

FRANCESC J. GÓMEZ

PER A UNA NOVA LECTURA AMOROSA  
I CONSOLATÒRIA DELS «CANTS DE MORT»  
D'AUSIÀS MARCH\*

Dins el corpus poètic d'Ausiàs March, les sis obres que avui dia designem amb el títol de «Cants de mort» (XCII-XCVII) constitueixen un cas especial de transmissió compacta, amb unitat temàtica ben definida i en un ordre constant.<sup>1</sup> El grup figura ja en els cançoners més antics, els miscellanis *A* i *H*, i es manté amb molt escasses variacions en la pràctica totalitat de la tradició, tant en els manuscrits més complets de la darrerria del xv (*FN*) com en els manuscrits monogràfics i en els impresos de mitjan xvi.<sup>2</sup> Fou precisament en aquestes edicions cinccentistes que hom encunyà els epígrafs «Cántica de muerte» (*a*), «Obres de mort» (*bce*) i «Obras de muerte» (*d*), sota els quals s'incloueren aquestes sis composicions, i també d'altres.<sup>3</sup> En la tradició ma-

\* Aquest treball s'inclou en el projecte HUM2005-07480-C03-03/FILO del Ministeri d'Educació i Ciència. Els arguments i les conclusions que hi exposo són en gran part el fruit de lliçons, discussions i observacions que haig d'agrair especialment a Josep Pujol i a Jaume Torró, si bé la responsabilitat final és tota meua.

1. Com és sabut, les edicions del segle xx no han reproduït prou fidelment aquest ordre com a conseqüència d'una inversió accidental de les cançons XCVI (97) i XCVII (96) en l'edició crítica d'Amadeu Pagès (ed., 1912-1914), ja perfectament aclarida per Robert Archer (ed., 1989: 15-16; ed., 1997: II, 38). Indico, per tant, en versaletes la numeració de Pagès (= BOHIGAS ed., 1952-1959; FERRATÉ ed., 1979; ARCHER ed., 1997) i, quan convé, preciso en aràbigues l'ordre correcte (= FERRATÉ ed. rev., 1994).

2. Els «Cants de mort» manquen només en el fragmentari *L* i en els dos únics manuscrits que no inclouen pròpiament una secció marquiàna: *M*, que només en transmet sis poemes (les cançons VI i VII, el maldit XLII i les esparses XXIX, LXXX i LXXXI), i *O*, que només recull, sense tornada, la resposta de March a la demanda de Bernat Fenollar (CXXVI). Vegeu al final de l'article la relació dels testimonis manuscrits i impresos de l'obra de March.

3. En *bc* les encapçalava el poema CXXIII; en *de* s'insereix el CVII després del XCII i es clogué la sèrie amb el CXII; en *a* s'hi havien aplegat els poemes XCII, XCIV, XCIII, XC, LXXXVIII, LVII, XCVI, XCV, XCVII i CXIV.

nuscrita, la seqüència només patí alguna alteració circumstancial en els cançoners *A*, *G* i *D*,<sup>4</sup> mentre que en *E* (1546) es va desfer simplement perquè les obres de March s'hi van redistribuir segons l'ordre alfabètic dels primers versos.

És obvi que la forta cohesió dels cants XCII-XCVII resideix en l'ocasió tan especial que motiva el cant del poeta: la mort de l'estimada. Amadeu Pagès subratllà aquest fet encapçalant el poema XCII amb la rúbrica «Sobre la mort de la seva dama» i afegint-hi una numeració en els poemes successius («Segona poesia sobre la mort de la seva dama», etc.). Com en el cas de Pere Bohigas, que els numerà del «Primer» al «Sisè», aquesta numeració remetia en primer terme a un *ordo receptus*, és a dir, a un ordre heretat de la tradició textual; no obstant això, és evident que també suggeria una lectura unitària i seqüencial dels «Cants de mort», com si aquest grup de poemes constituís un veritable cicle a propòsit d'una ocasió única i determinada.

Una operació semblant ja s'havia produït en la tradició manuscrita més primerenca. En l'antic cançoner *H* el poema XCII presenta la rúbrica «Mossèn Auziàs March per la mort de sa muller e de sa namorada», i dos manuscrits de mitjan XVI, *D* i *K*, simplifiquen: «De mossèn Auziàs March per la mort de sa muller». Més que recollir una informació precisa sobre les circumstàncies de composició, aquestes rúbriques semblen deduïdes dels vv. 179-180 del cant XCII que encapçala la sèrie:

«Als que la Mort toll la *muller aymia*  
sabran jutjar part de la dolor mia.»<sup>5</sup>

4. *A* ofereix la seqüència en un ordre invertit —com ho fa també en altres casos— i desplaça el poema XCIII. La part més antiga del cançoner saltuari *G* (*G*<sup>1</sup>, final del s. XV) només recollia el primer i més extens dels «Cants de mort» (XCII); la part més moderna (*G*<sup>2</sup>, mitjan s. XVI), copià tots els altres (XCVI [97], CXIV, XCIV, CV, CXV, CXIII, XCV, XCVII [96]) llevat del XCIII. La separació dels «Cants de mort» en dos grups (XCII-XCV i XCVII-XCVI) en el manuscrit *D* (c. 1543) sembla el resultat de diverses transposicions que afecten el conjunt del còdex.

5. La distinció del ms. *H* entre «sa muller» i «sa namorada» respon segurament al fet que en el v. 179 llegeix «muller y aymia», com també fan els mss. *A* («muller he-ymia») i *F*<sup>ac</sup>: el responsable de la rúbrica degué interpretar que el poeta al·ludia al-

En *D* no és clar si la rúbrica es refereix a tota la sèrie o només al poema XCII, però en *K* les obres successives van ser numerades de la «Segona» a la «Sisena», mentre que en *H* no apareix cap altra rúbrica fins al poema XCVIII («Mossèn Auziàs March»). És clar, doncs, que hom entenia aquests sis poemes com un cicle inspirat per la mort de la *muller* i *aimia* del poeta, tal com suggeria el gran poema d'encapçalament.

El concepte de cicle o de sèrie no era gens estrany als poetes ni als compiladors de cançoners del segle xv. Sense sortir del nostre context, les *Cinc balades* de Lluís de Vila-rasa en són un exemple ben conegut, i Francisco J. Rodríguez Risquete ha reconstruït no fa gaire (2005) un altre cicle de cançons amoroses de Lleonard de Sos. La hipòtesi que els «Cants de mort» constitueixen un cicle no manca, doncs, de fonament. Tampoc no manca, però, d'implicacions interpretatives molt compromeses: la premissa del cicle comporta la idea d'una sèrie ordenada, dotada d'unitat d'ocasió, d'invençió i de sentit, i també d'una disposició interna, narrativa o discursiva, dissenyada per l'autor. La transcendència d'aquesta qüestió és evident, i, tanmateix, tot plegat podria consistir en un fals miratge, atès que la coincidència temàtica d'un grup de poemes i la seva transmissió conjunta no són garantia d'una unitat de creació. Fins i tot al contrari, una coincidència de tema podria haver servit de criteri per a aplegar poemes d'inspiració diversa i assegurar-ne una transmissió cohesionada, tot i no haver constituït mai cap unitat de creació ni de sentit en la intenció de l'autor. Vet aquí, doncs, la qüestió que em proposo d'examinar en aquest treball, sospesant els arguments de la crítica i analitzant les característiques formals i temàtiques dels «Cants de mort» dins el context de l'obra de March i de les convencions tradicionals de la literatura fúnebre. Tot plegat ens durà, a suggerir unes noves premisses interpretatives i a proposar-ne una nova lectura, amorosa i explícitament consolatòria, capaç d'abastar el conjunt de la sèrie en una seqüència coherent.

---

hora a la pèrdua d'una enamorada i d'una muller. En comptes d'una copulativa, els testimonis *DG<sup>1</sup>abcde* transmeten la disjuntiva *o*. La lliçó asindètica prové dels mss. *BEF<sup>o</sup>KN*.

## 1. SOBRE LA POSSIBLE UNITAT DELS «CANTS DE MORT»

### 1.1. Les discrepàncies de la crítica

La crítica s'ha plantejat més d'una vegada la qüestió de la unitat dels «Cants de mort», molt sovint en relació amb el problema de la identitat de la difunta i, de retruc, amb el de la cronologia.<sup>6</sup> Amadeu Pagès (1990 [1912]: 107 i 333-346) comentà els possibles models del poeta i proposà una lectura unitària de la sèrie, a parer seu dotada d'«un encadenament perfectament lògic». Tenint en compte les convencions de la tradició literària, considerà els «Cants de mort» el punt d'inflexió entre la joventut i la maduresa del poeta, i els datà hipotèticament pels volts de 1445, pocs anys després de la mort prematura d'Isabel Martorell (1439), primera muller d'Ausiàs March. Pagès admeté que el record d'aquesta mort podria haver influït en el cant fúnebre del poeta per la seva dama, però en el seu comentari de l'expressió «muller aymia» es resistí explícitament a identificar-les: «Cette “femme amie” ne peut être que sa dame» (PAGÈS, 1925: 100), és a dir, no pas una esposa, sinó l'enamorada de les seves cançons amoroses.<sup>7</sup>

Per contra, l'aportació més influent de Martí de Riquer (1984 [1964]: III, 198-203) a la lectura dels «Cants de mort» fou la *interpretació literal* de l'expressió «muller aymia» i la hipòtesi d'identificació de la difunta amb Joana Escorna, segona muller del poeta, morta el 1454 després d'onze anys de matrimoni.<sup>8</sup> Darrerament hi han coinci-

6. La principal excepció és Pere Bohigas, que, limitant-se a una breu paràfrasi del poema XCI (ed., 1952-1959: I, 121-123), no proposà cap lectura explícitament unitària de la sèrie ni tampoc cap identificació de la dama, si bé presentà els «Cants de mort» com el «desenllaç» o la «conclusió del gran poema de l'amor purificat» que és el cançoner d'Ausiàs March (p. 51).

