpics i per la relació de causa-efecte que tenen entre si l'engany-desengany i el debat intern del jo líric marquià.

2.1.2.2. Silenci

El poema II no ens presenta en cap moment dubtes sobre la seua classificació com a cant, queixa o patiment, car el vers 32 és una declaració directa del culpable del seu dolor, declaració feta amb l'èmfasi d'un imperatiu: "cest es Amor que mi amant encolpa!".

La primera cobla del poema ens planteja de nou l'engany del qual ha estat objecte l'amant mitjançant un símil mariner. S'introdueix en el terreny d'Amor perquè considera que no hi ha cap perill, però després apareix un temporal. La solució a aquesta situació desesperada en cas de durar molt de temps no és deixar de banda aquest amor, sinó trobar-ne un de nou, en altres ports.

Pren m'enaxí com al patró qu'en platga
té sa gran nau, e pens'aver castell.
Vehent lo cel esser molt clar e bell,
creu fermament d'un'ancor'assats haja.
E sent venir soptós hun temporal
de tempestat e temps incomportable:
leva son juhi que, si molt es durable,
cerquar los ports, més qu'aturar, li val.

Moltes veus es que·l vent[25] es fortunal[26]

---

[24] Archer (1985: 152-161) explica aquest recurs a partir, sobretot, dels poemes VI i XV, tot i que també fa una referència breu al XXIV, en la qual aporta als símils el paper productor de les antítesis.

[25] Curt Wittlin (1984) esmenta l'ús de la rosa de vuit vents en el poema XLIV marquià, de tradició més popular i arrels etruscollatines. Enfront d'aquesta, la rosa dels dotze vents, de tradició més filosòfica, els raigs de la qual serveixen "per a demostrar gràficament vicis i virtuts, o temptacions" (Wittlin, 1984: 103). Ausiàs recorre ací a una tradició més popular en compte d'anar a una altra de més filosoficomoral, malgrat les seues intencions didascàliques.

tant que no pot surtir sens lo contrari,
e cella clau, qui·ns tanqua dins l'armari,
no pot obrir aquell mateix portal.
Axí m'a pres, trobant-m'enamorat
per sobresalt qui·m ve de vos, m'aymia:
del no amar desalt ne té la via,
mas hun sol pas meu no·y ser'atrobat (II, 1-16).

Hem vist dos tòpics parcials de queixa d'Amor amb èmfasi d'engany-desengany, la qual cosa en demostra l'existència, tot i que mai no com a TTG de cap poema. Una isotopia que enfosqueix molt amb la seua xarxa el corpus marquià és la relativa al silenci, la timidesa i la vergonya. En començar la classificació d'aquests poemes, es preveia l'aparició d'alguna branca nova en la tipologia relacionada amb aquest aspecte. De moment, l'obsessió de March en el poema II per culpar Amor del seu silenci ens obliga a obrir una nova terminal. Així, aquesta composició és una queixa d'Amor amb èmfasi pel silenci.

Si mon voler he dat mal aparexer,
creheu de cert que Ver'Amor no·m luny.
Pus que lo sol es calt al mes de Juny,
ard mon cor flach, sens algun grat merexer.
Altre sens mi d'açò merex la colpa:
vullau-li mal, com tan humil servent
vos té secret, per son defalliment:
Cest es Amor que mi amant encolpa! (II, 25-32).

Loïs P. A. Maingon (1992) fa una lectura molt interessant de l'analogia inicial del poema —una mar en tempesta—, ja que inclou la figura d'Ausiàs March dins el context de crisi del pensament que es produeix en el segle XV. La llig en termes d'*amor hereos* —o *amor eros* (Solomon, 1994: 1034)—, dos aspectes de la cultura medieval que s'entrellacen i donen lloc a una determinada concepció del món:

The "tempestat" is the sudden humoural[27] movement wich causes uncontrollable lust and madness wich is the meaning of "lleva son

---

[26] Joan Ferraté (1992: 66-67) interpreta aquest adjectiu com a positiu, a diferència de Bohigas (1952-1959, II: 10) i Archer (1985: 39), de qui no dóna cap referència bibliogràfica —probablement pel caràcter assagístic del seu estudi— per a poder contrastar la crítica agra que els fa.

[27] L'alteració dels humors, provocada pels *vents*, produeix la malenconia (Arqués, 1983), "the most spiritual aspects of *amor hereos*" (Maingon, 1992: 266). El concepte d'humor és fonamental en fisiologia galènica, la qual es fonamenta en l'alteració dels diferents líquids humorals.

Los humores son cuatro: la sangre, la bilis amarilla, la bilis negra y la flema

juhí", wich incites the love to flee the presence of the beloved, in order not to reveal his uncontrollable lust (Maingon, 1992: 268).

L'amor com a malaltia, l'*amor hereos*,[28] s'ha difós molt gràcies a "les traduccions al llatí i divulgacions dels grans autors mèdics via islàmica, als segles XII i XIII" (Cantavella, 1993: 191).[29]

Hi ha una referència sovintejada a les darreries del segle XIII com el punt d'inflexió del gran canvi que es produeix en l'edat mitjana i que explica la necessitat de parlar de la *tardor medieval*. Però, mai no hem trobat una caracterització dels dos grans moments de l'edat mitjana tan aclaridora com aquesta: "la cristianización del saber helénico[30] y la transhelenización cristiana de ese saber" (Laín Entralgo, 1972: 352). En el crepuscle de l'edat mitjana apareix una societat cristiana[31] impregnada d'uns coneixements mèdics neogalènics que convivien a les ciutats i que s'havien barrejat amb la concepció clàssica de l'*amor hereos*.[32] La literatura tardomedieval va incorporar aquestes anàlisis mèdiques que interpretaven la *passió* amorosa —el patiment— com a malaltia "i a això hem de sumar el fet que l'amor entre home i dona com a causa d'insanitat de l'ànima havia

---

o pituita, y resultan, a su vez, de la mezcla en distintas proporciones de los cuatro elementos (García Ballester, 1972: 127).

[28] Vegeu Cátedra (1989: 57-84) per a la concepció de l'*amor hereos* en alguns escriptors medievals, amb un interés especial per l'obra d'Arnau de Vilanova.

[29] La continuïtat idiomàtica amb la Grècia clàssica afavorí que l'imperi bizantí mantingués interrompuda el llegat mèdic de l'antiguitat, el qual va enriquir posteriorment:

> Ávidos de saber y sabiendo muy poco por sí mismos, los hombres que en el siglo VII comienzan a edificar el mundo islámico tuvieron el acierto de adoptar la filosofía y la ciencia helénicas que les deparaban las ciudades bizantinas por ellos conquistadas, Edesa, Nissibis, Gondishapur; más aún, la sabiduría de adaptar creadoramente esa filosofía y esa ciencia a las exigencias intelectuales y prácticas implícitas en su religión (Laín Entralgo, 1972: 352).

[30] La incorporació de Galé a la cultura cristiana ja va oferir problemes dogmàtics a Roma en el segle III (Laín Entralgo, 1972: 352; Suárez Fernández, 1972: 137).

[31] Recordem la secularització de la medicina en el pas dels segles XIV-XV. S'hi produeix una "urbanización y laicización de la práctica médica. La medicina se 'municipaliza' en los siglos XIV y XV y se encontró obligada a adaptarse a las ciudades" (Gracia & Peset, 1972: 348).

[32] El coneixement més teòric de l'*amor hereos* s'havia estés en la literatura i en el coneixement en general gràcies, en certa mesura, a l'augment divulgatiu de la medicina, relacionat amb les fortes onades de pesta que assolaren Europa entre el 1300 i el 1450 (Gracia & Peset, 1972: 347-348; Cantavella, 1993: 194, nota 4).

estat també un dels temes reis de la tradició de pensament moral cristià" (Cantavella, 1993: 192).

> El discurs sobre l'amor de la baixa Edat Mitjana, en efecte, ha incorporat inapel·lablement els plantejaments de la teologia cristiana i de la nova medicina galènica, la qual veu en l'amor un estat patològic psicofísic: la vella malaltia d'amor dels clàssics, anomenada ara sovint *amor hereos* [...]. Així, després de la penetració generalitzada de la predicació mendicant d'inspiració escolàstica[33] (Hauf 1990b, 9-14; Cabré, en premsa), qualsevol formulació teòrica sobre l'afer, als segles XIV i XV, implicava indissociablement l'amor humà amb el sexe, i aquest amb el pecat (Badia, 1993: 147).

La predicació s'erigeix com a font d'"inspiraciones intelectuales y formales para la lírica de Ausias March (una mina, me temo, todavía por explotar)" (Rico, 1982: 87). Francisco Rico insinuava en aquelles línies la importància que la predicació va tenir en l'obra marquiana, derivada, és clar, del gran fenomen sociològic que havia significat en l'edat mitjana (Fuster, 1991[3]c). Per això, "més que no pas amb el *topos* de l'*aegritudo amoris*, les coses que té March al cap quan confegeix els seus símils mèdics tenen a veure amb les semblances dels predicadors" (Pujol, 1991: 57).

Un fenomen destacable en la teoria de l'*amor hereos* —i aquesta és la clau de l'estudi de Maingon— és el fet que "the heretical propositions proper to the physio-psychological theories of *amor hereos*, belongs to the neoplatonic wave wich sweeps Europe simultaneously with the Reformation and proclaims the sacredness of the secular life" (Maingon, 1992: 269).

El silenci que emana de l'amant envers l'estimada, un dels principals obstacles per a la conclusió positiva del procés d'enamorament, és també la terminal temàtica dels poemes XLIII i XLIX, molt propers en el corpus poemàtic.

Les tres primeres cobles del poema XLIII signifiquen una contextualització en el mal que Vergonya produeix en l'amant. La darrera d'aquestes estrofes clou amb un vers molt colpidor: "senyor es meu Amor: fermà·ls contractes" (XLIII, 24). Vergonya, personificada, és la causant d'aquest estat, tot i que Amor, com a *representat* seu, hi dóna el vist i plau. En tot aquell que no siga amador, Vergonya no podrà actuar, car és Amor el que ven, diguem, l'ànima de l'enamorat al dimoni, a Vergonya.

---

[33] Hauf (1990: 10-11) juga amb el terme d'*ancilla theologiae* aplicat usualment a l'escolàstica i conforma el d'*ancilla philologiae*. La teologia, la història de les idees, en general, és una eina que s'ha de tenir present en l'estudi de la literatura medieval. Dubta que s'entenguen bé aquests autors sense algunes orientacions bibliogràfiques, entre les quals destaca la teologia.

En tots aquells on gran Amor no penja,
son giny no pot de Vergonya ne força;
a mi he pochs a son voler nos força (XLIII, 33-35).

Si en el poema anterior el jo se sent abatut per Vergonya, amb ajuda d'Amor, en el XLIX[34] és directament aquest últim la causa del seu silenci: "ab forces tals Amor mi amant venç\que planament lo dir no m'es possible" (XLIX, 7-8). No és capaç d'adreçar-se directament a l'amada —"planament"— i ho fa mitjançant els versos. Aquest silenci tan desamat al llarg de l'obra marquiana li plau a Amor —de fet, és el seu artífex: "Amor li plau que perda lo parlar" (XLIX, 24). És molt suggeridor aquest vers si el comparem amb el poema anterior: tres cobles introductòries que clouen en les dues ocasions amb un atac directe a Amor. A més, coincideix sintàcticament amb una oració, la qual cosa aporta als versos 24 d'ambdós poemes un èmfasi concentrat al bell mig d'aquests —l'altra localització privilegiada del TTG, així com la posició final.

La por castiga el seu desig, la benzina que mou tot l'enamorament. És un atac calculat al ressort fonamental del joc amatori. La por no el deixa parlar a l'amada i pateix. Però, de nou Amor apareix com el gran amic de la por i, per tant, com el seu coadjuvant.

Car mon desig no bast'a fer menaces
a la gran por qui·l bat fort e·l castigua;
d'aquesta es Amor tan gran amiga
que toll poder al desig de sos braces (XLIX, 37-49).

Per por, per timidesa, per vergonya, per la raó que siga, allò cert és el fet que el silenci, relacionat directament amb l'amant, troba en Amor un bon culpable perquè el jo puga quedar lliure de tota culpa en el fracàs de l'enamorament.

El darrer poema classificat dins aquesta terminal temàtica del silenci és el XX. Després d'una primera lectura podem estar temptats de pensar que és una queixa de la dona: "yo, enclinat, gran desig me corromp,\y en desijar la que yo am ve tarda" (XX, 27-28). Tanmateix, si l'estimada no el correspon no és per culpa seua, sinó perquè Amor no li ha mostrat l'amor vertader, l'honest. La desconeixença dels seus sentiments per part de la dona, l'amant la resol enculpant Amor de no haver-li mostrat "los grans secrets qui·ls amadors pratiquen" (XX, 30):

E tardarà, si Amor no·l revela
los grans secrets qui·ls amadors pratiquen,
tals que, sino en cors gentils, no·s fiquen,
obedients a Na Venus estela (XX, 29-32).

---

[34] "Aquí la culpa de la mudesa del poeta cau directament en l'amor" (Sobrer, 1987: 31).

2.1.2.3. Queixa directa

Si hem de remarcar algun poema on l'èmfasi siga més contundent, aquests són el LXV i el LXVI, els quals tenen molts paral·lelismes que justifiquen aqueixa idea de petits cicles, si més no, dins l'obra marquiana. Una presència de símils notable, però sense arribar a tenir un pes primordial en el poema. El primer és relatiu als cecs que han d'estar avisats pels qui veuen si és de nit o de dia (LXV, 9-16). El segon (LXVI, 25-32) és el tòpic del malalt, que, acostumat als seus mals, quan en té un de nou, vol morir. De la mateixa manera, a l'amant, li aplega un mal nou, major, quan ja no li era res el mal d'Amor, quan s'hi havia acostumat.

Hi ha un ús reiterat dels vocatius, de les entonacions invocatives i imperatives i de les interrogacions retòriques: "plagués a Deu qu'ab mi mateix fes pau" (LXV, 33), el *senhal* "o Foll'Amor" (LXV, 41), "qui es lo foll qui·m repte, si no am?\Qui es lo foll reptant-me de amar?" (LXVI, 5-6), "o Ver'Amor, tu invoch e reclam" (LXVI, 9), "o tu, qui est sobirana dolor" (LXVI, 17), "mostra·m la lum de vera esperança, [...] no·m vulles dar enganosa fiança" (LXVI, 21, 24), "o tu, Amor, a qui Deus ha permès" (LXVI, 33) i el *senhal* "Amor, Amor" (LXVI, 41). Els vocatius apareixen precedits, principalment, per la interjecció oh i en el primer vers de les cobles; no obstant això, hem de remarcar una seqüència que es podria erigir com a exemple de les composicions emfàtiques —com ho també el poema LXVI en la seua globalitat—, on el vocatiu no apareix a començament d'estrofa:

> O tu, Amor, colp vell guareix ab fresch,
> o de aquest me vulles bandonar;
> veges mon cor en quina dolor jau:
> en ton ostal no mereix tan dur llit.
> Qui es l'om viu d'on sies mils servit?
> Tant es humill qu'esforç no·l pot fer brau (LXV, 27-32).

Amor és la causa, el culpable, més aïna, del seu fracàs i ho diu directament en alguns versos: "yo desig molt qu'Amor m'abandonas,\car sola es la causa de mon mal" (LXV, 13-14), "los vostres fets me fan vos avorrir" (LXV, 19), l'exemple citat adés (LXV, 27-32), "com de Amor e d'Ira sser esclau" (LXV, 36). L'amant qualifica Amor de "sobirana dolor" (LXVI, 17) i no es refia que torne a enganyar-lo, com ha quedat palés en altres poemes: "no·m vulles dar enganosa fiança" (LXVI, 24). Déu li ha permés que jugue amb un home vell com si fos un xiquet (LXVI, 33-34). Dos versos de la darrera cobla fan ressò a una solemnitat apocalíptica tan assaborida pel poeta en la redacció dels seus versos: "tu est aquell ayre molt pestilent,\portant al mon una plaga mortal" (LXVI, 37-38).

Els poemes LXV i LXVI palesen un interés del poeta per focalitzar l'èmfasi de la queixa d'Amor, per la qual cosa proposem l'obertura d'una *nova* terminal que siga "queixa directa".

2.2. Queixa de Fortuna

El jo líric es queixa de Fortuna en cinc poemes —XIV, XXIV, XXXI, LIV i CX— fent servir aquest tema com a TTG, la qual cosa no nega aquesta queixa com a tòpic textual parcial en composicions classificades de diferent manera.

La figura de Fortuna ha estat molt present en la literatura clàssica i, des d'aquesta, ha impregnat el món medieval mitjançant un sedàs: Boeci, el "mediator between the ancient and medieval conceptions of *fortuna*" (Frakes, 1988: 30). Riquer (1936a: 22) esmenta les altres dues obres medievals que, com el *De Consolatione Philosophiae* de Boeci i havent partit d'ell, signifiquen la *summa* de tots els aspectes de Fortuna que seran repetits al llarg del segles de l'edat mitjana. Són l'*Anticlaudianus* d'Alain de l'Isle (1203) i la segona part del *Roman de la Rose*.

El caràcter capritxós de Fortuna, "hated and feared by the pagans and damned by the Christians" (Frakes, 1988: 31), naix de la concepció originària que la identifica amb el principi de desordre del cosmos. Se li atribueix un caràcter destructiu —que March pren de la tradició—, tot i que Boeci li aporta "a morally educative function to guide men to the *summum bonum*, by revealing to them the falseness of earthy goods" (Frakes, 1988: 63).

> Equival a la fatalitat personificada, que, de deessa pagana que fou, esdevé, en el món cristià dels segles medievals, la més capriciosa, cruel, inestable, inconstant i terrible mestressa de tots els homes, els quals no són sinó unes víctimes seves que sempren la temen i constantment la maleeixen (Riquer, 1936a: 22).

2.2.1. Simple

2.2.1.1. Queixa indirecta

De nou, en aquest apartat, torna a destacar el regust marquià per l'emfasització dels seus versos, ja que dos poemes —el XIV i el XXIV— són una queixa simple, enfront d'altres tres.

El poema XIV introdueix la queixa de Fortuna en el corpus poemàtic marquià, pertanyent a la terminal temàtica de queixa-indirecta. El poeta fa una presentació de l'objecte que causa patiment en el seu jo literari. Des de la composició II Amor comença a aparéixer com a terme negatiu, causa última de les desgràcies del jo. És per això que l'amant vol deixar clar als seus lectors que l'objecte de la seua queixa no és Amor, ja que aquest, fins i tot, l'ha ajudat.

> A Deu ne·l mon no so d'Amor clamant,
> car be ha dat aygu'a ma granda set,
> no sadollat, mas compte li n'és fet:
> no pot complir ço que so desijant;
> e no mereix algun repreniment,

car del cel terç eguals forces nos fa,
segons cascú amar dispost està,
e tant com pot estreny son manament (XIV, 25-32).

En la cobla següent, l'amant repeteix insistentment la idea de la innocència d'Amor, però ara hi afig un altre culpable: Fortuna, la qual es presenta en contrast amb l'objecte anterior de queixa, el més recorregut en els poemes tipologitzats.

Fortuit cas m'a fet esser absent
del foch d'Amor qui ja m'illuminà.
En millor cas Ventura l'apagà,
e yo son cert qu'Amor ne fon dolent:
perque no·m clam d'Amor, mas de Ventura,
car son poder me ha desfavorit;
en abandó no·m vol haver jaquit,
ans persegueix Amor e ma gran cura (XIV, 33-40).

Qui parla utilitza les dues cobles on se sol focalitzar el TTG —les dues darreres abans de la tornada— per a dir les dues idees principals del poema: Amor ja no és el culpable dels seus mals, ben al contrari, i Fortuna és qui pren el testimoni en aqueixa situació. Tot plegat ho diu en el vers 37: "perque no·m clam d'Amor, mas de Ventura". No es caracteritza per ser un dels poemes més foscos, conceptualment, de March, la qual cosa es deu principalment a la seua qualitat de queixa directa.

Ja fa cinc anys que està anegant-se en el dolor —pretesa circumstància que hom (Pagès, 1907: 208) podria veure com a mostra de la sinceritat del poeta; potser aquest n'és conscient i només és un recurs creador de versemblança-: "lonch es lo temps del continuu dolor,\a part detras, car son cinch anys passats" (XIV, 17-18).

2.2.1.2. Símil

Una segona terminal temàtica dins la queixa de Fortuna simple és el corresponent als símils. El poema XXIV estructura el seu cos central a partir de tres símils —provocadors d'antítesis—[35] distribuïts en les cobles interiors: la segona, la tercera i la quarta.

La segona estrofa introdueix la comparació de Fortuna amb l'envejós. De fet, hem de remarcar l'existència d'aquest tòpic textual parcial, que veurem més endavant presentat com a TTG. L'envejós admet el mal si aquest li'n produeix un de pitjor al seu "desamich", la qual cosa el farà sentir delit. D'aquesta mateixa

[35] "In XXIV the effect of the antithesis largely created by the similes is to undetermine the ostensible moral standpoint of the poet an to suggest that 'foolish love' still involves him in moral danger even when he would deny it" (Archer, 1985: 157).

manera que actua l'envejós, "Fortun'ab mi practica;\fahent procés, a sson delit demille" (XXIV, 13-14).

En segon lloc, com aquell que anestesia el seu cos, l'amant ha d'adormir "ab artifici" els seus pensaments, per tal de no suportar aqueix "turment tan aspre"

Per últim, no hi podia mancar una referència a l'animologia. La importància dels bestiaris en l'edat mitjana és palesa al llarg de les obres de diversos autors. Així, el "taur" (Badia, 1993: 195-207; Martín, 1994: 507-508), la tórtora (Zimmermann, 1977; Martín, 1994: 476-480), el cérvol (Martín, 1994: 435-451) i ara el castor (Martín, 1994: 461-462) són símils que tenen un valor determinat dins una obra com la marquiana. A manera d'*exemplum*, els animals mostren més subtilment i eficient unes característiques punibles o no de l'ésser humà i uns sentiments dels amants que el poeta reflecteix sobre el seu jo literari. L'amant sent que li fa mal el cos. Comença a aparéixer el dubte sobre la mort del cos i la supervivència de l'ànima com a solució als seus mals. De tot açò, l'amant "volgr'aver conexença" (XXIV, 29). Aquest és el matís entre l'amant i el castor, ja que la bèstia coneix ben bé que els caçadors cerquen els seus testicles i és per això que "tirant ab dents, part de son cors aranqua;\per gran instint que Natura li dona" (XXIV, 26-27). El dubte de l'amant humà es fonamenta en l'absència d'aqueix instint, que no és propi de la seua espècie. Aquest pretén desfer-se del cos i quedar-se amb la seua ànima només, la qual cosa va contra natura en els humans i és pròpia dels àngels.

Conclou en la cinquena cobla que no és capaç d'imaginar un home a qui Fortuna haja convertit en el més ric del món —"Fortun'agués prosperat de bens mobles" (XXIV, 36). Ratifica la classificació temàtica d'aquest poema els últims quatre versos d'aquesta cobla —una situació privilegiada, com ja hem advertit adés—, on apareix un darrer símil. De la mateixa manera que, quan fa calor, desitgem que faça fred i veus molt lluny —fins i tot impossible— la vinguda de l'hivern, quan l'amant pateix, "creure no pusch qu'en part de content baste" (XXIV, 40). March dibuixa la desesperança de l'amant davant el comportament de Fortuna.

2.2.2. Amb èmfasi

El poema XXXI, el LIV i el CX es caracteritzen per l'èmfasi i s'agrupen en dues terminals temàtiques: l'*enveja* i l'*engany-desengany*.

2.2.2.1. Enveja

Aquella deessa capritxosa deixa de fer girar la seua roda injusta per actuar per enveja. La queixa de Fortuna amb èmfasi per enveja és el tòpic global de la composició LIV. Les dues primeres cobles palesen una esperança poc usual en els versos marquians. Hi rebutja la mort tan desitjada en altres contextos, car "qui, sino foll demana si m'enyor,\essent absent d'aquella qui·m fa viure" (LIV, 1-2). Aquest és el moment de l'esperança i no hi ha espai per al dolor:

> Tant es lo be, qui m'es davant possat,
> que sens dolor visch aquell esperant.

Si no l'atench, seré tan mal anant
qu'en aquest mon infern hauré trobat (LIV, 9-10).

No obstant això, les estrofes centrals no fan sinó negar aquella il·lusió inicial. Hi apareix el desesper, la por, originats per Fortuna. L'abandona l'esperança "e venç-me por d'aquell mal que yo·m tem" (LIV, 18). L'amant marquià assenyala que "seria·l mon una gran maravella\que no agués por de la mala sort" (LIV, 23-24). I aqueixa mala sort pot desembocar en la mort, precisament en un poema com aquest en què no la desitja. Fortuna, envejosa dels amants, els persegueix a imatge i semblança del que farà la Mort.

De nou, els quatre darrers versos de la cinquena estrofa denuncien la clau del poema: els consells a un(s) altre(s) amador(s). El millor amant s'erigeix com a exemple a seguir per aquells que encara no han patit amb l'amor *deshonest*, humà.

Seguesquen-mi tots los que amaran
mon ris o plor, qualque d'ells me seguexqua,
car yo son prest de tastar fel o bresca
per los qui mal o be d'Amor pendran (LIV, 37-40).

2.2.2.2. Engany/desengany

L'amant literari, el nostre, no és l'únic que es queixa de Fortuna: "molts homens hoig clamar-se de Fortuna\e malahir aquella per sos actes" (XXXI, 1-2). Un tòpic tan medieval com aquest ofega la paraula poètica en una xarxa isotòpica molt densa que s'ensanya en el rebuig i crítica a Fortuna com a veritable tercer o *lauzangier* de les relacions amoroses. Aquells altres amadors que *clamaven* Fortuna no s'adonen que aquesta és injusta per naturalesa: "no recordant sa propria natura\qu'es l'alt baxar e lo baix muntar alt" (XXXI, 5-6). Aquesta idea la desenvolupa en la quarta cobla, on diu que trastoca el món al seu gust i quan tot està fet, la seua roda gira en direcció contrària. El jo literari d'Ausiàs, anegat en la desesperança, afirma que "per negun temps perdrà Fortun'ardor" (XXXI, 25). Aquest poema remarca la idea dels béns il·lusoris, que sempre estan en mans del destí.

Els quatre darrers versos de la cobla anterior a la tornada aclareixen el tema global del poema: l'engany i el desengany. L'home a qui Fortuna mira bé i que no ha patit encara perquè la roda d'aquesta no ha variat el seu sentit, hi confia. S'adreça implícitament als altres amadors perquè coneguen Fortuna i no es desenganyen quan siga tard. L'experiència ficcional versemblant de l'amant literari es torna a erigir com a model en aquest tipus de literatura didascàlica:

Mas l'om del mon, per Fortuna mirat
ab lo esguart de riallosa cara,
la part del plor no ha vista encara:
creu que sos ginys l'an de bens prosperat (XXXI, 37-40).

La composició CX és molt peculiar per la forma en què torna a desenvolupar el mateix tòpic que el poema XXXI. Sembla que siga la primera vegada que es queixe de Fortuna, quan el corpus poemàtic està ja molt avançat, segons l'ordenació cronològica de Pagès.

L'amant ja sap qui és el causant del seu mal i, conseqüentment, de qui ha de fugir: "là so atès d'on so volgut fugir" (CX, 1). No obstant això, com l'endevinador que pronostica els seus mals, aquest sap que no podrà allunyar-se del seu mal Fat: "prenusticant no fugir de ses mans" (CX, 7).

En el primer vers de la segona cobla, el nové, Ausiàs torna a fer servir el recurs de l'apòstrof, invocador d'aquell a qui va adreçada temàticament la composició. Aquesta figura és una de les més utilitzades en l'obra marquiana que classifiquem, dins l'apartat de queixa. Aquesta focalització explicitadora de l'objecte de la queixa no fa sinó emfasitzar-la, la qual cosa ens evidenciarà i justificarà la nostra inclusió majoritària dels poemes de queixa d'Ausiàs en la branca d'èmfasi —*versus* simple.

La recurrència al bestiari torna a fer-se palesa en els versos de la tercera cobla i, de nou, mitjançant el símil:

> Si col senglar que devala del munt
> pells cans petits qui no·l basten matar,
> e baix'al pla on veu alans estar:
> vol e no pot tornar del pla'n amunt,
> ne pren a mi qui, per fogir mal poch,
> caych en les mans de dolor sens remey,
> perpetual, sens mudar esta ley,
> ans crexerà com en loch dispost foch (CX, 17-24).

En els versos de la cinquena cobla s'evidencia la tesi fonamental del poema, que comença a perfilar-se en l'estrofa anterior: Fortuna —"lo Fat"— només té poder sobre el cos. El cos és seu (CX, 28), però la raó està per damunt i aquesta depén directament de Déu (CX, 28-32). No obstant això, l'"hom qui es badoch,\e, molt grosser" (CX, 25-26), com que li manca la raó, sí que pot ser totalment dominat per aquella roda injusta i variable:

> Lo Fat se pren, segons l'entendre meu,
> tot quant es d'om deffora la rahó:
> lo foll es seu, e sa elecció
> del savi pren quant a natura deu (CX, 33-36).

En aquest cas, la tornada és clau. El poeta no s'adreça a cap dona mitjançant un *senhal*, sinó que ho fa a la mare de Déu, a qui reconeix que "de les amors que so passionat,\yo conech cert que so mes que mesquí" (CX, 43-44). L'amant vol ser *enamorat* de la mare de Déu (CX, 41-42).

Un motiu temàtic com la queixa de Fortuna, que ja apareixia en els primers poemes d'Ausiàs, ara es posa més intensament al servei de la dimensió didascàlica

de l'obra ausiasmarquiana. Després d'una exposició del mal que pot arribar a fer Fortuna, adverteix que aquest és immune per a aquell que està dominat per la raó. Així, descarta l'enamorat *foll*, que es troba fora de la raó. I no ho fa mitjançant l'exemple del propi jo literari, que reconeix ser un mesquí per amar passionalment i que es decanta per un amor a la mare de Déu, per un amor pur. De fet, l'amant no ha pogut trobar una dona humana que possibilitàs aquest tipus d'amor i, així, ha hagut de recórrer a Maria. Aquell engany i desengany de l'amant literari, que, com el senglar, no creu que haja de fugir de Fortuna, és una estratègia discursiva més en l'obra d'Ausiàs, per tal d'influir en els amants amb un *exemplum* versemblant.

Riquer (1936a: 26-27) conclou que, tot i que l'obra de March fa servir una figura al·legòrica tan medieval com la de Fortuna, ho fa des d'una perspectiva molt semblant a les d'Antoni Canals, titlat de renaixentista, i, per tant, molt allunyat de la trobadoria. En el tercer llibre del *Scipió e Aníbal*, Sèneca respon a Canals, quan li pregunta sobre la identitat de Fortuna, que aquesta és Déu. La identificació Déu-Fortuna s'arreplega en els versos d'Ausiàs —"e, si es ver que Deu sia Fortuna" (LVI, 21) o, també, l'esparsa del poema LXXXII—, motiu pel qual Riquer delimita la posició personal d'Ausiàs en la història literària.[36]

2.3. Queixa de la dona

2.3.1. Amb èmfasi

En l'edat mitjana es va produir un debat literari profeminista i antifemista (Cantavella, 1992: 18-41), en certa mesura superficial. Ens trobàvem a una societat cristiana que marcava a la dona una sèrie de pautes a seguir molt àrides. La imatge bíblica del *Càntic dels càntics*, aprofitada després per Ausiàs per a un dels seus *senhals*,[37] la reprén Rosanna Cantavella com a títol del seu estudi. I ho explica:

> Durant molts segles i a la cultura occidental, el col·lectiu femení ha estat mirat com un camp de cards, enmig del qual rara vegada floria algun lliri: la bellesa d'esperit es considerava summament excepcional entre les dones (Cantavella, 1992: 13).

---

[36] "Sovint —em refereixo a la poesia medieval exclusivament— aquesta posició personal d'un poeta davant d'un tema molt repetit pot ésser un element preciós per a fixar o delimitar el lloc que ocupa la producció d'aquest poeta" (Riquer, 1936a: 23). Tot i que és certa aquesta identificació entre Déu i Fortuna, no és l'única posició que apareix en els versos de March; vegeu, per exemple com l'amant literari diu a Fortuna que es podrà apropiar del seu cos, pero mai no de la seua raó, dependent directament de Déu (CX).

[37] No interpretem aquest *senhal* en March en terme de contrast de bellesa entre ambdues flors. Més aïna, les punxes dels cards fan un setge a l'amada i defensen la seua fortalesa amb les seues espases. Quan l'amant gosa d'apropar-se a l'estimada, es punxa, pateix. És un entrebanc psicològic que el mateix amant es crea per timidesa i, alhora, una barrera moral que interposa el context, la tradició d'aleshores, entre els amants (Martos, en premsa a).

La figura d'Alain Chartier i la seua obra *La Belle Dame sans merci* són un referent clau de la literatura europea occidental. L'amant mor enamorat d'una dona que no el corresponia. Aquest text es va difondre en l'àmbit català i, si més no,[38] hem de trobar unes concomitàncies importants amb l'obra de March (Riquer, 1955; Cantavella, 1992: 32-33).

Un fet significatiu de les cinc composicions —VIII, XLII, XLVII, XLVIII i LI— on el poeta, mitjançant l'amant literari, es queixa de la dona és la proximitat recíproca de quatre d'aquestes. La primera és el conegudíssim *maldit*,[39] la composició XLII; després dues peces correlatives, la XLVII i la XLVIII i, per últim, el poema LI. Aquesta unitat cíclica, així com d'altres que hem esmentat i que esmentarem, diu molt a favor de l'ordenació de Pagès, tot i que tampoc nega l'existència de petits cicles de què parla Ferraté (1979), la qual cosa no significa que els que nosaltres poguem insinuar ací hagen de coincidir necessàriament amb els ferraterians (Martos, en premsa d).

La branca de la queixa de la dona no es bifurcarà en el quart nivell en queixa simple i amb èmfasi, sinó que els quatre poemes seran d'aquest últim tipus. Hi ha una presència de figures emfàtiques que doten aquestes cobles d'una força molt peculiar en la poesia marquiana que ara s'intensifica. Hem de destacar el maldit per la cruesa amb què parla a la dona, a qui es dirigeix amb un apòstrofe com el de "dona" (XLII, 9) o, fins i tot, amb el nom propi: "na Monbohí" (XLII, 42). Aquest èmfasi es concentra en la darrera estrofa, on trobem un estil directe que, fins i tot, contindrà preguntes retòriques:

> Quant hoyreu: "Alcavota provada!"
> responeu tost, que per vos ho diran,

---

[38] Riquer (1955) considera l'obra de Chartier com un model —i no un ressò— per al començament del poema CI (Rico, 1982).

