L'estructura dels poemes d'Ausiàs March: un joc tripartit *

Josep Lluís Martos
(Universitat d'Alacant)

El concepte de macroestructura ha estat fonamental per a la formació i posterior desenvolupament d'una lingüística textual de fonaments pragmàtics. 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 ss., 130-162 i 273 i ss.; 1973: 177-207; 1976a: 66-69; 1976b: 239-271; 1976c: 547-568; 1977a: 181-194; 1977b; 1978a: 142 i ss.; 1978b: 49-118; 1980a: 195 i ss.; 1980b; 1983[2]: 43 i ss.).

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 estructu-

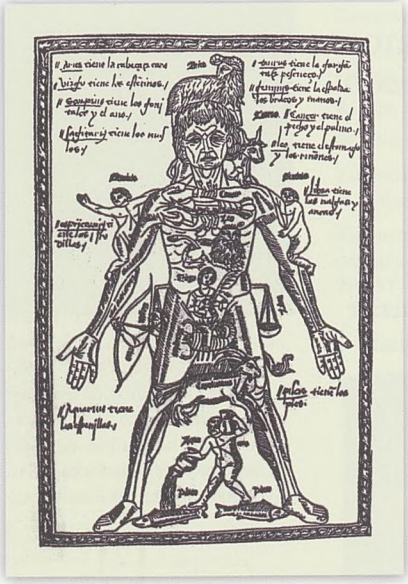
* Aquest treball va ésser presentat com a ponència a la *Online Conference On Catalan Studies "The Life and the Work of Ausiàs March"*, 31 d'octubre-30 de novembre de 1996, University of Cambridge-Universitat Oberta de Catalunya.

L'agosada escala de caragol de la Llotja de València, de Pere Compte i Joan Iborra (1483-1498), pot ser una bona metàfora del complex estructural de les composicions d'Ausiàs March.

res 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 en la seua teoria de les macroestructures i de les superestructures textuals, tot i que sí que se li ha de reconéixer el mèrit de la innovació:

> 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, 19832: 13).



L'Home Zodiacal. *Epílogo en Medicina y Cirugía*, Burgos, Juan de Burgos, 1495.

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 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 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 la qual pot explicitar-se la noció de tòpic del discurs (Salvador, 1986: 211), representable 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; 1992: 184-185).

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.

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, 1978a: 191).

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' (Tomashevskij, 1970: 203).

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, 1978a: 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, 1978a: 147).

A hores d'ara, la macroestructura no s'identifica amb la macrosemàntica textual únicament, sinó que s'explicita una diferenciació entre macroestructura semàntica (macroestructura) i macroestructura sintàctica (superestructura).

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.

Aquest estudi de la *dispositio* no ha romàs desatés només des d'un punt de vista teòric, sinó que, amb la nomenclatura que vulguem, l'aspecte macrosintàctic dels textos no ha estat normalment sant de la devoció dels estudiosos de la història literària. És aquest aspecte concretament el que volem tractar ara en l'obra d'un autor com Ausiàs March.

La gènesi d'aquest article es troba en un estudi més ampli (Martos, 1995) de caràcter tipologicotextual de les cançons marquianes. El fem a partir del model que Antonio García Berrio elabora per al sonet del *Siglo de Oro* espanyol, amb l'obligada adaptació al feixuch *trobar clus* ausiasmarquià (García Berrio, 1978-1980, 1981a, 1981b, 1982a, 1982b, 1984; Petöfi & García Berrio, 1978). Ens hi apropem des d'una perspectiva macrosemàntica, estudiant els tòpics literaris, el tractament dels quals determinava la tradició i la modernitat marquiana en quant a aquests. Una sistematització que realitzàvem des del prisma macrosintàctic, inexplorat en la cançó tardomedieval. Havíem de triar un esquema metricoestròfic que fos el més repetit en March i alhora en la tradició catalana. Aquest era la cançó posttrobadoresca de cinc cobles + tornada.[1] D'un total de cent vint-i-vuit poemes, cinquanta-cinc tenen aquesta estructura metricoestròfica: I, II, V, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XVI, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVII, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII, XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LIII, LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXV, LXVI, LXXII, LXXVI, LXXIX, XCVI, CIX, CX, CXI i CXXII.