7. Di Girolamo (ed., 1998: 365; ed., 2004: 491) considera que Pagès comet un error d'accepció. Sens dubte, en aquest context cal prendre *muller* en l'accepció pròpia, com en VII, 50: «Sí com Adam pres mal del vedat gust, / com sa *muller* li mostrà mal camí»; XCV, 17-18: «Molts han perdut tot lo que ve e va, / ffills e *muller* e part de llur argent»; CVI, 179-180: «ffama y dinés són forans e honós, / ffills e *mullers*, e no-m ssé ssi m'allarch». I també en LXXV, 24 («Ceres, *muller*, no n'és enfellonida»), ja que March cita Ceres com a muller de Bacus (vv. 49-50).

8. A parer de Riquer, és «evident» que tots sis poemes es refereixen a una mateixa dama i que constitueixen un plany sincer. A favor d'una interpretació literal de l'ex-

dit, amb més o menys reserves, Costanzo Di Girolamo (ed., 1998: 365-367; ed., 2004: 491-492), Dominique de Courcelles (ed., 1999: 21) i també Xavier Dilla (2000: 208-219). Com és sabut, l'anàlisi de Dilla insisteix sobretot en la cohesió de la seqüència, mitjançant la teoria dels reclams, i en la funció de transició que els «Cants de mort» acompleixen com a frontissa entre les dues parts del corpus marquià, admesa la hipòtesi que es tracta d'un cançoner d'autor. En aquests dos aspectes Dilla és continuador de la lectura de Joan Ferraté (ed., 1979), encara que en discrepa pel que fa a la identitat de la muller difunta: segons els càlculs de Ferraté, els «Cants de mort» foren escrits per la mort d'Isabel Martorell durant el període 1439-1442.<sup>9</sup>

Pere Ramírez Molas (1970: 293-312) fou el primer d'argumentar explícitament contra la unitat dels «Cants de mort». La seva aproxi-

pressió «muller aymia», Riquer enumera uns quants indicis que caracteritzen la situació dels «Cants de mort»: el poeta i la dama compartien un amor recíproc (xcii, 68 i 231; xcv, 69-70; xcvi, 37-38) i honest (xciv, 57-62), encara que el poeta tem que la dama s'hagi pogut condemnar per culpa seva (xcvi, 21-24); aquesta relació implicava un tracte freqüent (xcii, 115-116) i convivència, atès que els objectes d'ella, els llocs i les ocasions susciten en el poeta records feliços o dissortats (xcii, 5-6; xciv, 89-94); el poeta assistí a l'agonia de la dama (xcii, 159-160; xcv, 45-46; xcvi, 17-20), i, finalment, manifesta el desig de ser soterrat amb ella (xcii, 243-250). Segons Riquer, «els conceptes de l'amor cortès no encaixen amb aquesta situació» (p. 201), i la clau es troba en l'expressió «muller aymia»: els «Cants de mort» es refereixen a un amor conjugal. Entre Isabel Martorell i Joana Escorna, dos arguments decanten Riquer a favor de la segona: a parer seu, onze anys de convivència s'adiuen més amb la situació descrita, mentre que el desig de ser soterrat amb ella coincideix amb les disposicions testamentàries del poeta perquè el cos de Joana, enterrat al convent de sant Jeroni de Gandia —com també el d'Isabel—, fos traslladat a la sepultura dels March a la Seu de València (VILLALMANZO, 1999: docs. 366 [29 d'octubre de 1458] i 367 [4 de novembre de 1458]).

9. FERRATÉ ed., 1979: xli-xliv i 490. Ferraté havia postulat que la successió de les poesies d'Ausiàs March, segons l'ordre restituit per Amadeu Pagès, és «original» (és a dir, d'autor) i «cronològica», amb el benentès que la cronologia no es refereix a l'estricta successió dels poemes sinó a la successió de les seccions en què cal dividir l'obra del poeta. En el marc d'aquesta teoria, els «Cants de mort» constitueixen per si una secció indiscutible (p. xxviii), «sempre reconeguda com una unitat» (p. xxxvi), i són també la «impressionant resolució» de la «Primera Part» del cançoner, de temàtica amorosa (p. li). A partir d'aquestes premisses, Ferraté calculà el ritme mitjà de producció del poeta (284 versos per any) i els anys de composició de cadascuna de les seccions. Atès que la seva aproximació situava els «Cants de mort» entre 1441-1443, Ferraté corregí la proposta de Riquer —acceptant tanmateix la interpretació literal de l'expressió «muller aymia»— i els vinculà a la mort d'Isabel Martorell.

mació a l'obra de March parteix del principi que els seus senyals i invocacions amoroses constitueixen cicles tancats i conformen històries sentimentals perfectament delimitades. Allegant no solament la rúbrica del manuscrit *H* («...per la mort de sa muller e de sa-namorada»), sinó també arguments mètrics i de contingut, Ramírez conclou que el poeta podria haver dedicat poemes fúnebres a tres dones diferents: els cants *xcv* i *xcvii* a Isabel Martorell; els cants *xcvi*, *xciii* i *xciv* a un amor extramatrimonial relacionat amb el cicle «Oh foll Amor», i, finalment, el cant *xcii* a Joana Escorna.<sup>10</sup> No obstant això, Ramírez admet que, fora del cant *xcii*, les característiques dels altres cants no són necessàriament excloents, mentre que la invocació «Tu, esperit» de les cançons *xcv* i *xcvi* «podria suggerir fins i tot que pertanyen al mateix cicle» (p. 304).

La discrepància entre Riquer, Ramírez Molas i Ferraté ha generat avui dia una tendència a suspendre el judici a propòsit de la identitat de l'«aymia morta» d'Ausiàs March: amb referència als «Cants de mort» «hom sol suposar», diu Robert Archer (1996: 59), «que tots sis

10. Ramírez coincideix amb Riquer que els cants *xcii*, *xcv* i *xcvii* es refereixen a un amor conjugal, i insisteix en els mateixos arguments, però considera que hi ha indicis evidents que els separen: dos poemes anuncien la mort de la dona (*xcii*, 1-4; *xcvii*, 9); l'extensió, la cobla denària i les rimes femenines del cant *xcii* són pròpies de la senectut del poeta, mentre que *xcv* i *xcvii* són cançons breus en octaves de rimes masculines i es refereixen a una dama que morí jove (*xcvii*, 27-28); només en el cant *xcii* (vv. 241-242) el poeta sembla segur de la salvació de la dama, mentre que només en els altres dos es fa el retret d'estimar poc (*xcv*, 43-44; *xcvii*, *passim*), alhora que alludeix a un amor amb alts i baixos: d'una «estrem·ardor» passa a una «lenta calor» (*xcv*, 10-11). Ramírez en dedueix que March va dedicar les cançons *xcvii* (96) i *xcv* a Isabel Martorell i el cant *xcii* a Joana Escorna. Per contra, creu que hi ha indicis que la dama («aymia morta» en *xciv*, 87) dels altres cants no pot ser una esposa: cap d'aquests poemes no alludeix a l'assistència del poeta a la mort de la dama, mentre que tots tres alludeixen al temor de la damnació i a les culpes del poeta (*xciii*, 11-14; *xcvi*, 19-24, 29-32), si bé en un cas ja no es refereix a l'infern, sinó al purgatori (*xciv*, 132); fou un amor correspons (*xciii*, 14, 17-20, 22, 34, 93-94), però amb un fort component de desig carnal que el poeta maldava per reprimir (*xciv*, 118; *xcvi*, 10), una rebel·lia de la carn que «no pot referir-se sinó a un amor extramatrimonial» (p. 303); finalment, el poeta s'hi autodescriu «jove y mesquí» (*xciii*, 27), no pas vell. Un possible paral·lel amb el poema *xci*, 45-50, en què el poeta invoca «Oh foll Amor», indueix Ramírez a establir-hi un lligam. Molt més interessant em sembla, però, l'observació que la cançó *xcvi* es refereix a una mort recent, mentre que els cants *xciii* i *xciv* alludeixen a un llarg període de dol durant el qual el poeta ha perseverat en el seu amor, tot sublimant-lo.

es refereixen a la mateixa dona, la qual, molt probablement, pot identificar-se amb una de les seves esposes». Marie-Claire Zimmermann (1987: 306) fins i tot considera que «l'absència d'identitat de la dona que pretenen celebrar els sis cants de mort» és una particularitat sorprenent, que ha d'obeir a una «necessitat literària»:

«si el poeta canta *un* personatge desconegut de l'auditori —o, més exactament, despullat de tot nom—, és per necessitat literària. La circumstància, per si mateixa, no és la suprema justificació textual, i l'evolució del cant no depèn de la realitat dels personatges. Ací predomina una dicció universal de «la mort de l'Altra» no com a experiència temporal particular, i restitució del personatge per l'escriptura, sinó com a poetització d'una absència radical i definitiva del Tu.» (ps. 307-308)