[39] Tot l'espai que Ramírez i Molas (1970: 245-249) dedica al poema XLII de March és per a qüestionar-se la seua autenticitat. Recorre, en primer lloc, als manuscrits: els més antics ja el contenen, tot i que manca en el ms. F, del qual s'ha arrancat el foli corresponent —per tant, és molt probable que sí que hi aparegués. Potser aquesta mutilació del manuscrit F té molt a veure amb la nota al marge del ms. E: "es opinio no esser de Ausias March esta obra", observació "que podria explicar-se per un desig d'eximir Ausiàs March d'una greu contravenció de les lleis de gentilesa" (Ramírez i Molas, 1970: 246). El to diferent d'aquesta composició dins la producció marquiana és palés.

Els altres dos aspectes a què recorre Ramírez i Molas són el lèxic —vegeu Sanchis (1959-62)— i la rima. Quant al primer, remarca la seua originalitat dins el cos global de la producció d'Ausiàs. Moltes paraules no tornen a aparéixer. Hi ha, per una altra banda, dues rimes *-aiga* i *-usca* que no tornen a aparéixer una altra vegada, així com *-osca* que només ho fa en una altra ocasió en el poema LXXXVII. Segons Marie-Claire Zimmermann (1977: 334-335), aquestes raons no són gens determinants per a justificar —o no— l'autenticitat d'un poema. No obstant, això, Ramírez i Molas (1970: 248) adverteix que "una resposta segura, ja ho anticipàvem, no es pot donar". Per tant, les proves adduïdes no eren definitives ni definitòries.

e, puys per nom propi vos cridaran,
ja no·us mostreu en l'oyr empatxada,
enterrogant: "Amichs, e que voleu?
"En dret d'amor ha·y res que yo fer pusca?
"Tracte semblant jamés me trobe cusca.
"Presta seré a quant demanareu" (XLII, 33-40).

Ausiàs torna a brodar les altres composicions amb intensificacions poètiques mitjançant la pregunta retòrica, recurs pel qual un P comunica més del que diu literalment, "puesto que la realización literal del acto interrogativo implica la realización de un acto asertativo no literal. Por este motivo, la pregunta retórica puede considerarse como miembro prototípico de la clase de los actos de habla indirectos" (Haverkate, 1994: 42):

Vos, qui bastant sou per un mon regir,
pora·s be fer que ameu l'ome pech?
Per acte leig sentiment haureu cech?
No haveu pus escusa'n lo meu dir (XLVII, 13-16).
On es Jason e sa desconexença?
On es Theseu qui trahí Adriana,
e Dido fonch d'esperança tan vana
que la trahí Eneas en crehença? (LI, 25-28).

En aquest darrer cas hem de destacar també com a mecanisme que produeix aquest efecte que justifiquen l'ús de l'*exemplum* d'altres amadors ben coneguts de la cultura clàssica en aquell moment.

L'anàfora i, fins i tot, el paral·lelisme en la primera cobla del poema XLVIII anuncien també aquella emfasització. De fet, la terminal temàtica d'aquest —*carpe diem*— en la branca de la queixa apareix ja com a èmfasi.

Yo li perdon si m'a dat mal dormir,
yo li perdon voler mal guardonat,
yo li perdon si m'a d'amar forçat
dona tan vil que·m fos vergonya·l dir (XLVIII, 5-8).

La invocació a Déu perquè creme la carn de l'amada si no ix del seu error és dels moments més àlgids de les composicions de queixa de la dona:

Si ver serà, prech Deu que la calor
de tots los fochs creme la vostra carn,
si no teniu en un terribl'escarn
que no vençau una tan gran error (XLVIII, 25-28).

2.3.1.1. Blasmes

La primera de les tres terminals temàtiques d'aquesta branca és la relativa als blasmes, on s'inclouen els poemes VIII, XLII i XLVII.

El blasme a la dona en Ausiàs March s'ha d'entendre des de dues perspectives que el conformen: és, per una banda, un motiu bíblic i, per una altra, un lloc comú de la literatura europea occidental de l'edat mitjana.[40] March, de nou, sincretitza diferents elements que troba en el seu univers literari i els combina per crear la seua literatura.

No podem ficar dins el mateix calaix Ausiàs i la tradició *misògina* —literàriament misògina— anterior. Això sí, no podem entendre una part de l'obra marquiana sense aquests precedents. El poema VIII és "la primera obra misògina que trobem en el recull" (Bohigas, 1952-1959, II: 32). Ausiàs introdueix amb símils en les quatre primeres estrofes el tema de la cobla consecutòria, la queixa de la dona —i d'Amor:

> Molt me reprench com d'Amor he maldit,
> ne diré mal de don'al mon vivent,
> e, si lo sol es calt naturalment,
> si no es fret, no deu ser corregit.
> Perque d'Amor yo mal ja no diria?
> Qu'en ell no es de ben fer lo poder?
> Car fermetat de dona·y es mester,
> e, si la vés, per Deu l'adoraria (VIII, 33-40).

Ausiàs comença el maldit amb una subtil insinuació de la mancança de fidelitat d'aquella a qui va adreçat el poema —na Monbohí— mitjançant la recurrència als bestiaris. La tórtora guarda el dol quan mor la seua parella fins al punt de no voler sentir mai més parlar d'amor, "mas contr'açò es vostra qualitat,\per gran desig no cast qu'en vos se raygua" (XLII, 7-8).[41]

L'atac literari a la dama té dues causes generals: el refús del matrimoni o el desengany amorós. "En uns casos se'n recorda l'esperit pecador des dels orígens del món; en altres, la seua personalitat essencialment inestable" (Cantavella, 1992: 17). En el poema XLII, els motius són el desengany amorós i aquella *inestabilitat* —deixem-ho així— de na Monbohí.

El blasme és, fins i tot, un remei per a la malaltia de l'*amor hereos*. Al malalt d'amor se li ha de fer el seu error amb dones velles que se li envien per

---

[40] "A partir del XIII, doncs, i alhora que s'imposa un nou model educatiu a la dona —des del tractat pedagògic o la trona—, es popularitzen una sèrie de blasmes literaris al comportament femení" (Cantavella, 1992: 15).

[41] Aquest didactisme implícit es troba en totes les analogies animalístiques marquianes (Panunzio, 1983).

blasmar la dona (Cantavella, 1993: 195). El jo literari marquià és, si fa no fa, aquella alcavota que amenaça la fama de la dona, vital en l'edat mitjana (Lida de Malkiel, 1952). Pot ser positiva o negativa. Normalment és aquesta darrera i, si no, que ho pregunten als tercers.

El maldit és un gènere amb una tradició[42] que no ens ha de sorprendre gens en el corpus marquià. Com a tòpic parcial, la queixa de la dona, incapaç de sentir un amor pur, es veu com una teranyina que enfosqueix les relacions entre els poemes d'Ausiàs. Ara, simplement, amb l'*exemplum* versemblant de na Monbohí, el poeta mostra al seu lector un tipus de dona diferent a la que ha aparegut en la resta de poemes.

L'atac virulent —ferotge (Palau i Fabre, 1956)— pren diverses formes al llarg de la composició.[43] Així, en la mateixa cobla on trobem el símil de la tórtora —la primera—, Ausiàs deixa entreveure la ignorància de la dona que ataca: "vos qui sabeu de la tortra·l costum,\e, si no·u feu, placia·l vos hoyr" (XLII, 1-2). La simbologia dels animals era molt difosa al llarg de l'edat mitjana mitjançant els

---

[42] La tradició del maldit s'acredita en l'obra de Pau de Bellviure, en la de Pere de Queralt, en la de Bernat de Palaol, en la de Johan Basset, en la de Guillem de Masdovelles i en la de Jordi de Sant Jordi (Riquer, 1984[4], III: 164; Zimmermann, 1977: 336). Tota la producció conservada dels dos primers autors són maldits. Mentre que, de Queralt, només en conservem un poema, de Pau de Bellviure conservem un poema sencer "escrit en un estil de vegades pintoresc que difílment permet de veure-hi un desesperat i tendre Macías pròxim a enfollir i morir d'amor" (Riquer, 1984[4], II: 146-147) i també una estrofa que ens ha arribat mitjançant el *Conhort* de Francesc Ferrer.

Tot i que Ausiàs s'incardina dins una tradició literària pròpia, catalana, la qual aprofita, ho fa per adaptar-la als seus interessos personals, una característica que defineix la majoria de les obres literàries però que en la producció marquiana matisa molt més el binomi *tradició-modernitat*. Archer (1991b) compara aquest poema amb els altres maldits de la tradició anterior a March.

> Mais il existe d'autres différences entre lui-même et les autres poètes qui ont abordé le *Maldit*: et principalment dans le choix de la tonalité dominante. Ausiàs ne maudit pas, il ne se répand pas en imprécations, il ne profère pas le moindre cri. Infidèle en cela à Pere de Queralt qui hait l'heure où il s'est abandoné à l'amour, [...] (Zimmermann, 1977: 339).

El segle XV és un moment de transició molt fort que justifica el gran pes específic de moltes obres d'art verbal, entre les quals hem de destacar, dins el marc català, l'originalitat d'un March, o la d'un Martorell, la d'un Roig o la d'un Corella, barrejades amb un to tradicional. La singularitat, l'excepcionalitat d'aquest segle —una vertadera cruïlla cultural— du Lola Badia (1988) a parlar de *tardor medieval*, en minúscula, concepte que pren de Huizinga (1978).

[43] Marie-Claire Zimmermann (1977: 343) diferencia el maldit marquià dels altres que ens aporta la tradició pel fet que Ausiàs el confecciona "sous la sceau de la laideur: l'univers entier devient hideux pour que la femme accède à la laideur absolue".

bestiaris i l'aplicació d'aquests a les obres que ara considerem literàries.[44] De fet, el primer vers contrasta una seguretat del fet que na Monbohí coneix el comportament d'aquest animal amb el dubte respecte a aquesta coneixença que apareix en el segon vers, la qual cosa posa en evidència la incultura de l'estimada de manera molt subtil:

> Vos qui sabeu de la tortra·l costum,
> e, si no·u feu, placia·l vos hoyr.
> Quant mort li tol son par, se vol jaquir
> d'obres d'amor, ne beu aygua de flum,
> ans en los clots ensutza primer l'aygua,
> ne·s possa may en vert arbre fullat.
> Mas contr'açò es vostra qualitat,
> per gran desig no cast qu'en vos se raygua (XLII, 1-8).

El símbol animalístic de la tórtora representa la fidelitat en l'amor, fins i tot després de la mort; representa, doncs, el dol (Zimmermann, 1977: 343). L'ocell simbòlic du al seu voltant un

> espace créateur,[45] (le fleuve, l'eau, signes de la vie, le "vert arbre fullat", signe du printemps) mais cet espace est déjà métaphoriquement détruit puisque l'oiseau ne boit pas l'eau, la salit, et refuse de se poser sur l'arbre. La tourterelle n'a plus contact avec l'univers/terre, elle se réduit à un vol désormais déporvu de sens (Zimmermann, 1977: 343).

Aquest animal simbòlic apareix aprofitat en l'obra d'Ausiàs March i de Corella,[46] tot i que el primer es diferencia del segon en

> el to sentenciós, la voluntat de donar un exemple moral a la dama que no coneix la virtut de la castedat. La composició de March

---

[44] Llúcia Martín (1994: 476 i s.) esmenta que el *Physiologos* va estendre el tòpic de la tórtora com a símbol de fidelitat amorosa més enllà de la mort. Fa referència a la seua presència en el *Libre del Tresor*, el qual sembla conéixer Ausiàs (Archer, 1991a).

[45] L'espai té un lloc important reservat en els poemes d'Ausiàs March, tot i que en cap moment se'ns ha presentat com a nucli central de la composició i, per tant, no n'hem pogut incloure cap en la branca del circumstant corresponent a la tipologia originària de García Berrio. Aquest element té un valor simbòlic força gran en l'obra marquiana. Destaquen, sobretot, les imatges marines, d'un mar en tempesta (Leveroni, 1951 i Zimmermann, 1979). Potser, les anàlisis més aprofundides i completes en el tema de l'espai simbòlic són Zimmermann, 1975b, 1982 i 1984b: 854-1017.

[46] Martín (1994) parla de Roís de Corella exclusivament en l'apartat de la lírica.

> s'emmarca en el context de composicions de caire antifeminista, mentre que les de Corella són composicions amoroses. D'altra banda, si bé ambdós coincideixen en els atributs de l'animal i en tots els elements de la descripció extensa de la tórtora, cadascú interpreta, de manera ben diferent les qualitats de la metàfora. En March és absent tota connotació amorosa i la imatge funciona més aviat com un *exemplum* inclòs dins una obra didàctica[47] (al capdavall, March no està fent una poesia d'amor, sinó de desamor, que aprofita per introduir fortes recriminacions). Corella, en canvi, s'autoidentifica amb la tórtora, cosa que ens resulta estranya perquè, automàticament, l'al·lusió a la tórtora ens fa pensar en un personatge femení (Martín, 1994: 479).

En el vers 9 es refereix a na Monbohí amb l'apòstrofe "dona", i deixa endarrere qualsevol nota de lirisme que sí que apareix en alguns sintagmes determinats.

> El que féu Ausias March, i no feren ni trobadors ni italians, és considerar la dama simplement com a dona: amb virtuts i vicis, amb fermesa i amb feblesa, un ser capaç de pecar i de fer pecar el poeta. Ausias March trenca la corba ascendent de la dona, que s'arriscava a perdre's més enllà dels núvols, i la situa arran de terra, on realment és, i des d'arran de terra l'ama o l'odia, li prega o la plany quan mor, i descabdella tota una teoria moral sobre els diversos amors i els contradictoris estats de l'enamorat (Riquer, 1984[4]: 219-220).[48]

---

[47] Què és i que no és un poema amorós en l'obra d'Ausiàs? Un poema on no hi ha correspondència... no és amorós? Els poemes marquians sempre han patit una classificació maniquea des d'una perspectiva temàtica. Si un poema parla d'amor, és un poema amorós... i no una peça de circumstàncies —això és sinònim de referencialitat real?—, ni un poema moral —normalment per caracteritzacions quantitatives. El problema, la seua justificació, rau en el fet que Ausiàs no és un home escindit (Bohigas, 1982) que haja embastat els seus versos com a terapèutica verbal. No podem interpretar una composició de March fora de l'obra completa. Si un poema apareix com a més amorós —aparentment sincer, la qual cosa sembla la definició per a aquell concepte— ho és com a il·lustració d'unes teoritzacions més feixugues que deixa entreveure en uns altres poemes (Martos, en premsa e).

[48] En aquests mateixos termes parla Marie-Claire Zimmermann de la dona marquiana, tot i que centra les seues paraules en el comentari que fa a na Monbohí:

> Le prénom de Teresa, una seule fois cité dans l'ouvre, et qui correspond sans doute au désir d'inventer l'équivalent d'una Béatrice ou d'una Laure, à un moment où Ausiàs est encore imprégné de la lecture de dante et de Pétrarque, les senyals Plena de Seny, Lir entre Carts, O foll amor, qui apparaissent à la tornada, soit après l'hommafge, soit après la malédiction,

Amb la inclusió del mercader (Archer, 1989-1990) en Joan al vers 12, Ausiàs prepara el camí per al símil de la tercera cobla, on el cos lleig de qui ha estat l'estimada de l'amant literari "per drap es baratat" (XLII, 23).

Zimmermann (1977: 344) remarca el gran paper dels dos insectes amb què Ausiàs caracteritza analògicament el seu rival: la llagosta i la mosca, dos animals que no apareixen en els bestiaris.[49] Per què es fa aquesta analogia? És realment significativa la combinació de recursos tradicionals amb unes *modernitats* pròpies de la poètica del nostre autor. Si bé recorre en la primera estrofa a un recurs tan *medieval* com els bestiaris —la tórtora—, en la segona cobla ens introdueix dos animals que no hi pertanyen, tot i que ho fa amb una intencionalitat —analògica— semblant al primer cas.

(comme en témoigne le poème XLVII), et qui attestent la fidélité d'Ausiàs March à la tradition littéraire du secret chez les troubadours, tout autant qu'une évidente volonté d'amplification allégorique, n'ont plus lieu d'exister au poème XLII. Na Monbohí cesse d'être une Dame pour devenir une femme de rien (Zimmermann, 1977: 337).

[49] Les dues fonts clàssiques, una grega i l'altra llatina, més importants per a l'animalística en la literatura medieval són Aristòtil i Claudi Eliano. L'obra del primer sembla molt més científica que la del segon. Aristòtil (Aristóteles, 1992) no arreplega la llagosta, tot i que sí que fa algunes referències a la mosca. Aquest insecte, el presenta Aristòtil en relació a uns altres animals, com a aliment de les aranyes (488 a 18; citem com ho fa Pallí en Aristóteles, 1992. El primer número és el corresponent a cada full de l'original manuscrit, les lletres "a" i "b" a *recto* i *verso* i l'últim número a la línia corresponent en l'original) i les vespes (628 b 34). Els cèrvols s'amaguen entre les mosques quan perden les astes (611 b 12). Un altre grup de mencions és aquell que fa referència a la descripció fisiològica de les mosques: tenen un fibló frontal (490 a 20), tenen dents (532 a 13), tenen dues ales (532 a 20), fan soroll amb les ales pel fregament que en fan quan comencen a volar i quan es contrauen (535 b 9). Algunes d'aquestes explicacions fan referència a la sexualitat: el tamany dels òrgans sexuals (542 a 7), l'apareament dura molt de temps (542 a 9) i s'acoplen per fer l'acte sexual (542 a 10). En aquesta línia de costums, Aristòtil esmenta el fet que s'amaguen en forats a l'hivern (542 b 29). Per últim, les mosques es reprodueixen a partir de larves (539 b 11) que es crien al fem (552 a 21). Elià (1989) sí que arreplega alguna —poques— referència a la llagosta de terra o *Acrididae*. Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi d'aquests dos insectes, hem de fer constar que la referència XVII, 29 —seguim la forma de citació del curador— i la IX, 14 són errònies. Així, ens queden dos passatges que parlen de la llagosta: una referència al color (X, 13) i una al fet que va ser la causant d'una guerra entre Magnèsia i Èfeso —en nota s'adverteix que no es coneix la raó. La mosca també apareix com a personatge d'algun esdeveniment —mosques de Pisa (V, 17), festa d'Apol·lo (XI, 8) i, com una plaga, les mosques van obligar els megarenins a fugir (XI, 28). Elià també l'esmenta com a menjar d'uns animals determinats —per cert, diferents als d'Aristòtil: el ratolí (IX, 3) i els peixos (XV, 1). Una mosca que s'ofega en l'aigua, si asseca al sol, torna a viure (II, 29). Com que mosseguen, són transmissores de verí, de malalties (IX, 15). Per últim, és molt peculiar la caracterització de les mosques com a *descarades* (VII, 19). Com podem veure, cap d'aquests models influí en l'obra d'Ausiàs ni directament ni mitjançant una traducció medieval.

E no cuydeu, Dona, que be·us escaygua
que, puys agués tastat la carn gentill,
ha mercader liura·s vostre cors vill,
e son dret nom En Johan me pens caygua.
E si voleu que·us ne don conexença:
sa faç es gran ab la vista molt losca;
sos fonaments son de lagost o mosca.
Cert no merex draps vendre de Florença (XLII, 9-16).

D'on ixen la llagosta i la mosca? ¿Simplement són una mostra d'animals lletjos i desagradables, la qual cosa es troba molt en consonància amb el to de la resta del poema? Marie-Claire Zimmermann (1977: 343) esmenta una justificació molt pragmàtica, la qual ratifica l'interés que el crític literari ha de tenir per tots els components del fet literari. Ara, el context: no cal que Ausiàs hi evoque el rol de les aigües bíbliques, ja que els valencians del XV no sentien els seus efectes tan a prop com el de la plaga de llagostes en les seues collites.[50] "Il suffit pour s'en convaincre de consulter les écrits du chapelain d'Alphonse le Magnanime" (Zimmermann, 1977: 343).

Respecte a la mosca, "c'est l'insecte de la mort, inséparable des gibets où étaient exposés les cadavres plusieurs jours après l'exécution, inséparable aussi des victimes de la pestilence" (Zimmermann, 1977: 344).

Després d'haver amat un cavaller, es llança a un mercader. Na Monbohí no era digna de ser estimada pel primer —"un cors gentill" (XLII), ja que era, segons la descripció d'Ausiàs, "un cors vill" (XLII, 11). Tot i el fet que coneixia la seua "gran fallença" (XLII, 17), "volgués muntar en amar cavaller" (XLII, 17). L'amant, indignat, barata en públic el seu cos lleig, amb un símil tèxtil (XLII, 21-24).

Li recorda l'amant que el seu cos és tan ple de verí que no podria alletar una filla. De fet, el seu aspecte extern és una mostra de l'intern i, així, se'ns hi presenta com un *cors leg*, molt semblant a les descripcions físiques de les serranes, normalment amb un aspecte molt masculí:

E no cuydeu filla·us agués jaquida,
vos aletant aquell'ab vostra let;
car vostre cors es de verí replet,
e mostre-ho vostres pels fora mida:
car, si·us jaquiu vostra barba criada
e la·us toleu, puys, ab los pels dels braços,
poran-se'n fer avantajosos laços
prenints perdius e tortra o bequada (LXII, 25-32).

L'altra queixa de la dona amb la terminal de blasmes —poema XLVII— correspon, tot i ser una composició posterior en l'ordenació de Pagès, a una fase

[50] I aquest fet s'ha de posar necessàriament en relació referencial amb les plagues bíbliques.

anterior al poema XLII. En aquest últim els blasmes són una realitat, enfront de l'amenaça potencial del primer. L'amant pregunta a la dona "per acte leig sentiment haureu cech?" (XLVII, 15). És conscient que la carn *crida*, però sempre es pot frenar si la voluntat i la raó són molt més fermes. Però, la dona marquiana, humana, no té fre en aquell tipus d'amor on entra en joc el cos:

> Mas tan be sse que la carn ha sperons,
> e no·us veig fre bastant a retenir,
> e, d'altra part, Amor, per sa furor,
> secretament, sens compte lo cors liga
> en actes tals quals Honestat castiga;
> e pot esser ameu de tal amor? (XLVII, 19-24).

Si ella no és capaç de véncer les temptacions, prega Déu que li lleve la part material, per tal que només puga estimar amb l'ànima, ja no com a opció, sinó com a obligació.

> Si ver serà, prech Deu que la calor
> de tots los fochs creme la vostra carn,
> si no teniu en un terribl'escarn
> que no vençau una tan gran error (XLVII, 25-28).

Amb molta delicadesa, li insinua que el seu seny no funciona correctament si actua d'aquesta manera i tria un tipus d'amor conreat per Venus, punible segons el context cultural en el qual es mou el nostre autor: "mas vostre seny deuri'aver ferea" (XLVII, 31).

Però el dolor no farà que l'amant es recloga: "per tal dolor no faré vida'rmita,\palesament serà ma vid'activa", sinó que blasmarà públicament l'estimada: "e de parlar no tendré lengua'squiva" (XLVII, 35). I vol que s'assabenten tots a fi que es planyen de la seua història. S'autocompadeix. Sembla que no importa tant el que ha fet malament la dona, enfront de les conseqüències que aquest tipus d'amor ha produït en l'amant. Així, Ausiàs incita literàriament a un amor pur, mostrant als altres el seu patiment, originat per un amor impur, el de la dona:

> Cells qui sabran mon ver complenyiment,
> tots planyeran mi per ma causa justa,
> e planyiment de ssi Amor ajusta,
> e rependran Natura, si·u consent (XLVII, 37-40).

És molt significatiu i digne de remarcar el *senhal* utilitzat: "o Foll'Amor", així com el dos primers versos de la tornada, on l'amant literari, sota la veu del poeta, diu directament que està descontent d'Amor i, més encara, "de la que am": "o Foll'Amor, de vos no son content,\e, ja molt menys, dels fets de la que am!" (XLVII, 41-42).

2.3.1.2. *Carpe diem*

També de queixa de la dona és el poema següent, el XLVIII. Amor no s'ha comportat honestament amb l'amant literari, car s'ha sentit ofés quan l'havien amat dones impures, que no coneixien el veritable amor. No obstant això, en constrast amb les altres tres composicions de queixa de la dona ja estudiades adés, el jo no blasma la dona. Abans volia que els altres amadors saberen com pot arribar a estimar una dona no gentil. Ara continua dient que hi ha dones vils, però que li fa vergonya tan sols esmentar que ha estat amb aquestes: "dona tan vil que·m fos vergonya·l dir" (XLVIII, 8). Són dos mecanismes literaris per a una mateixa intenció: el blasme i l'inefable. El silenci i l'esment de la causa d'aquest ens dibuixa fins on arriben els sentiments ficcionals versemblants del poeta, sense necessitat de recórrer a un *maldit*.

De nou, l'amant s'enamora i veu en la seua estimada la perfecció. Però, aquesta encara no es decideix a amar-lo, per la qual cosa el poeta recorre al tòpic del *carpe diem*. L'amant li recorda amb una oració parentètica que el temps que passa no el podrà recuperar mai: "e temps perdut no pot esser cobrat" (XLVIII, 38). Una vegada que estime amb un amor honest, se sentirà molt pagada. És aquesta segona part de la cinquena cobla —i ja comença a ser habitual— la que arredoneix el TTG del poema, car s'hi troba més explicitat, per no deixar lloc a cap tipus de dubte:

> No sabeu prou, si lexau temps fugir,
> e temps perdut no pot esser cobrat,
> e donchs restau ab voler termenat,
> de ben amar lo qui·us sabrà grahir (XLVIII, 37-40).

2.3.1.3. Engany/desengany[51]

Només classifiquem un poema dins la terminal de *carpe diem* —el XLVIII—, de la mateixa manera que s'esdevé amb el LI, que correspon al tòpic de l'engany/desengany. En el primera cobla ens presenta el símil del condemnat a mort, la sort el qual només depén de l'amada: "e lo remey en vos lo deteniu" (LI, 14). No desitja en cap moment la mort, que, alhora que és la fi de tots els seus mals, és el pitjor de tots: "aytant com puch iré vid'allargant,\perquè l'estrem de tots los mals es mort" (LI, 9-10). La mort apareix ara com a element negatiu, que no s'ha de cercar i, de fet, el qui ho fa és boig: "e tinch per foll qui de mort no·s defèn" (LI, 18).

Dues frases dels últims versos de les cobles quarta i cinquena se'ns presenten molt colpidores. En primer lloc, Ausiàs, per boca del seu amant literari, no s'està de dir que "irat me trob vers femení llinatge" (LI, 30). La raó: uns tenen la fama i altres carden la llana. Aquest refrany ens il·lustra el que Ausiàs expressa en

[51] Aquest era un dels dos motius possibles de l'atac literari a la dona.

els versos: "los fins amans no an en ell estatge:\sembren los bons, cullen los mals e molen" (LI, 31-32). Aquest últim vers és, possiblement, un refrany viu aleshores. Els qui carden la llana —els fins amadors— no arrepleguen el que té de positiu això —la fama o, en el nostre cas, la correspondència de l'amada. En segon lloc, el vers 40 —"de tot mon dan dupte·m no·us veja riure"— és un atac molt directe a l'amada, a la confiança que pot tenir en aquesta. Dubta si, realment, es condol del seu patiment o si li fa gràcia i se'n riu.

En la tornada l'amant demana a Plena de Seny que no li abreuge la vida, car així seguirà lloant-la. Adverteix que no tindrà la boca amarga de fer-ho, ni la mà "com de vos vull escriure" (LI, 44), que serà sincer.

> Plena de seny, no m'abreugeu lo viure,
> car, mentre visch, vostra llaor s'allargua;
> e, vos lloant, no·m trob la boc'amarga,
> ne tart la mà, com de vos vull escriure (LI, 41-44).

Després de blasmar-la —i remarquem aquest tòpic parcial de queixa de la dona coincident amb una de les branques de la nostra tipologia—, li diu que l'ha de lloar. Si més no, aquests versos de la tornada són sospitosos. Potser, després de l'atac virulent, l'amant vol calmar les aigües i aconseguir-ho per un altre camí.

2.4. Queixa del poeta

2.4.1. Amb èmfasi

2.4.1.1. Timidesa-silenci

En primer lloc hem de fer la precisió que amant i poeta només són una identificació vàlida des de la perspectiva literària (Martos, 1996).[52] Ausiàs se'ns

---

[52] Joan Fuster és l'estudiós marquià que més ha volgut trobar una referencialitat real sota els versos d'Ausiàs. A partir de la idea que Ausiàs March és gandià, Fuster estructura el seu article de 1959b. Obsessionat pel món extratextual, l'escriptor de Sueca cerca un model de món real darrere els versos marquians, quan sembla més lògic un model de món versemblant, al servei d'uns objectius determinats didascàlics. Li sobta trobar un poeta que no descriga el paisatge on està immers, l'horta gandiana i el mar que la banya. Més encara ens sobta, a nosaltres, que un Fuster que admet (1991³b) que Ausiàs feia una lírica que a penes és cant (Badia, 1991: 83), no s'adone que, en el fons, Ausiàs tenia poc a veure amb els poetes lírics i que el seu paisatge apocalíptic va més enllà de les temptatives bucòliques de poetes posteriors o del *locus amoenus* dels seus predecessors.

En la producció fusteriana sobre Ausiàs hi ha un fil que uneix tots els seus aspectes, fins al punt que arriba a erigir-se com la gran obsessió marquiana per part d'aquest crític: la realitat del que conta el poeta en els seus versos, la sinceritat. Fuster hi creu i ho fa palés al llarg de la seua obra: "l'obra d'Ausiàs ha de ser acceptada amb un valor de notícia autèntica sobre ell mateix" (Fuster, 1991³b: 216); "la biografia de March s'arrodoneix decisivament" (Fuster, 1991³b: 217); "la sinceritat hi és netament reivindicada.

presenta en els seus versos com el millor amador, que pretén servir de model als altres.[53] És només una estratègia literària que cerca, amb la versemblança, uns objectius didascàlics.

> In the poetry as a whole the final dominant viewpoint is the moral one, but the characteristic vitality of March's work is a direct consequence of his primary concern with presenting the experience of his own struggle and with involving the reader in it —an ambitious poetic aim wich ultimately explains his recourse to the complex and versatile analogical image (Archer, 1985: 181).

Aquell jo tan orgullós es queixa de si mateix en dues ocasions dins el nostre recull poemàtic,[54] en la composició XII i en la XXXIV. Des de ben al

---

El poeta vol que el creguem en la literalitat de la seva confessió, ja que com a confessió ens brinda els poemes" (Fuster, 1991[3]a: 256); "Marc construïa els seus poemes damunt la seua experiència individual, directa o reflexionada, més bé directa i reflexionada alhora" (Fuster, 1983: 8).

Ausiàs March està enamorat i, com a tal, canta les seues dames. Des de ben prompte (1954), Fuster ens parla d'un Ausiàs-home escindit. Ama *follament* però es troba en un context on ha aprés que aquest amor és contraproduent i que s'ha de cercar l'amor pur, espiritual. L'amor el veia sota forma de conflicte. Aquesta escisió apareixerà després desenvolupada en un altre article periodístic (1958). Ausiàs March, en cercar aquest amor pur, és un *ben enamorat* (Fuster, 1954, 1958, 1991[3]a), concepte pres dels comentaris de Luis de León al *Càntic dels càntics* (Fuster, 1954). Aquell home amb problemes de consciència i amb un fracàs ètic i vital necessitava contar la seua història personal —res més lluny de l'objectiu últim marquià. I aquest fracàs el duia cap al no-res, cap al nihilisme, que tant ha explotat Marie-Claire Zimmermann (1980, 1984a, 1984b, 1987).

En aquesta mateixa línia redactarà Fuster l'article de 1983: el que realment interessa és l'home que hi ha al darrere de la redacció d'aqueix *Cant espiritual.* Cerca la realitat a partir de la literatura, i això dóna fruits en algunes ocasions —com, per exemple, en la predicació i tot el que significava dins una societat medieval—, però no es poden forçar les interpretacions. Un crític pot deformar un text literari sense arribar a tocar-lo, només parlant-ne, com de fet ha ocorregut en la relació Ausiàs-Fuster. Algunes coses no li quadren en la seua interpretació marquiana, com ara la mancança de liricitat en els seus poemes, tot derivat d'una interpretació errònia des de les arrels (Fuster, 1959a). En parlar del *Cant espiritual* comenta que "la afabilitat lírica s'afona. I l'actitud 'religiosa' del poeta, conflictiva i tensa, queda reduïda a una recepta de sagristia" (Fuster, 1983: 16). Però, tan lluny anaven els objectius d'Ausiàs d'aquella recepta de sagristia?

Sembla que no podem entendre Ausiàs fora del seu context vital —i, per tant, és estrany que Fuster no s'hi haja fixat—, ja que les predicacions marcaven una determinada manera de viure en l'edat mitjana i reflectien els costums d'aleshores.

[53] Zimmermann (1981a) repassa el paper del receptor en la poètica marquiana. S'apropa als possibles lectors marquians, al seu lector model.

[54] Josep Miquel Sobrer (1987: 20) esmenta cinc poemes com els més representatius de la

començament ja ens llança la idea que imperarà en el text: la timidesa.[55] L'amant ja no espera ser correspost, ja que la seua força no ha sigut tan gran per a confessar-li el seu amor. Ni l'ull, ni la llengua, ni el gest transmeten a l'estimada el seu amor.

> Ja no esper que si'amat,
> car mon voler no·us veu report
> per mon esforç, qui no's tan fort
> que dir que·us am haja gosat.
> Per vos me so mes en amar;
> e mon hull no·m vol descobrir,
> molt menys ma lengua volrrà dir
> ço que·l gest no guosa mostrar (XII, 1-8).

En la segona cobla desenvolupa la idea esmentada en els versos immediatament anteriors, que giren al voltant de la incapacitat expressiva —per la timidesa— del seu amor. Al final de la quarta estrofa el poeta presentarà la timidesa de l'amant com la causa del patiment: "los grans afanys qui·m sent venir,\en part venguts per no gosar!" (XII, 31-32). I, finalment, en la cobla cinquena, la més important dels poemes marquians que tipologitzem, apareix la queixa de l'amant més directament "lo desgrat\que·m ve de mi" (XII, 33-34).

En la tornada, l'amant, tot i reconéixer la seua *fallença*, descarrega tota la responsabilitat sobre l'amada quan li prega —i aquella delicadesa de March ens sorprén envers la dona dels seus versos— que es fixe en la seua mirada i en el seu gest, ja que no pot parlar. El causant d'aquest silenci és Amor, la qual cosa ens du a la llum una altra vegada aquell amant a qui ens tenia acostumats Ausiàs. Així, el causant de la timidesa no és l'amant i, en cas que ho fóra, l'amada ha d'adonar-se del seu amor per uns altres mecanismes expressius diferents a la paraula.