L'anàlisi de les coses. Examen de l'orina a casa del metge, miniatura d'un ms. hebreu del segle XV del *Cànon de la medicina d'Avicenna*. (Biblioteca Universitària, Bolonya).

1. 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). 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.

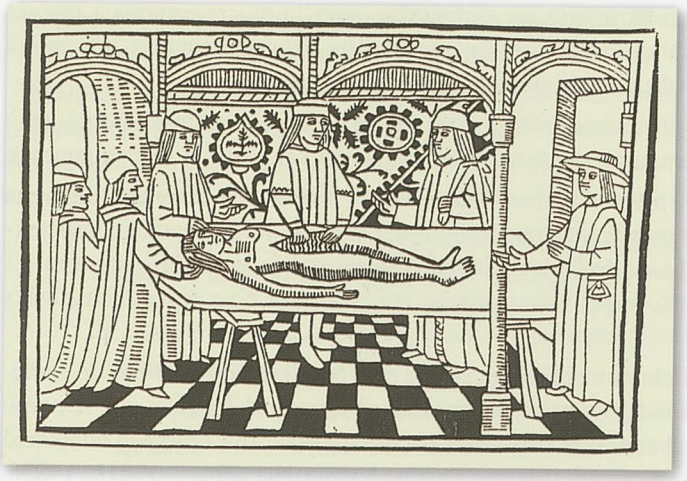
Joan Torruella i Casañas (1992) edita el cançoner L i estudia des de la perspectiva mètrica els 114 poemes que el conformen. Malgrat la diferent llargària d'aquests, més de la meitat es corresponen al model metricoestròfic marquià més generalitzat i que fem servir per a la nostra tipologització:

> 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 [i Ausiàs tampoc] (Torruella, 1992: 47).

Torruella (1992: 62) parla, fins i tot, d'Ausiàs com "un dels poetes més monòtons" respecte a la vessant de l'estructura metricoestròfica, en comparació amb els altres vint-i-dos que apareixen al cançoner L.



Primers esguards d'anatomia. Fadrique de Basilea, *De Rerum Medica*, Burgos, 1496.

La manca d'estudis de caràcter macrosintàctic de la lírica medieval ens du a establir l'arquitectura *més genuïna,* per motius d'aparició, de la cançó posttrobadoresca. Ho fem, és clar, a partir d'un nombre petit de poemes pertanyents a Ausiàs March, amb la qual cosa no pretenem sinó obrir les perspectives d'un estudi molt més ampli que tinga en compte totes aquestes composicions tardomedievals. I en aquest sentit primava delimitar l'existència o no de cesures interestròfiques en aquestes cançons i la corresponent localització, aspecte fonamental per fer un primer esbós de les estructures poemàtiques.

Analitzats els poemes, podem establir tres macroestructures sintàctiques fonamentals: una primera que no respecta cap tipus de cesura entre les cinc cobles i dues que sí que ho fan, bé entre totes les estrofes, bé després de les cobles parelles. No obstant això, són aquestes darreres les més sovintejades en el *corpus* marquià i podem qualificar com a més genuí l'esquema *AB // CD // E + tornada*, on cada lletra representa una cobla i la doble barra vertical una cesura interestròfica. D'aquesta manera ixen a la llum uns esquemes tripartits que configuren amb una relativa freqüència la macrosintaxi de les cançons de cinc cobles marquianes.Un freqüència d'un terç aproximadament del total de poemes tipologitzats: X, XIV, XX, XXI, XXI, XXII, XXIII, XXXVI, XXXVIII, XXXIX, XLII, XLIII, XLVIII, LIV, LVII, LXXIX i CXXII.