Gràcies a aquesta *epokhé*, els treballs de Zimmermann, Courcelles i Archer han pogut concentrar-se en altres qüestions gairebé desateses d'ençà dels estudis pioners d'Amadeu Pagès, com són ara els models literaris i morals dels «Cants de mort» o la interpretació seqüencial de la sèrie. Però suspendre el judici sobre aquesta qüestió, sense haver examinat abans els termes de la controvèrsia, no és pas el camí més segur per a avançar en la interpretació de la sèrie, deixant enrere un camp sembrat de *crucis desperationis*. Especialment perquè la dissensió dels crítics a propòsit de la identitat de la difunta i de la mena d'amor —conjugal o no— que la unia al poeta és una de les raons que més contribueixen a posar en dubte la cohesió de la sèrie, i és també un punt que interessa molt específicament el problema de la cronologia.<sup>11</sup>

## 1.2. Aspectes de la coherència formal dels «Cants de mort»

Alguns dels arguments al·legats per la crítica a favor o en contra de la unitat dels «Cants de mort» es refereixen als seus trets formals. En

11. Vegeu, per exemple, Beltran (2006: 49): «Hi ha altres propostes de datació, però estan condicionades per constatacions tan discutibles com si els cants de mort foren inspirats pel traspàs de la primera esposa o de la segona (i per què no de les dues, d'altra o d'altres dones, o de totes elles?)».

primer lloc convé alludir a les tornades i, més concretament, als senyals o a les fórmules d'invocació, que són un recurs poètic habitual per a indicar la cohesió d'una sèrie de poemes, i que a més a més solen oferir la garantia de procedir de l'autor. En els «Cants de mort» el poeta només s'adreça a l'estimada difunta en dues cançons, i en totes dues ho fa amb el senyal «Tu, espírit» (xcv i xcvi [97]): la concurrència d'un altre senyal hauria pogut representar una objecció que, en aquest cas, no es planteja. Dos cants acaben amb una invocació mariana, el xciii («A tu qui est mare y filla de Déu») i el xciv («Mare de Déu»), mentre que el cant xcvi (96) formula un pensament sentenciós («Tot amador d'amar poch no s'escús»). El xcii no té tornada, si bé conté una invocació divina a l'encapçalament de la darrera cobla («O Déu, mercé!»).

En segon lloc convé parlar de la composició. Els «Cants de mort» són força diversos pel que fa a l'extensió i la retòrica, però tant l'una com l'altra depenen de la diversitat d'intencions artístiques i d'estats emocionals que inspiren cada poema: la veu de la passió s'expressa en cançons breus, de cinc i set cobles (xcvi i xcvi), mentre que la veu més reflexiva del poeta s'estén en obres de nou (xcv), dotze (xciii), setze (xciv) i vint-i-cinc (xcii) cobles, en aquest darrer cas de deu versos.

Cal subratllar, encara, que tots sis cants presenten rimes homogènies, és a dir, exclusivament masculines (xciii, xcv, xcvi, xcvi) o femenines (xcii, xciv). Com va establir Ramírez Molas (1970: 213-219), aquest índici els situa en un període de maduresa que, tanmateix, inclou les dues cançons adreçades a «Mon darrer bé» i la majoria de les que invoquen «Oh folla Amor» i «Amor, Amor».<sup>12</sup> És veritat que un dels

12. Ramírez Molas (1970: 213-219) s'adonà que, fins al poema lxxv, només onze cançons mantenen una rima masculina o femenina homogènia; en les altres seixanta —deixant de banda quatre poemes en estramps, de rima preceptivament femenina— és heterogènia. En canvi, a partir del poema lxxvi totes les obres, breus o extenses, presenten rimes exclusivament masculines o femenines, amb excepcions mínimes (ci, cxi, cxxiib, cxxv, cxxviii). Una discrepància tan acusada podria indicar un veritable punt d'inflexió en la poètica de l'autor. Amb tot, noteu que una divisòria traçada en el poema lxxv deixa en la primera part totes les cançons a «Llir entre cards» i a «Plena de seny», a més de quatre cançons que invoquen «Oh foll Amor» (xliii, xlvi, lxii i lxv, totes de rima heterogènia) i de tres que invoquen «Amor, Amor» (lxi, lxvi i lxvii, de rima homogènia tret de lxvi per una sola rima).



tòpics de la *vituperatio mortis* i del *planh* trobadoresc és la cruel destrucció de la joventut («jovens es sebelhitz» diu Aimeric de Peguilhan [10.22], «jois es deliz e jovenz es perdus» diu Pons de Capdueilh [375.7]),<sup>13</sup> però aquest caràcter convencional no lleva interès al fet que, en el cas de March, els amants poguessin considerar-se encara joves (XCIII, 27: «veu-se jove y mesquí»; XCVII [96], 27-28: «O cruel mal, qui tolls la joventut / e fas podrir les carns dins en lo vas!»).

Ramírez Molas allegà raons mètriques per a segregar el cant XCII de la resta de la sèrie, atès que, a parer seu, la cobla denària de rimes femenines és pròpia de la senectut del poeta. Aquest argument no té, però, cap base: l'extensió, la cobla denària, la rima femenina i la matriu conceptual del cant XCII l'emparenten molt estretament amb l'extraordinari poema de teorització amorosa «Tot entenent amador mi entenga» (LXXXVII), en què la veu d'un amant expert, però encara impenitent, ens remet a una etapa avançada de la joventut del poeta, però no pas a la seva vellesa.

Podem concloure, doncs, que els trets formals dels «Cants de mort» no en contradiuen la unitat, sinó que aporten fins i tot alguns indicis que els situen orientativament en una mateixa època: els darrers anys de la joventut o, a tot estirar, el moment crític de la maduresa, aquell en què les convencions biogràfiques de la literatura medieval obliguen l'enamorat, si és home savi, a emprendre el difícil camí de la conversió i el penediment. Vet aquí un dels motius pels quals Joana Escorna, morta el 1454, no pot ser pas l'estimada difunta dels «Cants de mort», encara dominats —també el XCII— per la veu del poeta amorós que Ausiàs March degué haver estat fins a l'inici de la dècada dels quaranta.<sup>14</sup>

13. ASTON, 1969: 61.

14. Hom ha proposat d'identificar Joana Escorna amb la dona oculta sota el senyal «Mon darrer bé», cosa que permetria datar els poemes LXXXIX i CIX l'any 1443 o poc abans. Precisament en una d'aquestes cançons el poeta declara que ja era «ver penident» d'amor (CIX, 20). Amb la cautela que convingui, és un indicatiu orientatiu d'aquest perfil biogràfic. Ho confirmen el poema adreçat a Antoni Tallander (CVII), mort a Nàpols el 16 de juliol de 1446, i la primera versió del poema que Ausiàs March adreçà al Magnànim en demanda d'un falcó per a distreure's en la vellesa (CXXIIa), que Jaume Torró (2005: 1527-1528) ha datat abans de l'inici de relacions entre el rei i Lucrezia d'Alagno, l'estiu de 1449.

### 1.3. *Metàfora conjugal i situació amorosa en els «Cants de mort»*

Com hem vist més amunt, Martí de Riquer proposà el nom de Joana Escorna sobre la base d'una interpretació literal de l'expressió «muller aymia» (XCII, 179) i d'una lectura conjugal, no pas cortesa, dels trets de defineixen la relació amorosa entre el poeta i la dona:

«els conceptes de l'amor cortès no encaixen amb aquesta situació, inimaginable entre Ausias March i la muller d'altri, “dona Teresa”, per exemple. [...] Amb una amant, Ausias March no podia ésser sebotat, ni tan sols metafòricament. El poeta ens ha parlat de l'honestetat del seu amor amb aquesta dona, del seu conviure i de com recollí els seus darrers mots i li féu “el darrer besar fred”». (RIQUER, 1984 [1964]: III, 201-202)

Aquesta interpretació fou precisament la que induí Ramírez Molas a posar en dubte la unitat dels «Cants de mort»: a parer seu, els cants XCII, XCV i XCVII al·ludien sens dubte a una intimitat conjugal —una opinió encara compartida per Di Girolamo (ed., 1998: 367; ed., 2004: 492)—, però els altres havien de referir-se a un amor extramatrimonial, ateses les al·lusions del poeta al desig carnal que havia maldat per reprimir i que motiva els seus temors i remordiments respecte del destí de l'estimada. Els arguments de Ramírez i de Ferraté a favor d'Isabel Martorell van acabar de minar la confiança de la crítica en la unitat de la sèrie, que fins aleshores havia semblat d'una evidència incontrovertible.

Potser Amadeu Pagès s'equivocà glossant l'expressió «muller aymia» com a 'femme amie', però segurament l'encertà establint que la difunta dels «Cants de mort» no podia ser altra que la dama cantada per Ausiàs March en la seva lírica amorosa. Perquè una dada fonamental és que tota la sèrie dels «Cants de mort» li suposa una existència *literària* prèvia, com és evident per molts indicis, no solament en «Si per null temps creguí ser amador» (XCVII [96]) o en «La gran dolor que llengua no pot dir» (XCVI [97]), sinó també en aquells cants que recorden els antics esforços del poeta per superar la concupiscència (XCII, 221-228; XCIV, 115-118) o la mútua inherència de dues voluntats unides per un amor recíproc (XCII, 115; XCIII, 14; XCV, 70; XCVII [96], 38).