> Les dones prech vullen pensar
> cascun'ab quin esguart la mir.
> En lo gest me vull enardir,
> puys que Amor m'a tolt parlar (XII, 41-44).

Gairebé a la fi del poema XXXIV, Ausiàs —l'amant literari— reconeix la seua culpa en la desconeixença dels seus sentiments per part de l'amada. Es

---

"mudesa del poeta": el XXVI, el XXXVII, el XLIX, el LXIX i el LXXXIV. Només el XLIX entra dins la nostra tipologia. Hem d'advertir, però, que la causa del silenci de l'amant és Amor: classifiquem aquest poema com a queixa d'Amor pel silenci.

[55] Josep Pujol (1991) parla de la timidesa com a fet consubstancial a la *fin·amor*. Hi analitza el poder de la vergonya sobre l'enamorat i la relaciona amb la por d'aquest a la confidència del seu amor envers la dona. La por existeix perquè no ha aparegut encara la desesperança. Fa referències a alguns poemes determinats, tot i que el cos central de l'article és l'anàlisi de la composició LIX.

pregunta com és possible que no li'ls haja mostrat (XXXIV, 29-32). La seua vida o la seua mort depenen de la seua llengua, del fet de parlar amb l'amada i assabentar-la de la seua passió. Si no ho fa, el patiment s'agreujarà i el durà a la mort: "aquest'amor tant se pot esforçar\que l'amador a mort farà venir" (XXXIV, 25-26). Sentenciós és, sens dubte, el vers 35: "vull ser amat, sens dar ocassios":

> E donchs perquè yo so desacordant
> mostrar a vos la voluntat que·us port?
> Ma lengua te ma vida e la mort;
> lo meu voler no·m val, essent bastant.
>
> Si com aquell qui està Deu pregant
> que ploga fort sens lo temps nuvolós,
> vull ser amat, sens dar ocassios,
> e no·s pot fer, lo meu voler celant (XXXIV, 29-36).

La timidesa, que tant apareix al llarg de l'obra ausiasmarquiana, ara s'erigeix com a terminal temàtica de la nostra tipologia amorosa: queixa del poeta per la seua timidesa-silenci.

> L'ús del topos en March segueix un viarany diferent; és un ús descriptiu més que narratiu; March emmudeix com a personatge de les seves poesies, com a figura projectada en les seves poesies, i no pas com a narrador. No com a poeta, sinó com a amant. aquest fet el separa radicalment dels altres poetes que han cultivat el topos de la inexpressabilitat. El silenci no deriva del fet que March hagi atès una veritat, una descoberta que les paraules no poden explicar amb justícia. March més aviat roman callat perquè, com a amant que és i que es vol, en algunes de les situacions que formen la base dels seus poemes, es troba mut (Sobrer, 1987: 20).

Sobrer (1987) no identifica la timidesa d'Ausiàs amb el seu silenci perquè no entén els seus versos en aquest aspecte. Al llarg de les pàgines que dedica al silenci marquià, Sobrer es refereix, més aviat, a l'*inefable*. I aquest lloc comú no és exactament la causa del silenci del jo poètic d'Ausiàs. Si no parla, si roman en silenci, és per timidesa, en uns moments, i per por, en uns altres.

2.5. Queixa dels tercers

2.5.1. Amb èmfasi

2.5.1.1. Silenci

El silenci torna a ser l'eix temàtic en el poema V, al voltant del qual es conforma un determinat TTG. Si en la branca anterior de queixa del poeta aquest reconeixia la timidesa com a causant del desconeixement dels seus sentiments per part de l'amada, ara descarregarà les culpes en uns altres personatges: els tercers.

L'estimada no coneixia aquell amor i l'amant es disculpa recorrent als *mals parlés* i ja no a la seua timidesa:

> Per mals parlés é tret saber e cura
> de retenir lo foch d'amor sens fum,
> e per açò he cartejat volum
> d'aquell saber que, sens Amor, no dura.
> Viscut he molt sens esser conegut
> per molts senyals que fictes he mostrats,
> mas, quant seré per hom foll publicats,
> serà ben cert lo tart apercebut (V, 17-24).

De nou, la fama s'imposa com un element decisiu en l'edat mitjana, el qual condiciona la manera d'actuar. Archer (1989: 58) interpreta aquest poema com a fermall que clou l'etapa d'amor no declarat. L'amant no ha estat *discret* per timidesa, sinó per por, per por als tercers.

Si fem un tall transversal de l'apartat de queixa, ens adonarem de l'importància d'una terminal temàtica en la poètica marquiana, la qual es repeteix en diferents branques. Parlem del silenci, de l'absència de coneixement dels sentiments de l'amant per part de l'amada. Els culpables: Amor, el poeta i els tercers (Martines, 1994a i 1994b).

3. PATIMENT

3.1. Malaltia

L'amor és passió i, com a tal, implica un dolor agredolç,[56] mostra fidel i indefugible de l'estat d'enamorament.

---

[56] En un moment determinat, l'amant literari dels versos marquians prefereix no barrejar la dolçor i l'agror i, si ha d'eixir del plaer —"com del pensat plaer me cov'exir" (I, 28)—, "las! mon delit dolor se convertex" (I, 29):

> Fora millor ma dolor soferir

> Pasión quiere decir sufrimiento, cosa padecida, preponderancia del destino sobre la persona libre y responsable. Amar más al amor que al objeto de amor, amar a la pasión por sí misma, desde el *amabam amare* de Agustín hasta el romanticismo moderno, es amar y buscar el sufrimiento (Rougemont, 1993[5]: 52).

Mentre l'amant continue trobant una certa dolçor en el patiment, mentre hi haja una certa esperança de correspondència, aquest desitjarà viure per a poder esperar la mercé de l'estimada. El jo amador se sent malalt d'amor, viu, però malalt.

Aqueix mal ha de desembocar necessàriament, com manen els cànons de l'època, en la mort per amor, el destí últim de tot amador no correspost. L'afecció produïda pel desig constant de correspondència, inflamador de la passió, es fa crònica quan Fortuna vessa sobre l'enamorat la desesperança.[57] Aleshores, un anhel de mort com a darrera eixida per als patiments comença a obrir-se pas en la pensa de l'amant.

Amor i mort són indisociables; més encara quan apareix en el procés d'enamorament la desesperança, produïda per la frustració d'aquell amant tímid que no pot trobar en aquest món el que anhela, l'amor pur:

> The verse of Ausiàs March, introspective and intense, gentle and lyrical, deals with the essential themes, often inseparable for him, of love, faith and death. His tone reflects the disillusionment and sorrow of a man who seeks pure love and happiness. Knowing is cannot be found in this world, and the frustrated timidity of a lover who, for fear of rejection, refrains from speaking candidly to the lady who inspires him (McNerney, 1979: 195).

La malaltia amorosa és ben present també com a tòpic discriminable i perfectament localitzable dins els poemes marquians: "si col malalt que per un plasent mos" (I, 31), "e, quant la veg, mon cor s'ajau malalt" (XVI, 16), "que·m toll sentir e·m fa la carn malalta\d'un tal dormir que pert lo sentiment" (XXXIII, 15-16); "e lo qui es de mals passionats" (XXXIX, 3), "no·s dolg'algú de mon terrible mal" (LX, 30) o l'al·legoria de les sagetes —i, per tant, de les ferides— d'Amor.

---

que no mesclar pocha part de plaer
entr'aquells mals qui·m giten de saber (I, 25-27).

[57] Els versos "no m'ha jaquit del tot ma esperança; \ ab ella'nsemps espirarà ma vida" (LX, 25-26) fan palesa la relació entre esperança i vida i, de manera implícita, entre desesperanaça i mort. Així mateix, ho demostra la identificació entre totes dues a la composició següent: "car una es ma vida y ma'sperança" (LXI, 29).

La figura del verm[58] és un recurs important com a expressió utilitzada pel poeta per a descriure l'estat malaltós de l'enamorat que fila en els seus versos:

> El dolor de March torbat per amor és doble perquè, per una banda, sofreix pel desig insatisfet com tots els enamorats no correspostos, però, al mateix temps, també sofreix perquè sap que està abocat a encalçar un impossible "metafísic". Per això els verms són dos, l'un instal·lat establement al cor i l'altre, al pensament (Badia, 1993: 184).

3.1.1. Debat intern

La branca de la malaltia, dins el patiment per l'amor no correspost, està íntimament relacionada amb el dubte intern del poeta que es debat entre vida i mort. És per això que la terminal temàtica més important d'aquest apartat, amb cinc poemes: XVI, XXXIII, LVIII, LIX, LX, LXI, l'anomenem debat intern. A simple vista, ja és destacable el petit cicle conformat pels quatre darrers.

La lluita interior de l'amant entre vida i mort apareix només en els poemes XVI, LVIII, LIX, LX, LXI, mentre que el XXXIII mostra l'esperança sense cap tipus de dubtes com a preàmbul. Ausiàs sent la seua carn malalta (XXXIII, 15), pateix perquè cerca un amor pur en l'amada. "I la lluita que planteja en ell la dona no és pas una dualitat entre un somni i una realitat, sinó entre el desitjar i el no desitjar; entre la carn que demana i la llei de Déu que ordena contenció" (Cruells, 1947: 31). Així ho diu a l'amada amb sentències molt directes:

> E par ho be que no·us vull deshonesta:
> ço que yo am de vos es vostre seny,
> e los estats de vostra vida casta.
> Molt no deman, car mon desig no basta,
> sino en ço que honestat ateny (XXXIII, 4-8).
>
> De vos deman la voluntat guanyada,
> cella qui es en l'arma infinida.
> La part d'amor, que pot esser perida,
> en lo meu cor no s'i troba'sforçada (XXXIII, 21-24).

---

[58] Hauf (1983: 220) constata la forma *verm* en una ocasió i *verme* en quatre. En el nostre estudi tipologicotextual abracem tres dels cinc casos on es troba aquesta paraula. La forma *verm* XIII, 21 —"al centre geomètric del poema" (Badia, 1993: 184)—, mentre que hi arrepleguem dos casos de *verme*: I, 42 i XXXIII, 40. Tres situacions ben diferents. El poema I, l'incardina dins la tornada, una localització no privilegiada dins el cos temàtic del poema. Lola Badia, com hem citat dalt, considera el vers 21 com el centre físic de la composició. Més aïna, es fixa en les estrofes: la tercera cobla és la central.

L'enteniment és el que cerca en l'estimada "e no lo cors ab voler deshonest" (XXXIII, 10). L'amant literari demana correspondència a l'amada, però d'un amor on prime el seny, l'ànima, d'un amor pur.

Mostra una gran esperança en els darrers versos de la cobla conclusiva, la qual no permetrà que Amor partesca del cor de l'enamorat, un Amor que no deixa cabuda a "lo no cansable verm":

> Cest es aquell voler sens negun terme;
> per ço Amor de mi no·s partirà.
> Aquell'amor, qu'en nostra carn està
> no met al cor lo no cansable verm (XXXIII, 37-40).

La tornada insisteix a al·ludir a l'enteniment com a motor i, alhora objecte, d'aqueix amor. Recorda a l'amada que la seua figura serà la del millor amador si confirma el seu amor honest, si el correspon. I com a millor amador, s'erigirà exemple dels altres amadors —una clara intencionalitat didascàlica. L'amor pur o "ver'Amor" només pot experimentar-la ell: sembla que no s'ha parat a pensar que aquella fletxa d'or, única, que havia ferit el seu cor (LXXIX, 17-20), no havia fet el mateix amb l'amada, incapaç per naturalesa d'estimar com pretén el millor amador:

> Plena de seny, mon enteniment ferme
> en ço que may amador lo fermà,
> e, si fallesch, Ver'Amor fallirà:
> "mellor de tots" hauré nom, si·m conferme (XXXIII, 41-44).

El debat intern sí que es resol —i ho fa a favor del binomi esperança-vida— en els poemes XVI, LX i LXI. En el XVI, l'amant té dubtes sobre la correspondència, la qual cosa emmalalteix el seu cor: "e, quant la veg, mon cor s'ajau malalt,\crehent de cert que no·s dolrrà de me" (XVI, 15-16). S'hi debat entre la vida i la mort, però, per "algun esper" vingut, probablement, de la por natural que té (XVI, 37). Mentre visca i el seu dolor es barrege amb alguna esperança (XVI, 35-36) —causa del component dolç del dolor—, hi haurà alguna possibilitat de correspondència. El desig de mort és molt feble en el seu pensament —per por, és clar— i, per tant, es rebel·larà contra la mort (XVI, 29-32):

> D'esser vençut o sobrat no·s deffen,
> es lo tardar, que·ls pensaments son glots
> sens fer-se loch, entrar volrrien tots,
> e no·s pot fer d'ells ensemps passamen.
> E, si·l pus flach pensament es primer,
> l'enteniment forçarà de fugir.
> En lur debat es mon ben avenir;
> llur pau es port d'aquell jorn meu derrer.
>
> Pejor que mort es vida sens plaer,

mas no m'acus que fenesqua ma vida,
car, mentre visch, no pot esser perida
una dolor junt'ab algun esper,
ne se d'on ve, mas de por de natura,
que no consent contra Mort gran esforç,
e, per açò, contra mon cas m'esforç,
per no complir la mia desventura (XVI, 25-40).

La primera cobla de la composició LX ja inicia la temàtica fonamental i global del poema. La presentació que se'n fa és una declaració que l'amant fa a l'estimada: els seus dubtes s'han esvaït gràcies a aquesta:

Mes voluntats en gran part discordants,
Dona, per vos les he fetes concordes:
per vos han pau, solent esser discordes.
Per vos conech l'error on er'abans;
per vos conech tot lo delit de viure.
Mos penssaments concordia·n conexen:
ja de contrast, si com abans, no·s vexen,
ans als amichs de pau poden escriure (LX, 1-8).

Ja ho diu en el vers cinqué: viure és un delit —i ho és gràcies a la dona. Correspondència? No, només esperança:

No m'ha jaquit del tot ma esperança;
ab ella'nsemps espirarà ma vida,
mas yo conech la mi'arma'nfortida
que tot perill se té'n molt gran bonança (LX, 25-28).

L'amant no vol separar-se de l'objecte del desig i fuig de la mort, separadora dels amants. Així com el viu que és soterrat amb un poc d'alé, pren l'amant que mor quan encara té un petit raig d'esperança —com bé podria dir Ausiàs.

Creeu de ferm que so'n ferm'acordança
que perda·ls ulls, si pert a vos de veure,
e, per null cas lauger, no vullau creure
que·m luny de vos: vida·us don per fermança.
Quant pens que mort me pot fer absent
de vos, qui·m sou pus cara que la vida,
d'aquella fuig a la qual ma veu crida;
guanyat me té lo primer mouiment (LXI, 33-40).

Els poemes LVIII i LIX no es decanten per la vida, però tampoc per la mort, car, aleshores, el classificaríem en aqueixa branca. Clou directament amb el

dubte, l'exposició del qual s'erigeix com a objectiu del poema *per se*, sense necessitat per part del poeta d'expressar la solució al debat.

L'amant ha vingut al món predestinat a amar la dona —"d'un ventre trist eixir m'a fet Natura.\ Per vos amar fon lo meu naximent" (LVIII, 29-30). No entén com Fortuna no ha procurat que, vista aquesta providencialitat, la dona el corresponga: "no ssé als Fats com no·ls fon de present\en fer que vos d'amar aguesseu cura" (LVIII, 31-32). Amb el símil del ric que donaria tot per salvar un fill de la mort, el jo literari expressa la seua impossibilitat de viure si perd —l'ha correspost?— l'estimada:

> Si com l'om rich qui per son fill treballa
> e sol per ell vol que l'haver servesqua,
> e, quant la Mort vol que·l fill jorns fenesqua,
> dona sos bens e tot goig de si talla,
> ne pren a mi qui lanç tot mon delit,
> perdent a vos, lo goig de mon entendre,
> car mon voler en als no pot emprendre,
> ans tota res m'es enug e despit (LVIII, 1-8).

Reincideix en la tercera cobla en la idea de la pèrdua del món —"ma vida es amarga e plorosa,\si pert a vos e per vos pert lo mon" (LVIII, 17-18), de la vida, "si fall a mi la'sperança duptosa" (LVIII, 20). Sembla que els dubtes s'inclinen cap a la desesperança i, per tant, cap al sentiment de mort. Tanmateix, la darrera estrofa localitza i focalitza encara el debat intern:

> Sobresamor dos estrems me procura,
> e lo mig d'ells no pusch haver trobat.
> D'un poch esper no puch esser lançat
> per gran desig qui li dona mesura.
> E, d'altra part, lo desig es tan gran
> que no consent ab si ferma creença
> que per null temps me hajau benvolença:
> de hu en als vaig axí redolan (LVIII, 33-40).

L'esperança que té no és molt gran i comencen a entreveure's raigs de desesper. El vers 40 —la posició més privilegiada del poema— ha estat molt concloent: es debat encara entre l'esperança i la desesperança, entre la vida i la mort.

Ausiàs és poc directe i veritablement insistent quan demana pietat a l'amada. Dues vegades apareix la mercé en la cobla tercera del poema LIX, de manera personificada (LIX, 19) i com a nom comú (LIX, 21). Aquest concepte fila una petita xarxa, tot i que densa, en aqueixa estrofa amb el mot pietat (LIX, 24), com l'altre més característic, i amb la resta del poema: "sino mercè del qui·l juhy ha fet" (LIX, 32) i "poqua Mercè per avant vos enculpa" (LIX, 39). El mot mercè, que apareix trenta vegades en l'obra ausiasmarquiana (Hauf, 1983: 188), ho fa

quatre només en aquest poema. És més, combinat amb un cas de pietat, que hi té una freqüència de catorze vegades (Hauf, 1983: 198).

L'amant cerca pietat en el cor de la dona. Les dues cobles anteriors a la darrera, la tercera i la quarta, mostren un joc conceptual d'imatges "un caient [molt] tètric" (Bohigas, 1952-1959, III: 49). Una corda i un fil són els elements principals dels quals depén la sort definitiva del jo amador. En primer lloc, l'amant suplica que una Mercé personificada li talle la corda que té al coll de la qual penja una mola que acabarà amb la seua vida. Aqueixa mercé sabem que correspon a la de la seua estimada quan en els últims versos d'aquesta estrofa tercera s'adreça directament a aquesta: "vos no guardeu que mostra pauruch gest,\mas piatat sia en vos complida" (LIX, 23-24). No ha de tenir por, car confia que la dona se n'apiade —una manera molt clàssica de guanyar-se la seua benvolença: lloant aquest tret com una virtut de l'amada. En segon lloc, li demana que pense com és de prim el fil del qual penja la seua vida: "vullau hun poch la penssa empaxar\en quin fill prim penja la mia vida" (LIX, 27-28). Introdueix en la segona part d'aquesta cobla quarta la metàfora del condemnat a mort que no demana "sino mercè del qui·l juhy ha fet" (LIX, 32). Aquest vers és la justificació de les peticions insistents per part del jo literari de mostres de dolor de l'amada per la seua mort.

Els quatre primers versos de la darrera estrofa presenten el dubte intern que queda en el cor de l'amant, amb el qual clou el poema:

> Jamés d'amor fon un cas tan estret
> com es aquell del qual no puch fugir:
> per hu son cert de la vida finir,
> l'altr'es verí per apagar ma set (LIX, 33-36).

La fi de la cobla consecutòria no du localitzat el TTG, focalitzat en els quatre primers versos d'aquesta, tot i ser molt significativa. La dona no té culpa de ser la causa del seu perill: "o vos, qui sou causa de mon perill,\e fins ací no merexeu gran culpa" (LIX, 37-38). Recordem que la mort és connatural al procés de l'enamorament. Per tant, el destí de l'amant, el marca Fortuna i Amor, en un tàndem inevitable. És de la poca mercé de l'amada d'allò que es queixa el jo, una característica ben arrelada en la tradició lírica medieval a Europa: "poqua Mercè per avant vos enculpa,\si per defalt d'aquella prench exili" (LIX, 39-49).

3.1.2. Símil-al·legoria

El record de moments feliços quan l'amant pateix agreuja el sofriment de l'amant: "d'aquest pensar me sogorn e·m delit,\mas, quan lo pert, s'esforça ma dolor" (I, 11-12). El record, com a intensificació del patiment, és el tema central del poema I, el qual s'edifica sobre la figura del símil. La importància d'aquest aspecte arquitectònic del poema, que modela gairebé totalment la darrera cobla ens indueix a classificar-lo segons aquest aspecte. La terminal temàtica engloba els dos poemes de malaltia que s'estructuren fonamentalment sobre aspectes retoricoconceptuals. Aquests dos poemes són l'I, ja esmentat, i el LXXIX, tots dos

importantíssims per a la macroestructura global del corpus poemàtic: el primer, el poema proemial; el segon, l'al·legoria de les sagetes d'amor. El nom del TTG corresponent a aquests poemes és "no-correspondència/patiment/malaltia/símil-al·legoria".

El poema I explota el tòpic liricomedieval del record d'un temps passat feliç, superador de qualsevol futur: "temps d'avenir en negun be·m pot caure:\ço qu'es no res a mi es lo millor" (I, 7-8).

El primer símil, de dues ratlles, apareix en els dos primers versos, on Ausiàs compara l'amant, que recorda el passat i no deixa lloc a res més, amb aquell que només troba satisfacció en el somni.

> Axí com cell qui·n lo somni·s delita
> e son delit de foll pensament ve,
> ne pren a mi que·l temps passat me té
> l'imaginar, qu'altre be no·y abita (I, 1-4).

L'actitud del somiador s'interpreta de manera negativa i, per tant, la comparació entre aquest i l'amant literari implica un ensenyament moral: si el jo continua així, delitant-se únicament en el passat, patirà (Badia, 1993: 168).

Així és: l'amant reconeix que el seu delit en el record d'un temps passat implica el no-res, car només és fruit de Memòria: "del temps passat me trob en gran amor,\amant no res, puys es ja tot finit" (I, 9-10). A més, el contrast produït entre el record i el temps *real* li agreuja el dolor: "d'aquest pensar me sogorn e·m delit,\mas, quan lo pert, s'esforça ma dolor" (I, 11-12). És "el record del temps feliç en la dissort" (Riquer, 1936b: 87).

Ausiàs compara l'amador amb el condemnat a mort que, una vegada que sent rumors del seu indult, pren de nou esperança i deixa de banda el record. La presència del record indica el desesper de l'amant, el qual no pot trobar un *raig de llum*, sinó en el passat. Si ha aparegut una mica d'esperança, l'amant —el condemnat a mort—[59] retorna al present des del seu exili en la memòria:

> Del temps passat me trob en gran amor,
> amant no res, puys es ja tot finit.
> D'aquest pensar me sogorn e·m delit,
> mas, quan lo pert, s'esforça ma dolor:
> si com aquell qui es jutgat a mort
> he de lonch temps la sab e s'aconorta,
> e creure·l fan que li serà estorta
> e·l fan morir sens un punt de recort (I, 9-16).

[59] De fet, tot amador és un condemnat a mort. Quan comença el procés d'enamorament, sap ben bé que serà presa d'una passió que l'emmalaltirà i el durà a la mort. Això sí, sempre des d'un prisma liricomedieval.

El tercer símil: l'infant que demana verí a sa mare i aquesta no sap negar-li'l. De la mateixa manera, el pensament causa a l'amant una vida plena de grans mals, per això desitja passar la vida "en durment", car, mentre dorm, la seua pensa seria morta: "plagués a Déu que mon pensar fos mort\e que passas ma vida en durment" (I, 17-18).

> Malament viu qui té son pensament
> per enemich, fent-li d'enugs report,
> e, com lo vol d'algun plaer servir,
> li·n pren axí com don'ab son infant,
> que, si verí li demana plorant,
> ha tant poch seny que no·l sab contradir (I, 19-24).

El pensament apareix en aquest poema com una globalitat, enfront del poema X, 33-40, on

> juga amb l'esquema agustinià tripartit de l'ànima intel·lectiva; així ens assabentem que el presoner d'amor (és a dir qui ha caigut en la follia destructiva de la malaltia d'amor, té les facultats superiors sotmeses a altri i ha perdut el lliure albir: l'enteniment és el "conseller" d'amor, la voluntat el seu "agutzil" i entre tots dos vigilen que la memòria no pugui aportar imatges o conceptes que dissipin l'obcecació amorosa (Badia, 1993: 170).

En quart lloc, el símil més recurrent d'Ausiàs: el malalt. El record de temps millors emmalalteix l'amador quan torna al present. Ha d'eixir del parany que Memòria li ha posat, car el plaer aconseguit pel pensament es converteix en dolor quan contrasta amb la realitat (I, 28-30). És millor no barrejar el poc plaer que es pot sentir pel record amb els seus mals i, així, inclinar-se per fer front al seu dolor (I, 25-27). De la mateixa manera que el malalt empitjora quan, sense haver-se recuperat, fa "un plasent mos" (I, 31-32).

> Fora millor ma dolor soferir
> que no mesclar pocha part de plaer
> entr'aquells mals qui·m giten de saber.
> Com del pensat plaer me cov'exir,
> las! mon delit dolor se convertex.
> Doble·s l'afany aprés d'un poch repòs,
> si col malalt que per un plasent mos
> tot son menjar en dolor se nodrex (I, 25-32).

Per últim, la cobla consecutòria conclou amb un símil que fa servir una figura emblemàtica en l'univers cultural medieval en què s'inclou Ausiàs i la seua obra. Parlem de l'ermità, la figura posseïdora de la saviesa en l'edat mitjana. L'ermità no sent enyorament del passat mentre viu en absència del món mundà. No

obstant això, un amic[60] el troba un dia i posa en funcionament el mecanisme del record —"qui los passats plaés li renovella" (I, 37). El passat torna al present, però —i reincideix en la idea de l'increment del dolor quan el delit contrasta amb el moment actual— "lo be, com fug, ab grans crits mal apella" (I, 40).

> Com l'ermità qu'enyorament no·l crex
> d'aquells amichs qu'avia en lo mon,
> essent lonch temps qu'en loch poblat no fon,
> furtuyt cas, un d'ells li aparex,
> qui los passats plaés li renovella,
> si que·l passat present li fa tornar:
> mas, com s'en part, l'es forçat congoxar:
> lo be, com fug, ab grans crits mal apella (I, 33-40).

La tornada ens evidencia un fet implícit al poema: "[...] amor es molt vella" (I, 41). Lògicament, si hi ha record de temps millors, hem d'entendre una correspondència en un moment anterior, desgastada pel verm (Badia, 1993: 181-193) de l'absència (I, 42). En darrer lloc, la recurrència a dos motius molt trobadorescs: la fermesa amorosa i el *lauzangier*:

> Plena de seny, quant amor es molt vella,
> absença es lo verme que la gasta,
> si fermetat durament no contrasta
> e creure poch si l'envejós consella (I, 41-44).

La ubicació d'aquesta composició en la tradició manuscrita dels poemes marquians ha estat tradicionalment com a davantal, com a proemi, excepte en el manuscrit B, copiat per Pere Vilasaló i localitzat avui a la BNP, esp. 479, en el qual el precedia el poema XXXIX (Pagès, 1907: 204-207). Aquest fet i la localització del poema en un estadi avançat del procés d'enamorament ha dut la crítica a qualificar-lo, al més pur estil petrasquesc, de *poema proemial* (Badia, 1993: 167-180).[61]

L'altre poema que completa la parella dels tipologitzats en aquesta terminal temàtica de símil-al·legoria és el LXXIX (Martos, en premsab). Recull un

---

[60] Malgrat la noblesa del concepte, l'amistat es presenta com a pertorbació de l'estat de calma de l'ermità.

[61] García Sempere (en premsa) tracta la importància dels textos prologals en obres literàries del *Renacimiento* i aprofundeix en la possible relació entre els poemes proemials d'Ausiàs March i autors com Boscà (McNerney, 1979), Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza i Gutierre de Cetina. Riquer (1936b: 89) relaciona ja el sonet LXVIII de Boscà amb el poema I de March. Per a aquest tema, vegeu Riquer, 1941; Ferreres, 1979; McNerney, 1982; Garcia Sempere, 1991. També, per a les diferents lectures que es fan d'Ausiàs a la València del XVI, Fuster, 1989.

dels llocs comuns liricomedievals més recorreguts: l'al·legoria de les fletxes llançades per Amor.

Ana Mª Domínguez (1994: 210 i s.) arreplega els comentaris de Gianfranco Contini (1960, I, 82 i s.) a la *Tenzone con l'Abate di Tivoli* referents al recurs de les sagetes:[62]

> Por lo que se refiere a los dardos, Santangelo ha mostrado que el Abate no sigue estrechamente *Las Metamorfosis* de Ovidio (I, 469-71), donde el dardo de oro causa el amor mientras que el de plomo lo aleja. Sin embargo, en nuestro soneto el dardo de oro ha herido de amor al amante y éste desea que el dios del Amor haga otro tanto a la dama a través del dardo de plomo (Domínguez, 1994: 211).

En el poema LXXIX March no segueix cap de les dues posicions esmentades dalt —la d'Ovidi i la de l'Abat de Tívoli, membre destacat de l'Escola Siciliana— tot i que s'apropa més a la del segon: totes les sagetes són provocadores d'amor —en Ovidi la de plom l'allunyava. Ausiàs aplica aquest lloc comú als interessos macroestructurals particulars de la seua obra, car els tipus de sageta estan al servei de la tipologia de l'amor que apareix teoritzada i exemplificada en els poemes d'Ausiàs.

Vicent Martines (1991: 90 i s.) reprén l'apropament que fa Martí de Riquer (1984[4]: 188-191) a aquesta al·legoria, localitzada ja en el trobador Guiraut de Calansó. Hi esmenten també tres casos concrets d'autors que la fan servir: Gilabert de Próixita, Pere Tresfort i l'autor anònim de *Curial e Güelfa*. No obstant això, Ausiàs va més enllà del que fan aquests autors.

No ens sembla, per exemple, que es faça una referència excessivament clara a l'al·legoria de les tres sagetes llançades per Amor, sinó a una ferida, en general, feta per aquest en una cançó de Gilabert de Pròixita:

> La terça, Amor, que fir ten subtilment
> que hom ferits mai no li gandiria.

---

[62] "Per ciò che è del dardo d'oro e di quello di piombo (II, 14), il Santangelo osserva giustamente che l'Abate non si tiene stretto alle modalità delle *Metamorfosi* ovidiane (I, 468-71), per il quale quello dei 'duo tela' di Cupido che 'auratum est et cuspide fulget acuta' 'facit (...) amorem', mentre quello che lo 'fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum': ora, se la preghiera iniziale del sonetto ha un senso, sarà quello d'impetrare anche per la donna una ferita, magari d'altra intensità, ma ugualmente produttiva d'amore [...]. Se Dante, Cino, Boccaccio, Petrarca, come i francesi dall'*Eneas* a Marot [...], si attengono nelle loro rappresentazioni d'Amore ai due dardi ovidiani, di tre saette discorrono il Cavalcanti (cfr. sonetto XX) e Francesco da Barberino [...]; e appunto di tre sorta, d'acciaio oltre che d'oro e di piombo, senza tuttavia specificare i diversi effetti dei metalli, ne cita Guiraut" (Contini, 1960: 82-83).

Per ço Amor, que fa tot quant vol fer,
ha mé ferit, d'on me cové pausar
mon cor ten aut que eres, al davallar,
no sai esforç com hai por de xaser (IX, 15-20) (Riquer, 1982: 50).

El cas de Pere Tresfort: "ab fletxes d'aur untatz d'erb'amorosa" (Martines, 1991: 91) fa una referència més clara a aquest motiu medieval, tot i que només esmenta la sageta d'or, com ho fa també l'autor de *Curial e Güelfa*. Així doncs, hem d'advertir com Ausiàs recorre al seu univers literari per triar uns elements determinats que després aprofita. L'apropament teòric de March a aquesta al·legoria deixa ben endarrere les temptatives anteriors, les quals no en feien un desenvolupament tan ampli i, és clar, sense aquestes intencionalitats didascàliques que suren en els seus versos (Badia, 1993).

Si ens apropem a la tradició italiana, Dante, Cino, Boccaccio i Petrarca feien servir dos dards, exclusivament, quan utilitzaven aquesta al·legoria — seguien, doncs, la línia ovidiana. Cavalcanti i Francesco da Barberino juguen amb tres menes de fletxes, tot i que no especifiquen els diferents efectes dels metalls (Contini, 1960: 82-83), aspecte en el qual es recrea Ausiàs.

La sageta de plom havia de ser descartada, perquè era la posseïdora de l'amor carnal. Per tant, l'amant literari —ferit per una sageta d'or, la darrera— no gosaria de desitjar que Amor la llançara a l'amada —com sí que ho fa l'Abat de Tívoli.

Ausiàs s'adreça en la primera cobla, mitjançant la primera persona literària, als amadors ferits per la sageta d'or. Els amadors que han estimat amb un amor pur, nascut d'un cor ferit per una fletxa d'or, tenen el mateix paper exemplificador que el jo literari. Són un recurs didascàlic i uniran les seues veus a la de l'amant d'aquests versos.

En aquest mateix sentit hem d'interpretar l'ambient apocalíptic que se'ns hi descriu. Tots aquests ja són morts, car Amor va llançar totes les sagetes d'or en un temps passat:

O vos, mesquins, qui sots terra jaheu
del colp d'Amor, ab lo cors sangonent,
e tots aquells qui, ab cor molt ardent,
han be amat, prech-vos, no·us oblideu.
Veniu, plorant, ab cabells escampats,
uberts los pits, per mostrar vostre cor,
com fon plagat ab la sageta d'or
ab que Amor plaga·ls enamorats (LXXIX, 1-8).

La segona cobla, també amb el paper introductori que solen tenir les dues primeres estrofes dels poemes marquians, explica que hi ha tres tipus de sagetes (LXXIX, 9-14) i que cadascuna fa un efecte determinat segons la qualitat que té cada metall (LXXIX, 15-16). Per tant, Ausiàs sí que especifica la naturalesa d'aquestes, a diferència dels dos poetes del *Duecento* esmentats adés.

Los colps d'Amor son per tres calitats,
e veure·s pot en les flexes que fir,
perque·lls ferits son forçats de sentir
dolor del colp segons seran plagats.
D'or e de plom aquestes flexes son,
e d'un metall que s'anomen'argent.
Cascú d'aquests dona son sentiment,
segons que d'ells differenç'a'n lo mon (LXXIX, 9-16).