És evident, però, el descompensament quantitatiu entre les tres unitats que són part de l'esquema arquitectònic: la darrera només conté una estrofa. Tanmateix, des d'una perspectiva qualitativa, cal subratllar la força conclusiva de la cinquena estrofa o cobla consecutòria, amb la qual cosa quedaria compensat i justificat l'esquema. Aquesta situació final del tòpic textual global o tema és pròpia de les composicions amb uns tints conceptuals tan densos com els de les composicions de March. Hi trobem, tot i que en menor grau, una altra localització privilegiada per al tema principal del poema: la tercera cobla, al bell mig de la composició (Martos, 1995).

Entre les cobles que conformen els parells estròfics s'estableix una solidaritat que les agrupa com a unitat. La raó per la qual una composició pertany a aquest grup té a veure amb un doble ordre de cohesió: entre ambdues estrofes i entre els dos parells format per aquestes. Els agrupaments textuals interns[2] ho són bé per l'existència de representacions semàntiques correlatives, bé per la presència de sistemes expressius diferents, cas aquest darrer evident en el poema X, on les dues primeres cobles són un símil i les darreres l'aplicació al jo literari. En aquest cas, la distribució peculiar del símil que ultrapassa la cesura principal, propicia una macroestructura sintàctica diferent al símil estròfic, més sovintejat en March (Martos, en premsa b).

El poema XIV planteja una distribució tripartida amb uns agrupaments textuals interns de caràcter semàntic relacionats amb Fortuna. Fins el 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.

[2] Quan parlem 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.

[3] 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 desitjada per aquest. Citem per Pagès (1991).

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.
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.

Aqueix gran amador aconsegueix el goig sense necessitat de perdre la vida, un plaer que resideix completament en la dona.[3] Però, pateix perquè "[...] en 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.

És interessant advertir de quina manera 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, amb una oració –d'un fort caràcter sentenciós– que molts lingüistes ni tan sols reconeixerien com a tal, aquest crític estableix els dos agrupaments interns textuals del poema XXI.

L'esquema fet-causa construeix el poema XXII: l'amant estima sense esperança a les dues primeres cobles –"Car pas desig sens esperanç'aver" (XXII, 5), "E yo d'amor visch d'esperança vana" (XXII, 15)–, mentre que a 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).

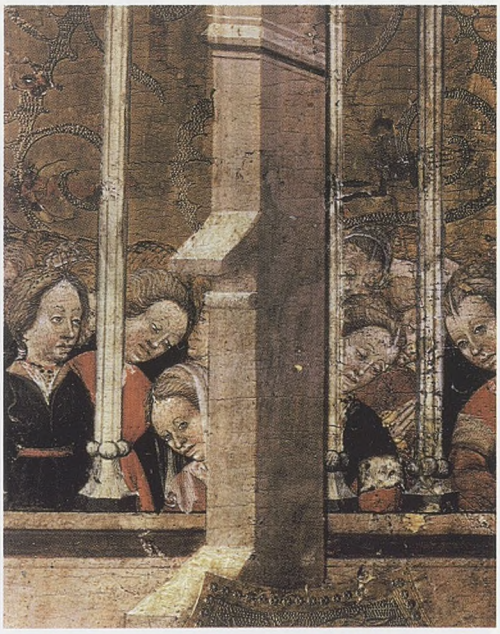
Un binomi usual en la lírica medieval europea d'Occident: ulls-seny, a partir del qual s'articulen els dos agrupaments interns del text poemàtic corresponent al poema XXIII, el cant a Teresa. Les dues primeres estrofes lloen l'amada des de la perspectiva de l'ull, mentre que les dues següents remarquen 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).



Detall de "La Presentació de la Mare de Déu", retaule de Verdú, fet per Jaume Ferrer II, *ca.* 1434 (Museu Arqueològic Artístic Episcopal de Vic).