Ella fou l'objecte d'aquell amor extrem i ideal que el poeta exaltà en les seves cançons, i que la mort ha fet per fi realitat.

D'altra banda, la interpretació literal de l'expressió «muller ay-mia», que Riquer considerà confirmació definitiva de la seva proposta, no sembla pas tan sòlida si se'n considera el context:

«*Tan comun cas, ¿per què tan estrem sembla  
al qui per sort la Mort en tant lo plaga?  
¿Per què'n tal cas la rahó d'om s'amaga,  
e passió tota sa forç·assembla?  
Déu piadós e just cruel se mostra:  
tant és en nós torbada conexença!  
Ffluxant dolor, primer plega creença,  
mas ferm saber no's en potença nostra.  
Als que la Mort toll la muller aymia  
sabran jutjar part de la dolor mia.*» (XCH, 161-180)

Des de l'inici de la cobla, el poeta medita el drama de la mort de l'estimada des d'un punt de vista universal: és un fet ordinari i freqüent («Tan comun cas»), però qui el pateix el considera extrem, hi perd el seny i en culpa Déu. En aquest context, Ausiàs March planteja un símil alhora que apella als sentiments del seu públic: només aquells qui hauran perdut la muller que estimaven podran jutjar, en part, el dolor d'un amant com ell.<sup>15</sup> Ben mirat, això no vol dir que el poeta planyi la mort d'una seva muller: simplement proposa una analogia —parcial— entre l'experiència comuna de la viduïtat i la seva pròpia experiència, una analogia que facilita la identificació del lector amb la vivència del poeta. En segon lloc, cal considerar que l'experiència de la viduïtat és un motiu recurrent en la reflexió moral del poeta, precisament perquè representa —com la mort dels fills— un exemple comú de la pèrdua traumàtica dels béns forans que l'home més estima en aquest món:

15. Vegeu la nota 5; el fet que la majoria dels còdexs llegeixi «muller y aymia» (AHP<sup>mc</sup>) o «muller o aymia» (DG<sup>l</sup>abcde) no afecta aquesta interpretació. La conjunció copulativa no altera gaire el sentit, mentre que la disjuntiva denota precisament un terme de comparació universal: l'experiència traumàtica de la pèrdua, dintre o fora del matrimoni.

«Molts han perdut tot lo que ve e va,  
ffills e *muller* e part de llur argent,  
e resta'ls cor ab null esperdiment,  
e may virtut en llur cor habità;  
e yo tinc clos e sagellat procés,  
que per null temps delit yo sentiré...» (XCV, 17-21)<sup>16</sup>

I encara, en tercer lloc, cal observar que el vincle conjugal és també, en la lírica de March, un terme de referència essencial per a bastir un discurs sobre l'amor recíproc, com ho són també l'*amicitia*, l'*amor benevolentiae* i, fins i tot, la *caritas*. Si l'experiència de l'amant és comparable a una viduïtat és perquè el poeta se sentia unit a la seva estimada en cos i ànima, com si fossin «duo in carne una». En virtut de l'analogia plantejada en XCII, 179-180, el vincle sagrat del matrimoni esdevé la mesura —insuficient— i la metàfora d'un amor sublim extraconjugal, com ho és, en efecte, l'amor a què el poeta al·ludeix en aquests versos paral·lels:

«grans amadors per llur aymia morta  
són mi semblants en part: al tot no basten.» (XCIV, 87-88)

Prendre l'amor conjugal com a mesura i metàfora de la «verda·der·amistat» (XCIII, 14) que unia els amants és el que March havia fet massivament en la cançó «Veles e vents han mos desigs complir» (XLVI). L'amant es proclama disposat a arriscar la vida per amor, però el neguiteja un dubte: tem que l'amor de la seva fidel estimada sigui limitat («escàs») i que la mort («perquè amor per mort és anul·lats», v. 26) pugui destruir el vincle sagrat («ans votaré hal déu qui·ns ha ligats», v. 22) que en vida els uneix indissolublement:

«Yo só gelós de vostr·escàs voler,  
que, yo morint, no meta mi·n oblit;  
sol est pensar me tol del món delit,  
car, nós vivint, no creu se pusqua fer.» (XLVI, 29-32)

16. Vegeu també CVI, 177-184.

Tot el passatge, d'una clara inspiració paulina, evoca les limitacions del vincle conjugal!<sup>17</sup>

«Nam quae sub viro est mulier, vivente viro, alligata est legi: si autem mortuus fuerit vir eius, soluta est a lege viri. Igitur, vivente viro, vocabitur adultera si fuerit cum alio viro: si autem mortuus fuerit vir eius, liberata est a lege viri: ut non sit adultera si fuerit cum alio viro.» (Rom 7,2-3)

D'altra banda, entre els diversos models que configuren la matèria narrativa i moral de la cançó, el més decisiu és precisament la faula ovidiana dels esposos Cèix i Alcíone (*Met.* xi, 410-750), que tanmateix ens proposa un exemple d'amor conjugal més enllà de la mort, tal com Ovidi subratlla al final de la faula, a tall d'*epimythium*:<sup>18</sup>

«fatis obnoxius isdem  
Tunc quoque mansit amor, nec coniugale solutum est  
Foedus in alitibus [...].  
Hos aliquis senior iunctim freta lata uolantes  
Spectat et ad finem seruatos laudat amores.» (vv. 742-744 i 749-750)

Els «Cants de mort» lamenten la pèrdua d'una dama amb qui el poeta mantenia una relació amorosa com la descrita en «Veles e vents han mos desigs complir» (XLVI): un amor recíproc i tan íntim que es mesura amb el *foedus coniugale* i en transcendeix els límits fins a de-

17. Rere els temors de l'amant s'endevinen antecedents literaris com el de Dido, que per amor d'Enees violà el seu jurament de fidelitat a les cendres de Siqueu (Virgili, *Aen.* iv, 552; Ovidi, *Her.* vii, 98-110; Dante, *Inf.* v, 62), o el *Corbaccio* de Boccaccio, en què el protagonista dialoga amb el fantasma del difunt marit de la seva amant, fent referència al mateix text de sant Pau; cf. *Corbaccio*, 82: «come tu dalla nostra vita ti dipartisti, secondo che le ecclesiastiche leggi ne mostrano, quella ch'era stata tua donna non fu più tua donna, ma divenne liberamente sua» (PADOAN ed., 1994). Cal recordar també que davant la mort hipotètica de l'estimat, la Fiammetta de Boccaccio no concep sinó dues opcions: o morir o oblidar. Hero morí per Leandre (*Fiammetta* viii, 6: «alla sua consolazione modo alcuno io non conosco, se non de' due l'uno: o morire, o lui, sí come agli altri morti si fanno, dimenticare»), mentre que Fedra resistí la mort d'Hipòlit (*ibid.*, 8: «se essa pure in vita si sostenne [...] agevolmente il mise in oblio, come mettere si sogliono le cose morte») (DELCORNO ed., 1994).

18. Vegeu-ne una anàlisi més detallada en GÓMEZ & PUJOL ed., 2008.

safiar la mort. Una relació amorosa d'aquesta naturalesa —un amor tràgic digne d'herois ovidians— no solament justifica la comparació amb l'amor conjugal, sinó també l'estreta intimitat entre els amants, la reciprocitat del seu amor honest, l'assistència del poeta a l'agonia de l'estimada i, sobretot, la voluntat de compartir el seu destí espiritual al més enllà, i corporal a la sepultura, fins al dia que la resurrecció de la carn farà possible el seu anhel de fusió en cos i ànima:

«O Déu, mercé! Mas no ssé de què't pregue,  
sinó que mi en lo seu loch aculles;  
no'm tardes molt que dellà mi no vulles,  
puys l'esperit on és lo seu aplegue;  
e lo meu cors, ans que la vida fine,  
sobre lo seu abraçat vull que jaga.  
Fferí'ls Amor de no curable plaga;  
separà'ls Mort: dret és qu'ella'ls vehine.  
Lo jorn del Juhy, quant pendrem carn e ossos,  
mescladament partirem nostres cossos.» (XCII, 241-250)

És un final en què ressonen novament, malgrat les diferències de context, uns altres mots de sant Pau sobre l'amor conjugal:<sup>19</sup>

«Viri diligite uxores vestras, sicut et Christus dilexit Ecclesiam [...]. Ita et viri debent diligere uxores suas ut corpora sua. Qui suam uxorem diligit, seipsum diligit. Nemo enim unquam carnem suam odio habuit: sed nutrit et fovet eam, sicut Christus Ecclesiam: quia membra sumus corporis eius, de carne eius et de ossibus eius. Propter hoc relinquet

19. La proximitat del cant XCII a la situació amorosa de la cançó XLVI també involucra els referents clàssics, començant per l'al·lusió de l'incipit a la Parca (XCII, 1-2). La imatge final del poeta que exhala l'ànima abraçat al cadàver de l'estimada evoca una situació clàssica, mentre que el díptic final podria recordar no solament el paral·lel de sant Pau, sinó també la conclusió del mite ovidià de Sàlmacis i Hermafrodit. La nimfa refusada implorà als déus que li permetessin de restar eternament abraçada al jove estimat, i els déus fongueren els seus cossos en un de sol; cf. *Met.* IV, 373-378: «Vota suos habuere deos; nam mixta duorum / corpora iunguntur... / [...] / sic, ubi complexu coierunt membra tenaci, / nec duo sunt...». L'expressió de March també recorda els darrers mots del fantasma de Cíntia en l'elegia IV, VII de Properci (vv. 93-94: «...mox sola tenebo: / mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram»), però d'entrada sembla un paral·lel força improbable.

homo patrem et matrem suam, et adhaerebit uxori suae, et erunt duo in carne una.» (Eph 5,25-31)

Les referències evidents del cant XCII a l'amor conjugal no disten gens, però, de les que es troben en la cançó XLVI, i tant en un cas com en l'altre serveixen per a proposar el vincle matrimonial com a metàfora i mesura d'un altre amor molt superior.