La literatura crea al·legories —com ara aquesta de les sagetes d'Amor— i qualsevol autor que recórrega al seu univers literari pot aprofitar-les. Una vegada que Ausiàs se'n nodreix i adopta aquests materials al fet literari concret en què s'inclou com a productor, passa a formar part d'aquell. I ho fa amb aquella nota de modernitat —personalització— que aporta a la tradició manllevada del seu univers literari.

Hem de recordar, però, que una cosa és l'al·legoria i una altra ben distinta el símbol (Wellek & Warren, 1966[3]), pertanyent no únicament a un univers literari —o, en certa mesura, tradició literària—, sinó a un univers general de referències o univers cultural. Aquell anhel alquimista per aconseguir la depuració —fins i tot la conversió d'altres metalls en or—, té un simbolisme amb arrels sagrades que no podem obviar. El metall que es pretenia transformar en or era, normalment, el plom.

> El plomo representa el estado caótico, bruto y quebradizo del metal o del hombre interior, en contraposición al cual el oro [...] expresa la perfección tanto en el reino de los metales como en la condición humana. En el concepto alquímico, el oro es el verdadero objetivo de la naturaleza mineral; todos los demás metales son etapas preliminares o tentativas para llegar a él (Burckhardt, 1994: 24).

La conversió del plom en or, en un sentit espiritual, significa la recuperació de la noblesa original de la condició humana. Qui no relaciona açò amb el poema LXXIX d'Ausiàs? És més, qui no ho relaciona amb la poètica marquiana? Tot aquell amor representat per la sageta de plom —fins i tot el de la d'argent— ha de purificar-se i convertir-se en or, o siga, en amor honest.

El lloc comú de l'al·legoria de les sagetes llançades per Amor forma part de la tradició literària i March l'actualitza segons uns símbols que són presents en el seu context vital: el significat de l'or, l'argent i el plom. Aquests símbols han arribat a l'obra marquiana no per influència directa de l'alquímia en aquesta, sinó per un consolidament d'aquesta simbologia en les consciències dels hòmens al llarg dels segles.

La quarta estrofa del poema XCIV és una referència al procés alquímic de la purificació de tot metall —*sutzeu*— en or amb una clara comparació —i

aplicació— amb l'amor honest practicat pel jo poètic marquià. En certa mesura, l'espiritualitat originària de l'alquímia s'entreveu en l'ús que Ausiàs en fa:

> Axí com l'or que de la mena·l traen
> està mesclat de altres metalls sutzeus,
> e, mes al foch, en fum se'n va la liga,
> lexant l'or pur, no podent-se corrompre,
> axí la Mort mon voler gros termena:
> aquell fermat en la part contrassemble
> d'aquella que la Mort al mon l'a tolta,
> l'onest voler en mi roman sens mescla (XCIV, 25-32).

Totes les sagetes d'or van ser llançades per Amor en el passat, excepte una que va ferir l'amant literari d'aquests versos:

> En aquell temps que primer d'aquest fon,
> les flexes d'or Amor totes lançà,
> e, desmembrat, huna s'en aturà
> ab que·m ferí, de que viur'abandon (LXXIX, 17-20).

Aquesta era la solució final de tot gran amador, que, per ser-ho, havia d'haver estat tocat per un dard d'or. Així, el jo hauria de morir, tot i que assegura a l'amada que no serà així: "mas yo romanch a mort, d'açò fiau:\la sua pau es guerra per a mi" (LXXIX, 33-34).

Les sagetes d'or s'exhauriren en el passat i Amor només posseïa en aquell moment les d'argent, la ferida de les quals no era mortal —"ab les d'argent sol basta fer senyal,\mas los plagats de morir son estorts" (LXXIX, 23-24), i les de plom, que no són capaces, ni tan sols, de fer cap nafra a l'amant —"ab les de plom son huy tots sos deports,\e son poder no bast'a traure sanch" (LXXIX, 25-26).

Amb aquesta minva de forces, Amor trenca el seu arc, impotent a hores d'ara (LXXIX, 27-28). Ja no cal fugir-li, ja no és en guerra (LXXIX, 29-32). No obstant això, l'amant encara està afectat per la força d'aquell dard portador d'amor honest i, malgrat que tot el món és en pau —Amor no fa patir ja els enamorats—, ell encara té guerra: "pau ha lo mon, e guerra yo tot sol,\perque Amor guerrejar ha finit" (LXXIX, 37-38).

Els dos darrers versos són molt significatius: l'amant està nafrat i no pot curar-se perquè l'amada no es dol del seu mal. Tornem al tòpic, ara parcial, malgrat la seua localització, de la correspondència de l'amada: "yo son plagat e no puch ser guarit,\puys la que am de sa plaga no·s dol" (LXXIX, 39-40). L'amant posa a prova la dona amb un sil·logisme que es repetirà en els poemes on el tema central siga la mort: si se sent malalt i/o mor i la dona li demostra el seu patiment, aleshores, la correspondència és provada. La mort, més que no una negativa límit de l'estat suprem de patiment, sembla una manera que l'amada s'adone que existeix i que li demostre el seu amor. Lola Badia (1993: 193) defineix aquest fet com "l'evocació

d'una prova suprema [...] d'incontestable contingut dramàtic". És una correspondència *post mortem*.

3.1.3. Positiva-alegria

La darrera terminal temàtica dins l'apartat de la malaltia ens apareix també en la tipologia textual original d'Antonio García Berrio: positiva-alegria.[63]

> Indubtablement Ausiàs no és original en aquesta obra, i àdhuc s'acosta més que no pas en altres a la poesia trobadoresca; però, fet aquest advertiment, no es pot dir que fins ara s'hagin trobat fonts concretes d'un valor convincent per a aquest poema, tot i que les idees de què es nodreix pertanyin al repertori poètic general i a la filosofia (Bohigas, 1952-1959, III: 135).

És un tòpic medieval que s'estén més enllà de les fites d'aquesta època. Una bona prova n'és el fet de trobar-lo com a terminal temàtica en la tipologia de García Berrio sobre els sonets amorosos del *Siglo de oro* espanyol. Pertany a l'univers literari —fins i tot a un univers cultural, i ampliem així l'horitzó cap a vessants més filosoficoteològics— del context de producció d'Ausiàs, on és tan comú que no cal cercar referències concretes que es puguen fer servir com a font.

Tot aquell que senta tristesa la barreja amb un cert delit. La referència d'aquesta estrofa és un tòpic molt delimitat en la lírica medieval europea: mentre hi ha esperança, tot dolor és agredolç. És un veritable al·legat al component de dolçor delitable que hi ha en el patiment:

> Alguna part e molta es trobada
> de gran delit en la pensa del trist,
> e, si les gents ab gran dolor m'an vist,
> de gran delit m'arma fon companyada.
> Quant simplament Amor en mi habita,
> tal delit sent que no·m cuyt ser al mon,
> e, com sos fets vull veure de pregon,
> mescladament ab dolor me delita (XXXIX, 9-16).

En la tercera estrofa l'amant esmenta la seua intenció de fer-se ermità i fer culte a l'Amor: "prest és lo temps que faré vida·rmita\per mils poder d'Amor les festes colrre" (XXXIX, 17-18).

---

[63] Bohigas (1952-1959, II: 134) diu que segueix la tònica dels poemes XXXVI, XXXVII i XXXVIII. En els comentaris a aquest poema fa referències quant al dolor amb una certa dolçor (2a estrofa) i quant a l'ermità (relacionat amb aspectes religiosos de l'Amor en els altres poemes).

Els últims quatre versos de la cobla quarta són, en certa mesura, contradictoris respecte a una actitud reiterada en els poemes marquians: l'amant demana que la dona i els altres amadors es planyen del seu mal. Ara és més confortable plànyer-se del seu mal, ans que ho facen els altres:

> Alguna part de mon gran delit es
> aquella que tot home trist aporta,
> que, planyent-si, lo planyer lo conforta
> mes que si d'ell tot lo mon se dolgués (XXXIX, 29-32).

Aquest poema és un veritable cant al dolor que no podria fer-se si l'amant no tingués una esperança de correspondència al seu amor. Aquesta dolçor ve incrementada en els quatre darrers versos del poema pel fet que practica l'amor vertader: una bona localització dins l'estructura del poema per mostrar que tot aqueix delit l'obté perquè estima amb amor pur:

> No·s pot saber, menys de lla'speriença,
> lo gran delit qu'es en lo sols voler
> d'aquell qui es amador verdader
> e ama-si vehent-s'en tal volença (XXXIX, 37-40).

3.2. Mort

3.2.1. La mort com a sentiment

La mort per amor, un vell tòpic de la lírica medieval, s'estén, si més no, més enllà de les fites del segle XV. Així, García Berrio, en els seus estudis tipologicotextuals sobre sonets amorosos d'autors castellans del *Siglo de oro*, dins la branca importantíssima —quantitativament— del patiment, obri un apartat com és la mort.

Ja en la trobadoria[64] i en el *Dolce Stil Novo*, la mort és connatural a l'amor (Blanco Valdés, 1988; 1989; 1992: 111 i s., 229-230, 249-260). La mort "se revela al término de la aventura como el verdadero fin, el deseo deseado desde el comienzo de la pasión" (Rougemont, 1993[5]: 56). L'enamorat, l'amant literari, ha de

---

[64] La mort per amor com a sentiment i, alhora, com a negativa límit és un lloc comú de la literatura medieval de l'occident d'Europa:

> La "muerte de amor" o el "deseo de muerte" han estado siempre ligados en los poetas provenzales a una manifestación de amor profundo, vivo y sincero, pero —y aunque pudiera parecer un contrasentido— convencional hasta el extremo, hasta el punto de que estas formas expresivas del 'amor cortés' se convierten en estereotipos, lugares comunes, que van resonando a lo largo de los siglos y a través de las distintas escuelas poèticas (Blanco Valdés, 1989: 145)

morir i ho sap des del moment en què comença el procés d'enamorament, normalment mitjançant els ulls (Martines, 1991: 87-106; Blanco, 1988; 1992: 149-168). I d'aquests cap al cor i, en definitiva, cap a l'ànima, que queda presa en un estat de dependència: l'enamorat se subordina, com manen les regles feudals, al seu senyor —la midons. El motor de tot: el desig.

Un tòpic com la relació causa-efecte entre l'enamorament i la mort depén directament de la tipologia amorosa de la lírica medieval europea. L'amor literari és, fonamentalment, un amor impossible:

> ¿Por qué el hombre de Occidente quiere sentir esa pasión que lo hiere y que toda su razón condena? ¿Por qué quiere ese amor cuyo florecimiento no puede ser sino su suicidio? Se conoce y se experimenta bajo el efecto de amenazas vitales, en el sufrimiento y en el umbral de la muerte (Rougemont, 1993[5]: 52).

D'una felicitat primerenca, plena d'esperances, es passa, mitjançant la lluita de contraris entre el desig i la no-correspondència a un estat de patiment, el qual pot desembocar en un procés de malaltia o, directament, en la mort.

El sentiment de mort com a negativa límit del patiment és el tòpic textual més freqüentat de la literatura medieval europea: i Ausiàs March segueix aquesta tendència. Tots els poemes que tipologitzem en la branca de la mort com a sentiment tenen, alhora, el tòpic de la mort com a última eixida.

L'enamorat pot sentir l'arribada de la mort com a negativa límit, solució no necessàriament desitjada per aquest. Pot enfrontar-se a la mort com a solució darrera des de dues perspectives. El poeta, en primer lloc, sap que ha de morir, ho intueix, però no ha triat aquesta decisió per voluntat pròpia, ja que l'amor se li presenta indefugible del procés d'enamorament que ha experimentat. No obstant això, l'amant, en segon lloc, pot capgirar la mirada cap a l'única eixida que aqueix mar en tempesta, apocalíptic, li permet: la mort.

Un dels teixits isotòpics més densos del corpus poemàtic marquià és el relatiu al tòpic que tractem ara, la mort per amor com a negativa límit, car dels cinquanta-cinc poemes tipologitzats, vuit el tenen com a TTG: XIII, XXII, XXVII, XXXVI, XXXVIII, LIII, LVI i LXXVI.

El circumstant, gairebé oblidat en la poesia d'Ausiàs, pren forma com a força imatgística sobre la qual reposa la idea del contrast, dels dubtes que apareixen quan la mort entra en joc, com a possible eixida última. En la primera estrofa del poema XIII, l'alegria de la gent del poble contrasta amb la de l'amant literari marquià que cerca entre els morts algú que el comprenga, ja que en vida no existeix aqueixa persona. Els veritables amadors han estat abocats per Amor a la mort:

> Colguen les gents ab alegria festes,
> loant a Deu, entremesclant deports.
> Places, carrers e delitables orts
> sien cerquats ab recont de grans gestes.

E vaja yo los sepulcres cerquant,
interrogant animes infernades,
e respondran, car no son companyades
d'altre que mi en son continuu plant (XIII, 1-8).

Cap metge és capaç de curar la malatia que produeix la inflamació del seu desig —"de mon desig no·m porà guarir metge" (XIII, 16). Ausiàs fa servir el mite de Tici, al qual un voltor menja la carn, que es reprodueix de nou contínuament. Així, mai no acaba el patiment. Mitjançant el símil i fent ús d'un altre recurs tradicional, l'al·legoria del setge d'Amor —o de Dolor, tant s'hi fa—, el jo defineix el dolor com un verm que ataca —que romp— la seua pensa i el seu cor. L'única manera d'acabar amb el verm és mitjançant la mort: cap altra cosa pot soterrar el seu suplici: "e llur treball no·s porà enterrompre \ sino ab ço que d'aver se defensa" (XIII, 23-24). Però, si mor, morirà l'últim enamorat posseïdor d'un amor pur: "e, si·m cové mon derrer jorn finir,\seran donats termens a ben amar" (XIII, 31-32).

El setge del dolor cal que evoqui el setge de l'amor de la tradició lírica trobadoresca (des de Giraut de Bornelh a Jordi de Sant Jordi:[65] vegeu el poema III d'aquest darrer).[66] La substitució

[65] Jordi de Sant Jordi té al darrere un UL, al qual passarà a formar part, molt ampli i ric quant a aquesta al·legoria amorosa. A més d'això, un fet referencial, pragmàtic, no se'ns ha de passar per alt: aquest autor va ser adobat com a cavaller el 1420, durant la campanya de Còrsega, la qual cosa li permetia el coneixement del lèxic militar sense necessitat de recórrer a una tradició lírica anterior. Tot "açò contribueix a explicar com és d'eficaç l'eloqüència del text ["Lo setge d'amor"], el seu poder de convicció" (Riquer & Badia, 1984: 105-106).

[66]

Ajustat vey d'amor tot lo poder
e sobre me ja posat son fort siti,
si que no·m val força, ·njeny ne sauber;
tant suy destrets que no·m tinch gens per quiti
de perdre·l cors, l'arma e tots los bes,
car ja no puch sofrir la vida streta
ne·l tresnuytar; tan fort carrech ay pres
per que la fi me covendra que·m reta.

Burchs ne castells no crey tant se tingues
a poder gran sens fornida retreta
e bona gent que l'hage ben deffes,
y ab tal socors si·s te fa rayso dreta.
Mas eu, qui suy tan flachs per defensar,
sens mur, sens vall, sens merlet ne verdescha,
que de mes gens no pusch gayre fiar,
veyats si stich en so que tost perescha.

Mey sospir son le trabuch qu'eu despar,

qu'altre millor notench de que·m servescha;
e li gemechs bonbardes per tirar
en contra ley que puny que·m destroescha.
E vets aysi tots los pertrets qu'eu hay,
ab que·m defen mon cor dins en sa força;
mas be·us say dir que no creu que jamay
per lur força d'ayvest perill estorça.

Li meys cinch senys me donen plus d'esmay,
car son mas gens ez algu no m'esforça,
c'ans vey que be a cascu d'ells li play
qu'eu perda tot quant ay fins a l'escorsa.
E donchs, vejats si·m faran trahimen:
no puch canpar, cert, a la derreria,
qu'eu los ay vist estar a parlamen
ab l'enemichs tractajant que m'aucia.

O, Deu! be m'an trasit mey ull, dolen,
trist, envegos, c'aysi perdut me sia!
Be m'an trasit mey sinch sens follamen;
be m'a trasit mon cor per glotonia;
si que m'an duyt en lo pus estrem dan
que ya no·m say de me quin partit prenda,
e no·m pusch ja tenir, pus d'er anan
no vey ni trob qui m'ajut ni·m defenda.

TORNADA
Reyna d'onor, en loch de capitan
me don a vos e·m ret dins vostra tenda,
ab que·m salvets la vida sens engan,
e si no·u fets non haurets bon'esmenda.

ENDRESSA
Amors, Amors no vey c'ajats fet tan
de vençre hom vençuts que vos se renda;
mas Jordi·s ret que vos absol lo dan
ffins com es morts; qu'en algun temps se renda!
(Riquer i Badia, 1984: 108-112).

Fixeu-vos, per exemple, en la presència de clímax en els primers versos de la cinquena cobla; ens reiterem així en la caracterització dels versos 33 i 34 com una de les posicions privilegiades des de la perspectiva semanticosintàctica d'aquest tipus de poema. Aquest fet és important perquè ens hem eixit de les fites marquianes: un altre autor i una mateixa teoria macrosintàctica que referma la necessitat d'un estudi globalitzat i sistemàtic del macrofet literari tardomedieval.

paranomàstica (amor-dolor) ens recorda un cop més l'error de la visió idealitzada de l'amor d'aquella escola poètica i exerceix, doncs, una funció desenganyadora i didàctica (Badia, 1993: 190).

L'esperança, connatural a l'inici del procés d'enamorament, desapareix al llarg d'aquest per donar pas a la desesperança.[67] Aquesta pugna entre el desig amorós del poeta i la lluita de contraris produeix el patiment que desembocarà en la malaltia i/o la mort. "Perdut es ja tot lo goig de mon viure" (LXXVI, 18), ja que Amor li dóna llargues, li diu que desitge *follament*, que seguesca el joc amorós. Però, l'amant es desespera, car necessita alguna mostra de correspondència:

> Puys que Amor ab lo cor ferm dispensa
> que sos delits follament los espere,
> e per açò del mon me desespere,
> car sens amor tot delit m'es offensa (LXXVI, 25-28).

Són tres els tòpics textuals parcials que es repeteixen al llarg dels poemes que classifiquem com a cobles amoroses de no correspondència, amb patiment i mort com a negativa límit. En primer lloc, l'absència d'esperança després de nombrosos dubtes i d'un espai de temps que, més o menys ampli, no ha fet quallar la relació amorosa que el poeta cercava (I). En segon terme, l'amant no troba cap solució en aquest món als seus dubtes, fins al punt que ha de desitjar la mort com a conclusió al seu patiment (II). Per últim, el jo amatori no s'oblida de l'amada i fa referència en els seus versos al possible patiment d'aquesta després de la seua mort (III).

I

Ausiàs és taxatiu i lacònic. Ningú pot negar la força del primer hemistiqui del vers 5 del poema XXVII: "no trob remey". Es troba en una situació de dubtes interns —"que mon Voler en parts ne tinch partit" (XXVII, 6)—,[68] els quals, en última instància, s'unifiquen en un: la mort o la vida —"n'en sol un loch lo·m trobe ahunit,\sino·m morir e viure que·s decanta" (XXVII, 7-8). Els conflictes del jo poètic es redueixen a la crida o no de la mort, car aquesta, en definitiva, és la negativa límit superadora de tota malaltia i/o estat de patiment. La mà de l'amant

---

[67] Pujol parla de la "freqüència amb què termes com *desesperança* o *desesperat* en la lírica de March van més enllà de la tòpica amorosa per identificar-se amb els desesperats de debò, els infernats —amb qui el poeta compara sovint la seua pena" (Pujol, 1991: 57-58).

[68] En aquest sentit, no podem oblidar dos dels versos més carismàtics de la poesia marquiana, localitzats en un dels poemes classificats amb el TTG de no-correspondència amb patiment i desig de mort com a negativa límit: "Lir entre carts, ma voluntat se gira\tant que yo·us vull honesta y deshonesta" (LIII, 41-42).

dubta. El jo no li permet de matar-lo, però, alhora, és conscient que és el seu destí. Com a amant literari que és, sap que l'únic camí d'eixida de l'amor no correspost és, indefugiblement, la mort. Tot i que no ho desitja, sent l'arribada d'aquesta.

> En dupt'estich; la mia ma tremola,
> que no consent que mate mi matex;
> e, d'altra part, mort certa no·m jaqueix:
> yo·m desesper de ma'sperança sola (LIX, 13-16).

L'absència d'esperança mou els fils d'aqueix titella i l'encamina cap al destí tràgic, com ens demostra l'últim vers de la citació anterior. El patiment sense esperança desemboca necessàriament en la mort: "e yo d'amor visch d'esperança vana" (XXII, 15). El jo s'adreça directament a Déu per dir-li que, si perdés el seu desig —i recordem que aquest és el motor del procés d'enamorament—, seria molt cruel que el deixara en aquest món: "no·m pens que Deu me done tal turment\que·m veja·l mon, si pert lo meu desig" (LIII, 9-10). El desig d'amor es trasforma en desig de mort (LIII, 11-14). Tot i que li falle Amor, el seu judici, ple d'ira, no ho pot fer i comprén que ha de pagar "mos passats malifets" amb la mort (LIII, 15-16). Aquesta, ara, se n'erigeix, a més, com a càstig.

En la primera cobla del poema LIII encara vol sentir, siga com siga, un camí obert. El desesper no és total —o, més aïna, el jo ho vol així. Si ho fos, tot hauria acabat:

> Ab tal dolor com l'esperit s'aranqua
> e dins lo cors començ'a fer camí,
> e roman fret lo loch d'on parteix-si,
> la viva carn s'alterra'n groga y blanqua:
> molt e pus fort dolor mon desig sent
> com ha partir de la mia'sperança.
> No es del tot, mas en lo camí·s lança;
> ja mon esper demostr'alterament (LIII, 1-8).

El poema XXVII presenta una de les distribucions macrosintàctiques que més podria caracteritzar la poesia de March: la primera cobla com a contextualització —ací el poeta està desesperat enfront de tants dubtes i es debat entre la vida i la mort—, les cobles centrals, construïdes sobre els símils —el recurs marquià per excel·lència—, aporten al poema la força imatgística i exemplificadora necessària. Per últim, la darrera cobla i, en concret, els quatre últims versos, focalitzen el TTG.

El primer símil, localitzat a la segona cobla, se centra en la naturalesa negativa de la vida i de la mort, la qual cosa agreuja el dubte entre les dues opcions. El segon, en la cobla següent, compara el deixeble que enverina el seu mestre i després sent pietat d'aquest amb el pensament de l'amant, que l'ha abandonat en la follia i ara hauria de socórrer-lo. Per últim, la imatge que més sura entre els versos marquians: el mar en tempesta, la nau, els vents que el fan anar i

tornar... Símil localitzat en darrera posició, molt a prop de la cobla consecutòria, on apareix explicitat el TTG:

> Yo contrafaç nau en golf perillan,
> l'arbre perdent e son governador,
> e, per contrast de dos vents, no discor.
> Los mariners enbaladits estan,
> e cascú d'ells la sua carta tenta,
> e son discorts en llur acordament:
> hu volgra sser prop terra passos cent,
> l'altre tan luny com vent pot dar empenta (XXVII, 25-32).

I segueix un ressò del símil mariner en la darrera estrofa, enllaçant de manera perfecta la macroestructura d'ambdues cobles. Ja no té domini sobre aquella voluntat que el va endinsar en la mar i, per tant, no és capaç d'eixir-ne (XXVII, 33-34) sinó mitjançant l'ajuda de la mort. Perduda la raó (XXVII, 35), abandonat pel seu pensament (XXVII, 17-24, 36) i sense voluntat (XXVII, 33-34), no sap triar entre vida i mort —"ja mos desigs no saben elegir\vida ne mort, qual es la millor triha" (XXVII, 37-38). El seu instint —la seua natura— l'encamina cap a la mort per fugir d'una situació pitjor: "natura'n mi usa de maestria,\e pren la mort, per major dan fugir" (XXVII, 39-40).

Els dos primers versos del poema LVI anuncien una no-correspondència de l'amor del jo literari, car aquest encara pretén guanyar-se la voluntat de l'objecte del desig: "ma voluntat, amant-vos, se contenta,\havent desig de possehir la vostra" (LVI, 1-2).

L'amor que sent per la dona és tan gran que qualsevol altre que Amor recorde no el superarà (LVI, 16). Ja no Ausiàs, sinó també l'amada, es converteixen en els millors amadors (LVI, 13-14):

> Sol en nos dos Amor se manifesta,
> e, nos vivents, no li fallirà casa,
> e, si del mon es nostra vida rasa,
> tolrrà favor a recort d'altra gesta (LVI, 13-16).

Demana ajuda a Déu (LVI, 19-20), però esmenta la possible identificació —o dependència— entre la Fortuna i Déu, en la mesura que tot és designi d'aquest. El tòpic medieval de la injustícia de Fortuna, amb els ulls embenats, es recorda quan li demana que "reposse son ofici" (LVI, 22), car li pareix que és un vici —en contraposició directa a la virtut— fer caure l'alt "fahent morir dos cors en vida una" (LVI, 24).

El tòpic textual parcial del símil-contrasts de llum/foscor, tot i que no apareix en la tipologia que fem dels poemes d'Ausiàs, sí que ho fa en la quarta estrofa:

> Tot simplament, e, sens dolor alguna,

visch en delit, ab ma voluntat solta,
que lo cor fosch, qui la tenia'nbolta,
clar posseech, fent-me lum, sol e luna;
e no·y veig als que pur'amor entrega,
si transportant en la person'amada.
Res no·m defall a vida contentada;
la ma de Deu a mi res no denega (LVI, 25-32).

El jo literari marquià dóna gràcies a Déu per haver pujat tan alt: "perdent lo pas on tan alt m'a fet metre" (LVI, 34). L'amant expressa al primer vers de la darrera cobla el seu desig de ceguera per poder fer també cega Fortuna: "vogra sser orb, faent Fortuna cega" (LVI, 33). Recordem que els mals fats sempre ataquen aquell qui vol pujar positivament, mentre que els desgraciats eren, fins i tot, ajudats per Fortuna. Amb un joc de paraules, Ausiàs cega els ulls del seu jo literari perquè Fortuna se n'oblide en veure'l físicament desgraciat.

Si Fortuna el fes caure de tan alt estat de felicitat, desitjaria la mort: "e, si del loch aquell me fa remetre,\en aquest temps la Mort me reconega" (LVI, 35-36). No deixaria que Fortuna arribara a fer-li mal, car just abans de caure a terra, morirà: "ans que·ls costats senten la dura terra,\en est espay ma vida pendrà terme" (LVI, 37-38). La mort és la confirmació de l'estat que viu (LVI, 39-40).

La tornada ens ofereix la tesi de la composició: en la terra cap plaer és durable, la qual cosa contrasta amb l'exposició de la felicitat feta al llarg del poema. El lector veu com l'amant es delita, però Ausiàs li adverteix que això s'acaba i es pot passar a un patiment que, amb el temps, acabaria amb un sentiment de mort: "Lir entre carts, en l'espay de la terra\no·y ha delit que dure ne contente" (LVI, 41-42).

II

El patiment no té remei en aquest món i s'ha de cercar la mort com a eixida límit d'aqueixa situació. "De mon desig no·m porà guarir metge" (XIII, 16): no és tant el desig com el patiment que produeix en veure's no correspost. La malaltia és mortal. Ausiàs fa servir la imatge del setge, amb una àmplia tradició literària: ací no és el setge d'Amor sinó el de Dolor, que és descrit com un verm que es menja la pensa i el cor insaciablement. L'amant no pot acabar amb aquest "sino ab ço que d'aver se defensa" (XIII, 24).

Cell Texion qui·l buytre·l menga·l fetge
e per tots temps brota la carn de nou,
en son menjar aquell ocell may clou:
pus fort dolor d'aquesta·m te lo setge,
car es hun verm qui romp la mia pensa,
altre lo cor, qui may cessen de rompre,
e llur treball no·s porà enterrompre
sino ab ço que d'aver se defensa" (XIII, 17-24).

Els primers versos del poema XXXVI reincideixen en el símil del metge que no pot fer res enfront del fort desig de l'amant (XIII, 16): "o Mort, qui est de molts mals medecina\e lo remey contra mala fortuna" (XXXVI, 1-2). S'hi introdueix la mort com a superació última dels designis injusts de la roda de Fortuna, fet que s'ha de relacionar amb "mas tu deffugs a l'hom qui a tu crida" (XXXVI, 5). En aquest vers, la mort es comporta de la mateixa manera injusta que Fortuna, cega a les necessitats de les persones.

Amor li ha tancat la porta justament en els últims versos de la cinquena cobla del poema LXXVI, una situació molt privilegiada: "perque d'Amor me veig tancada porta" (LXXVI, 38). La desesperació el fa demanar un dolor menys agre, perquè, en cas contrari, no podrà suportar-lo i haurà de recórrer a la mort: "altra dolor me plau que sia fresqua,\o prech la Mort que morir me consenta" (XXXVI, 15-16).

La mort com a negativa límit, desitjada o no, significa en l'obra marquiana, fonamentalment, una porta d'eixida del dolor. Malgrat això i de manera sempre paral·lela i complementària, el poeta dibuixa en alguns versos la mort com a càstig que s'autoimposa.

El fet que es faça malbé el procés d'enamorament condueix l'amant a un moment d'ira —"no·m fall pensa irada" (LIII, 15), "ne pren a mi, quant so torbat per ira" (LIII, 37)— que no cega el seu seny. Sap que ha fet "passats maliffets" i que ha de pagar per això: "si·m fall amor, no·m fall pensa irada\per castigar mos passats maliffets" (LIII, 15-16).

En un to molt més penedit —fred i moralitzador, però penedit— apareix el pecat de l'amant i el càstig en el poema XXII. No mereix el perdó de Déu perquè ha pecat: ha amat follament, ha empresonat el seu seny per amor. Uns versos que deixen entreveure una finalitat didascàlica molt clara. Mitjançant el jo literari, Ausiàs ens mostra un tòpic religiós del seu context productor: l'amor foll és pecat.

> Del Pare Sant no·m cal haver perdó,
> car mon peccat es amar follament.
> Deman l'a mi, c'ab mon consentiment
> he fet d'Amor cativa ma Rahó.
> Sia content Amor del Cors sens pus,
> e la Rahó servirà son offici.
> Mon Sentiment, qui·s veu prim, sia nici:
> que no s'esguart ab qui tinga l'ull clus" (XXII, 25-32).

Ausiàs és molt directe, petrifica la seua sintaxi sota formes més feixuges encara: "car mon peccat es amar follament" (XXII, 26). S'hi afig una estrofa final molt determinant i, alhora, aclaridora. L'amant s'acusa d'haver estimat amb amor foll davant la mort (XXII, 33), la qual apareix com a remei del seu patiment (XXII, 35). Però, el vers més característic del poema i que ens dóna la clau per a arribar a les intencions últimes marquianes és "car seré spill de leals amadors" (XXII, 34). Si Ausiàs, sota la forma de l'amant literari, s'acusa a la mort del seu pecat —ha empresonat la raó per Amor—, és per servir com a espill als altres amants. El jo literari marquià és un recurs exemplar i així ho explicita:

Fent be a molts, a la Mort me acús,
car seré spill de leals amadors,
prenints remey a totes lurs dolors,
car envers mi tota dolor es jus (XXII, 33-36).

III

Quan l'amant sent l'arribada de la mort o la desitja *per se*, l'amada pren un cert relleu en el poema. Sense arribar a eclipsar el paper central del patiment del jo, hi ha un interés especial per les reaccions de la dona enfront d'aqueixa situació. Caldria contextualitzar açò dins el món ficcional versemblant que Ausiàs ha creat per als seus amants literaris.

Sí, la mort és connatural al procés d'enamorament —no correspost, és clar— i, per tant, com a part de la *topica* medieval europea, tenia el seu lloc en la producció marquiana. No obstant això, aquest tòpic és molt adient per a la macroestructura del corpus poemàtic de March. L'amant ausiasmarquià és tímid i la seua vergonya no li permet d'adreçar-se a l'amada. La reacció de la dona enfront de la (possibilitat de) mort del jo serà una demostració de la correspondència o no d'aquesta al seu amor.

En dos moments determinats dels poemes que tipologitzem l'amant no vol que l'amada patesca per la seua mort. Però, no són mostres que queden isolades, sinó que estan incloses en un context de contrasts.

En el poema XXXVI, el *jo* desitja que l'amada es dolga del seu destí:

Deman de vos que de mi·us vullau dolrre:
açò deman que lleument pusch atenyer,
e no es poch, ab que no·m vullau fenyer:
gran part del mal vos me poreu dissoldre" (XXXVI, 21-24),

però en la darrera cobla hi ha dos versos molt directes i en contrast amb els esmentats adés: "pregant-vos molt que mi no vullau planyer" (XXXVI, 34) i "ma fort dolor serà menys sens la vostra" (XXXVI, 40), on no desitja aqueix patiment.

"Res no·m dol tant com si de mi·us doleu" (LIII, 29). El trobar *clus* d'Ausiàs March es fa més *lleu* en missatges tan directes com aquest. El jo s'adreça a l'amada com a "mon Deu e mon delit" (LIII, 25); no vol que patesca, perquè això incrementarà el seu dolor. Però, li recorda, *de passada*, que, si mor, és per ella: "donchs, no·us dolgau, si pert lo mon per vos" (LIII, 26):

Vos, Dona, sou mon Deu e mon delit:
donchs, no·us dolgau, si pert lo mon per vos.
No·m teniu tort en les mies dolors,
e, vos, dolent, me feu pus dolorit.
Res no·m dol tant com si de mi·us doleu.
Lexau a mi acomanat Amor,

car de aquell no·m trobe gran paor:
de ira prech que·m vulla guardar Deu (LIII, 25-32).

El gran delit de l'amant en morir és tenir coneixença del dolor que la dona sent per ell. No obstant això, en el poema XIII el patiment de l'estimada no val exclusivament com a mostra d'amor, sinó com a penediment per "poqua mercè" envers el jo amador, el qual, autodefinit com a "ignoscent", ha estat màrtir d'amor: mor per la no-correspondència (XIII, 36). Implícitament el jo que pateix es queixa de la dama (LIII, 37-38):

E, si·n lo Cel Deu me vol allogar
part veur'a Ell, per complir mon delit
serà mester que·m sia dellay dit
que d'esta mort vos ha plagut plorar,
penedint-vos com per poqua mercè
mor l'ignoscent e per amar-vos martre,
cell qui lo cors de l'arma vol departre,
si ferm cregués que·us dolrrieu de se (XIII, 33-40).