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 al 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).

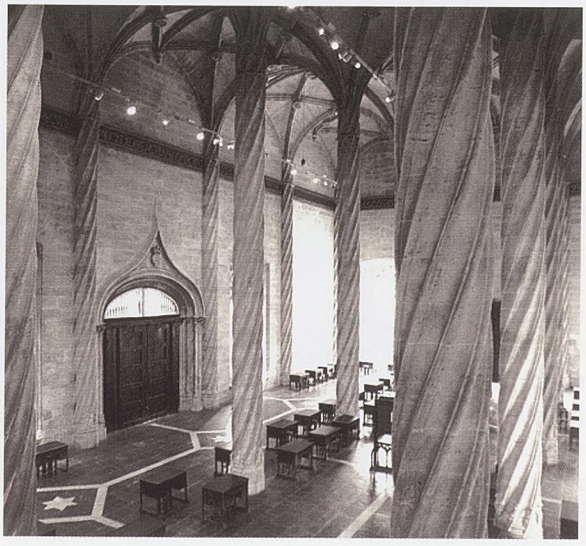
La positiva alegria de la tristesa que impera com a tòpic textual global del macrocomponent semàntic en el poema XXXIX s'organitza distributivament amb dos agrupaments textuals interns: el primer introdueix el tema de la tristesa en un sentit més general, aplicada als altres; el segon, per una altra banda, significa una aplicació d'allò més general a l'amant poètic, al jo exemplar.[4]

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

La dona, objecte de pecat sobre el qual descarregar totes les culpes, apareix perdonada per l'amant a 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).[5]

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*.



Pulcritud alhora que complexitat en les línies de la Sala de Contractació de la Llotja de València, de Pere Compte i Joan Iborra (1483-1498).

Un altre parell d'agrupaments semàntics previsible 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 –exquisit 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

[4] Ausiàs –el seu jo literari– s'erigeix ací també com a *ermità*, com a posseïdor del saber amorós. Tots els qui senten tristor tenen una part de delit en aquesta (XXXIX, 9-16).

[5] "Dona tan vil"! Es tracta d'una queixa de la dona (Martos, 1995: 104-120; en premsac).

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 aureoles divines i el lector model marquià no s'hi sentiria identificat. No obstant, aquella dona que és arran de terra és un exemple perfecte per a les intencions literàries de March.

Baix relleu en marbre atribuït a Donatello (Museu de la Catedral de Sogorb).

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 (Martos, en premsa a). 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 alcançat 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 d'Eros. 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.[6]

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.

El doble ordre de cohesió dels esquemes tripartits ens presenta una altra possibilitat: la solidaritat no és ja entre les estrofes, sinó entre els dos parells estròfics, considerats com a unitat. Tot i que només hi incloem una composició, és important d'obrir aquest calaix, que es podrà omplir amb exemples d'altres autors. De fet, és una branca del model que prenem com a base, la qual cosa evidencia una sort més o menys prolífica d'aquest mecanisme constructiu –si més no en altres tipus de poemes, com ara el sonet.

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 el poema 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:

6 Els poemes anomenats d'amor minen tot el poemari marquià, tot i que, certament, es condensen en les vuitanta primeres composicions.

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[7]
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,
poran-se'n fer avantajosos laços
prenints perdius e tortra o bequada (XLII, 1-32).

7 Marquem amb cursiva els dos versos on es produeix el paral·lelisme.

Claustre gòtic del monestir de Porta-Coeli de València.