D'aquesta afinitat se n'ha d'extreure, a parer meu, una conclusió fonamental: és en la literatura que hem de cercar la veritable identitat de l'estimada difunta d'Ausiàs March. Els «Cants de mort» exigeixen una lectura literària en clau amorosa, que prescindeixi de la interpretació literal del sintagma «muller aymia» i de la dicotomia entre amor conjugal i amor extramatrimonial. Aquesta opció de lectura no vol pas dir confinar la difunta dins de l'esfera autònoma de la ficció i negar l'existència d'uns referents biogràfics reals, d'unes circumstàncies històriques que ens interessaria esbrinar per a establir amb precisió la cronologia de les obres, la coherència del cicle i alguns detalls d'interpretació. Significa, això sí, restablir la identitat entre el *vós* de les cançons d'amor i el *tu* dels «Cants de mort». És una opció de lectura que no demostra ni garanteix la unitat del cicle, però que posa en evidència l'escàs fonament d'alguns dels arguments que més la comprometen. La incertesa sobre la identitat històrica d'aquesta figura femenina<sup>20</sup> no és pas motiu per a dubtar de la unitat de la sèrie, si bé tampoc no podem assegurar que tots sis poemes fossin escrits en una mateixa ocasió.

20. Més amunt he argumentat contra la possibilitat que Joana Escorna fos l'estimada difunta dels «Cants de mort». Isabel Martorell, que morí prematurament el 1439, pocs mesos després d'un matrimoni ajornat durant prop de dos anys, seria una candidata millor, però no ens consta que Isabel hagués estat mai convertida en protagonista de la lírica amorosa d'Ausiàs March. Una òptima candidata seria també «dona Teresa», és a dir, la dama a qui Ausiàs March dedica la cançó «Lexant a part l'estil dels trobadors» (XXIII). Gràcies a Lluís Cabré (1997: 68), a Jaume Chiner (1997) i a Jaume Torró (2005), avui sabem que aquest nom fa referència a la noble aragonesa Teresa d'Híxar, segona muller de Pedro Ximénez d'Urrea, de qui restà vídua amb una criatura abans del març de 1422 (TORRÓ, 2005: 1529-1531). Dona Teresa mantingué amb Ausiàs March una relació d'amistat duradora, com ho demostra la seva intervenció en l'afer del matrimoni entre Ausiàs i Isabel (CHINER, 1997: 348 i 351). L'arbre genealògic de la *GEC* (XII, 440) la considera difunta després de 1441. Cal esperar que futures aportacions de la crítica faran més llum sobre aquesta qüestió.

## 2. SOBRE LA LECTURA SEQÜENCIAL DELS «CANTS DE MORT»

### 2.1. *L'excepció d'Ausiàs March: renúncia al consol i fracàs de l'amor*

Els pocs estudis dedicats a la interpretació moral o literària dels «Cants de mort» es fonamenten en la premissa que formen una sèrie no solament unitària, sinó també ordenada. Cal lamentar, per això, que la inversió accidental de les dues darreres cançons en l'edició de Pagès hagi pogut introduir algun element de distorsió en aquestes lectures.<sup>21</sup> Fins que Robert Archer no va aclarir la confusió de Pagès, la sèrie semblava cloure's amb la cançó «Si per null temps creguí ser amador» (xcvii [96]) i amb uns versos rotunds:

«...mas puis no muyr, de poc·amor m'acús.

Tot amador d'amar poch no s'escús  
que sia viu, e mort lo seu amat,  
o que almenys del món visca·partat,  
que solament haja nom de resclús.» (xcvii [96], 56-60)

Una cloenda com aquesta convertia els «Cants de mort» en la confessió d'un fracàs de l'amor i de la poesia, i en la confirmació d'una filosofia pessimista. Val a dir que la restitució de l'*ordo receptus* tampoc no ha alterat essencialment aquesta lectura, ja que «La gran dolor que llengua no pot dir» (xcvi [97]) és una cançó dominada pel terror de la damnació eterna i per una crisi aguda de l'esperança, per la consciència de culpa i per un desig d'expiació. Però el fet més curiós és que la frustració i el pessimisme que destil·len tots dos poemes, i de

21. Per exemple, Joan Ferraté (ed., 1979) arribà a considerar més correcta l'ordenació de Pagès que no pas la dels manuscrits, la qual, deia, «té el defecte que trenca la continuïtat en la successió» de xcii-xcvi. A parer de Ferraté, «Si per null temps creguí ser amador» (xcvii [96]) és la millor conclusió de la sèrie: «Aquesta manera de cloure la secció és del tot convincent, mentre que no ho seria gens la intrusió d'aquesta poesia en la sèrie precedent, i això només per tal de tenir al final de tot la poesia més trulenta de totes les de la secció (que és potser el que devia voler obtenir qui va introduir la interversió)» (FERRATÉ ed., 1979: xxxix).



retruc tota la sèrie, són precisament la nota més excepcional entre les moltes característiques —artístiques i emocionals— que singularitzen els «Cants de mort» en el context de les diverses expressions tradicionals de la poesia fúnebre.

La tradició més òbvia a Ausiàs March era, sens dubte, la del *planh* trobadoresc i, molt especialment, el *planh* per l'estimada morta.<sup>22</sup> Els trets peculiars que distingeixen aquest gènere del seu remot antecedent llatí, el *planctus*, han estat subratllats des d'Amadeu Pagès (1990 [1912]: 333-334). Els trobadors «manifesten el seu dolor breument i amb violència», com també la seva «revolta contra tota idea de consol»: el seu dolor és el més gran, i desemboca en la renúncia al món, a la joia i al cant, en la desesperació i en el desig de morir. Segons els esquemes esbossats per S. C. Aston (1969) i Robert Archer (1996: 51-52), el *planh* trobadoresc té l'extensió d'una cançó —entre cinc i deu cobles— i quatre nuclis temàtics: expressió del dolor personal, invitació al dol públic, panegíric i oració. En el cas particular del *planh* per l'estimada morta s'hi solen tocar tots quatre temes, però l'elogi de la dama, la referència al dolor públic<sup>23</sup> i l'oració per l'ànima de la difunta solen ser breus, mentre que el tema dominant és el dolor subjectiu del trobador, que s'expressa amb profusió de figures patètiques: exclamacions, apòstrofs (especialment adreçats a la Mort), interrogacions retòriques, hipèrboles, etc. És un esquema en el qual només encaixen —i amb no gaire comoditat— els dos darrers cants de la sèrie marquiana. De fet, l'únic dels «Cants de mort» que hauria pogut ser-

22. A les cinc mostres identificades per Jeanroy, comentades per Aston (1969) i enumerades per Archer (1996: 52 n. 14), caldria afegir-hi almenys el *planh* anònim «Ar pren comjat [mss. camgat] per tostemps de xantar» (392.4a), conservat exclusivament en dos cançoners catalans (Sg i VeAg) que l'atribueixen a Raimbaut de Vaqueiras (LINSKILL ed., 1964: 285-288). El altres *planhs* per la mort de la dama són els d'Aimeric de Peguilhan, «De tot en tot es er de mi partitz» (P.-C. 10.22); Bonifaci Calvo, «S'ieu ai perdut, no s'en podom jauzir» (P.-C. 101.12); Gavaudan, «Crezens, fis, verays a entiers» (P.-C. 174.3); Lanfranc Cigala, «Eu non chant ges per talan de chantar» (P.-C. 282.7), i Pons de Capduoilh, «De toz chaitius sui eu aicel qe plus» (P.-C. 375.7).

23. A propòsit d'aquest tema, Aston (1969: 59) al·ludeix a una variant —el plaer que el dolor del trobador causarà als seus rivals— present en Bonifaci Calvo i també en Ausiàs March, XCVII (96), 41-44: «Tots mos amichs hajen complanyiment / de mi, segons veuran ma passió; / haja delit lo meu fals companyó, / e l'envejós, qui de mal delit sent».

vir de *planh* de manera independent és potser «Si per null temps creguí ser amador» (xcvii [96]): una composició de set cobles i tornada en què el poeta anuncia la mort de l'estimada («Morta és ja la que tant he amat», v. 9), es mostra patèticament decebut de si mateix per no haver mort de dolor, i reclama la compassió dels amics (vv. 41-42). No hi deixa espai per a l'elogi ni l'oració, i ni tan sols hi dedica un pensament al destí de la difunta al més enllà, que és, en canvi, el dubte que l'obsessiona en les cinc cobles de «La gran dolor que llengua no pot dir» (xcvi [97]), fins al punt d'invocar en la tornada l'aparició de «Tu, espirit».