Del penediment sol·lícit vers l'amada en el poema XIII, fem camí entre els paratges foscos de la poesia marquiana cap a la pietat. La dona té la solució al patiment de l'amant: "gran part del mal vos me poreu dissoldre" (XXXVI, 24), la qual cosa s'expressarà en uns moments determinats com a misericòrdia —i això significa una certa crueltat implícita d'aquella que ha de sentir commiseració envers l'amant.

En el poema XXXVIII l'amant creu que la dona coneix el seu enamorament envers ella.

Yo son ben cert que vos mi conexeu,
e los tres temps de mi no ignorau;
mos pensaments yo creu que sapiau:
no·us preheu donchs si no·m regonexeu (XXXVIII, 25-28).

El silenci, per por o per timidesa, és la causa principal relacionada amb el jo del fracàs de la relació amorosa. Si la dona no coneix el seu amor, la unió honesta no pot materialitzar-se, valga la contradicció entre l'adjectiu honest i la matèria. Una vegada que el jo ficcional literari ens adverteix que l'amada coneix els seus sentiments i, fins i tot, els seus escrits, sincers, —"e mos escrits no creheu esser faula" (XXXVIII, 3)—, en cas que continue la no-correspondència i, amb el temps, tot desemboque en la mort per amor de l'amant, la responsable única serà l'amada. Una dona cruel perquè no li demostra el seu amor —"no·us prech d'amor mas que la·m demostreu" (XXXVIII, 21), "si bon voler me teniu amagat,\tant amb lo mal ab que·l me amagueu!" (XXXVIII, 23-24), "lo meu voler ab infinit s'acosta:\serà content del vostre poch o molt" (XXXVIII, 29-30). S'hi entreveu un alé de correspondència embrionària per part de l'amada: "si be mostrau que mi no

avorriu\ans vos altau de ma simpla paraula" (XXXVIII, 1-2), "e·us plau de mi si algun hom be·n diu" (XXXVIII, 4), "si bon voler me teniu amagat" (XXXVIII, 23), "mon viure·us plau [...]" (XXXVIII, 36).

L'amada l'estima, però no li ho demostra —"dos grans contrasts de volers veig en vos.\Mon viure·us plau; de Mort es la resposta" (XXXVIII, 35-36)— i, per tant, *finirà los seus dies*, car el desesper l'ha ficat en una mar en tempesta des de la qual no es divisa terra ferma. Navega cap a la mort i res no farà, segons la situació que ens ha expressat, que el seu pensament —el capità de la nau o, en uns altres termes, del cos— prenga born: "ne sent res ferm ab que lo temps divise:\ab tot açò ma pensa no pren born" (XXXVIII, 39-40).

3.2.2. La mort física

El poema XVCI obri *per se* una branca dins l'apartat de la mort, amb una única terminal temàtica. La mort ens ha aparegut en l'obra marquiana com un sentiment, com un desig de finalitzar tot aquest patiment que s'ha fet excessivament agre en caure l'amant en la desesperança. La mort com a sentiment i, fins i tot afinem més, com a negativa límit és el gran tòpic de la lírica medieval europea, el qual s'estén a tradicions posteriors, com ara l'estudiada per García Berrio en la seua tipologia —el *Siglo de oro*.

En un poeta com Ausiàs apareix aquesta tradició, la mort com a sentiment últim, irreal. Hi ha un anhel de mort molt estereotipat que s'engrandeix en comparar-lo amb la mort que apareix en els poemes XCII-XCVII. Són aquells que la tradició —des de l'edició bilingüe de Baltasar de Romaní, al segle XVI— ha anomenat Cants de mort.

Ara ens hi apareix una mort física, la mort d'un element de la parella: la dona. Una amada que mor abans que el seu enamorat —i, de fet, aquest no morirà literàriament, sinó que únicament ho desitjarà— trenca tots els motles que la tradició ha conformat.

Tanmateix, Ausiàs ha de matar el seu personatge femení perquè el masculí puga qüestionar-se el destí últim dels humans després de la mort: una necessitat macroestructural que justifica la mort sobtada de la dona.

Una localització d'aquests poemes al final de l'obra —segons Pagès—, tan a prop del *Cant espiritual* (Pagès, 1990; Bohigas, 1952-1959, 1953-1954; Costa i Sarió, 1978; Ramírez i Molas, 1970, 1979; Zimmermann, 1981b; Archer, 1982a; Sobrer, 1987; Arnau, 1989) o dels anomenats *Cants morals*, ens pot ajudar a apropar-nos als interessos marquians.

El cel, l'infern, el purgatori: tots uns conceptes religiosos que la societat del seu temps tenia diluïts pertot arreu gràcies a l'esclat dels ordes mendicants en el segle XIV. Unes pors que Ausiàs arreplegava del seu context de producció.

> La mort amb què s'acaren té una dimensió religiosa indefugible en la literatura medieval, i és la perspectiva de sofriment etern el que n'acreix l'efecte terrorífic (Cabré, 1992: 104).

Una vegada contextualitzat, hem d'incloure el poema XCVI en el seu cotext. Si fos l'home, l'amant, el qui morís per transformació d'aquell sentiment en una mort física, la tasca marquiana hauria estat molt complicada. Qui parlaria de la mort? Qui es qüestionaria el destí dels hòmens una vegada morts, molt relacionat amb la seua forma de vida —i, per tant, d'estimar? La dona? No, és clar. El tòpic havia de subjugar-se a unes intencions que imperaven sobre aquest.

La relació d'aquests poemes amb la resta del corpus és evident, ja per aspectes macroestructurals: el poema XCII és purament doctrinal i ens fila, des de la perspectiva de la mort, la mateixa teoria que el poema LXXXVII havia fet des del prisma més purament amorós. Els cent primers versos del poema XCII són molt més teòrics i freds. En totes les composicions d'Ausiàs hi ha una primera presa de contacte amb el TTG que en un poema més moralitzador s'apropa cap a un didactisme teòric excessiu.

El poema XCIII reprén el final de l'anterior: el jo literari es qüestiona on és l'ànima de l'amada. Per una altra banda, el poema XCIV lliga amb el XCII amb el tractament menys teòric de la tipologia amorosa (XCIV, 105-129) —"qui ama carn, perduda carn, no ama" (XCIV, 105)— des de la perspectiva de la mort.

En la tornada del poema XCII, l'amant s'adreça a Déu per assabentar-se del destí de l'estimada, però no rep contestació. En els dos poemes següents, el XCIII i el XCIV, prova amb la Mare de Déu. Interrogades les divinitats, el jo no sap finalment res del lloc on es troba la dona i, per això, recorre directament a aquesta, sota la forma d'esperit, en les tornades següents.

Els dos poemes més relacionats dels sis que tractem ara són el XCV i el XCVI, aquest últim objecte de classificació. L'angoixa del poeta s'hi incrementa i la incertesa sobre el destí de l'estimada s'hi aguditza, sobretot en la tornada, on s'adreça a l'ànima d'aquesta per resoldre els seus dubtes. Aquesta incertesa és el nom amb el qual, juntament amb la característica física de la mort, bategem aquesta terminal temàtica que ocupa el poema XCVI.

El tòpic de l'inefable obri el poema per a expressar —més aïna per a deixar d'expressar— el dolor per la incertesa de qui mor i no sap el seu destí: el cel o l'infern.

> La gran dolor, que llengua no pot dir,
> del qui·s veu mort e no sap on irà!
> No sab sson Deu si per a si·l volrrà,
> o si'n Infern lo volrrà sebollir (XCVI, 1-4).

Aqueix patiment pel destí dels qui moren es materialitza en el dolor per la incertesa sobre el destí de l'ànima de l'estimada.

> Semblant dolor lo meu esperit sent,
> no sabent què de vos Deus a ordenat,
> car vostre be ho mal a mi es dat:
> del que aureu jo'n sseré sofirent (XCVI, 5-8).

Els dubtes de l'amant prenen forma directa:

> Si es al Cel, no·s pot lo be'spremir;
> si en Infern, enfoll es mon preguar.
> Si es axí, anulla·m l'esperit;
> sia tornat mon esser a no res (XCVI, 19-22).

L'amant incrementa el seu dolor per la incertesa quan es pregunta si, en cas que l'esperit de l'amada fos a l'infern, podria haver estat ell el culpable: "e, majorment, si'n lloch tal per mi es,\no sia yo de tan adolorit" (XCVI, 23-24). "E tem aquest no l'aja merescut" (XCVI, 32) és un vers que dibuixa l'angoixa incrementada del jo que veu el mal perpetu —al qual té molta por— en què es pot trobar la dona per culpa dels pecats que ell ha comés. La por del poeta s'aguditza més encara quan sent en la darrera cobla que la seua ànima pot tenir la mateixa sort, ja que és aquesta la que, en definitiva, hauria dut la seua estimada a l'infern. Una por que, segons Pagès, no es transmet al lector, car Ausiàs va apostar més pel vessant filosòfic que no per l'emotiu:

> Desgraciadament, el seu dolor s'esplaia en anàlisis massa sovint seques i prosaiques. Ens deixa freds, per molts esforços que faça per moure'ns a pietat. És una concepció intel·lectual més que no un sentiment. Plora la seua amiga morta com l'havia estimada en vida, com a filòsof i com a pensador encara més que no com a poeta veritablement enamorat o entristit (Pagès, 1990: 346).

Amadors, vegeu què li ha passat a la meua amada per amar follament, per haver pecat. Jo, que encara estic viu, tem que el meu esperit acabe de la mateixa manera. Procureu amar honestament i salvar-vos.[69] Aquesta seria la tesi que Ausiàs March pretendria transmetre als seus lectors. Sota una forma que encara es fa servir en la literatura —la cançó—, apareixen uns continguts i uns objectius que s'allunyen de la trobadoria i que són marcats pel context de producció marquià.

---

[69] El poema XCII, el més teòric dels sis, conjumina mort i amor de manera perfecta, presentant des d'una altra perspectiva la tipologia amorosa que impregna el món tardomedieval. Els pecats de què es parla en tots els versos de *mort* és estimar *comunament*, falta que l'amant reconeix haver comés.

4. CONFIDENT

Quan el cant, la queixa o el patiment de l'amant tenen un confident i la figura d'aquest és fonamental en la macroestructura del poema, García Berrio els unifica en una mateixa branca. No prima tant el fet que l'amant cante, es queixe o patesca com el d'adreçar-se a un confident.

En aquest estudi que fem d'una part de l'obra marquiana, arrepleguem sota aquesta denominació els poemes XIX, XXI, XXV, LV, CXI i CXXIIa. La subdivisió que s'estableix en la branca del confident és respecte si aquest és animat o inanimat, distinció que no podem mantenir en la tipologia marquiana —si de cas, tots serien animats. Un tipus de poesia com aquesta a la qual ens *enfrontem* no permet un confident inanimat, ja que aquest es relacionaria més amb uns objectius terapèutics, amb una necessitat d'exterioritzar uns sentiments. I açò sembla que no és la intenció última d'Ausiàs. Els poemes marquians tenen unes perspectives moralitzadores, didascàliques, la qual cosa necessita al darrere uns mètodes pragmàtics, que aporten els resultats desitjables.

March distingeix entre confidents humans —XIX, XXV, LV, CXI i CXXIIa— i confidents divins —XXI. Dos aspectes que ens llampen, tot i que poden ser esperables, són, en primer lloc, el descompensament quantitatiu entre les dues branques i, en segon, la localització de les composicions amb confident diví ben al començament del corpus.

La referència al grau d'implicació —nul o com a coadjuvant— que s'adverteix en les formulacions originals de García Berrio, no són necessaris com a terminal temàtica per a l'obra que estudiem d'Ausiàs. Aquesta característica és intrínseca al fet que siguen confidents humans o divins.

En els poemes on el confident és humà, aquest és sempre no implicat, mentre que, quan Ausiàs fa aparéixer una figura divina, aquesta ha d'acomplir el paper de coadjuvant.

Així, les terminals temàtiques d'ambdues branques són les corresponents als objectes de la confidència. Hem de diferenciar dues terminals temàtiques en l'apartat del confident humà: els bons amadors i els altres, en general.

La terminal dels bons amadors, l'ocupen els poemes XIX, XXV i LV. Són, possiblement, els casos més interessants del confident, car mostren els fonaments de la poètica marquiana: un jo literari que serveix d'exemple als altres amadors. I és per això que s'adreça a ells, confidencialment —en uns moments molt més encara, com és el cas d'aquests poemes—, per mostrar-los el seu cas i servir-los de *spill*, de model a seguir. És el millor amador, però també ha patit: els mostra la seua experiència amorosa, els ensenya a amar honestament perquè no acaben emmalaltint d'amor i perquè no arriben a desitjar la mort. Vol que es planyen del seu cas, però que aquest els servesca d'ajuda.

> Hohiu, hohiu, tots los qui be amats,
> e planyeu mi, si deig esser plangut,
> e puys veheu si es tal cas vengut
> en los presents n'en los qui son passats!

Doleu-vos donchs de mi, vostre semblant
en soferir la dolor delitable,
car tost de mi se dolrrà lo diable,
com veurà mi semblant mal d'el passant (XIX, 1-8).[70]

Els altres dos poemes que tenen com a confident humà els bons amadors presenten una característica que els és comuna, com ara la localització en la cobla consecutòria de la crida al confident:

Reclam a tots los meus predecessors,
cells qui Amor llur cor enamorà,
a los presents e lo qui naxerà,
que per mos dits entenguen mes clamors;
e, si en vos conexenç'ajustaveu,
mal grat haureu del que fes un matí.
— Ara que·us am plus que jamés amí,
tornau-vos lla hon de primer estaveu (XXV, 33-40).

O amadors, no·us caygua del recort
un fet tan car per sola'stranyedat!
Yo, gran parler, dos anys so mut estat;
no cregau, donchs, que dolor done mort.
Yo son aquell qui·m fora desexit
de l'esperit, al cors cargua fexuga,
mas no m'es luny un'ora desastruga
que perdre·l mon serà mellor partit (LV, 33-40).

Hem de reivindicar la posició inicial d'aquesta crida en el poema XIX. Són dues perspectives diferents que desemboquen en un mateix resultat. La primera —XIX— presenta l'esquema *crida al confident+descripció de la situació del jo poètic*, mentre que la segona —XXV i LV— és l'inversa: primer es presenta l'estat de l'enamorat —en les quatre primeres cobles— i, per últim, s'emfasitza la crida d'atenció al confident en la cinquena estrofa.

L'altra terminal del confident humà, l'hem anomenada *altres*, ja que arreplega els dos casos que no són bons amadors: el CXI i el CXXIIa, els dos últims poemes que tipologitzem.

En el poema CXI, l'amant ja no té cap dama a qui adreçar-se i, per això, escriu aquests versos on deuria haver estat el *senhal*: "no se a qui adreç mon parlament,\per qu'es lonch temps no·m parle ab Amor" (CXI, 41-42). Els amics —identificables amb els altres amadors— es convertiran en el confident:

O mos amichs, vullau dolor haver

[70] Noteu la presència dels imperatius, emfàtics, que criden l'atenció del confident.

e pietat del qui, viu, pert lo mon,
e, majorment, si algun tant hi fon,
car molts hi son qu'en res no·y son mester,
altres havents d'aquell menys sentiment
que la guineu, molt astut animal,
e d'altres molts que l'entendre no·ls val,
sino'n justar aquell metall argent (CXI, 33-40).

El poema CXXIIa és una petició d'Ausiàs al seu rei, Alfons el Magnànim: li demana un falcó per a poder-se dedicar a la caça. I hem d'entendre açò com un remei a la patologia amorosa de l'amant literari ausiasmarquià. Amb aquesta excusa, el jo torna a exposar el seu patiment.

La segona branca d'aquest apartat és la relativa al confident diví, coadjuvants. Aquest és Déu, en el poema XXI, a qui suplica ajuda:

O Deu, perquè Amor es desegual
que no consent que vostre voler cresqua,
per que lo meu per negun temps peresqua,
si be no·m sent quant me venr'aquest mal?

Deu, per bondat, vol sser tan cominal
que no conssent un cor dur e salvatge
esser amat a gran desavantage
d'aquell qui es en amor son cabal.
Perçò no pens que amor en mi dur,
car en amar vos he pres tot extrem,
e vostre cor es d'amor axí ssem
qu'en mi penssar no crech jamés atur (XXI, 29-40).

III
TIPOLOGIA DEL MACROCOMPONENT SINTÀCTIC

Els dos macrocomponents d'un text han de quedar palesos en qualsevol assaig de tipologia textual que es faça, ja que, en cas contrari, aquesta quedaria incompleta. És per això que García Berrio elabora la teoria tipologicotextual del sonet amorós clàssic també en el seu vessant macrosintàctic.

Si per a l'estudi del macrocomponent semàntic teníem una condició *sine qua non* per a poder tipologitzar les composicions —ser de tema amorós, acomplir la premissa "el poeta ama la dama"—, en la classificació tipologicotextual del vessant macrosintàctic d'aquests texts en remarquem una altra: tenir una estructura metricoestròfica determinada. En el desenvolupament originari d'aquesta tipologia el tipus de composició utilitzat era el sonet, amb uns avantatges importants:

> Que los problemas de establecimiento de las unidades de construcción se ven enormemente simplificados por el relieve inequívoco de su estructura métrica explícita (García Berrio, 1978-1980: 31).

El corpus textual que hem triat no és caracteritza, precisament, per posseir aqueixes facilitats per a l'establiment d'una tipologia del macrocomponent sintàctic. Passem de catorze versos en el sonet a quaranta —més els quatre de la tornada.

L'estructura metricoestròfica dels poemes que tipologitzem ara és aquella que es construeix a partir de cinc cobles de vuit versos cadascuna amb una tornada final de quatre versos.[71] I hem advertit que és l'única condició, perquè hi incloem poemes que no han pogut tipologitzar-se en l'apartat macrosemàntic, ja que no eren amorosos sinó més purament morals.

Hi ha hagut una tendència de la crítica marquiana a anomenar *cants* els poemes d'aquest autor. Es remunta a la primera edició —per cert, bilingüe català-castellà—, que Baltasar de Romaní va fer el 1539 a València.[72] Pere Bohigas

---

[71] No cal un mateix nombre de peus mètrics, ja que aquesta característica no és determinant per a l'establiment de la tipologia. De fet, tots els casos triats són decasil·làbics excepte el poema XII, que construeix les seues estrofes a partir de versos octosil·làbics.

[72] El nom en concret era el de *Càntica*, per referir-se al conjunt de cants agrupats sota un epítet determinat. Pagès (1991: 58) adverteix que Romaní tria i classifica els poemes

(1952-1959) *reivindica* el nom de *poema*, probablement per raons relacionades amb un fet que, a Fuster, no li quadra (1959b): la mancança de liricitat dels poemes marquians.

Podríem seguir aquest camí: els poemes que classifiquem són cants —o *cansons*. Quina relació hi ha entre la *cansó*,[73] com a gènere trobadoresc[74] on primen aspectes contenidistes i la composició marquiana que volem sotmetre a aquest model tipologicotextual? Riquer (1975: 49) adverteix un fet molt interessant: tot i que la *cansó* es defineix des d'un punt de vista plenament contenidista, en la trobadoria hi ha una tendència a donar forma fixa a tots els gèneres. Aquest embrió haurà de conformar-se completament quan la literatura trobadoresca comence a sentir-se estranya respecte a l'època en què viu, quan hi haja un desfasament molt gran entre literatura i món referencial.[75] Si volem marcar un referent temporal —que tant agrada en la literatura—, podem esmentar l'espai

---

marquians com a *Cantica de amor*, *Cantica Moral*, *Cantica de Muerte* i *Cantica Spiritual*. De manera paral·lela al que va ocórrer amb la divisió de capítols del *Tirant lo Blanc*,

> aquesta divisió, com tampoc l'expressió mateixa de *Cantica*, no són pas d'Auzias March, sinó den Romaní. No trobem ni l'una ni l'altra en els manuscrits anteriors a 1539. La mateixa classificació ha estat adoptada, sigui completament, sigui en part, en alguns manuscrits posteriors y en totes les altres edicions (Pagès, 1991: 58).

L'editor barceloní Carles Amorós no distribueix en quatre sèries els poemes en l'edició que fa de l'obra d'Ausiàs el 1543 i deixa de banda la referència a *càntica*. Distribueix les obres segons: *Obres d'amors*, *Obres de mort* i *Obres morals*. Aquesta classificació, la simplifica més encara Jeroni Figueres el 1546 en un altre manuscrit, on la redueix a *Obres d'amor* i *Obres morals*. Finalment, les edicions de 1555 i de 1560 restableixen la divisió de Romaní, tot i que fan servir la nomenclatura que ens ha aplegat: *cantos*, en la primera, i *cants*, en la segona (Pagès, 1907: 204-205).

[73] "El vehículo más importante de la poesía amorosa trovadoresca es la *cansó* (o *chansó*, *chanson*, *canson*, según las zonas lingüísticas y las costumbres de los amanuenses)" (Riquer, 1975: 49); "la cansó es el vehículo más común y más perfecto de que disponen los trobadores para la poesía amorosa" (Riquer, 1975: 53).

[74] "Los principales géneros de la literatura trovadoresca fundamentan su esencia y sus peculiaridades en razón del contenido en ellos desarrollado, aunque existan ciertas tendencias a darles una forma determinada. Cabria, en líneas muy generales, hacer una distinción entre géneros de contenido amoroso y géneros de contenido moral político, situando a ambos extremos a la cansó y al sirventés, pero en la práctica ocurre que a veces ambas finalidades se mezclan, más o menos proporcionalmente, en una misma composición" (Riquer, 1975: 49).

[75] Per a una anàlisi del repertori mètric de la poesia catalana medieval, on queda palesa la preponderància d'aquesta forma que tipologitzem, vegeu Parramon i Blasco (1992).

de temps entre el Consistori de Tolosa i el Consistori de Barcelona.[76] Aquests certàmens necessitaven unes regles de composició literària, ja que el món trobadoresc començava a allunyar-se en el temps. La plasmació d'aquestes normes que caracteritzaven les composicions trobadoresques va parar més atenció a la part formal —ja existent en la trobadoria— que no a la contenidista.

Marshall (1972) edita algunes de les diferents gramàtiques trobadoresques, entre les quals en trobem tres que arrepleguen una definició del gènere que ara ens interessa. Les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà parlen de la *cansó* des d'una perspectiva contenidista:

> Rayso deu hom guardar per ço cor la mellor causa que ha mester totz cantars es que la rasos sia bona e que hom/la vage continuan, ço es a entendre que de aquella rayso que començara son cantar, perfassa lo mig e la fi. Car si tu comences a far un sirventesch de fayt de guerra o de reprendimen o de lausors, no·s conve que·y mescles raho d'amor; o si faç canço o dança d'amor, no·s tayn que·y mescles feyt d'armes ne maldit de gens, si donchs per semblances no o podiets aportar a raho (Marshall, 1972: 56-57).

Riquer (1975) classifica els gèneres trobadorescs des d'una doble perspectiva: contenidista i formal. Dins la primera, hem de destacar la *cansó* i el *sirventés* com els dos extrems oposats. L'única cosa que importa és no barrejar continguts. Així, el poema marquià XLII s'erigeix com una prova fefaent —una més— del canvi consubstancial que es produeix en la literatura europea occidental de finals del segle XIII i que ha madurat suficientment en el moment en què escriu Ausiàs. Deia Jofre de Foixà en la citació anterior: "o si faç canço o dança d'amor, no·s tayn que·y mescles feyt d'armes ne maldit de gens". Les normes trobadoresques no permetien la confusió cançó-maldit; però, el pas fet en els gèneres trobadorescs cap a interessos més formals fica dins un mateix calaix de sastre composicions amoroses, morals o, fins i tot, un *maldit*. De fet, aquest poema, l'inclou Baltasar de Romaní dins allò que bateja com a *Càntica d'amor*.

Però, l'evolució mateixa de les gramàtiques posttrobadoresques ens marca aqueix canvi en la concepció de la *cansó*. La *Doctrina de compondre dictats*,[77] tot i

---

[76] La tasca de Giuseppe Tavani (1980 i 1989) és fonamental per a l'estudi d'aquests certàmens, com també la d'Antoni Ferrando (1983), la qual fa, per una altra banda, un repàs exhaustiu de tots els certàmens poètics valencians del XV, fet socioliterari caracteritzador d'aquest context productiu.

[77] Marshall la interpreta com a continuació o, si més no, dependent de les *Razos de trobar* de Raimon Vidal:

> The main argument for considering the *Doctina* depenent in some way on the *Razos* is the fact that the two texts are linked in MS. *H*, which alone transmits the text of the *Doctrina*. Closer examination of the actual arrangament of the actual arrengement of the two texts in *H*, however, shows

que esmenta la característica tematicocontenidista, para atenció a la forma metricoestròfica de la composició:

> E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazement,/e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses mal dir e ses lauzor de re sino d'amor. Encara mes, deus saber que canço ha obs e deu haver cinch cobles; eyxamen n'i potz far, per abeylimen e per complimen de raho, ·vj· o ·vij· o ·viij· o ·ix·, d'aquell compte que mes te placia. E potz hi far una tornada o dues, qual tu vulles (Marshall, 1972: 95).

La tria que hem fet del model poemàtic no ha estat aleatòria. Dins aqueixa tradició formal que es gestava, l'arquitectura de la cançó passava per tenir cinc cobles —tot i que en podia tenir més. Així, doncs, l'elecció d'aquesta forma metricoestròfica per a la nostra tipologia textual del macrocomponent sintàctic atén a motius de genuïnitat, a més dels merament quantitatius.[78] De fet, són

---

> this argument to be unsound. The escribe, having reached the end of the *Razos*, continued on the same line by copyng ten lines of verse, wich are written out as if they were prose like the preceding matter (Marshall, 1972: lxxv).

[78] És la distribució metricoestròfica que més es repeteix en l'obra marquiana, la qual cosa té una correspondència amb el que ocorre en la poesia d'aleshores.

> El cànon de les obres amoroses de la primera època [d'Ausiàs March] és el poema de 5 estrofes de 8 versos amb una tornada de 4 (44 v.) (Ramírez i Molas, 1970: 250).

El *Cançoner L* conté un total de 114 poemes de diferent llargària, dels quals més de la meitat correspon al model metricoestròfic marquià més generalitzat, que fem servir per a la nostra tipologització:

> Quant al nombre de cobles, la quantitat més generalitzada és la de poesies de cinc. D'aquest grup, al cançoner n'hi trobem 59, una d'elles porta al davant una cobla de quatre versos del mateix metre. 57 d'aquestes poesies són de vuit versos per cobla, una de deu versos per cobla i una altra de 17 versos cada cobla (Torruella, 1992: 45).

Per tant, un total de 57 poemes que segueixen el mateix esquema formal que els poemes que triem d'Ausiàs. Justament el 50% dels que apareixen al poemari. En l'obra marquiana representa un 42'9%, una proporció molt semblant.

> Això no ens ha d'estranyar, ja que la 'cançó', nom que correspon a les poesies de cinc i set cobles de tema amorós [en la posttrobadoria!], era el tipus de poesia més usat en els segles XIV i XV, i el nostre cançoner no n'és una excepció (Torruella, 1992: 47).

complementaris, ja que allò que segueix alguna norma prefixada és el que sol aparéixer amb més freqüència.

Per últim, el primer dels tractats anònims del ms. Ripoll 129 arreplega una definició en la mateixa línia que la de la *Doctrina*:

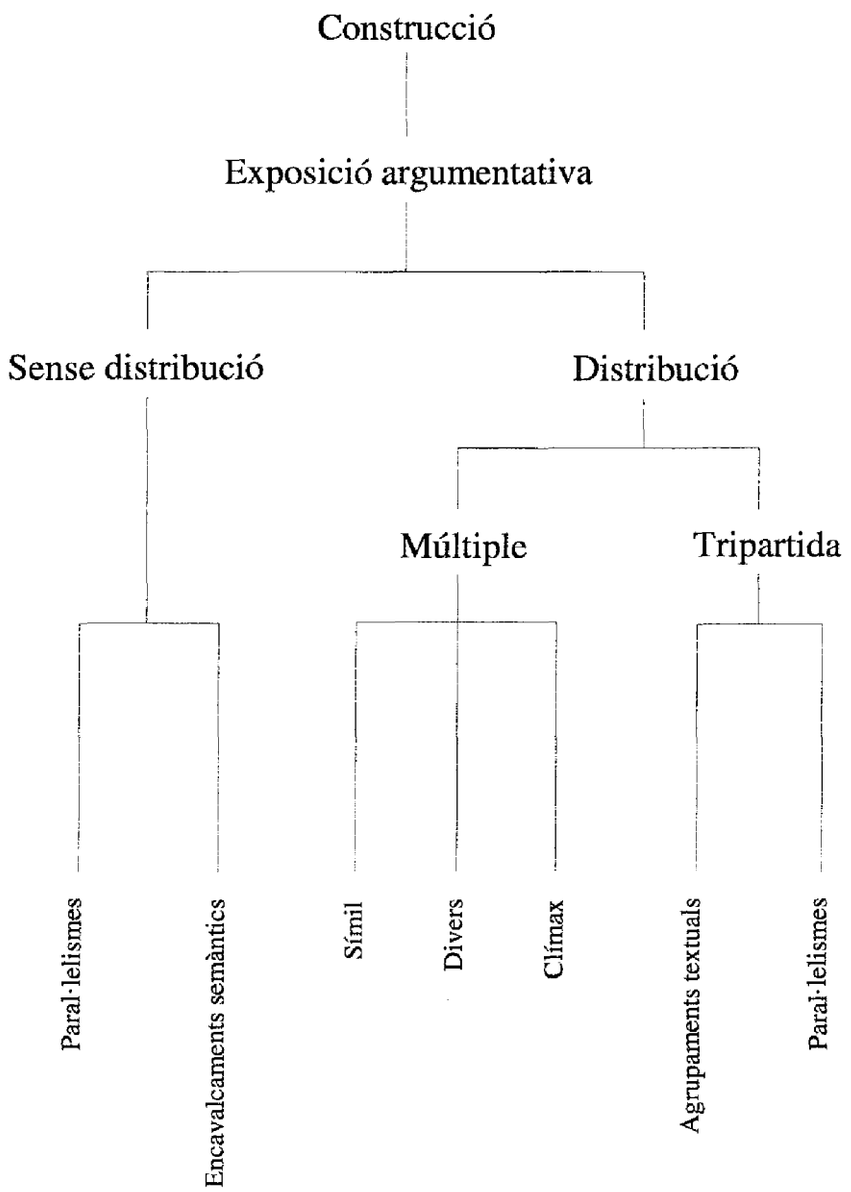
> <Ca>nçons han ·v· o ·vij· cobles ab una tornada, axí com aquela d'En G. de Cabestayn qui diu:
>
> er <ve>y qu'em venguts als iorns lonchs;
> e aquesta ha ·v· cobles. Axi matex aquela qui diu:
>
> Li dolç <co>ssire,
>
> qui ha ·vij· cobles. Empero troba hom moltes cansons de trobadors antichs qui no han mas ·vj· cobles. La materia de les cançons es de amor o de lahor de dones (Marshall, 1972: 101).[79]

Aquestes gramàtiques tenen, sobretot les darreres, una obsessió per marcar les diferències entre cadascun dels gèneres més usuals, la qual cosa és perfectament justificable pel distanciament en el temps dels trobadors clàssics i d'aquells a qui van dirigides aquestes normes. El primer dels texts anònims del ms. de Ripoll 129 comença amb una mena de resum del que s'hi pretén: "<aqueste>s son les diferencias entre les cançons, tençons, sirventesch, cobles, vers, dançes, <desda>nçes, e viaderes" (Marshall, 1972: 101). La posttrobadoria juga molt més amb les formes. No és estrany, doncs, que Ausiàs March, fill i nebot, respectivament, de Pere i Jaume March, utilitze aquestes formes posttrobadoresques per a confeccionar la seua poesia.

García Berrio va establir uns criteris per a la confecció de la classificació tipològica del macrocomponent sintàctic del sonet amorós clàssic. El primer ha d'estar present, lògicament, en l'apropament que fem a l'obra d'Ausiàs March. No obstant això, la modalitat expressivoactancial de la comunicació textual no passa per la narració, sinó que s'especialitza únicament en la modalitat d'exposició argumentativa. Fet aquest perfectament lògic, en la mesura que la modalitat de narració no és pròpia de la lírica i apareix únicament en autors que conreen uns altres gèneres, com és el cas de Lope de Vega, especialitzat molt en el gènere dramàtic. Així, doncs, en el nivell primer, la classificació tipologicotextual marquiana del macrocomponent sintàctic apareix molt més reduïda que en l'estudi fet per García Berrio sobre els sonets de cinc autors principals del *Siglo de oro*.

---

[79] Notem la diferència entre aquesta citació i l'anterior de la *Doctrina*. Si allà començava amb motius contenidistes i després passava a la composició formal del gènere, ara l'explicitació del tema de les *cansons* es fa en últim lloc i només en una línia, com un afegitó necessari però d'importància relativa.



Una vegada tingut en compte açò, cal endinsar-nos en el nivell corresponent al segon criteri, en el qual hem de parar atenció en la correspondència o no entre les clàusules metricoestròfiques i les oracions, enteses aquestes com a unitats bàsiques de construcció macrosintàctica. Així, haurem de distingir entre composicions *sense distribució*, per una banda, i aquelles que presenten una *distribució* interna de les estrofes, per l'altra. Aquesta darrera s'especialitza en múltiple i tripartida —i no dual com en el cas del sonet clàssic.[80]

[80] Establim un paral·lelisme entre isodistribució/antidistribució i distribució/sense distribució. Així, la qualitat de texts *normals* s'aplica als que definirem com a distributius.

Per últim, el tercer criteri establert per García Berrio ens impulsa a l'especificació de diferents marques interestròfiques que poden ser explícites o implícites.[81]

1. DISTRIBUCIÓ

La distribució és l'estructura macrosintàctica més genuïna d'un poema. Ja havíem advertit en l'apartat on explicàvem la teoria tipologicotextual de García Berrio que aquest teòric presentava els seus *prejudicis* envers les diferents distribucions macrosintàctiques: els texts isodistributius són aquells "que podemos considerar como textos *normales*" (García Berrio, 1978-1980: 54).

Una vegada recordada la propietat d'aquest tipus de composicions —isodistributius en el model de García Berrio i distributius en el nostre—, cal que definim què hem de considerar com a text distributiu en l'esquema composicional dels poemes marquians que treballem. La tipologia textual del macrocomponent sintàctic ha de tenir clar aquest fet, ja que a partir de la distribució establirem els casos sense distribució.