Comptat i debatut, és evident la mancança d'estudis de caràcter macrosintàctic de les obres del nostre univers literari. Quan ens apropem a la producció d'Ausiàs March des d'aquesta perspectiva, traem algunes conclusions que podrien afegir-se a totes aquelles idees que necessiten unificar-se per arribar a comprendre un fet literari tan complicat i dens com és el d'aquest autor:

1. Les cançons de cinc cobles + tornada s'agrupen cap a la primera meitat del *corpus,* la qual cosa ja evidencia –si admetem la classificació cronològica de Pagès– que Ausiàs es regia pels models poemàtics posttrobadorescos de forts arrels trobadoresques en una primera època, per donar pas a poemes amb un nombre de cobles molt més elevat cap al final de la seua producció. I això no vol dir que hi haja un tall total en l'obra respecte a les macroestructures poemàtiques, sinó una gradació.

2. Ausiàs construeix els seus poemes a partir de tres esquemes macrosintàctics:

a) ABCDE + tornada: sense cap cesura interestròfica.

b) A // B // C // D // E + tornada, amb una relativa independència de les cinc cobles, tot i que giren al voltant d'un mateix tòpic textual global.

c) AB // CD // E + tornada, distribució tripartida, que és la que més sovinteja en aquests poemes marquians.

3. La distribució tripartida s'explica a partir d'un doble ordre de cohesió: la solidaritat entre les dues cobles que formen els parells estròfics i entre les parelles estròfiques. El primer cas és el que més hi abunda, amb quinze poemes, mentre que el segon només en cataloga un. Paga la pena, no obstant això, de remarcar aquest esquema

macrosintàctic, perquè representa la segona part d'aquest doble ordre de cohesió –una tècnica sovintejada en els agrupaments estròfics d'aquesta mena, per la qual cosa aquest és un esquema macrosintàctic que podrem trobar en altres autors.

4. Malgrat el descompensament aparent en l'esquema tripartit, sí que és cert el pes específic de la cinquena cobla, que no forma parella amb una altra, des d'una perspectiva qualitativa. Aquesta cobla conclusiva o consecutòria sol allotjar el tòpic textual global del poema, amb la qual cosa segueix les normes implícites de les composicions conceptuoses, de la mateixa manera que els sonets d'aquesta naturalesa del *Siglo de Oro* espanyol, que tendiran a localitzar el tema global en la posició final, en el darrer tercet. És només una tendència de construcció de les composicions de caràcter conceptual, en la qual Ausiàs March i després els autors espanyols del *Siglo de Oro* s'incardinen.

5. És interessant de remarcar que se'ns hi dibueixen uns petits cicles arquitectònics. El més tancat abraça cinc poemes: XX, XXI, XXI, XXII i XXIII, tot i que també podríem considerar com a tal aquell que gira al voltant de la desena dels 40: XXXVI, XXXVIII, XXXIX, XLII, XLIII, XLVIII, LIV i LVII, la qual forma un cicle també des d'una perspectiva macrosemàntica: el de queixa de la dona (Martos, en premsa c). És més, quan ens enfrontem a aquests cicles i pensem la distància existent entre els poemes, hem de tenir en compte que parlem només d'una estructura poemàtica de cinc cobles i que, per tant, podem trobar enmig exemples d'altres estructures. En aquest sentit, més interessant ens sembla el primer cicle: cinc poemes seguits de cinc cobles i, a més, amb una macroestructura sintàctica idèntica.

Estructura de les nervatures de les columnes i de la volta de la Llotja de València, de Pere Compte i Joan Iborra (1483-1498).

BIBLIOGRAFIA CITADA

ALBALADEJO, T. & GARCÍA BERRIO, A. (1982): "La lingüística del texto" dins F. ABAD & A. GARCÍA BERRIO (eds.), *Introducción a la Lingüística*, Madrid, Alhambra.

BIERWISCH, M. (1970): "Poetics and Linguistics", dins D. C. FREEMAN (ed.), *Linguistics and literary Style*, New York, Holt, Rinehart i Winston, pp. 96-115 [versió original en alemany: "Poetik und Linguistik", dins H. KREUZER & R. GUNZENHÄUSER (eds.), *Mathematik und Dichtung*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1965, pp. 49-65].