Fora de la tradició trobadoresca, la crítica també ha coincidit a assenyalar el model estilnovístic de la *Vita Nova* o la *Commedia* de Dante, i encara més la segona part del *Canzoniere* de Petrarca «in morte di Madonna Laura». Robert Archer ha subratllat l'esforç de Petrarca per «analitzar el procés psíquic del seu dol, un aspecte fonamental dels "cants de mort"», i ha suggerit la possibilitat «que March hagi escrit els sis poemes conscient de les diferències de plantejament moral» (1996: 53) que el separaven de Petrarca. Altres temes que han donat peu a la comparació i al contrast entre tots dos poetes són el record suggerit per les coses, els llocs i les circumstàncies que envolten el poeta i que li fan més visible la dolorosa absència de l'estimada (PAGÈS, 1990 [1912]: 335-338), i també el desig que la dona torni al món per revelar-li el seu destí al més enllà: «Això és precisament el que fa la dona celebrada per Petrarca, baixant del cel per encoratjar-lo (sonets 280, 285, 302, 333)» (ARCHER, 1996: 53). Si més no en aquest aspecte, també caldria pensar en el *Triumphus Mortis* II<sup>24</sup> i, fins i tot, en la literatura

24. Malgrat la topicitat de l'expressió, compareu Ausiàs March, xcvii (96), 29-30 («L'espírit, ple de paor, volant va / a l'incert loch, *tement l'eternal dan*») amb Petrarca, *Triumphus Mortis*, II, 46-48: «—Negar —disse— non posso che l'affano / che va inanzi al morir non doglia forte, / e più *la tema de l'eterno danno*» (ARIANI ed., 1988). Aquesta referència de Laura al dolor de l'agonia i al temor del més enllà proporciona, si més no, un antecedent a la representació de l'agonia en xcvii (96), 18-20 («com prop la mort yo la viu acostar, / dient plorant: "No vullau mi lexar, / hajau dolor de la dolor de mi!"») i del terror ultramundà en «La gran dolor que llengua no pot dir» (xcvi [97]). D'altra banda, la poesia discursiva i seriada dels *Triumphus* mostrava un camí practicable per a la superació del *planh* trobadoresc, si bé els «Cants de mort» són tota una altra cosa.

clàssica.<sup>25</sup> A part dels italians, altres poetes europeus que Ausiàs March podia conèixer també visqueren la mort de l'estimada i l'expressaren en versos afins, com ara els francesos Oton de Grandson i, sobretot, Alain Chartier en una llarga *Complainte* i en tres dels seus *Rondeaulx et balades* (xvii, xxiv i xxvii), datables pels volts de 1424.<sup>26</sup>

L'exploració del rerefons cultural dels «Cants de mort» també s'ha estès, en tercer lloc, fins al terreny de la literatura consolatòria. Certament, un aspecte essencial de la poesia fúnebre, en certa manera inherent al predomini del dolor personal, és l'actitud del poeta davant l'alternativa dol/consol. March planteja el problema amb molta exactitud en la tornada del cant xcvi (96): la persistència en el dol i la resistència a l'oblit és l'única prova de lleialtat amorosa que pot oferir un amant que no hagi mort de dolor com a prova suprema d'amor. Tots els amants es revoltent d'entrada contra qualsevol idea de consolació, però només la intervenció del *temps* permet de plantejar un veritable conflicte entre dol i consol: és un debat que exigeix un desplegament narratiu, sia un poema extens, com la *Complainte de Saint Valentin* d'Oton de Grandson, sia una sèrie de poemes, com la darrera secció de la *Vita Nova* de Dante. La disjuntiva de cedir o no a alguna forma de consol arriba a esdevenir en aquests casos el motiu vertebrador de la seqüència, i crec que la presència del tema en els cants xcii-xcv d'Ausiàs March podria ser un indicatiu important de continuïtat narrativa. Igualment important, d'altra banda, és constatar l'actitud del poeta en els

25. En les *Troades* de Sèneca, Hèctor s'aparegué en somnis a Andròmaca per avisar-la del perill que corria Astíanax (MARTÍNEZ ed., 1995: 359-360), així com Cèix —o Morfeu en forma de Cèix— apareix en somnis a Alcíone per anunciar-li la seva mort i demanar-li que el plori (Ovidi, *Met.* xi, 573-709). Com s'ha dit en la nota 19, no és gaire probable que March conegués l'aparició de Cíntia en l'elegia IV, vii de Properci.

26. LAIDLAW ed., 1974: 40-41, 320-327 i 382-391; per a la *Complainte de la Mort a la dame M. Alain*, que la tradició manuscrita sol associar amb la *Belle dame sans merci*, vegeu també HULT & McRAE ed., 2003: 1-13. La *Complainte de Saint Valentin* d'Oton de Grandson és un plany fúnebre en les onze primeres cobles (vv. 1-88), però la resta és un debat consolatori amb Amor, que culmina amb l'elecció d'una nova enamorada (PIAGET ed., 1941: 132-134 i 183-193). Com és sabut, en la cançó de March «Lo viscaí qui es troba en Alemanya» (c1) —de paternitat discutida per Ferraté— hi ha un clar ressò del *Triumphus Cupidinis* de Petrarca (iii, 91-93) i un altre de la lírica d'Alain Chartier, concretament del *rondeau* xx («S'oncques beaux yeulx orent celle puissançe»), vv. 1-2 (LAIDLAW ed., 1974: 384-385).

cants *xcvi* (97) i *xcvii* (96). Tots dos poemes testimonien una fase d'absolut lliurament al dolor i de resistència a l'oblit i a la raó:

«O tu, Dolor, sies-me cominal!  
en contra ublit vulles-me ser escut! (*xcvi* [97], 35-36)

e de sa mort aytant com puch me dull.  
No bast en més, en mi no puch fer pus,  
sinó·behir lo que ma dolor vol;  
ans perdre vull la rahó, si la'm tol...» (*xcvii* [96], 52-55)

No solament no admeten ni una mínima concessió a cap idea de consol, sinó que tampoc no alludeixen al *temps* si no és per proclamar la voluntat de persistir obstinadament en el dol. Em sembla obvi, finalment, que la decepció per no haver mort immediatament no pot ser pas la conclusió d'un llarg debat entre dolor i consolació. Més aviat al contrari, la decepció de l'amant amb si mateix és un dels motius que l'obliguen a fer del dol el seu «mester» (*xcv*, 42) i la seva vocació més sagrada (*xcvii*, 59-60), i a mesurar-se com a amant en la pugna amb els arguments consolatoris del temps i la raó. Des d'aquesta perspectiva, els cants *xcvi* (97) i *xcvii* (96) no poden ser de cap manera la conclusió d'una sèrie, sinó una expressió immediata i aïllada, o bé un començament. La incongruència del seu disseny consolatori és justament una de les principals dificultats que la lectura seqüencial dels «Cants de mort» està obligada a afrontar.

Amadeu Pagès (1990 [1912]: 338-339) fou el primer de comentar la presència de motius consolatoris en els «Cants de mort». El poeta es complau en algunes fonts de delit que mitiguen la tristor, si bé alhora la sostenen i alimenten, com són l'expressió poètica del lament, la compassió dels amics o el record de l'estimada en vida (*xcii*, 7-10; *xciii*, 49-96; *xcv*, 25-27).<sup>27</sup> La pervivència de l'amor espiritual i l'espe-

27. Pagès identifica en Aristòtil (*Rhet.* I, 11 1370b) el delit d'evocar el record d'una amistat perduda. A propòsit dels altres dos motius, Pagès (1990 [1912]: 290; 1925: 51-52) remet a Tomàs d'Aquino, *Sum. th.* I-II, 38, 2: «lacrimae et gemitus naturaliter mitigant tristitiam», i 3: «naturaliter amicus condolens in tristitiis est consolativus». Vegeu també ARCHER, 1996: 61 i 63-64.

rança del retrobament futur (XCII, 231-234; XCIV), encara que no eliminen el dolor procedent de la separació i la pèrdua de l'amor sensible (XCII, 100-180), són tanmateix els arguments consolatoris més eficaços, com observà també Pagès (1990 [1912]: 339-342). Però malgrat l'exactitud d'aquestes observacions, opino que una confiança excessiva en l'origen autorial de l'*ordo receptus* l'induí a una interpretació aberrant. Segons Pagès (1990 [1912]: 342-346), la lògica dels «Cants de mort» consisteix en una frustració progressiva de la confiança del poeta en la viabilitat de l'amor espiritual, en la salvació de la dama i en el retrobament dels amants (XCII, 231-240); una frustració que és conseqüència de la incomunicació entre aquest món i l'altre i, sobretot, de la incertesa a propòsit del lloc on habita l'estimada al més enllà.<sup>28</sup> Conscient que l'amistat i l'amor de benvolença requereixen reciprocitat,<sup>29</sup> el poeta, encara esperançat, havia desitjat reunir-se aviat amb l'estimada i conèixer el seu destí al més enllà. Però ni Déu (XCII, 241-244; XCIII, 98) ni la seva Mare (XCIII, 97-100) no escolten els seus precis, i per això el poeta invoca directament l'esperit de l'estimada (XCV, 29-32, 73-76; XCVI [97], 41-44). Aquesta sèrie de silencis suscita en l'amant el temor vehement que la dama no s'hagi salvat (XCVI [97]) i el desig de conservar la vida per por de l'infern (XCVII [96]):

«Davant la inutilitat de les seves crides, es resigna d'una banda a ignorar on es troba la seua estimada i, de l'altra, encara que l'hagen d'acusar d'escàs amor, a conservar la vida per temor a l'infern. [...] Continuarà, doncs, vessant llàgrimes recordant la vida i la mort de la seua dama i viurà allunyat dels seus semblants, com un autèntic reclus. [...] Que lluny som de l'esperança o, encara millor dit, de la certesa que anima els predecessors d'Ausiàs March en el gènere de la cançó de dol. [...] Dante i Petrarca es consolen amb la idea de la beatitud que sent la seua estimada i tenen fe en la seua unió futura dins l'eterna felicitat. Ausiàs

28. També Zimmermann (1987: 311): «Acceptant tàcitament la incapacitat de designar poèticament el més enllà, o sigui, el lloc de l'Altra. Partint d'una afirmació, els *Cants de Mort* consisteixen en l'edificació del dubte mòrbid, de la impotència. A poc a poc l'escriptor es desfà de l'obsessió pel lloc desconegut i de tota temptativa de diàleg entre el viu i la mort[a]».