Una tasca veritablement difícil. El sonet tenia una tradició d'estudis al darrere que van aprofundir en els seus mecanismes arquitectònics; la composició que estudiem no. Però la dificultat més gran és la llargària del poema, la qual pot possibilitar conclusions essencialment diferents a les d'Antonio García Berrio. La principal diferència és la presència de dos límits metricoestròfics principals.[82] El primer després de les dues cobles que obrin el poema; el segon, entre la quarta estrofa i la conclusiva. Així, s'estableixen tres blocs ben marcats en la distribució: les dues primeres cobles, la tercera i la quarta i, per últim, la cinquena.[83]

Una vegada classificat un poema com a distributiu —a causa del respecte d'aquestes cesures principals—, s'ha de veure si els parells estròfics tenen relacions internes de solidaritat entre les cobles que els componen. Si és així, hem de parlar de distribució tripartida, mentre que en el cas contrari tindrem poemes de distribució múltiple.

---

[81] Per facilitar el seguiment d'aquest apartat de l'estudi, hem transcrit el llistat de la tipologia del macrocomponent sintàctic que hem elaborat a partir dels texts marquians al començament del treball.

[82] Aquest fet és conseqüència d'una distribució determinada de continguts en el text poemàtic. Lògicament, com que no hi ha cap estudi sobre l'arquitectura macrosintàctica dels poemes en Ausiàs March —és més, de cap autor català— hem d'establir nosaltres aquesta estructura bàsica que considerem com a *normalitat* en la poètica marquiana.

[83] És precisament açò el que no ens permet parlar d'isodistribució, ja que la cinquena cobla, tot i tenir una força igual o major a cadascuna de les dues parelles estròfiques, descompensa la distribució material en el poema.

1.1. Distribució tripartida

Tripartida? Sí, la denominació originària de García Berrio no ens hi val, ja que els grups establerts no són duals. En el cas del sonet: dos quartets+cesura+dos tercets. En el poema que hem triat de March —cançó,[84] si volem, de cinc cobles— sí que trobem aqueixa dualitat, però només en les dues primeres parts del poema, ja que la darrera només contenia la cobla consecutòria. Així, doncs, no parem atenció en la forma de composició dels apartats del poema que s'ha format a partir de les cesures, ja que són heterogenis. Quan parlem de distribució tripartida ens referim clarament a les parts en què ha quedat dividida la composició.

1.1.1. Agrupaments textuals

García Berrio (1978-1980: 62-63) construeix un apartat que arreplega les composicions distributives duals sense marques explícites amb agrupaments interns textuals. La raó per la qual una composició pertany a aquest grup té a veure amb un "doble orden de cohesión" —entre ambdues estrofes i entre els dos parells format per aquestes.[85] Els agrupaments textuals interns ho són bé per l'existència de representacions semàntiques correlatives, bé per la presència de sistemes expressius diferents, cas evident en el poema X, on les dues primeres cobles són un símil i les darreres l'aplicació al jo literari.[86]

---

[84] I no *cansó*, com a gènere trobadoresc que venia configurat per raons macrosemàntiques. Si volem anomenar aquesta composició com a tal, emprarem la denominació catalana i no l'occitana. Interpretarem el primer cas com un tipus de composició de tema predominantment amorós que ha evolucionat cap a un formalisme determinat dins un univers literari canviant —i no canviat encara totalment.

[85] Quan parlarem d'agrupacions textuals internes i no esmentem la localització de cadascuna, la primera es correspondrà a les dues primeres cobles, mentre que la segona ho farà a la tercera i la quarta.

[86] Un estudi tipologicotextual com el que fem requereix una gran freqüència de citacions textuals de l'obra estudiada, més encara quan els aspectes tractats són sintàctics. Malgrat tot, no considerem tan necessària la reproducció dels texts literals en aquest subapartat de la classificació del macrocomponent sintàctic —isodistribució amb agrupacions textuals internes— com, per exemple, en la isodistribució múltiple amb símil. La raó és senzilla: en aquest apartat podem fer una aproximació hermenèutica a les composicions amb agrupacions textuals que, en certa mesura i tenint en compte que posseeixen un caràcter més semàntic, pot suplir aquesta absència. Així, per exemple, sí que transcrivim el poema X, que agrupa les estrofes a partir de la forma arquitectònica símil+aplicació personal.

> Si com hun rey, senyor de tres ciutats,
> qui tot son temps l'a plagut guerrejar
> ab l'enemich qui d'ell no·s pot vantar:
> may lo vencés menys d'esser-ne sobrats,
> ans si·l matí l'enemich lo vencia,

Cal plantejar-nos ara per què aquest poema no està inclòs dins la branca de composicions distributives múltiples amb símil. Doncs, perquè aquells símils que hi apareixeran són conferidors d'aquella estructura macrosintàctica, car permeten *per se* una relativa independència de l'estrofa en què s'inclou. Per tant, el símil estròfic s'autoconfereix una certa individualitat respecte al text global. I aquesta repercuteix en la macroestructura sintàctica del poema: no es pot donar ja solidaritat entre els parells estròfics. En el cas del poema X, la distribució peculiar del símil que ultrapassa la cesura principal, propicia una macroestructura sintàctica diferent. Hem de distingir entre símil estròfic i ultraestròfic.

El poema XIV planteja una distribució tripartida amb uns agrupaments textuals interns de caràcter semàntic relacionats amb Fortuna. Fins al primer límit metricoestròfic hi ha una referència a la recerca de Fortuna, mentre que en la part del poema localitzada entre les dues cesures l'amant deixa clar que no es queixa d'Amor, sinó de Fortuna.

Aqueix *gran amador* aconsegueix el goig sense necessitat de perdre la vida, un plaer que resideix completament en la dona.[87] Però, pateix perquè "en

---

ans del sol post, pel rey era vençut,
fins qu'en les hosts contra·l rey fon vengut
un soldader qui lo rey desconfia.

[87] Aquesta agrupació textual de les dues primeres cobles del poema XX s'ha de posar necessàriament en relació des d'una perspectiva temàtica amb el poema LVII, concretament en la referència aAtó i al tipus de mort que desitja.

Ladonchs lo rey perdé la senyoria
de les ciutat sens ulla possehir,
mas l'enemich dues li·n volch jaquir,
dant fe lo rey que bon compt'en retria,
com ha vassall, la renda despenent
a voluntat dell despossehidor:
de l'altra vol que no·n sia senyor,
ne sia vist que li vinga'n esment.

Lonch temps Amor per enemich lo sent,
mas jamés fon que·m donas un mal jorn
qu'en poch instant no li fés prendre torn,
foragitant son aspre pensament.
Tot m'a vençut ab sol esforç d'un cors,
ne l'ha calgut mostrar sa potent força;
los tres poders, qu'en l'arma son, me força,
dos me·n jaqueix, de l'altr'usar no gos.

E no cuydeu que·m sia plassent mos
aquest vedat, ans n'enduré de grat.
Sibe no puch remembrar lo passat,
molt es plassent la carreg'a mon dors.

desijar la que yo am ve tarda" (XX, 28), per la no correspondència, en definitiva. Així, doncs, hem d'establir dos agrupaments textuals a partir del binomi goig-patiment en el poema XX.[88]

Pere Bohigas (1952-1959: 79) sintetitza el tema del poema XXI com "l'amor del poeta i el desamor de la dama". Simplement amb això, aquest crític estableix els dos agrupaments interns textuals del poema XXI.

L'esquema fet-causa construeix el poema XXII: l'amant estima sense esperança en les dues primeres cobles —"car pas desig sens esperanç'aver" (XXII, 5), "e yo d'amor visch d'esperança vana" (XXII, 15)—, mentre que en les dues següents explica la causa d'aquesta desesperança: la dona ama comunament i l'amant es lliura a l'amor foll. Els dos primers versos de la cobla consecutòria introdueixen la imatge tradicional, *medieval*, de l'espill, una eina remarcadament moralitzadora: "fent be a molts, a la Mort me acús,\car seré spill de leals amadors" (XXII, 33-34).

Un binomi usual en la lírica medieval europea d'Occident: ulls-seny. A partir del qual s'articulen els dos agrupaments interns del text poemàtic corresponent al poema XXIII, el cant a Teresa. Les dues primeres estrofes lloen

---

Jamés vençó fon plaer del vençut,
sino de mi que·m plau qu'Amor me vença
e·m tinga pres ab sa'nvisible lença,
mas paren be sos colps en mon escut!

De ffet que fuy a sa mercè vengut,
l'Enteniment per son conseller pres
e mon voler per alguazir lo mes,
dant fe cascú que may serà rebut
en sa mercè lo conpanyó membrar,
servint cascú lealment son offici,
si que algú d'els no serà tan nici
qu'en res contrast que sia de amar.

Plena de seny, vullau-vos acordar
com per Amor venen grans sentiment,
e per Amor pot ser hom ignoscents,
e mostre·u yo qui n'he perdut parlar.

[88] És molt interessant la presència d'un símil en la cobla consecutòria d'aquest poema. És un dels casos on trobem descompensament —de fet, el més usual 2+6. Hem d'advertir, però, que la presència del símil no implica matemàticament la seua tipologització com a isodistribució múltiple, sinó que s'ha d'interpretar en quina mesura trenca o no la solidaritat interestròfica des d'una perspectiva macrosintàctica. En aquest cas, en què trobem el símil estròfic en la cobla conclusiva, la relativa independència atorgable pel símil no trenca cap relació solidària, establertes entre les dues primeres cobles, per una banda, i entre la tercera i la quarta, per l'altra.

l'amada des de la perspectiva de l'ull, mentre que les dues següents remarquen la importància d'"hun bell cos e honest".

Lexant a part l'estil dels trobadors,
qui, per escalf, trespassen veritat,
e sostrahent mon voler affectat
per que no·m torb diré·l que trob en vos.
Tot mon parlar als qui no·us hauran vista
res no valrrà, car fe no·y donaran;
e los vehents que dins vos no veuran,
en creur'a mi llur arma serà trista.

L'ull de l'hom pecha no ha tan fosqua vista
que vostre cos no jutge per gentil:
no coneix tal com lo qui es suptil;
hoc, la color, mas no sab de la lista.
Quant es del cors, menys de participar
ab l'esperit, coneix be lo grosser:
vostra color y ell tall pot be saber,
mas ga del gest no porà parlar.

Tots som grossers en poder explicar
ço que mereix hun bell cors e honest:
jovens gentils, bons sabents, l'an request,
e, famejants, los cové endurar.
Lo vostre seny fa ço c'altre no pensa,
que sab regir la molta subtilea.
En fer tot be s'adorm en vos perea:
verge no sou, perque Deu ne volch casta.

Sol per a vos basta la bona pasta
que Deu retench per fer singulars dones:
ffetes n'a'ssats molt savies e bones,
mas compliment Dona Teresa·l tasta.
Havent en si tan gran coneximent
que res no·l fall que tota no·s conega,
a l'hom devot sa bellesa encega;
past d'entenents es son enteniment (XXIII, 1-32).

El patiment torna a ser en el poema XXXVI procediment semàntic intern cohesionador d'un grup estròfic, en concret del primer. Aquest serveix com a introducció per a l'agrupament textual al voltant de la pietat i/o mercé de la dona.

La interpretació de Bohigas, que compartim, deixa ben palesa en el poema XXXVIII una arquitectura distributiva tripartida amb dos agrupaments textuals ben marcats:

> Les dues primeres estrofes expressen el neguit del poeta per haver desvetllat en la dama amada una benevolença que no arriba a ésser un veritable amor. Segueix una franca declaració d'amor (17-32): Ausiàs March ofereix la seva ànima a la dama —l'ànima "és a Déu bell present"—, amb tal que ella li demostri amor, encara que no sigui gaire (Bohigas, 1952-1959: 131).

La positiva-alegria de la tristesa que impera com a TTG del macrocomponent semàntic en el poema XXXIX s'organitza distributivament amb dos agrupaments textuals interns: el primer introdueix el tema de la tristesa en un sentit més general, aplicada als altres; el segon, per una altra banda, significa una aplicació d'allò més general a l'amant poètic, al jo exemplar.

La relació fet-causa dibuixa una estructura d'agrupaments textuals distributius en el poema XLIII, com ja ho havia fet adés, en el poema XXII. El fet —l'*oració principal*—: la Vergonya; la causa: Amor, és clar.

La dona, objecte de pecat sobre la qual descarregar totes les culpes, apareix perdonada per l'amant en les dues primeres cobles del poema XLVIII. I ho fa de manera insistent mitjançant el remarcat paral·lelisme, en el qual sura, fins i tot, un ressò de perdó cristià:

> Yo li perdon si m'a dat mal dormir,
> yo li perdon voler mal guardonat,
> yo li perdon si m'a d'amar forçat
> dona tan vil que·m fos vergonya·l dir (XLVIII, 5-8).

Després d'un primer grup cohesionat de les primeres cobles sota el perdó de l'amada, el poeta adverteix en el segon agrupament textual que el voler de l'amant "en als no pot servir" (XLVIII, 24), sinó en l'amada. Desitja ser el seu servidor —malgrat tot— i, per això, l'estrofa consecutòria és una petició de correspondència sota la forma del *carpe diem.*

Un altre parell d'agrupaments semàntics esperable en l'obra marquiana és el relatiu a l'esperança, en les primeres estrofes, i la por, en les següents. Ausiàs clou el primer grup amb una temença a la por —enginyós joc retòric, per cert—, la qual li pot fer perdre aquella llum al final del passadís: "tement que por ma'sperança confona" (LIV, 16). De fet, el segon parell estròfic comença amb el progressiu allunyament d'esperança i el colp de mar que sacseja les seues veles —la "por de la mala sort" (LIV, 24)-: "de punt en punt ma'sperança·m bandona\e venç-me por d'aquell mal que yo·m tem (LIV, 17-18). La distribució d'agrupaments esperança-por s'estableix de manera idèntica en un poema molt pròxim a l'anterior, el LVI. De nou, la por és als mals Fats, a Fortuna.

El poema LVII presenta dos tipus de mort, cadascuna amb un exemple personal. En les dues primeres estrofes apareix la mort per motius egoistes, personals, per fugir de perills majors, la qual ve representada perAtó, mentre que en les dues següents es fa una referència a la mort com a recerca d'una vida eterna, com és el cas de Jesucrist. Aquest poema barreja el motiu literari de la mort per

Amor com a negativa límit, una mort entesa com a sentiment i no com a fet físic, amb el motiu religiós de la mort com a arribada al Paradís. Aquest tipus de mort implica un desig d'espiritualització, de pèrdua del cos, que, tot i ser una conseqüència en el primer cas, no és el seu objectiu principal.

Açò s'ha de posar necessàriament en relació amb la mort de l'amada. L'amant literari marquià veu la mort d'aquesta com a única eixida per a consumar el seu amor. Si el jo poètic —i no necessàriament Ausiàs— és un home escindit, la dona ho és més encara, car no ha tingut la sort que una de les darreres sagetes d'or que llançà Amor li ferira el cor. La carn, el cos requereix el seu lloc en el joc amorós, en l'amor humà. Però, mort el cos, desapareix el principal problema per a la unió. Així, la mort de la dona és perfectament solidària amb aquesta que es proposa en la segona part del poema LVII.

Possiblement, Jesucrist era un model que es perdia entre les aurèoles divines i el lector model marquià no s'hi sentiria identificat. No obstant això, aquella dona que és arran de terra és un exemple perfecte per a les intencions literàries de March.

El poema LXXIX, un dels més carismàtics de l'obra marquiana, torna sobre la generalització, la teorització, la presentació més abstracta i/o impersonal dels primers versos com a primer agrupament textual, enfront d'una aplicació més directa al jo literari. En altres termes, hem d'assenyalar dues parelles estròfiques definides a partir d'una representació semàntica correlativa: en un primer moment se'ns hi explica com Amor pot llançar tres tipus de sagetes —d'or, d'argent i de plom— amb una qualitat de sentiment diferent segons el metall que la conforme; en les altres dues estrofes es fa una aplicació personal al jo del poeta, que ha estat ferit per una fletxa d'or perduda, car Amor les havia llançades totes en el passat. Així, la primera persona literària adquireix autoritat. És, com s'autodefineix, el millor amador, que ha de servir com a model exemplar als altres que vulguen endinsar-se en els camins sinuosos de Venus. Un dels últims poemes tipologitzats, un dels cants a la dama distribueix el contingut semàntic a partir de dues correlacions. La presència de *Mon derrer bé*, de la dona, en definitiva —primer grup— torna a dur l'amant a Amor —segon agrupament.

Per últim, de nou l'esquema fet-causa: en les dues primeres estrofes del poema CXXII apareix la petició d'un falcó al rei Alfons per no caure en Amor per part d'un jo literari que —ara sí— té com a referent real Ausiàs March. Això no justifica, però, la sinceritat del poeta i la corresponent terapèutica verbal dels seus escrits, sinó que pot ser, sense forçar gens la interpretació, una eina al servei de la versemblança. En el segon grup trobem la justificació i/o causa d'aqueix anhel de fugida d'Amor: es queixa de la naturalesa de les dones, incapaces d'amar honestament —"totes son carn y en carn es lur cabal" (CXXII, 20)—, per la qual cosa defuig Amor. Una vegada que l'amant ha assabentat el seu senyor de la raó per la qual vol un falcó —i ho expressa mitjançant el "donchs" que enceta la darrera cobla—, torna a fer-li la petició en l'estrofa conclusiva.

1.1.2. Paral·lelismes

El paral·lelisme apareix en els poemes amb distribució tripartida quan entre ambdues parelles estròfiques es produeix una geminació o reiteració d'unes certes estructures. En l'estudi tipologicotextual de l'obra marquiana només un poema —el XLII— repeteix una mateixa estructura en cadascuna de les bandes de la primera cesura. Ho fa en el primer vers de la segona cobla i en la mateixa situació de la quarta; per tant, en la segona cobla de cadascun dels parells estròfics:

Vos qui sabeu de la tortra·l costum,
e, si no·u feu, placia·l vos hoyr.
Quant mort li tol son par, se vol jaquir
d'obres d'amor, ne beu aygua de flum,
ans en los clots ensutza primer l'aygua,
ne·s possa may en vert arbre fullat.
Mas contr'açò es vostra qualitat,
per gran desig no cast qu'en vos se raygua.

E no cuydeu, Dona, que be·us escaygua[89]
que, puys agués tastat la carn gentill,
ha mercader liura·s vostre cors vill,
e son dret nom En Johan me pens caygua.
E si voleu que·us ne don conexença:
sa faç es gran ab la vista molt losca;
sos fonaments son de lagost o mosca.
cert no merex draps vendre de Florença.

E, conexent la vostra gran fallença
volgués muntar en amar cavaller,
e sabent ell tot vostre fet en ver,
en vos amar se tengr'a consciença.
Sabent molt clar la'nsutzeada vida,
prenent publich les pagues del peccat,
vostre cors leg per drap es baratat;
vostre servir es bo sol per a dida.

E no cuydeu filla·us agués jaquida,
vos aletant aquell'ab vostra let;
car vostre cors es de verí replet,
e mostren-ho vostres pels fora mida:
car, si·us jaquiu vostra barba criada
e la·us toleu, puys, ab los pels dels braços,

[89] Marquem amb cursiva els dos versos on es produeix el paral·lelisme.

poran-se'n fer avantajosos laços
prenints perdius e tortra o bequada (XLII, 1-32).

1.2. Distribució múltiple

La classificació d'un grup de poemes com a distributius implica el manteniment de les cesures principals del text poètic. El caràcter múltiple d'aqueixa distribució apareix quan els límits estròfics no són exclusivament els marcats per la distribució tripartida, sinó que aquests es troben en totes i cadascuna de les interseccions estròfiques. Així, hauríem de parlar de l'existència de quatre cesures en els poemes distributius múltiples.

Aquesta multiplicitat de límits estròfics dota cadascuna de les cobles d'una relativa autonomia en el poema, car no trobem la solidaritat interestròfica entre les dues primeres unitats metricoestròfiques o entre la tercera i la quarta, esquema propi de la distribució tripartida.

Si García Berrio (1978-1980: 69-71) establia les terminals clímax expositiu i divers en la branca de distribució múltiple, amb preeminència quantitativa de la primera, la tipologització que fem ara és diferent en virtut de l'estratègia arquitectònica i de les intencionalitats últimes d'Ausiàs March.

1.2.1. Símil[90]

Un mecanisme molt important per a la determinació de la multiplicitat d'alguns poemes classificats prèviament com a distributius és el símil. García Berrio (1978-1980: 62-63) esmenta aquest recurs retòric com a causa de distribució sense marques explícites. No obstant això, hem de fer una precisió fonamental: en el cas dels sonets estudiats per aquest teòric de la literatura el símil no apareix explicitat, sinó "a través de la apelación de representaciones semànticas" (García Berrio, 1978-1980: 62). A més a més, "el juego símil-aplicación personal crea a los dos lados de la cesura distributiva una imagen palpable de tal estructura" (García Berrio, 1978-1980: 62). A ambdues bandes de la cesura distributiva! Per tant, no és cap dels casos ausiasmarquians. La importància d'aquest recurs retòric en l'obra d'Ausiàs March (Martos, en premsa c) repercuteix en la conformació de la teoria tipològica del macrocomponent sintàctic respecte a la creació d'una terminal específica, en primer lloc.

A banda i en segon lloc, una importància estadística. Si en l'estudi de García Berrio (1978-1980) es palesa una descompensació entre les dues branques distributives, en la tipologia textual que fem de l'obra marquiana no és així. Un total de setze poemes són distributius múltiples. La diferència estadística encara es decanta per la branca distributiva tripartida —dual en l'estudi de García Berrio—,

[90] Per al nostre estudi tipologicotextual, ens centrem en un aspecte fonamental del símil: el paper que té com a configurador d'una macroestructura sintàctica determinada del poema.

tot i que ara ens hi apareix molt més reduïda. Aquest canvi estadístic ha estat conseqüència d'una estratègia arquitectònica explotada per Ausiàs March: el símil.

Deixant de banda algun cas de símil que ultrapasse els límits estròfics —però no les cesures principals—, cas que seria de distribució tripartida, hem de fer notar l'abundant presència del símil que no transgredeix les fites estròfiques. En el cas en què es produeix aquest fenomen, no s'ultrapassa, però, cap de les cesures principals del poema: parlaríem, aleshores, de distribució tripartida.

El símil és un dels recursos més importants de la poètica marquiana. És complicat, en molts casos, de diferenciar-lo d'uns altres tropos. És per això que Archer (1985) estudiarà l'analogia —com a recurs que engloba figures com la del símil, la metàfora o l'al·legoria— en tota la seua complexitat.

> Les termes que désignent les figures et les tropes dans les traités de rhétorique du XIVe siècle en Catalogne sont d'una grande variéte et leur classification s'opère de manière fort complexe (Zimmermann, 1991b: 119).

L'analogia s'ha de veure en el context específic —i en el cotext— en què apareix. Sí que és veritat que algunes imatges marquianes tenen unes arrels trobadoresques molt profundes, però Ausiàs les aprofita i les adapta a la seua perspectiva teòrica i/o moralitzadora:

> He departs from this tradition, too, in using imagery from three important areas wich are not represented in trobadour similes: the comparisions concerning folly or madness, wich often communicate implicitly a moral dimension generally alien to classical troubadour verse; the elemental images, the use of wich may be related to March's documented acces to some of the works of Llull; and the image with and explicity moral of spiritual theme by wich he is able to argue from one moral truth to another (Archer, 1985: 179-180).

Els símils tenen un valor didàctic molt determina(n)t en la poesia ausiasmarquiana. La comparació per analogia es relaciona amb "el didactisme ubicu de les lletres de l'edat mitjana: l'exemple aclaridor del mestre, que se serveix de referents més coneguts per a explicar situacions més complexes i, per tant, menys òbvies, com ara les diverses manifestacions sentimentals de l'experiència amorosa" (Martín, 1994: 437, nota 369).

La identificació entre símil i estrofa és el cas més pur i usual en els poemes marquians. La construcció estròfica amb símil més freqüentada per Ausiàs és la que distribueix en una mateixa cobla la figura retòrica i l'aplicació personal:

> La correlació s'exposa segons un esquema molt regular, amb una distància gairebé sempre de 4 versos entre els dos membres correlatius [...]. Diríem que aquesta figura serviria per a reforçar

l'eix de simetria de l'estrofa (Ramírez i Molas, 1970: 251).

I, tenint en compte aquesta premissa, l'arquitectura estròfica més usual en les cobles amb símil és aquella que en els quatre primers versos introdueix el símil, mentre que als quatre darrers apareix la lectura del símil aplicada —normalment— al jo. Per tant, hauríem de parlar de l'estructura de les estrofes 4+4 com la forma arquitectònica del símil més genuïna en l'obra ausiasmarquiana. La raó és sempre amb caràcter quantitatiu, per freqüència d'aparició i per importància d'extensió d'aquest recurs dins cada estrofa:

> La comparaison de type *aixi com* est, jusqu'au XVe siècle, une figure fondamentalement symétrique, close, dont la presénce, éminent facteur d'unité, assure un reforcement de l'ordre conceptuel prédominant dans le texte (Zimmermann, 1991b: 129).

En les estrofes 4+4, el símil sol aparéixer introduït en el primer vers amb les expressions "si co·l", "axí com cell", "axí com el", "com el" o qualsevol altre derivat d'aquest tipus, mentre que la lectura-aplicació personal ho fa amb "ne pren a mi", "li·n pren axí", "n'a pres a mi", "tot enaxí, etc.[91]

El símil és la primera branca de la distribució múltiple. La presència d'aquesta figura evidencia un canvi de to estilístic en el poema i, de fet, l'ús continuat de símils —el poema I,[92] per exemple— implica una desconnexió solidària entre les estrofes que el conformen. Aquesta relativa independència de les estrofes amb símil respecte al to general de la composició és la raó principal i justificatòria per a la inclusió de poemes amb símils dins la branca de distribució múltiple.

Per una altra banda, no apareix molt sovint el símil acaparador d'una estrofa al complet sense els introductors relatius al símil i a la seua aplicació. La raó és clara: l'extensió. Si no hi apareguessen les formes introductòries de cadascuna de les dues parts de la construcció retòrica, seria veritablement complicat intuir les relacions sintacticosemàntiques que es produeixen en un símil

---

[91] Vegeu, per exemple: VIII, 25-32; XVI, 9-16; XXVII, 9-16; XXXIII, 25-32; XXXV, 25-32 i 33-40; XL, 25-32; LVIII, 1-8; LIX, 1-8; LXVI, 25-32; CX, 17-24.

[92] L'ús del símil és el mecanisme que confereix la multiplicitat als texts isodistributius, ja que trenca la solidaritat interestròfica dins les parelles de cobles. Per a poder observar aquest caldria veure representat el poema en conjunt. No obstant això, el gran nombre de composicions que es classifiquen en aquesta branca ens obliga a triar un criteri de funcionalitat: només transcriurem el símil i l'aplicació corresponent —això sí, tots i cadascun dels exemples—, tot i que donarem la referència al text editat per Pagès. Si haguérem de triar un poema representatiu d'aquest apartat i que deixara palesa aqueixa relativa independència que el símil aporta a les composicions isodistributives, aquest seria, sens dubte, el poema I.

d'aquesta llargària. De fet, no desapareixen ambdues, tot i que sí que ho pot fer una, car l'altra —bé "si co·l", o be "ne pren a mi, i derivats— s'encarregaria d'establir les relacions sintacticosemàntiques que hi pertoquen.

L'introductor del símil apareix en quatre poemes, tot i que l'ordenació dels continguts és diferent. Mentre que en el primer cas és aplicació personal+símil (I, 9-16), en els tres següents recupera l'ordenació més usual, l'inversa (XXIV, 9-16; XXIV, 25-32; XXVII, 17-24). Només se'ns presenta un símil amb l'arquitectura 4+4 i amb l'introductor de l'aplicació personal únicament (II, 9-16).[93]

Tot i que la presentació del símil marquià sol fer-se amb l'estructura estròfica de quatre versos destinats al símil i uns altres quatre per a l'aplicació personal, hi ha casos en què n'ocupen menys. Així, en aquests símils que no arriben a omplir la cobla, hem de distingir, per una banda, entre aquells que es troben compensats quantitativament respecte a l'aparició d'aqueixes dues parts — estructures del tipus 2+2 (I, 1-4; XXIV, 37-40; XXXIV, 33-36; LVIII, 21-24; LXV, 9-12) o 3+3 (I, 19-24)— i, per l'altra, els que els destinen diferent nombre de versos.

Hi ha quatre exemples en què la descompensació és 2+6/6+2 (I, 25-32; XXIV, 17-24; XXXV, 1-8 i L, 1-8). Els tres primers es decanten a favor de l'aplicació del símil, mentre que el darrer —el L— ho fa destinant sis versos al símil i dos només a l'aplicació personal.

L'únic cas que trobem amb la distribució sintacticosemàntica del símil 3+5 és el conegut poema XIII, el qual ens presenta una característica bastant original en l'obra ausiasmarquiana: ni el símil —un personatge concret, Tici— ni l'aplicació personal tenen cap introductor del tipus que adés hem esmentat.[94] No obstant això, el pronom feble *m* del vers 20 ens indica que hi comença l'aplicació personal:

> Cell Texion qui·l buytre·l menga·l fetge
> e per tots temps brota la carn de nou,
> en son menjar aquell ocell may clou:
> pus fort dolor d'aquesta·m te lo setge,
> car es hun verm qui romp la mia pensa,
> altre lo cor, qui may cessen de rompre,

---

[93] Malgrat que la primera cobla del poema I construeix un símil amb l'esquema 3+3 — d'una extensió encara considerable—, cal que ara en fem referència pel manteniment de l'introductor de l'aplicació i per la supressió del corresponent al símil:

> Malament viu qui té son pensament
> per enemich, fent-li d'enugs report,
> e, com lo vol d'algun plaer servir,
> li·n pren axí com don'ab son infant,
> que, si verí li demana plorant,
> ha tan poch seny que no·l sab contradir (I, 19-24).

[94] Ausiàs tenia el seu lector ben acostumat a l'estructura del símil i, per tant, no s'està de presentar-lo sense cap tipus d'introductor.

e llur treball no·s porà enterrompre
sino ab ço que d'aver se defensa (XIII, 17-24).

La combinació 1+3 del poema XXXIV, 5-8, el símil de la primera estrofa del poema II i el de CX, 5-8 són els altres casos de descompensament sintàctic del símil estròfic marquià. En els dos darrers, amb les peculiars arquitectures 0,5+7,5 i 0,5+3,5 respectivament, l'aplicació personal únicament està representada per l'introductor, seguida, en el mateix vers, de la marca que enceta el símil pròpiament dit: "pren m'enaxí com al patró qu'en platga" (II, 1) i "pren-m'enaixí com al devinador" (CX, 5). Ausiàs considera el símil amb una força imatgística suficient per a poder obviar un desenvolupament de l'aplicació personal. El lector model de March és capaç d'explicitar-la —com ho fa en el símil de l'ermità del poema proemial (I, 33-40), on l'aplicació personal desapareix per complet.

1.2.2. Clímax expositiu

També trobem encara el clímax expositiu, tot i que, ara, ha de tocar amb el genoll en terra davant la reiterada presència del símil, com a discriminador d'una terminal macrosintàctica determinada.[95]

García Berrio adverteix el vocatiu com a eina emfasitzadora, provocadora d'un clímax expositiu que, és clar, s'ha de donar prioritàriament en la darrera estrofa. La mera presència de vocatius, tanmateix, no és causa directa de classificació dins l'apartat de distribució múltiple amb clímax expositiu, sinó que, prèviament, hem de trobar-hi una justificació per a l'etiquetament de distribució no tripartida —o siga, múltiple.

El poema LV és l'únic que trobem amb aquesta marca de clímax expositiu assenyalada per García Berrio. En totes les cobles hi ha una reincidència en el tema de la desesperança. Aquesta, alhora que unifica les estrofes, dota d'una certa independència totes i cadascuna de les cobles, les quals tracten el desesper amb diferents aproximacions. Així, doncs, una unicitat i, alhora, una asolidaritat, ja que cap de les estrofes és del tot necessària per a la comprensió global del text. Aquesta característica, la trobem ja en la resta dels poemes distributius múltiples.[96]

1.2.3. Divers

El calaix de sastre de la terminal divers abraça els poemes que, si bé tenen les característiques de la distribució múltiple, aquesta no es produeix per la presència de símils ni té un clímax expositiu en la darrera cobla.

---

[95] Fins i tot la branca *divers* és mínimament més extensa, ja que hi arreplega tres poemes.

[96] Aleshores, d'ara endavant només farem referència a l'element semàntic ultraestròfic —justificació d'isodistribució múltiple— i al tret que marque l'existència de clímax expositiu.

El primer exemple és el poema XIX, que s'unifica a partir de diferents aproximacions estròfiques al tema del patiment, amb un confident explícit que ha pres seient des de la primera cobla per contemplar —i aprendre— la desgràcia d'aquest gran amador. Aquesta unificació temàtica es fa mur interestròfic quant al tractament individualitzat que cada cobla en fa.

El següent cas enregistrat és el poema XXXI, que Pagès titula "sobre·ls capricis de la Fortuna", tema que es reitera en cada estrofa de la composició sense cap tipus de solidaritat. Així, podem dir que la distribució múltiple implica una mena de geminació d'estrofes que tenen una unicitat temàtica però no una solidaritat respecte a l'exposició argumentativa.

Salvant la genuïnitat dels altres poemes distributius múltiples, si n'haguérem d'esmentar un com el més representatiu d'aquesta branca, possiblement recorreríem al que —paradoxalment— esmentem en darrer lloc. És el poema LXXII, l'"elogi de Jesucrist", segons bateja Pagès (1991, I: 417). Per què? A banda d'elogiar Jesús en totes les cobles —unicitat temàtica reiterativa—[97] amb una certa independència macrosintàctica entre les estrofes, hi ha una característica mètrica decisiva[98] que incideix en el caràcter múltiple d'aquest poema distributiu: els versos són estramps.[99] El joc de rimes que filava les

---

[97] Cal que fem una aproximació a totes i cadascuna de les estrofes del poema LXXII, per poder veure que hi ha una relativa independència mútua, malgrat l'unitematisme.

-Estrofa 1: el poeta tem no elogiar bé totes les virtuts de Jesucrist.

-Estrofa 2: l'envejós no pot envejar Jesucrist perquè té totes les virtuts i ningú no se li pot assemblar.

-Estrofa 3: referència als monarques que aconsegueixen "ab fraus e tirannes maneres\les parts del mon, los pochs e grans realmes" (v. 19-20), enfront dels quals està Jesús, "qu'en breu espay haja la Monarchia" (v. 22).

-Estrofa 4: constant demostració de la seua grandesa —virtuts— al llarg de la seua vida, des de la infantesa, simbolitzada pels pastors: "[...] aquells qui vaques e bochs guarden" (v. 26).