BOHIGAS, P. (ed.) (1952-59): AUSIÀS MARCH, *Poesies*, 5 vols., Barcelona, Barcino ("ENC", 71-73, 77 i 86).

CASTELLÀ, J. M. (1992): *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*, Barcelona, Empúries.

CHICO RICO, F. (1987): *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alacant, Universitat d'Alacant.

_____ (1992): "Lingüística del texto y teoría literaria", dins *Rilce*, 8, 2, pp. 226-264.

GARCÍA BERRIO, A. (1978-1980): "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico" dins *RFE*, LX, pp. 23-147.

_____ (1981a): "Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género" dins *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1-2, pp. 146-171.

_____ (1981b): "La poética lingüística y el análisis literario de textos", dins *Tránsito*, h-i, pp. 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, pp. 261-293.

_____ (1982b): "Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el siglo de oro" dins *Anales de literatura española*, I, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 135-205.

_____ (1984): "Testo, classe testuale, genere", dins AA.DD., *Diacronia, Sincronia e Cultura. Saggi linguistici in onore di Luigi Heilmann*, Brescia, La Scuola, pp. 267-280.

_____ & ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1983): "Estructura composicional. Macroestructuras" dins *Estudis de lingüística,* 1, Alacant, Universitat d'Alacant.

MARTOS SÀNCHEZ, J. L. (1995): *Cant, queixa i patiment: cap a una tipologia textual d'Ausiàs March,* memòria de llicenciatura, codirigida pel Dr. Rafael Alemany i pel Dr. Francisco Chico Rico, Alacant, Universitat d'Alacant.

_____ (en premsa a): "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, Universitat de Alcalá de Henares.

_____ (en premsa b): "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 i Calahorra, Universitat Autònoma de Madrid-Centro de Estudios Riojanos.

_____ (en premsa c): "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, Universitat de Saragossa.

PAGÈS, A. (ed.) (1991): *Les obres d'Ausiàs March,* 2 vols., València, Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana [1ª ed. 1912-1914, Barcelona, IEC].

PARRAMON I BLASCO, J. (1992): *Repertori mètric de la poesia catalana medieval,* Barcelona, PAM.

PETÖFI, J. S. & GARCÍA BERRIO, A. (eds.) (1978): *Lingüística del texto y crítica literaria,* Madrid, Comunicación, pp. 367-430 [1ª ed. dins *Dispositio,* III, 9, pp. 243-293].

RAMÍREZ I MOLAS, P. (1970): *La poesia d'Ausiàs March: anàlisi textual, cronologia i elements filosòfics,* Privatdruk der J. R. Geigy A. G., Basilea.

SALVADOR, V. (1986): *El gest poètic. Cap a una teoria del poema,* València, IFV/PAM.

TOMASHEVSKIJ, B. (1970): "Temática", dins T. TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* Buenos Aires, Signos, pp. 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,* Paris, Larousse, pp. 177-297.

_____ (1976a): *Per una poetica generativa,* Bologna, Il Mulino [Versió original en alemany: *Beiträge 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, pp. 239-271 [Apareix en versió italiana dins T.A. VAN DIJK, *Per una poetica generativa,* Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 61-91].

_____ (1976c): "Narrative Macroestructures. Logical and Cognitive Foundations", dins *PTL,* 1, pp. 547-568.

_____ (1977a): "Nota sulle macrostrutture linguistiche", dins *La linguistica testuale,* a cura de M. E. CONTE, Milano, Feltrinelli, pp.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, pp. 75-87].

_____ (1977b): "Semantic Macro-structures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension", dins M. JUST & 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 & K. HÖLZER (eds.), *Text Processing,* New York/Berlín, de Gruyter, pp. 49-118.

_____ (1980a): *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*: Madrid, Cátedra [versió original en anglés: *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse,* London, 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.

_____ (19832): *Estructuras y funciones del discurso,* México, Siglo XXI editores [1ª edició 1980].

Detalls d'arcs del claustre de Sant Francesc, Morella.