29. Pagès remet a Aristòtil, *Eth. Nic.* I, 11 1101a 21; Tomàs d'Aquino, *Sum. th.* I-II, 4, 8.

March es desespera de continuar en el més enllà l'amistat, l'obra de perfeccionament mutu que havia començat ací baix.» (PAGÈS, 1990 [1912]: 345-346)

Segons aquesta lectura, els «Cants de mort» parteixen d'un pensament esperançat i amb eficàcia consolatòria —com ho és, en efecte, la idea que «per la Mort és uberta la carrera» a un amor espiritual i etern (XCII, 224)—, i es clouen amb la constatació desesperada d'un fracàs.<sup>30</sup> Però això passa, ben simptomàticament, sense que els dos poemes de cloenda alludeixin de cap manera a la inviabilitat d'aquella proposta d'amor espiritual ni denunciïn, en un to desenganyat, les seves apories.

Robert Archer (1996: 53-59) també ha proposat més recentment una lectura successiva dels «Cants de mort» sobre el rerefons cultural del *planh* trobadoresc i de la literatura consolatòria clàssica i cristiana,<sup>31</sup> però aquesta doble perspectiva l'indueix a distingir-hi dos grups: d'una banda, XCII-XCV; de l'altra, XCVII (96) i XCVI (97). El grup XCII-XCV es confronta de manera explícita amb la tradició consolatòria, però no pas per cedir als seus arguments, sinó més aviat per trobar noves fórmules que permetin allargar una altra mena de dol: un «honest dol» de la raó (xcv, 63), contraposat al «dol foll» de la passió (xcv, 56). Aquest és un punt crucial, que Archer constata (ps. 66-67) sense extreure'n més conseqüències: a parer seu, la renúncia absoluta a tota consolació, explícita o implícita, és un dels trets peculiars dels «Cants de mort» (ps. 59-60). Em sembla, però, que la distinció que el poe-

30. Vegeu també els comentaris de Zimmermann (1987: 326-327) i de Courcelles (ed., 1999: 60-63), que converteixen March en poc menys que un filòsof nihilista.

31. Tot i la censura generalitzada del dol en la tradició consolatòria, Archer destaca oportunament l'actitud comprensiva de sant Jeroni davant la realitat ineludible del dolor, especialment en la seva espístola «Ad Heliodorum epitaphium Nepotiani», que consagra molts dels tòpics de la retòrica fúnebre. Només cal que en reproduïm l'exclamació «O mors, quae fratres dividis et amore sociatos crudelis ac dura dissocias» (cit. ARCHER, 1996: 58 n. 27), i que la comparem amb Ausiàs March, XCVII (96), 37-38: «O cruell mal, donant departiment / per tots los temps als coratges units»; Alain Chartier, «Aucunes gens m'ont huy araisonné» (XXIV), vv. 26-30: «Puis que la mort m'a departy de celle / Que tant valloit [...]. / Or m'a moustré la mort dure et crüeille / Que les loyaulx sont les plus doloieux» (LAIDLAW ed., 1974: 387).

ma xcv estableix entre dues formes de dol descriu una *transició* molt important en el procés psicològic de l'amant.

Archer (ps. 61-63) també destaca la funció introductòria del poema xcii, atès que comença anunciant la mort de la dama (vv. 1-4) i després toca «tots els temes que es desenvoluparan a les poesies xciii-xcv»: el poeta alludeix al record dolorós que li suggereixen les coses percebudes (vv. 5-6), al delit que manté viva la tristor (vv. 7-10), i tot seguit s'endinsa en l'anàlisi de les noves perspectives que la mort ha obert al seu amor purificat. Només interromp aquesta anàlisi per a insistir en el seu dolor, *que persisteix malgrat el temps que ja ha passat* (xcii, 119-120); aquesta llarga digressió (vv. 100-180) es clou amb la referència «als que la Mort toll la muller aymia», els únics que podran fer-se càrrec, si més no en part, del dolor del poeta. Archer interpreta aquesta digressió com una renúncia a tota temptativa de consolació, i en aquest punt contradiu parcialment l'anàlisi de Pagès. Sospito, però, que tots dos crítics han obviat una distinció important: aquest dolor que persisteix malgrat el temps, i al qual el poeta no renuncia, és el que encara prové de l'amor *compost*, l'amor que implica la carn. Aquest dolor es mantindrà sempre viu com a record del bé perdut i com a consciència dolorosa de la mort i la separació; però això no impedeix que l'amor *espiritual* aportí consol, i que el poeta visqui entre l'un sentiment i l'altre:

«L'esperit viu. Donchs, ¿quina maravella  
que am aquell? *E res tant no-m conforta.*  
Membra'm la mort, e torn en ma congoxa,  
e quant hi só, dolor pas com me floxa.» (xcii, 187-190)

L'amor espiritual té, doncs, una eficàcia explícitament consolatòria, com també l'esperança de reveure l'esperit de l'estimada («açò sperant, mos sentiments sojornen», v. 238) o la confiança en la seva salvació («e si cert fos qu'entre los sants fos mesa, / no volgra yo que de Mort fos defesa», vv. 239-240). És innegable, doncs, que els «Cants de mort» obren la porta a una certa forma de pensament consolatori.

Però el poeta ha construït també una teoria del *dol honest*, just i racional, segons la fórmula del poema xcv. Tot i que la mort l'ha privat del cos de la dona i l'ha purificat de les escòries de la concupiscèn-

cia carnal, l'amor compost persisteix *in absentia* gràcies a l'activitat dels sentits interiors —la imaginació i la memòria— i *transformat en dol*, un dol que inclou una part de delit i que, per tant, també tendeix a perdurar. En el cant XCIII, el poeta cerca explícitament un compromís entre la literatura consolatòria i el seu dol racional:

«Per bé que·ls dits dels savis yo recort,  
reptant aquells qui alarguen son dol,  
e yo sabí que bona rahó vol  
que null remey és dolre's del qui's mort;  
e tot quant l'om per sa voluntat fa,  
se deu dreçar a·lguna bona part,  
e que lo dol, si és tolt, ix d'om tart,  
car certament en ell delit està;

però si dol may raó·l comportà,  
aquest serà que yo·n present sostench...» (XCIII, 57-66)

En certa manera, la proposta dels cants XCII-XCV és un reflex de la dualitat amorosa que Ausiàs March havia establert prèviament en el poema «Tot entenent amador mi entenga» (LXXXVII) després d'analitzar la dialèctica amorosa entre el cos i l'esperit: «Amen ensemps e l'esperit sols ame, / perquè tot l'om no·s trob qu'en res desame» (vv. 319-320). Després de la mort corporal de l'estimada, l'amor compost persisteix, però s'ha transformat radicalment: ara és un dol persistent pel bé perdut, per la separació dels esperits i per la incertesa del més enllà. Si l'amant s'hi complau (XCIII, 49-88) i rebutja dràsticament tot consol és, òbviament, perquè aquest dol és el reflex i la prova d'un amor compost que perdura més enllà de la mort.

Aquesta perpetuació del dol és, d'altra banda, el resultat d'un procés psicològic que el poeta descriu amb una precisió extraordinària: el trauma provocat per la mort física de l'estimada és un dolor passional capaç d'ofuscar la raó, però el «dol foll» és efímer i hom se'n consola aviat quan recupera el seny; el veritable dol ve després, quan l'amant considera, no amb els sentits sinó amb l'enteniment, la magnitud del bé perdut:



«En molt breu temps l'om no's pot dolorir  
 tant com depuys ab l'entendr'és costret,  
 car per gran torb tots comptes no ha fet:  
 dolor vol temps, si l'om tot l'à ssentir;  
 e majorment com rahó y apareix,  
 car, si no u fa, tost s'í mescla conort.  
 Massa és foll lo qui's fa tan gran tort,  
 si cascun jorn son dol foll no pereix.

No'm jutj·algú si primer no coneix  
 si tinch rahó per dolrre'm d'esta mort;  
 en ella fon complit lo meu deport:  
 ella finint, lo món per mi feneix.  
 ¿Qui's tan cruel que no's dolga de ssi  
 e de aquell qui'n part més que si vol?  
 Donchs, si algú pusque fer honest dol,  
 licenciat no'l fon més que a mi.» (xcv, 49-56)

A parer meu, superar el trauma de la mort física de l'estimada deu ser també necessari abans d'arribar a la conclusió que «la major part d'aquella és en ésser» (xciv, 114) i que l'amor simple de l'esperit, l'experiència contemplativa de l'amor a què el poeta aspirava «quant al món en carn ella vivia» (v. 115), ara és fins i tot més viable que no ho era aleshores. La consciència que l'objecte principal del seu amor encara viu és el que fa possible que l'amant projecti en el futur l'esperança reconfortant de la salvació i de la reunió dels amants.