-Estrofa 5: referència a la fama, al tema de proclamar a tots els vents les coses ben fetes. Hi apareixen dos versos relacionats amb la primera cobla i que, per tant, aporten al poema una estructura perfectament tancada i redona, que gira sobre ella mateixa: "en gran defalt es lo mon de poetes\per enbellir los fets dels qui be obren" (v. 33-34). El poeta en la primera cobla no sap si serà capaç de mostrar les virtuts de Jesucrist i ací reprén el tema, tot i que l'estén a tots els poetes.

[98] És un dels nou casos de poemes amb versos estramps de l'obra marquiana: XVIII, XXIV, XLV, LXXII, XCIV, XCVIII, CIV, CV, CXVII. A més del poema LXXII, només hi ha un altre que s'estructura a partir de versos estramps inclòs en el nostre estudi: el XXIV.

[99] Els versos estramps són aquells que conformen una estrofa amb versos lliures, per tant, sense relacions interestròfiques quant a la rima. Pujol (1988-1989: 44) explica l'origen del mot *stramp*: prové de l'occità, amb l'ètim llatí *strambus* 'coix', 'tort'. Aquesta característica reforça la *multiplicitat* dels poemes, ja que, tampoc des d'una perspectiva mètrica, hi ha nexes d'unió estròfica capaços d'establir una solidaritat interna. De fet, els poemes XXIV i LXXII, els dos casos amb estrofes estrampes que localitzem, els hem tipologitzat com a

relacions entre les cobles es trenca ací i aquestes es fan, en certa mesura, encara més aïllades i autònomes en el cos poemàtic:

Paor no·m sent que sobreslaus me vença,
loant aquell qui totes lengues loen,
guardant honor a'quell Eternal Esser,
on tota res en ell els pus perfeta
qu'en si no es obrant, quant pot, Natura.
Ans he pahor que mon parlar no cumpla
en publicar part de sa justa fama
tal com requer y els merits seus l'atracen.

L'om envejós son offici reposa,
car d'egualtat ab ell negú pareja:
en ell penssant, cascú si justifiqua,
tallant de ssi l'amor a ssa persona.
Tant son en ell les virtuts manifestes
qu'es d'ira cech l'om qui be no les veja:
per los migs va, qu'en los estrems no toqua;
en temps dels Deus en vida l'adoraren.

E Deus vehent la perllongada onta
que·ls grans senyors encontra d'ell cometen,
tenints ab fraus e tirannes maneres
les parts del mon, los pochs e grans realmes,
ha dat voler al Justificat Home
qu'en breu espay haja la Monarchia.
Clar lo nomen ab aquestr'altra'nsenya,
com de tot cert es dels homes pus savi.

Perço que mils a totes gents se mostra,
mostrant l'aquells qui vaques e bochs guarden,
Ell es aquell qui·n sa juventut tendra
sobrà'n aquells qui saviesa colen;
e, despocat de nombre de gent d'armes,
les multituts d'aquelles ha fet retre.
Tot quant pot fer virtut de Fortalesa

---

isodistribució múltiple abans de fer aquest acarament amb característiques metricoestròfiques. En l'estudi global dels *stramps* en la lírica catalana medieval, Pujol (1988-1989: 72-76) se centra també en l'ús que en fa Ausiàs March. Possiblement, un dels escriptors més coneguts per l'ús d'aquest vers és Jordi de Sant Jordi, la qual cosa justifica l'anàlisi individualitzada que li dedica Pujol (1986). Per a Ausiàs March, vegeu Pujol (1988-1989: 72-76).

dins hun cos d'om, en lo seu demostra.

En gran defalt es lo mon de poetes
per enbellir los fets dels qui be obren.
Nos freturants de bella eloquença,
l'orella d'om afalach no pot rebre.
D'aquest valent una gran trompa sona
que·ls Indians ab un poch no exorda;
hoen-l'aquells qui son a Tremuntana,
y ells de Ponent e de Llevant los pobles.

Foll es aquell qui fa juhí'n los homens,
seguons que d'ells la Fortuna ordena.
Aquells affers que no son en l'arbitre,
colpa no·y cau, si venen per contrari (LXXII).

2. SENSE DISTRIBUCIÓ

Els poemes sense distribució es defineixen per defecte en relació amb la distribució. Aquesta darrera implicava en la seua definició un respecte envers les cesures principals del poema que hem establert. Aquell manteniment de les pauses metricoestròfiques essencials significava, alhora, una relativa autonomia entre les estrofes, a una banda i a l'altra de les cesures.

Pagès clou totes i cadascuna de les cobles marquianes pertanyents als poemes tipologitzats amb punt,[100] per la qual cosa no podrem parlar d'encavalcaments metricoestròfics si no ho fem des d'una perspectiva merament macrosemàntica. És per això que la concreció que García Berrio fa entre sonets sense distribució unisentencials i sonets sense distribució plurisentencials, ara no la podem fer en les composicions marquianes. La llargària del tipus de texts literaris d'Ausiàs que fem servir per a la nostra classificació implica una gran dificultat perquè llur arquitectura es faça de manera unisentencial.

El motor que determina la inclusió d'alguns poemes ausiasmarquians en la branca de les composicions sense distribució —V, XI, XXV, XXXII, XLI, XLVII, XLIX, LI, LIII, LX i XCVI— continua sent la transgressió de les cesures principals, respecte del model que hem fixat com a distribució. No obstant això, els mecanismes de construcció marquians ens obliguen a recórrer a una eina diferent a la sentencialitat. Així, la transgressió serà semàntica.

---

[100] De nou, recordem que la puntuació en texts medievals és una tasca dels editors. No obstant això, no podem negar a Pagès que les estrofes d'Ausiàs March tenen un sentit tancat que dóna suport a la puntuació que proposa en la seua edició. Ens fixem, però, en l'arquitectura global del poema. No fem servir la puntuació en cap moment com a tret definitori d'una macroestructura sintàctica determinada o d'una altra.

Tot i que la gran unitat que impera en els poemes sense distribució, la produeix la presència dels encavalcaments semàntics, hi ha un altre mecanisme de menor producció, com és el paral·lelisme.

2.1. Sense distribució amb paral·lelismes

El refrany apareix en algunes cançons com a repetició al final de cada cobla, la qual cosa atribueix una certa solidaritat entre totes les estrofes del poema.

En el poema XXV, l'única mostra de composició sense distribució amb refrany que trobem en la nostra tipologia, reitera al final de cada estrofa, fins i tot de la tornada, els versos: "-ara que·us am plus que jamés amí,\tornau-vos lla on de primer estaveu".

No·m fall recort del temps tan delitós
qu'es ja passat: pens que tal no venrrà.
Si·l conseguesch, Mercè no·m fallirà,
car Piatat fet aurà pau ab vos.
Preareu mi qui·n temps antich preaveu,
e, confessant que·us dolieu de mi:
-Ara que·us am plus que jamés amí,
tornau-vos lla on de primer estaveu.

Plus que dabans me trobe desijós,
e lo desig en mi jamés morrà,
car, per sa part, mon Cors lo sostendrà:
l'Enteniment no·m serà despitós.
Vos desijau a mi qui desijaveu
per tal voler del qual yo·m contentí.
-Ara que·us am plus que jamés amí,
tornau-vos lla on de primer estaveu.

E, si rahó fon que benvolgut fos,
mils ho meresch: mon hull no·m desmentrà,
car per gran dol moltes veus ne plorà,
e, no plorant, mostrava·m dolorós.
Vos,de gran goig, lo *Te Deum* cantaveu:
lagremejant, maldiccions cantí.
-Ara que·us am plus que jamés amí,
tornau-vos lla on de primer estaveu.

Comptar no deg les passades dolors,
car poqua fe per vos tost hi serà.
Qui's menys d'amor altr'amor no sentrà,
car no ha'sguart lo rient al plorós.
Si ben amant lo terç d'un jorn passaveu,

haurieu grat del que per vos passí.
-Ara que·us am plus que jamés amí,
tornau-vos lla on de primer estaveu.

Reclam a tots los meus predecessors,
cells qui Amor lur cor enamorà,
a los presents e lo qui naxerà,
que per mos dits entenguen mes clamors;
e, si en vos conexenç'ajustaveu,
mal grat haureu del que fes un matí.
-Ara que·us am plus que jamés amí,
tornau-vos lla on de primer estaveu.

Plena de seny, si·l cor me cartejaveu,
trobareu clar que·us amaré sens fi.
-Ara que·us am plus que jamés amí,
tornau-vos lla on de primer estaveu.

Hem de fer notar uns mecanismes que Ausiàs fa servir a l'hora de construir aquest poema amb una arquitectura sense distribució. En primer lloc, la mètrica de la primera estrofa es repeteix al llarg del poema amb una mateixa rima, la qual cosa no és molt usual en l'obra ausiasmarquiana.

En segon lloc, dins les estrofes mateix hi ha una especialització de versos respecte a continguts. Els quatre primers versos de cada cobla es dediquen a mostrar el patiment de l'enamorat, com a exemple per als altres enamorats —passats, presents i futurs—, com es palesa en els versos 33-36. En la segona part de la cobla, els quatre últims versos, l'amant s'adreça més directament a la dona. El refrany queda dins aquest grup de versos, car, de fet, són unes paraules directes al *vós* del poema.

2.2. Sense distribució amb encavalcaments semàntics

Aquest tipus de poemes són els més usuals dins el grup de sense distribució: V, XXXII, XLI, XLVII, XLIX, LI, LIII, LX, LXI i XCVI.

L'encavalcament es produeix en la primera cesura principal del poema, entre la segona i la tercera estrofa, en els poemes V, XXXII, XLI, LI i LIII.

El poema V ens presenta les tres primeres estrofes molt relacionades, tot i que aquesta dependència sintacticosemàntica es fa més intensa entre la segona i la tercera, les quals corresponen, respectivament, a un símil i a l'aplicació personal. L'aproximació hermenèutica de Pagès en la capçalera d'aquest poema és fonamental, en la mesura que palesa una unicitat: "ha adquirit la veritable ciencia que consisteix en distingir l'amor pur de l'impur [estrofa 1]: però, com Déu qui va voler fins a la mort amagar a Satan la seva verdadera natura [estrofa 2], l'ha dissimulada i se·l té per foll" (Pagès, 1991, I: 197).

Tant he amat que mon grosser enginy
per gran treball de pensa es suptil.
Lexant a part aquell sentiment vil
qu'en jorn present los enamorats ciny,
so tant sabent que sé ben departir
amor d'aquell desig no virtuós,
car tot desig, retent hom congoxós,
no·s ver'amor, ne per tal se deu dir.

Axí com Deu qui no·l plach descobrir,
estant enclòs en lo virginal ventre,
e,quant isqué defora d'aquell centre,
may lo Setan lo poch ben discernir;
ans, quant en ell veya·l cors de natura,
creya de cert aquell no esser Deu:
mas, ja retut son esperit en Creu,
sabé·l Mester que Paradís procura.

Per mal parlés é tret saber e cura
de retenir lo foch d'amor sens fum,
e per açò he cartejat volum
d'aquell saber que, sens amor, no dura.
Viscut he molt sens esser conegut
per molts senyals que fictes he mostrats,
mas, quant seré per hom foll publicats,
serà ben cert lo tart apercebut (V, 1-24).

El canvi de to en la quarta cobla és evident: hi apareix una petició de correspondència —de mercé, més aïna— envers l'estimada. Per tant, una prova més d'absència de distribució interna poemàtica.

El poema XXXII, moral, tracta el tema aristotèlic del Mèrit i la Virtut i se centra a una banda i a l'altra de la primera cesura en el tema dels pobres i els rics. Als versos finals de la segona estrofa apareix el "pobre de bens e d'avillat linatge" (XXXII, 14), mentre que el començament de la tercera cobla tracta dels rics i nobles.

Tot enaxí aquell qui dins si val,
pobre de bens e d'avillat linatge,
no te·ls areus per mostrar gran coratge
en la virtut que·s nomena moral.

Son e seran molts d'un altre cabal,
havents molts bens e d'alta sanc favor,
e, valent poch, han la part no mellor;
car, sens l'om bo, quant pot haver es mal,

e, moltes veus, ha·n la colpa Natura (XXXII, 12-21).

El poema XLI comença amb una referència a l'empitjorament del món feia més o menys un segle (XLI, 1-4). Tot ha canviat fins al punt que ens mostra un cas de desraonament:

E veig hun cas de rahó apartat,
que lo mal hom fa casa prop la forqua,
e l'home just fuig e·s met en cavorqua
per aquell mal que jamés ha pensat (XLI, 5-8).

Aquest poema està indefugiblement relacionat amb el tema del blasme com a càstig del *mal hom* —o dona, que és el que en definitiva monopolitza des d'una perspectiva temàtica molts poemes de la desena dels quaranta. Tendència que és palesa majorment a partir del vers 13, on apareix la imatge de la trompa que crida les malifetes dels mals hòmens, represa en el vers 20, mitjançant un encavalcament semàntic que supera el primer límit metricoestròfic:

Foll es aquell qui vol haver usat
de mal saber hon serà ben entès:
Ymaginar deu que serà reprès,
e sens murmur no deu ser comportat.
E lo mal hom deu ser cridat ab trompa,
perço que un e l'altre no engan,
tants son aquells qui per bons homens van
que,diffamats, cessaria lur pompa.

Lo just voler pensa com enterrompa
ficte voler, acolorat de be,
e, ladonchs es guardada bona fe,
com lo leig fet acusador lo trompa.
Aquell es dit misericordiós
que guarda·ls bons que no·ls sia tort fet;
perdonador al qui leig fet comet
d'infinits mals dona occasios (XLI, 9-24).

El poema XLVII evidencia un capgirament de les lleis del món (v. 1-8), entre les quals es troben també les d'Amor (v. 9-12). Així, doncs, els dotze primers versos tenen una relació solidària que no arriba a completar dues estrofes, car la darrera part de la segona cobla estableix la seua relació amb la tercera estrofa: es produeix, doncs, un encavalcament pel que fa al contingut. Hi ha un canvi de to ben remarcat entre els versos 1-12 i els versos 13-24, ja que en aquests darrers es deixa de parlar de l'estat del món i d'Amor per a adreçar-se directament a la dama —i queixar-se'n—, la qual ama de manera *humana*:

Vos, qui bastant sou per un mon regir,
pora·s be fer que ameu l'ome pech?
Per acte leig sentiment haureu cech?
No haveu pus escusa'n lo meu dir.

Mon creure ferm no pot be soferir
un cas tan fort e per moltes rahons;[101]
mas tan be sse que la carn ha sperons,
e no·us veig fre bastant a retenir,
e, d'altra part, Amor, per sa furor,
secretament, sens compte lo cors liga
en actes tals quals Honestat castiga;
e pot esser ameu de tal amor? (XLVII, 13-24).

Un altre encavalcament semàntic es produeix en el poema XLIX, construït a partir de la "dolor novella". Després d'iniciar el poema amb una referència al dolor que li produeix Amor (XLIX, 1-12), esmenta l'existència d'un nou patiment propiciat per aquest. Aquest tema uneix solidàriament els versos 13-28, és a dir, la darrera part de la segona estrofa, la tercera sencera i la primera part de la quarta cobla. La "dolor novella" és el patiment pel silenci, que té com a conseqüència la desconeixença dels sentiments de l'enamorat per part de l'amada:

Aquesta es una dolor novella
que dins mon cap ha fet novella hobra,
desassentant la mia pensa pobra
que a ssos mals tenia sa jaella.

Amor en mi no fa gran maravella,
fermant ses leys en temps passat posades;
mas per lonch temps eren ja oblidades.
Per mi Amor son poder torna'n sella,
e, si com Deu miracles volch mostrar
per que·ls Juheus fermament lo creguessen,
ffahent parlar los muts e que·ls cechs vessen,
Amor li plau que perda lo parlar.

Envers alguns açò miracle par:
mas, si·ns membram de Arnau Daniell
e de aquells que la terra·ls es vel,
sabrem Amor vers nos que pot mostrar (XLIX, 13-28).

---

[101] La referència deíctica de "un cas tan fort" ultrapassa aquest primer límit metricoestròfic cap a allò que explica en els quatre darrers versos de l'estrofa anterior.

Com podem observar, la segona part de la quarta cobla torna a canviar de to cap a una referència directa a la dama.

Ausiàs transgredeix aqueixa mateixa cesura en la composició LI, on el poeta es queixa de la dona a ambdues bandes del límit metricoestròfic. La tercera cobla comença amb un "ladonchs" que aporta un major grau de cohesió entre les dues estrofes i, per tant, ratifica la nostra classificació d'aquest poema.

E lo remey en vos lo deteniu;
lo meu esper jau mort molt mes que viu:
ans de sa mort, prega·us li perdoneu.

Ladonchs morré com parlar no·m volrreu,
e tinch per foll qui de mort no·s defèn (LI, 14-18).

El darrer poema que presenta aquesta transgressió de la primera cesura principal és el LIII. Pagès, en el comentari-resum previ a aquest poema que fa en la seua edició dels poemes d'Ausiàs March, inclou en una mateixa sentència el contingut de la segona part de la segona estrofa i el relatiu a la tercera: "s'ofereix a punir ell mateix les seves faltes passades y confessar-les publicament".

Tots los assaigs que amadors an fets,
tots me son pochs sino mort acordada:
si·m fall amor, no·m fall pensa irada
per castigar mos passats maliffets.

Tan gran amor hauria'n deserets
que tal affer menys de senyal passas!
De be o mal se·n deu mostrar gran cas:
Amor li plau que·s mostren sos secrets.
Tant mon voler Amor ha hobeyt
que no·m dolrrà sa perillosa plaga,
si per null temps la fama no ss'apaga
com Sent Francesch de la sua jaquit (LIII, 13-24).

La composició LX esmenta en els dotze primers versos la desaparició dels dubtes típics d'un home escindit gràcies a la dona, tot i que el seu cos encara s'hi rebel·la. El vers tretzé enceta el tema de la lluita contra aqueixos sentiments humans, amb presència del cos. L'exquisitesa de l'al·legoria que representa la batalla entre l'ànima i el cos —imatge perfecta per a mostrar l'escissió del jo literari marquià— s'estén fins al vers vint-i-vuit. S'oblida, doncs, qualsevol intent de límit metricoestròfic entre la segona i la tercera cobla:

Mes voluntats en gran part discordants,
Dona, per vos, les he fetes concordes:
per vos han pau, solent esser discordes.

Per vos conech l'error on er'abans;
per vos conech tot lo delit de viure.
Mos penssaments concordia·n conexen;
ja de contrast, si com d'abans, no·s vexen,
ans als amichs de pau poden escriure.

A ymaginar no·m cal d'uy mes assiure
per aplegar ma pensa molt confusa;
de la virtut de fermetat molt usa:
de dos afanys, del primer so deliure.
Per encercar no·m cal treball de penssa;
trobat es ja tot obs de la mi'arma,
e, per guanyar, ses flaques mans fort arma
e per haver al cors de mals deffensa.

E si del cors ma fortuna dispensa
que per son mal m'arma perda batalla,
ja sab que fer, e ma lengua no·u calla:
viur'en lo mon aver en gran offensa.
Mal consellat, mon cors volch pendre lança,
e, ple de por, ab ses armes volch noure,
mas pres consell que les tornas al foure:
prenint escut, armes d'offendre lança.

No m'ha jaquit del tot ma esperança;
ab ella'nsemps espirarà ma vida,
mas yo conech la mi'arma'nfortida
que tot perill se té'n molt gran bonança.
Dolga·s tot hom com yo be no atench:
no·s dolg'algú de mon terrible mal.
Null junydor no feu encontre tal
d'on fos content com yo veent lo rench (LX, 1-32).

Tres poemes únicament, el XI,[102] el LXI i el XCVI, localitzen l'encavalcament semàntic en ambdues cesures principals. En el primer poema l'amant s'adreça al seu "cor malastruch" per mostrar-li que no es pot fugir de la

[102] Romeu i Figueras dóna suport indirectament a la nostra tipologització macrosintàctica del poema XI: esmenta que no hi ha transició entre les parts del poema —que no coincideixen amb el model isodistributiu tripartit— i, per tant, que hi trobem una macroestructura sintàctica antidistributiva: "aparentment, com hem dit, no hi ha transició entre la primera part i la segona del cant, aquesta darrera integrada per les cobles IV i V" (Romeu i Figueras, 1991: 72).

Mort quan es cau en la desesperança —es desenvolupa aquest subtema al llarg de les tres primeres cobles.

Quins tan segurs consells vas encerquant,
Cor malastruch, enfastijat de viure,
amich de plor e desamich de riure?
Com soferras los mals qui·t son davant?
Acuyta·t donchs a la Mort qui t'espera,
e per tos mals te allongues los jorns,
aytant es luny ton delitós sojorns.
Com vols fugir a la Mort falaguera?

Braços uberts es eixid'a carrera,
plorant sos ulls per sobres de gran goig.
Melodiós cantar de sa veu hoig,
dient: "Amich, hix de casa'strangera.
"En delit prench donar-te ma favor,
"que per null temps home nat l'à sentida;
"car yo defuig a tot home que·m crida,
"prenent aquell qui fuig de ma rigor".

Ab hulls plorants e carra de terror,
cabells rompent ab grans hudulaments,
la Vida·m vol donar heretaments
e d'aquests dons vol que sia senyor,
cridant ab veu orrible y dolorosa,
tal com la Mort crida·l benauyrat,
car, si l'on es a mals aparellat,
la veu de Mort li es melodiosa. (XI, 1-24).

Després d'aquest joc literari de les primeres cobles, on el poeta parla amb ell mateix mitjançant la personificació del seu cor, hi ha una presència del jo que es mostra com a model per als altres amadors:[103]

Be·m maravell com es tan ergullosa
la voluntat de cascun amador.
No demanant a mi qui es Amor,
en mi sabran sa força poderosa.
Tots, maldient, sagramentegaran

[103] En aquest sentit didascàlic hem d'interpretar dos versos com aquests: "ab hulls plorants e carra de terror,\cabells rompent ab grans hudulaments" (XI), una imatge purament apocalíptica que té una ressò directe, dins una visió pragmàtica del fet literari, de les tècniques usades pels ordes mendicants.

que may Amor los tendrà·n son poder,
e, si·ls recont l'acolorat plaer,
lo temps perdut, sospirant, maldiran.

Null hom conech o don', a mon senblan,
que, dolorit per Amor, faça planyer.
Yo son aquell de qui·s deu hom complanyer,[104]
car de mon cor la sanch s'en va lonyan
per gran tristor, que li es acostada;
sequa·s tot jorn l'unit qui·m sosté vida,
e la tristor contra mi es ardida:
en mon socors mà no s'i trob'armada (XI, 25-40).

Rosanna Cantavella (1994) parla en dues ocasions d'aquesta distribució macrosintàctica en el poema LXI. En la primera, tot i esmentar l'aspecte temàtic, es fonamenta en aspectes formals, malgrat que hi anuncia la perspectiva semàntica com a conformadora de dues parts:

> El poema, que temàticament consta de dues parts més la tornada, presenta rima masculina en la primera part (cobles 1-3), i rima femenina en la segona (cobles 4-5), en arribar a la tornada s'hi reprèn la rima masculina (Cantavella, 1994: 35).

---

[104] Noteu la microsintaxi d'un vers com aquest, sentenciosa, didascàlica: el jo serveix com a *exemplum* per als altres amadors. Josep Romeu i Figueras (1991) parla d'aquest tipus d'esquema microsintàctic, tot i que el justifica com "la manifestació de l'orgull de la pròpia personalitat amatòria" (Romeu, 1991: 73) —aquella megalomania amorosa de què parlava Fuster (1991[3]: 249). En aquest punt hem de remarcar, sobretot, la gran mostra megalòmana —si acceptem aquesta nomenclatura— marquiana: "yo so aquest que·m dich Auzias March!" (CXIV, 88). La importància del *jo* en els poemes marquians —deixem de banda ara amb quina finalitat— es reflecteix en la freqüència d'aparició: 409 vegades la forma *yo* i 2 com a *jo* (Hauf, 1983: 182 i 222). En total, 411 vegades.

> Recordem només els casos següents, caracteritzats per la fórmula "Yo són aquell" o similars. "Yo són aquell pus estrem amador" —XLVI, v.41—; "e si Amor delit jamés portà, \yo só aquell qui·n puch fer lo report" —LIV, vs. 27-28—; "Yo són aquell qui·m fora desexit" —LV, v.37—; "Yo son aquell qui del carçre l'an tret" —LIX, v.39—; "Yo són aquell qui·n lo temps de tempesta" —LXVIII, v.17—; "Yo só aquell servent qui no despista,\si no ateny del servey conexença" —LXXIII, vs. 41-42—; "Yo són aquell qui·n res del món no·m ferme" —XCVIII, v.45—; "Yo só aquest qu·en la mort delit prench" —CXIV, v.37—; "yo só aquest que·m dich Ausiàs March" —CXIV, v.88—; "yo só aquell qui·n leig offici·s cria" —CXVII, v.77; "yo só aquell qui·l pensament he vari" —CXIX, v.3—; "Yo só aquell, e de mi·m clam" —CXXVII, v.118. I encara, al vers 35 del nostre cant mateix [el XI]: "yo són aquell de qui·s deu hom complànyer" (Romeu, 1991: 73).

En el segon esment, justifica aquesta macroestructura des d'un punt de vista semàntic: les tres primeres cobles són un apòstrof a Dolor, mentre que les dues darreres contenen una apel·lació a l'amada:

> El poema 61 està construït a partir de dues invocacions que configuren dues parts (com ja he apuntat en referir-me al sistema de rimes): una primera, l'apostrofació prosopopeica del dolor, en tres cobles, i una segona, l'apel·lació de l'estimada, que n'ocupa les dues darreres i la tornada (Cantavella, 1994: 39).

Per últim, en les dues bandes del primer límit estròfic del poema XCVI hi ha una referència a Déu i als precs que l'amant li fa:

> Goig o tristor per tu he yo complir:
> en tu està quant Deu me volrà dar.
>
> Preguant a Deu les mans no·m cal pleguar,
> car fet es tot quant li pot avenir (XCVI, 15-18).

La transgressió de la segona cesura passa per ser una referència semàntica a la possibilitat que la dona siga a l'infern sense haver-ho merescut i el parangó entre la mort de l'amada i la de qualsevol ésser humà, entre els quals hem de localitzar, és clar, l'amant:

> No planch lo dan de mon delit perdut,
> tanta's la por que·m ve de sson gran mal:
> tot mal es poch, sino's perpetual
> e tem aquest no l'aja merescut.
>
> Lo dan mortal es molt mes que temut,
> e tol-ne part esser a tots egual (XCVI, 29-34).

A més, hem d'afegir a tot açò, com a reforçament d'aqueix encavalcament semàntic, el canvi de to que es produeix a partir del segon vers de l'estrofa conclusiva: comença amb una evocació a Dolor, la qual sol localitzar-se més sovint a començament d'estrofa.

> Lo dan mortal es molt mes que temut,
> e tol-ne part esser a tots egual.
> O tu, Dolor, sies-me cominal;
> encontra ublit vulles me sser escut.
> Ffir-me lo cor, e tots los senys me pren:
> farta-t'en mi, car no·m defens de tu;
> dona·m tant mal que m'en plangua cascú;
> tant com tu pots, lo teu poder m'estén (XCVI, 33-40).

A TALL DE CONCLUSIÓ

La complexitat dels poemes marquians és un fet ineludible per a qualsevol lector —especialitzat o no— que gose d'apropar-s'hi. És per açò que hem preferit de centrar-nos en anàlisis detallades dels poemes, en un apropament hermenèutic i individual a cadascuna de les obres d'art verbals marquianes. Aquest aprofundiment *personalitzat* es presenta amb la perspectiva més globalitzadora quan els poemes s'incardinen dins un sistema tipologicotextual que té en compte les diferents relacions poemàtiques. Així, doncs, presentem aquest estudi des d'una doble perspectiva d'apropament a aquests cinquanta-cinc poemes d'Ausiàs March.

A grans trets, l'obra d'Ausiàs March analitzada té cabuda en la teoria tipologicotextual de García Berrio, tot i que hi ha una sèrie de canvis en l'esquema que hem elaborat, respecte al model original. El sonet tenia al darrere una tradició d'estudis macroestructurals —amb aquesta nomenclatura o sense— que facilitava molt l'apropament tipologicotextual. Un dels principals problemes era la tria del TTG, ja que un poema, tot i ser unitemàtic en sentit global, era pluritemàtic quant a tòpics textuals parcials. Havíem de triar un tòpic que s'imposàs sobre l'altre. García Berrio establia dos criteris: la tradició i el lloc de localització privilegiat en el cos poemàtic, però, sobretot, la intuïció del crític combinada amb aquests. La tradició de March estava ben marcada. I quan parlem de tradició no ens referim als seus predecessors, sinó al seu UL. Per als crítics, l'UL és diferent que per al P del TL: és més ampli, ja que abraça els fets literaris posteriors al propi de l'autor estudiat. La *modernitat* pròpia d'un autor és fàcilment trobable en uns altres coetanis o una mica posteriors. Així, no podem obviar fets literaris com el de Jaume Roig o el de Joan Roís de Corella. El primer criteri de García Berrio, la —diguem-ne— *tradició-modernitat* de l'autor no ens implicava tants problemes com el segon: la localització estròfica del tema. Vam preferir deixar de banda apriorismes i fer una tasca d'anàlisi completa dels cinquanta-cinc poemes per a l'establiment —o no— d'aqueixa localització privilegiada del TTG. Vam trobar que la cinquena cobla tendia a localitzar-lo amb una freqüència sorprenent, la qual deixava protagonisme en algunes ocasions als versos de la tercera estrofa. La localització més freqüentada per March, la cobla consecutòria, era la mateixa que en els sonets conceptuosos del *Siglo de oro* castellà.

Les branques que es corresponen amb el nivell 1 romanen inalterades, ja que hem triat el mateix TTG que García Berrio: "el poeta ama la dama" i pot ser correspost o no. Respecte al segon nivell, el *jo* literari d'Ausiàs March canta, es queixa i pateix. I ho fa amb una distribució de poemes en cadascuna d'aquestes

branques molt semblant a la tònica dels poetes analitzats en la tipologia original. En el tercer nivell hi ha un fet remarcable: el nombre d'*objectes* de què es queixa l'amant, els quals presenten un increment de branques considerable. A més de les queixes del model original: d'Amor, de la dama —ara dona— i del poeta, hem de remarcar unes altres dues que tenen molt a veure amb aquell ingredient de *tradició* que presenta March. Ens referim a la queixa de Fortuna i a la dels tercers, tòpics molt recurrents en l'edat mitjana. També en l'apartat de queixa, tot i que ja en el nivell 4, ens llampa una característica de March: l'èmfasi, la qual cosa l'hem d'entendre dins la poètica marquiana com un recurs perlocutiu. Qui no recorda aquelles efusions dels sermons? No som al davant d'un frare mendicant, però no podem oblidar el caire didascàlic de l'obra marquiana.

L'esquema del cant és molt semblant al de García Berrio. Només canvia per supressió d'algunes terminals. Hi ha un fet subjacent en el corpus poemàtic marquià però que s'havia d'evidenciar: el poeta canta molt poc la dama, la qual cosa té una explicació coherent dins aquest fet literari. Si Ausiàs feia versos de cant, era, possiblement, com a punt de referència exemplar que contrastàs amb totes les queixes globals o parcials aparegudes al llarg del seu corpus poemàtic, amb la màxima expressió en el poema XLII. No obstant això, hem de remarcar la presència de tres cants a la dama. Sí, el poema XXIII, però uns altres dos també.

En el sentit contrari, tot i que amb una certa relació per oposició, trobem la terminal temàtica del *blasme*, en la queixa de la dona. Aquesta es concentra al voltant del poema moral XLI i del *maldit* —gènere que manlleva a la seua tradició per aplicar-lo a un fet literari *diferent*. Aquest tòpic té unes arrels bíbliques, represes per sant Tomàs, que impregnen l'edat mitjana. En aquest sentit, hem de relacionar el blasme amb la misogínia medieval. Ausiàs inclou aquest tòpic en un *boix* on també afig la creença científica que veu la dona com a causant de la patologia amorosa i la creença religiosa que la veu causa del pecat. Les anàlisis excessivament reduïdes del corpus de poemes de March duen els crítics a focalitzar el cant a la dama en el poema XXIII i la queixa en el *maldit*, quan els exemples són més nombrosos. Fins i tot, en el cas de la queixa de la dama i, en concret, també, del blasme, podem establir la presència al voltant dels poemes quaranta del cicle més important que hem trobat amb aquest estudi tipologicotextual.

A partir de l'anàlisi de les terminals temàtiques, hem d'atorgar al silenci la categoria de mot clau en la poesia marquiana. Aquest és present en la relació que mantenen els dos enamorats literaris. El culpable d'aquest silenci? El poeta, és clar, però també Amor i els tercers. El debat intern és un altre concepte marquià fonamental. Ens apareix com a terminal temàtica al patiment per malaltia. La carn i l'esperit, l'esperança i la desesperança. Per una altra banda, és molt singular el poema XXXIX, l'*altre* poema proemial, on Ausiàs reprén el tema de la malaltia amorosa com a element positiu, com a alegria.

La mort, normalment entesa com a sentiment —amb freqüència com a negativa límit—, apareix ara des d'un perspectiva física: hi ha una mort *real*, la de la dona, la de l'estimada. Un altre recurs per a poder-se plantejar el destí dels

hòmens —el seu— i per a mostrar als ulls del seu destinatari literari que la seua estimada i ell estan en perill d'anar a l'infern per amar *deshonestament*.

Per últim, la presència del confident. I allò més remarcable és la confidència amb els *bons amadors*, aquells que han de conéixer l'amor vertader i les conseqüències de l'amor impur. El jo literari marquià els serveix d'exemple didascàlic. *La carn vol carn* i això té les seues conseqüències negatives: una greu patologia que pot desembocar en la mort i, fins i tot, en la condemna eterna. No trobem, tanmateix, la branca del circumstant en el model tipologicotextual d'Ausiàs. En cap moment el paisatge és el TTG d'un poema, la qual cosa s'entén perquè March el fa servir d'eina, de símbol, creador d'un efecte determinat, en molts moments apocalíptic. Sol aparéixer al començament del poema, lloc poc idoni per a localitzar el tòpic. I no és aquesta la causa directa per la qual no el triem com a TTG, sinó, més aïna, la conseqüència: no és el centre temàtic del poema i, per tant, no hi ocupa una situació privilegiada. El paper que acompleix és important, però no central, i té a veure amb la creació d'ambients determinats. Potser el símil no és el més líric, però podríem comparar-lo —salvant les distàncies— amb les ambientacions que es fan quan en una reunió es conten relats de por. No és això, però la tècnica és semblant. Ausiàs introdueix el seu lector amb aquests ambients en un estat idoni de recepció per a la *lliçó* que després li ha de donar.

L'anàlisi macrosintàctica dels poemes marquians tipologitzats, tot i haver estat molt complicada per l'extensió i el *trobar clus* dels texts, ha simplificat l'esquema del macrocomponent sintàctic de la teoria de García Berrio. Només hem trobat exposició argumentativa, més idònia per a les finalitats marquianes: li dóna més llibertat *teoritzadora i/o moralitzadora* que no les composicions dramatitzades, branca que justifica la seua presència en la tipologia de García Berrio per unes característiques pròpies de Lope de Vega.

Ens llampa a simple vista un repartiment ben equilibrat de poemes distributius i sense distribució. L'encavalcament semàntic és el mecanisme arquitectònic per excel·lència dels poemes sense distribució, ja que el paral·lelisme només apareix en un poema, justificat per la presència d'un refrany en totes les cobles i en la tornada.

Respecte a la distribució múltiple, cal fer notar que es mantenen les terminals *divers* i *clímax* de la teoria de García Berrio. No obstant això, han de baixar el cap —per índex de freqüència— davant el gran recurs productor de la multiplicitat distributiva: el símil. Aquest és el fonament estilístic de la poètica marquiana. Els poemes amorosos són una mena d'*exemplum* que dóna color a les teoritzacions dels poemes amb major ingredient teoricomoral, per la qual cosa és una incongruència tractar-los independentment. Ausiàs, la seua obra, és un tot. Allò que el poema amorós és en el macrotext marquià, ho és el símil en cadascun dels poemes en què s'inclou. És una manera de mostrar unes idees més abstractes mitjançant exemples, mitjançant analogies.

El darrer recurs macrosintàctic d'Ausiàs és aquell que produeix la tripartició dels poemes distributius: els agrupaments textuals, enfront del paral·lelisme, el qual només apareix en el *maldit*. Aquesta tripartició té una relació

directa amb la localització del TTG en la cobla conclusiva, ja que aquesta estrofa forma *per se* la tercera part en què es divideixen els poemes distributius tripartits. Una diferència quantitativa salvada per una importància qualitativa: una equitat real entre les tres parts del poema.

Ens podem quedar amb tres recursos fonamentals de la macrosintaxi de les cançons de cinc cobles del corpus marquià: l'encavalcament semàntic —en els poemes sense distribució— i els símils i els agrupaments textuals —com a configuradors de macroestructures sintàctiques distributives múltiples i tripartides, respectivament. És un pas important per a l'anàlisi contrastiva d'aquest tipus de composició en uns altres autors, la qual cosa configuraria una teoria sòlida sobre l'esquema de la cançó tardomedieval de cinc cobles.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ALBALADEJO, T. (1978), "Aplicación analítica de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo a un texto de Jorge Guillen", dins J. S. PETÖFI i A. GARCÍA BERRIO (eds.), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, p. 267-307.

--------- (1983), "Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual", *Lingua e Stile*, XVII, 1 (gener-març), p. 3-46.

--------- (1984), "Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual", *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, XLIII, 1-2, p. 265-284.

--------- (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alacant, Universitat d'Alacant.

--------- (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.

---------, i A. GARCÍA BERRIO (1982), "La lingüística del texto", dins F. ABAD i A. GARCÍA BERRIO (eds.), *Introducción a la Lingüística*, Madrid, Alhambra, p. 217-260.

ARCHER, R. (1982a), "E ja en mi alterat és l'arbitre, Dramatic representation in Ausiàs March's *Cant Espiritual*", BHS, LIX, p. 317-323.

--------- (1982b), "Symbolic Metaphor and Reading-Processes in Ausiàs March", *The Modern Language Review*, 77, 1, p. 89-99.

--------- (1985), *The pervasive image. The role of Analogy in the poetry of Ausiàs March*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins ("Pardue University Monographs in Romance Languages", 17).

--------- (ed.) (1989), AUSIÀS MARCH, *Cinquanta-vuit poemes*, Barcelona, Edicions 62 ("Textual", 1).

--------- (1989-90), "Ausiàs March i els mercaders", *BRABLB*, XLII, p. 209-219.

--------- (1991a), "Una font aristotèlica d'Ausiàs March", *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, IV, València/Barcelona, UV/PAM, p. 59-74.

--------- (1991b), "Tradition, Genre, Ethics and Politics in Ausiàs March's *maldit*", *BHS*, LXVIII, p. 371-382.

ARISTÓTELES (1992), *Investigación sobre los animales*, a cura de J. PALLÍ BONET, Madrid, Gredos.

ARNAU, R. (1989), "Tragedia y esperanza en el *Cant Espiritual* de Ausiàs March", *Anales Valentinos. Revista de Filosofía y Teología*, XV, 29, p. 73-92.

ARQUÉS, R. (1983), "Glosses a la malenconia en Ausiàs March", *Rassegna Iberistica*, 17, p. 35-49.

AUSTIN, J. L., (1971), *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós [1ª edició: 1962, en anglés].

BADIA, L. (1988), *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema.

--------- (1991), "Joan Fuster, intèrpret d'Ausias March", *Canelobre*, 22 (tardor), p. 81-90.

--------- (1993), *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València/Barcelona, IFV/PAM ("BSG", 25).

BIERWISCH, M. (1970), "Poetics and Linguistics", dins D. C. FREEMAN (ed.), *Linguistics and literary Style*, Nova York, Holt, Rinehart i Winston, p. 96-115 [1a edició: "Poetik und Linguistik", dins H. KREUZER i R. GUNZENHUSER (eds.), *Mathematik und Dichtung*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1965, p. 49-65].

BLANCO VALDÉS, C. (1988), *Cuando el amor nace por los ojos": estudio comparativo de las teorías amorosas en Guinizzelli y Cavalcanti*, treball de doctorat dirigit i revisat per Isabel González [inèdit], Sant Jaume de Galícia, Universidade de Santiago de Compostela.

--------- (1989), "El tópico de la muerte por Amor en el 'Dolce stil novo' con especial referencia a Guido Cavalcanti", dins *Il Duecento. Actas del IV Congreso nacional de italianistas*, Sant Jaume de Galícia, Universidade de Santiago de Compostela, p. 143-150.

--------- (1992), *Estudio de la fenomenología amorosa de la escuela poética del Dolce stil novo*, tesi doctoral sota la direcció d'Isabel González, Sant Jaume de Galícia, Universidade de Santiago de Compostela (Departamento de Filoloxía Francesa e Italiana).

BLOOM, H. *et al.* (1979), *Deconstruction and Criticism*, Nova York, Seabory.

BOBES, M. C., (1973), *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos.

--------- (1989), *La semiología*, Madrid, Síntesis.

BOHIGAS, P. (ed.) (1952-59), AUSIÀS MARCH, *Poesies*, 5 vols., Barcelona, Barcino ("ENC", 71-73, 77 i 86).

--------- (1953-1954), "Tres cants espirituals", *Homenatge a Carles Riba en complir els seixanta anys*, Barcelona, Josep Janés, p. 122-130.

--------- (1982a), "Entorn de les cançons VI i VIII d'Ausiàs March", dins *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, PAM, 1982, p. 208-218 [1a ed. dins *Mélanges...offerts à Jean Frappier*, I, Ginebra, Droz, 1970, p. 145-152].

---------- (1982b), "Ausiàs March, home escindit?", dins *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, PAM, p. 205-207.

BURCKHARDT, T. (1994), *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona, Ediciones Paidós.

BURGOS, J. (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil.

CABRÉ, L. (1992), "E volgra sser no-res: notes al poema XXXV de March", *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, V, a cura d'A. FERRANDO i A. G. HAUF València/Barcelona, IFV/PAM, p. 101-120.

CANTAVELLA, R. (1992), *Els cards i el llir: una lectura de l'"Espill" de Jaume Roig*, Barcelona, Quaderns Crema.

--------- (1993), "Terapèutiques de l'*amor hereos* a la literatura catalana medieval", dins *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, II, a cura de R. ALEMANY, A. FERRANDO i LL. B. MESEGUER, Barcelona, PAM, p. 191-207.

--------- (1994), "'Los amadors amants comunament': lectura del poema 61 d'Ausiàs March", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXIX (=*Miscel·lània Germà Colón*, 2), p. 31-54.

CARNAP, R. (1978), "Significación y sinonimia en las lenguas naturales", dins E. COUMET, O. DUCROT i J. GATTEGNO (eds.), *Lógica y lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 111-125.

CASAS, A. (1994), "Pragmática y poesía", dins *Avances en... Teoría de la literatura*, a cura de D. VILLANUEVA, Sant Jaume de Galícia, Universidade de Santiago de Compostela, p. 229-308.

CASTELLÀ, J. M. (1992), *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*, Barcelona, Empúries.

CÁTEDRA, P. M. (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CIFUENTES, J. L. (1994), *Gramática cognitiva. Fundamentos críticos*, Salamanca, Eudema.

CHICO RICO, F. (1985-1986), "El artículo en la dinámica del texto literario", *Estudios de Lingüística*, 3, p. 111-125.

--------- (1986), "Sobre el artículo español y su comportamiento en el ámbito textual. A propósito de un cuento de E. Pardo Bazán", *Analecta Malacitana*, IX, 1, p. 111-140.

--------- (1987), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alacant, Universitat d'Alacant.

--------- (1992a), "Textlinguistik", *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, VI, 1, p. 179-188.

--------- (1992b), "Lingüística del texto y teoría literaria", *Rilce*, 8, 2, p. 226-264.

CHINER GIMENO, J. J. (1993), *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell*, Alcoi, Marfil.

--------- (1994), "'D'un ventre trist eixir m'à fet natura'. Ausiàs March i el seu naixement a València", *Estudis de Llengua i Literatura. Miscel·lània Joan Fuster*, VII, a cura d'A. FERRANDO i d'A. HAUF, Barcelona, PAM, p. 65-80).

CONTE, M. E. (ed.) (1977), *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli.

CONTINI, G. (1960), *Poeti del Duecento*, 2 vols. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.

COSERIU, E. (1973), "Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar", dins *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos [1a edició dins *Romanistisches Jahrbuch*, VII (1955-56), p. 29-54].

COSTA I SARIÓ, J. R. (1978), *Ausiàs March i el seu Cant Espiritual. Assaig d'aproximació*, introducció de J. Piera, pròleg de F. G. Perles Martí, Gandia, Publicacions de l'Institut Duc Reial Alfons el Vell.

CRUELLS, M. (1947), "L'element femení en la poesia d'Auziàs March", *Antologia dels fets, les idees i els homes d'occident*, 2 (juny), p. 31-33.

DOLÇ, M. (1959a), "Ausiàs March, poeta mediterrani", *RVF*, VI, 1, p. 35-54.

--------- (1959b), "La dona en Ausiàs March", *Ponent*, XI, p. 4-11.

DOMÍNGUEZ FERRO, A. Ma. (1995), "Las armas en las líricas siciliana y gallego-portuguesa medievales", dins *Homenaxe al profesor Giuseppe Tavani*, Sant Jaume de Galícia, Universidade de Santiago de Compostela, p. 205-215.

DURAND, G. (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction a l'archetypologie générale*, París, PUF.

ECO, U. (1979), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel [1a edició: 1962, en italià].

--------- (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen [1a edició: 1979, en italià].

ELIANO, Claudio (1989), *Historia de los animales*, a cura de J. VARA DONADO, Madrid, Akal.

ESPADALER, A. (1985), "Sobre el poema XXIII d'Ausiàs March", *Homenatge a Antoni Comas*, Universitat de Barcelona, p. 121-131.

FERRANDO, A. (1983), *Els certàmens poètics valencians*, València, Institut Alfons el Magnànim.

FERRATÉ, J., ed. (1979), *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema.

--------- (1992), *Llegir Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema.

FERRERES, R. (1979), "La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro", *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, p. 469-483.

FLAM, B. P. (1962-63), *A Concordance of the Works of Ausiàs March*, 3 vols., University of Wisconsin.

FRAKES, J. C. (1988), *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages*, Leiden, E. J. Brill.

FREGE, G. (1971), *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel.

FUSTER, J. (1954), "Temas de Ausiàs March: poeta antiguo y bien enamorado", *Levante* (15 d'octubre).

--------- (1958), "Ausiàs, entre el cuerpo y el alma", *Levante* (16 de maig).

--------- (1959a), "Las amistades literarias de Ausiàs March", *Levante* (23 de gener).

--------- (1959b), "Ausiàs March i Gandia", *Levante* (31 de juliol).

--------- (1983), "Divagació entorn del 'Cant Espiritual' d'Ausiàs Marc", *L'Ullal*, 4 (tardor), p. 7-19.

--------- (1989), "Lectures d'Ausiàs Marc en la València del XVI", dins *Llibres i problemes del renaixement*, València-Barcelona, IFV-PAM, p. 65-100.

--------- (1991[3]a), "Ausiàs March, el ben enamorat", dins *Obres Completes, I: Llengua, Literatura, Història*, Barcelona, Edicions 62, p. 249-284 [1a edició: *RVF*, VI, 1, p. 53-83].

--------- (1991[3]b), "Vigència d'Ausiàs March", dins *Obres Completes, I: Llengua, Literatura, Història*, Barcelona, Edicions 62, p. 213-247 [1a edició: pròleg a Ausiàs March, *Antologia poètica*, Barcelona, Selecta, p. 9-11].

--------- (1991[3]c), "L'oratòria de sant Vicent Ferrer", dins *Obres Completes, I: Llengua, Literatura, Història*, Barcelona, Edicions 62, p. 23-151 [1a edició: "Notes per a un estudi de l'oratòria vicentina, *RVF*, IV, 2-4 (abril-desembre 1954)].

GARCÍA BALLESTER, L. (1972), *Galeno en la sociedad y en la ciencia de su tiempo (c. 130-c. 200 d. de C.)*, Madrid, Guadarrama.

GARCÍA BERRIO, A. (1973), *Significado actual del formalismo ruso. (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)*, Barcelona, Planeta.

--------- (1978a), "Situación de la teoría textual (La teoría de J. S. Petöfi en el marco de la lingüística del texto)", dins J. S. PETÖFI i A. GARCÍA BERRIO (eds.), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, p. 53-98.

--------- (1978b), "Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual", dins J. S. PETÖFI i A. GARCÍA BERRIO (eds.), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, p. 243-264.

--------- (1978c), "Lingüística del texto y tipología lírica. (La tradición textual como contexto)", dins J. S. PETÖFI i A. GARCÍA BERRIO (eds.), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, p. 309-366.

--------- (1978d), "Tipología textual y análisis del microcomponente (sonetos españoles del 'carpe diem')", dins J. S. PETÖFI i A. GARCÍA BERRIO (eds.), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, p. 367-430.

--------- (1978-1980), "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico", *RFE*, LX, p. 23-147.

--------- (1981a), "Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1-2, p. 146-171.

--------- (1981b), "La poética lingüística y el análisis literario de textos", *Tránsito*, h-i, p. 11-16.

--------- (1982a), "Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo. (Un estudio de 'forma interior' en los sonetos)", dins *II Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 261-293.

--------- (1982b), "Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el siglo de oro", *Anales de literatura española*, I, Alacant, Universitat d'Alacant, p. 135-205.

--------- (1984a), "Testo, classe testuale, genere", dins AA.DD., *Diacronia, Sincronia e Cultura. Saggi linguistici in onore di Luigi Heilmann*, Brescia, La Scuola, p. 267-280.

--------- (1984b), "Más allá de los 'ismos': sobre la imprescindible globalidad crítica", dins P. AULLÓN DE HARO (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, p. 347-387.

--------- (1984c), "Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una Retórica General)", *Estudios de Lingüística*, 2, p. 7-59.

--------- (1989), *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.

---------, i T. ALBALADEJO MAYORDOMO (1983), "Estructura composicional. Macroestructuras", *Estudis de lingüística*, 1, Alacant, Universitat d'Alacant.

---------, i T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1988), *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.

GARCIA SEMPERE, M. (1991), *La influència d'Ausiàs March en alguns poetes castellans del segle XVI: estudi crític*, memòria de llicenciatura inèdita dirigida pel Dr. Rafael Alemany, Alacant, Universitat d'Alacant.

--------- (en premsa), "Sobre sonetos prologales en el primer renacimiento español", dins *Actas del I Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación (12, 13 y 14 de diciembre de 1995)*, Cadis, Universidad de Cádiz.

GRACIA, D., i J. L. PESET (1972), "La medicina en la baja edad media latina", dins P. LAÍN ENTRALGO, *Historia universal de la medicina, III, Edad Media*, Barcelona, Salvat, p. 338-351.

HARTMANN, P. (1964), "Text, Texte, Klassen von Texten", *Bogawus*, II, p. 15-25.

--------- (1971), "Texts als linguistisches Objekt", dins W. D. STEMPEL (ed.), *Beitrge zur Textlinguistik*, München, Fink, p. 9-29.

--------- (1978), "Textlinguistik als linguistische Aufgabe", dins W. U. DRESSLER (ed.), *Textlinguistik*, Darmstadt, 1978, p. 93-100.

HAUF, A. G. (1983), "El lèxic d'Ausiàs March: primer assaig de valoració i llista provisional de mots i freqüències", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, VI (=*Miscel·lània Pere Bohigas*, 3), Barcelona, PAM, p. 121-224.

--------- (1990), *D'Eximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana/PAM.

HAVERKATE, H. (1994), "Forma y estilo de la interacción verbal en *La Celestina*: la retoricidad de la pregunta retórica", *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*, p. 41-53.

HERRERO BLANCO, A. L. (1986), *Signo/Texto (De gramática a retórica)*, Alacant, Universitat d'Alacant.

HUIZINGA, J. (1978), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial.

LAÍN ENTRALGO, P. (1972), *Historia universal de la medicina*, III, Edad Media, Barcelona, Salvat.

LATINI, B. (1971-1989), *Llibre del Tresor*, a cura de C. J. WITTLIN, 4 vols., Barcelona, Barcino.

LAUSBERG, H. (1966-1968), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., Madrid, Gredos [1ª edició: 1960, en alemany].

LEVERONI, R. (1951), "Les imatges marines en la poesia d'Ausiàs March", *BHS*, XXVII, p. 152-166.

LIDA DE MALKIEL, M. R. (1952), *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Mèxic, Fondo de Cultura Español.

LOTMAN, J. M. (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo [1ª edició: 1970, en alemany].

--------- & Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.

MAINGON, L. P. A. (1981), "'Sapientia' i la identitat de dona Teresa en la poesia d'Ausiàs March", *Els Marges*, 21 (gener), p. 113-119.

--------- (1992), "Ausias March and the Fifteenth-Century Crisis in Meaning", dins *Actes del Sisè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Vancouver, 1990)*, a cura de K. I. KOBBERVIG, A. PACHECO i J. MASSOT I MUNTANER, Barcelona, PAM, p. 255-269.

MARCH, A. (1952-1959), *Poesies*, 5 vols., a cura de P. BOHIGAS, Barcelona, Barcino ("ENC", 71-73, 77 i 86).

--------- (1991), *Les obres d'Ausiàs March*, 2 vols., a cura d'A. PAGÈS, València, Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana [1ª ed. 1912-1914, Barcelona, IEC].

--------- (1989), *Cinquanta-vuit poemes*, a cura de R. ARCHER, Barcelona, Edicions 62 ("Textual", 1).

MARSHALL, J. M. (1972), *The* Razos de Trobar *of Raimon Vidal and Associated Texts*, Londres, Oxford University Press.

MARTÍN, L. (1994), *La tradició animalística en la literatura catalana medieval i els seus antecedents*, 2 vols., tesi doctoral dirigida pel Dr. Rafael Alemany del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, Alacant.

MARTINES PERES, V. (1991), *Temps de croada, temps creuats. El Xarq al-Andalus, un espai d'osmosi*, Onda, Ajuntament d'Onda.

--------- (1994a), "Un joc de terços. El tercer en la literatura catalana medieval. Una visió inicial", dins *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, a cura de Ma I. TORO, I, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV/Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, p. 549-555.

--------- (1994b), "Els amants i els altres. Una visita al tercer amorós en la literatura catalana medieval", *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura: Revista de recerca humanística i científica*, 5, p. 29-43.

MARTOS, J. L. (1996), "El *jo* literario de Ausiàs March en el contexto de la *tardor* medieval catalana. La problemática de un referente ficcional verosímil", dins *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 21-24 de novembre de 1994*, II, a cura de J. M. POZUELO YVANCOS i F. VICENTE GÓMEZ, Múrcia, Universidad de Murcia, p. 1037-1046.

--------- (1997), "El cant a la dama en tres poemes marquians", dins *Actes del Col·loqui Paraula de dona, I. Dona i literatura, 26-29 d'abril de 1995*, a cura de Margarida ARITZETA i Montserrat PALAU, Tarragona, Diputació de Tarragona, p. 220-233.

--------- (en premsa a), "Les punxes del card. El debat intern en els versos ausiasmarquians", dins *Actas de El Banquete. Primeros Encuentros sobre el Amor, 9-14 d'octubre de 1993, Benasc*, Universidad de Zaragoza.

--------- (en premsa b),"De sagetes i metalls *sutzeus*: l'al·legoria al poema LXXIX d'Ausiàs March", dins *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 12-16 de septiembre de 1995*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

--------- (en premsa c), "Símil y macroestructura sintáctica. Del soneto del Siglo de Oro a la *cançó* postrovadoresca de Ausiàs March", dins *Actas del Congreso Internacional "Quintiliano: Historia y actualidad de la Retórica", 14-18 de novembre de 1995*, Madrid- Calahorra, Universidad Autónoma de Madrid-Centro de Estudios Riojanos.

--------- (en premsa d),"De trapos abaratados y blasmos de la mujer. A propósito de cuatro poemas de Ausiàs March", dins *Actas del Congreso Internacional "Escritura y Feminismo", 13-18 de novembre de 1995*, Saragossa, Universidad de Zaragoza.

--------- (en premsa e), "Els fonaments arquitectònics del discurs d'Ausiàs March", dins R. ALEMANY FERRER, *Ausiàs March: textos i contextos*,

València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/PAM.

MCNERNEY, K. (1979), "Ausiàs March and Juan Boscan", *Estudis de Llengua, Literatura i Cultura Catalanes. Actes del Primer Col·loqui Internacional d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, PAM, p. 195-208.

MORRIS, Ch. (1972), "Fundamentos de la teoría de los signos", dins F. GRACIA (ed.), *Presentación de los signos*, Madrid, Taurus, p. 53-65 [1a edició: "Foundations of the Theory of Signs", dins *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague-Paris, Mouton, 1938, p. 13-71].

MOSTERÍN, J. (1971), "Introducción" a G. FREGE, *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, p. 5-14.

PAGÈS, A. (1907), "Étude sur la chronologie des poésies d'Auzias March", *Romania*, XXXVI, p. 203-223.

--------- (1990), *Ausiàs March i els seus predecessors*, València, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI ("Col·lecció Politècnica", 41) [1a ed. en francés, París, Champion, 1912].

--------- (ed.) (1991), *Les obres d'Ausiàs March*, 2 vols., València, Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana [1ª ed. 1912-1914, Barcelona, IEC].

PALAU I FABRE, J. (1956), "Ausias March, poète féroce", *Les Lettres Nouvelles*, 36, p. 382-386.

PARRAMON I BLASCO, J. (1992), *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, PAM.

PUJOL, J. (1986), "Sobre els 'Stramps' de Jordi de Sant Jordi", dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes en honor a Josep Romeu i Figueras*, II, a cura de L. BADIA i J. MASSOT I MUNTANER, Barcelona, PAM/UAB, p. 223-252.

--------- (1988-1989), "Els versos estramps a la lírica catalana medieval", *Llengua & Literatura. Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i Literatura*, 3, p. 41-87.

--------- (1991), "L'esperiment molt perillós' i la vida moral de l'amant tímid. A propòsit del poema LIX d'Ausiàs March", *Serra d'Or*, 337 (maig), p. 56-59.

RAMÍREZ I MOLAS, P. (1970), *La poesia d'Ausiàs March: anàlisi textual, cronologia i elements filosòfics*, Privatdruk der J. R. Geigy A. G., Basilea.

--------- (1979), "La poesia espiritual tardana d'Ausiàs March", *Iberorromània*, 9, p. 23-40.

RICO, F. (1982), "Lo viscahí qui·s troba·n Alemanya", dins *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, p. 85-87.

RIESER, H. (1978), "El desarrollo de la gramática textual", dins J. S. PETÖFI i A. GARCÍA BERRIO (eds.), Lingüística del texto y crítica literaria, Madrid, Comunicación, p. 21-50.

RIQUER, M. de (1936a), "El tema de fortuna en Auziàs March", *Quaderns de Poesia*, II, 6 (gener), p. 22-27.

--------- (1936b), "Auziàs March i el record del temps feliç en la dissort", *Quaderns de Poesia*, II, 8 (març), p. 87-89.

--------- (1941), "Influencia de A. March en la lírica castellana de la Edad de Oro", *RNE*, VIII, p. 49-74.

--------- (1955), "Alain Chartier y Ausiàs March", *RFE*, XXXIX, p. 336-383.

--------- (ed.) (1975), *Los trovadores*, 3 vols. Barcelona, Planeta.

--------- (ed) (1982), G. DE PRÓIXITA, A. FEBRER, M. DE GUALBES i JORDI DE SANT JORDI, *Obra lírica*, Barcelona, Edicions 62/"la Caixa" ["MOLC", 91].

--------- (1984[4]), *Història de la literatura catalana*, 11 vols., Barcelona, Ariel [1a edició: 1964].

RIQUER, M. de, i L. BADIA (eds.) (1984), *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, València, Tres i Quatre.

ROMEU I FIGUERAS, J. (1991), "Situació del jo amorós en el cant XI d'Ausiàs March", dins *Quatre lectures de poesia medieval*, Barcelona, La Magrana, p. 57-78 [Publicat originàriament en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, IX (=*Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 1), Barcelona, PAM, 1984, p. 119-138.

ROUGEMONT, D. de (1993[5]), *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós.

SAIZ NOEDA, M. B. (1993), *De la gramática transfrástica a la lingüística comunicativa: nacimiento y desarrollo de la lingüística del texto*, Alacant, Universitat d'Alacant [en microfitxes].

SALVADOR, V. (1986), *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*, València, IFV/PAM.

SANCHIS GUARNER, M. (1959-62), "La lengua de Ausiàs March", *RVF*, VI, p. 85-99.

SAUSSURE, F. de (1976), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.

SCHMIDT, S. J. (1977), *Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación verbal*, Madrid, Cátedra.

SIRVENT RAMOS, A. (1989), *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual*, Alacant, Universitat d'Alacant.

SOBRER, J. M. (1987), *La doble soletat d'Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema ("Assaig Minor").

SOLOMON, M. R. (1994), "El viento de la poesía: neumatología y la poética amorosa del siglo XV", dins *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, a cura de Mª. I. TORO, II, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, p. 1031-1035.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L. (1972), "Sinopsis de la cultura medieval europea", dins P. LAÍN ENTRALGO, *Historia universal de la medicina, III, Edad Media*, Barcelona, Salvat, p. 137-149.

SUGRANYES DE FRANCH, R. (1982), "De l'amada divinitzada a la dona de carn i ossos", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, IV (=*Miscel·lània Pere Bohigas*, 2), Barcelona, PAM, p. 191-208.

TAVANI, G. (1980), "Literatura i societat a Barcelona entre la fi del segle XIV i el començament del segle XV", dins *Actes del Cinqué Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM, p. 7-40.

--------- (1989), "Tolosa i Barcelona: dos consistoris per a una poesia", dins *Actes del Vuité Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 1, Barcelona, PAM, p. 297-324.

TOMAŠEVSKIJ,, B. (1970), "Temática", dins T. TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, p. 199-232.

TORRUELLA I CASAÑAS, J. (1992), *La rima en la lírica medieval (estudi mètric del cançoner L)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

VAN DIJK, T. A. (1972), *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theorical Linguistics and Poetics*, The Hague/Paris, Mouton.

--------- (1973), "Grammaires textuelles et structures narratives", dins C. CABROL (ed.), *Semiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, p. 177-297.

--------- (1976a), *Per una poetica generativa*, Bologna, Il Mulino [Versió original en alemany: *Beitr-ge zur generativen Poetik*, München, Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1972].

--------- (1976b), "Aspectos de una teoría generativa del texto poético", dins A. J. GREIMAS (ed.), *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, p. 239-271 [Apareix en versió italiana dins T.A. van Dijk, *Per una poetica generativa*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 61-91].

--------- (1976c), "Narrative Macroestructures. Logical and Cognitive Foundations", *PTL*, 1, p. 547-568.

--------- (1977a), "Nota sulle macrostrutture linguistiche", dins *La linguistica testuale*, a cura de M. E. CONTE, Milano, Feltrinelli, p.181-194 [Versió original en anglés: "A Note on Linguistic Macro-structures", dins A. P. TEN CATE i P. JORDENS (eds.), *Linguistische Perspektiven*, Tubigen, Niemeyer, 1973, p. 75-87].

--------- (1977b), "Semantic Macro-structures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension", dins M. JUST i P. CARPENTER (eds.), *Cognitive Processes in Comprehension*, Hillsdale, N.J., Erlbaum.

--------- (1978a), *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós [versió original en holandés: *Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire indeleiding*, Utrecht, Het Spectrum, 1978].

--------- (1978b), "Recalling and Summarizing Complex Discourse", dins W. BURGHARDT i K. HÖLZER (eds.), *Text Processing*, New York/Berlín, de Gruyter, p. 49-118.

--------- (1980a), *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra [1a edició en anglés: *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Londres, Longman, 1977].

--------- (1980b), *Macroestructures. (An Interdisciplinari Study of Global Structures)*, Hillsdale, Erlbaum.

--------- (1981), *Studies in the pragmatics of discourse*, The Hague/Paris/New York, Mouton Publishers.

--------- (1983[2]), *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI editores [1a edició 1980].

---------, i W. KINTSCH (1978), "Cognitive Psycology and Discourse: Recalling and Summarizing Stories", dins W. U. DRESSLER (ed.), *Current Trends in Textlinguistics*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, p. 61-80.

WELLEK, R., i A. WARREN (1966[6]), "Image, Metaphor, Symbol, Myth", dins *Theory of Literature*, London, Jonathan Cape, p. 186-211 [1ª ed.: 1949].

WITTLIN, C. (1984), "Fragment d'una enciclopèdia catalana medieval (bc, ms. 1486), sobre ilauces i roses de vents", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*/IX (=*Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 1), Barcelona, PAM, p. 93-108.

ZIMMERMANN, M. C. (1975a), "Ausias March dans le poème. Divergences et convergences du yo", *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Aix de Provence, Editions de l'Université de Provence ("Études Littéraires", 2), p. 1223-1230.

--------- (1975b), "Ausiàs March et la quête de l'impossible lieu", *Mélanges offerts à Charles-Vincent Aubrun*, II, París, Éditions Hispaniques), p. 399-413.

--------- (1977), "Les métamorphoses du maldit chez Ausias March", *Iberica*, I, p. 333-347.

--------- (1979), "Les métaphores de la mer dans la poésie d'Ausiàs March", *Ibérica*, II, p. 43-57.

--------- (1980), "Metàfora i destrucció del món en Ausiàs March", *Actes del Cinqué Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Andorra, 1-6 d'octubre de 1979)*, ed. de J. BRUGUERA i J. MASSOT I MUNTANER Barcelona, PAM ("BAO", 19), p. 123-150.

--------- (1981a), "L'auditoire d'Ausiàs March", *Ibérica*, III, p. 11-31.

--------- (1981b), "Ausiàs March i el Cant Espiritual: poema i pregària", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, II. Homenatge a Josep M. de Casacuberta*, 2, Barcelona, PAM, p. 231-270.

--------- (1982), "Lir entre carts i l'espai metafòric marquià", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, IV (=*Miscel·lània Pere Bohigas*, 2), Barcelona, PAM, p. 161-189.

--------- (1983), "Ausiàs March. Une poétique hors du sujet", *Ibérica*, IV, p. 141-152.

--------- (1984a), "La naturalesa en la poesia d'Ausiàs March. El mirall del no-res", *Miscel·lània Sanchis Guarner*, I, València, Universitat, p. 435-440.

--------- (1984b), *La solitude d'Ausiàs March. Recherches sur la naissance et le devenir d'un style dans la poésie ibérique*, 2 vols., París.

--------- (1987), "Els Cants de Mort en l'obra d'Ausiàs March: el fracàs poètic i la desmitificació de l'escriptura", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XIV (*Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 6), Barcelona, PAM, p. 299-327.

--------- (1988), "Ontologie et écriture dans l'ouvre d'Ausiàs March: lectures du poème XXVIII", dins *Mélanges offerts à Maurice Molho*, II, Paris, Editions Hispaniques, p. 457-473.

--------- (1991a), "Célébrations de l'autre et émergence de la personnne du Moi dans la poésie catalane au XVe siècle: Ausiàs March et les cycles de la maturité", *Atalaya: Revue Française d'Études Médievales Hispaniques*, 1, p. 51-80.

--------- (1991b), "La comparaison et la substantification dans l'oeuvre d'Ausiàs March: recherches sur les nouvelles fonctions poétiques de l'image", dins *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, IV, Barcelona, Quaderns Crema, p. 119-150.

Hic liber editus est
Octobri mense
anno commemorationis
Ausiae Marci Poetae.
Legione VII Gemin.

ISBN 84-7908-336-0

Cant, queixa i patiment: estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausiàs March presenta un nou apropament al fet literari en què s'inscriu Ausiàs March. S'hi estableix una anàlisi macroestructural de cinquanta-cinc poemes marquians a partir de la teoria tipologicotextual d'Antonio García Berrio, realitzada sobre gairebé un miler de sonets del *Siglo de Oro* espanyol. Ací no es tracta de sonets, sinó de l'estructura metricoestròfica més sovintejada per March i pel seu context de producció: la cançó posttrobadoresca de cinc cobles i tornada. Aquest ha estat, de fet, el criteri de selecció dels poemes tractats. La nova perspectiva plantejada en aquest estudi té a veure amb una anàlisi d'un grup de poemes sotmesos a un model teoricoliterari obert, integral i de base semiòtica.

Josep Lluís Martos (Alacant, 1971) és membre del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, en la qual es va llicenciar amb grau, amb premi extraordinari. La seua activitat investigadora s'ha centrat, principalment, en l'obra d'Ausiàs March, Joanot Martorell i Joan Roís de Corella, autor aquest darrer al voltant del qual giren els projectes de major abast en què treballa a hores d'ara: l'edició i l'estudi de les seues proses mitològiques i de la seua obra en vers, objectes, respectivament, de la tesi doctoral, dirigida pel Dr. Rafael Alemany, i d'un volum de la col·lecció *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, dirigida pel Dr. Alan Deyermond.