Archer observa, amb raó, que totes aquestes qüestions «manquen als dos restants “cants de mort”» (1996: 67). El cant xcvi (96), diu, té tota l'aparença d'un recomençament, atès que torna a anunciar la mort de l'estimada (v. 9) «com si March volgués assenyalar una nova fase en el desenvolupament del tema»; l'exordi ens situa en la perspectiva de la cançó amorosa, i la resta de l'obra respon a les característiques d'un *planh* trobadoresc per l'estimada morta. No obstant això, el crític argumenta a favor de la unitat narrativa del cicle:

«March, després d'enfrontar-se amb les objeccions morals al dol que practica en els quatre poemes anteriors, ha volgut realitzar plenament en aquest la innovació literària entorn del *planh* que ha anat desenvolupant de manera fragmentària. Duu a terme aquí un projecte de

*planh* on s'expressa el dolor personal sense sortir del marc teòric tradicional de l'amor que li proporcionava la poesia de tipus cortès. March, per dir-ho d'una altra manera, deixa de banda les preocupacions morals que han sorgit entorn del dol per a lliurar-s'hi de ple en la seva identitat d'"amador". El *xcvii* és el "cant de mort" que havia d'escriure l'autor de tants poemes dirigits a "Plena de seny" i "Llir entre cards".» (p. 69)

Per altra banda, la funció del cant *xcvi* (97) com a cloenda de la sèrie seria proposar «una altra via de justificació del dol» (p. 73). Aquí el poeta considera amb terror la possibilitat que la dona s'hagi condemnat i que ell hi hagi pogut tenir alguna part de responsabilitat. Podria tractar-se, doncs, d'un darrer argument per a justificar l'obstinació del poeta en el seu dolor:

«L'argument final [...] és que mentre el dol li pugui salvar de l'"oblit" de la dona, també li recordarà la seva pròpia mortalitat i els pecats dels quals ell també haurà de fer compte davant Déu.» (p. 73)

Penso, però, que l'explicació d'Archer no resol satisfactòriament l'encaix dels cants *xcvii* (96) i *xcvi* (97) amb la resta de la sèrie. Una dominant dels «Cants de mort» és, en efecte, la justificació de la persistència en el dol: el pas del *dol foll* al *dol honest*, que no es contradiu amb l'esperança consolatòria de la salvació i el retrobament. «La gran dolor que llengua no pot dir» (*xcvi* [97]) és, en canvi, el cant del *dol foll* i de la desesperació: no pas una conclusió, sinó l'expressió immediata d'un dolor irracional i la fase inicial d'un procés psicològic.

## 2.2. *Crisi de la lectura seqüencial?*

Des de Pagès fins a Archer, la lectura unitària i successiva dels «Cants de mort» no solament ha generat una interpretació radicalment pessimista de la sèrie, excepcional en el context de la literatura fúnebre, sinó que també ha ensopegat amb un seguit d'incongruències que no convé passar per alt. Els únics cants en què el poeta situa

la mort de l'estimada en un passat relativament remot no són pas els darrers, sinó els primers (XCII, 119-120; XCIII, 79-80; XCIV, 9-10; XCV, 49-52). El record és també un tema freqüent en els primers cants, en els quals el poeta malda per construir un compromís entre raó i persistència en el dol, sense derogació de la literatura consolatòria (XCIII, XCV), i per trobar en la subsistència de l'esperit una sortida viable a l'amor etern més enllà de la mort (XCII, XCIV). Són quatre cants que suposen, en definitiva, una racionalització del dolor com la que descriu el cant XCV. Per contra, els cants XCVII (96) i XCVI (97) aborden l'experiència traumàtica de la mort de l'estimada, no solament sense alludir a tot aquest procés de racionalització, sinó, encara més, sense pressuposar-lo en absolut. Són l'expressió d'un amant desfet, torbat i aclapat per la passió; d'un amant que, amb una retòrica també patètica, es lliura follament al dolor:

«ans perdre vull la rahó, si la'm tol» (XCVII [96], 55),

i també al terror i a la desesperació davant la perspectiva incerta del més enllà. Totes aquestes incongruències ens obliguen a explorar seriosament altres hipòtesis interpretatives: els «Cants de mort» podrien no constituir una sèrie unitària, com arribà a suggerir Archer (1996: 68-69), o simplement l'*ordo receptus* podria no tenir res a veure amb la intenció de l'autor.

Els arguments que hem aportat fins ara a favor de la unitat dels «Cants de mort» justifiquen l'intent de proposar una seqüència ideal a partir dels indicis formals o de contingut —psicològics i cronològics— que proporcionen els poemes de la sèrie. Hi ha, si més no, indicis suficients per a excloure algunes possibilitats, com he suggerit ja a propòsit de la funció conclusiva que la crítica ha assignat a les dues composicions que tanquen la sèrie segons l'*ordo receptus*. En el cas probable, però no provat, que els «Cants de mort» constituïssin una sèrie unitària, crec que els poemes XCVII (96) i XCVI (97) haurien d'haver ocupat els primers llocs de la sèrie, i no pas els darrers.

Els quatre poemes restants, que Robert Archer estudia sobre el rerefons de la tradició consolatòria, projecten sobre la mort de l'estimada una mirada més serena i reflexiva, que es tradueix en una ex-

pressió més dilatada i abstracta, sense profusió de figures patètiques. Tots quatre poemes al·ludeixen a la disjuntiva dolor/consolació i, per tant, també als efectes del temps. Però sorprèn que el cant XCII, el primer segons l'*ordo receptus*, sigui aparentment el que situa la mort de l'estimada en un passat més remot:

«pensar no pusch ma dolor haja temps,  
mes passions no trob gens aflaquides;  
e si per temps elles passar havien,  
*vengut és temps que començar devien.*» (XCII, 117-120)

En el poema XCIV, tercer segons l'*ordo receptus*, s'hi fa una afirmació semblant:

«Ma dolor fort lo comun còrs no serva;  
tota dolor lo temps la venç e gasta» (XCIV, 9-10);

en canvi, el dolor del poeta perdura malgrat el pas del temps, que ha estat incapaç de mitigar el seu dolor com hauria fet en el cas d'un altre. És una dada cronològica que ens remet necessàriament a una etapa avançada en la seqüència hipotètica, incompatible amb el lloc que tots dos poemes ocupen en l'*ordo receptus*. La magnitud del temps —la persistència en el dol— és la mesura que fa més destacable l'excepcionalitat d'un amor perseverant més enllà de la mort:

«Puys me trob sol en amor, a mi sembla  
qu'en mi tot ço sia costuma strana:  
Amor se pert entre gents per absença,  
e per la mort la mi·amor no fina,  
ans molt més am a vós en mort qu'en vida  
e yo perdon si algú no·m vol creure:  
pochs són aquells qui altres cosses creguen  
sinó semblants d'aquelles que·ls avenen.» (XCIV, 1-8)

Malgrat la complexitat de totes dues composicions, no hi ha dubte que el tema que hi monopolitza l'atenció del poeta és la definició d'aquesta nova experiència amorosa, tan difícil de creure per al comú dels homes, i tan extraordinària que sorprèn el mateix amant: la per-

durabilitat renovada i fortificada d'un amor vidu. És en el cant XCIV que assistim a la troballa d'aquesta nova teoria de l'amor espiritual *post mortem*. Amb la solemnitat dels seus estramps —el metre propi de la singularitat i de l'estil sublim, com en «Fantasiant, Amor a mi descobre» (XVIII) o «Los ignorants Amor e sos exemples» (XLV)—, l'amant exalta la mort de l'estimada com una via d'accés a l'ideal de l'amor pur, estrictament espiritual, sense ingerències carnals:

«Si la que am és fora d'aquest segle,  
la major part d'aquella és en ésser;  
e quant al món en carn ella vivia,  
son espirit yo volguí amar simple.  
E, donchs, quant més qu'en present res no'm torba?  
Ella vivint, la carn m'era rebel·le [...].

[...] la mi·amor per la Mort no és morta,  
ne sent dolor, vehent-me lo món perdre.  
Yo am, e tem ab honesta vergonya,  
l'espirit sol de la qui Déus perdona,  
e res de mi ne del món no cobege  
sinó que Déu en lo cel la colloque.» (XCIV, 113-118, 123-128)

És ja, per fi, un amor sense egoisme ni concupiscència, ja que l'únic desig de l'amant és el bé espiritual de l'estimada: la glòria eterna.

Aquesta troballa extraordinària és ja una dada en el cant XCII, que es pot considerar una aplicació de la teoria amorosa del cant LXXXVII —idèntic quant a la mètrica— a la nova circumstància d'un amor purificat per la mort. Ausiàs March desenvolupa el tema amb les eines conceptuals de la filosofia escolàstica: les dues natures del compost humà, la tripartició aristotèlica del bé, la distinció entre amor compost i amor simple, etc. El dolor de l'amant és degut a la pèrdua de la part mortal de l'estimada: els delits de la bellesa, de la sensualitat, del tracte quotidià. Però el dolor no minva perquè ja no el sosté la seva part carnal, sinó el seu amor honest i espiritual, que no pot morir i que li aporta delit. El poeta addueix el seu cas com una prova definitiva que la doctrina i l'experiència de l'amor espiritual, pur i simple que professà en les seves cançons no era una mera entelèquia:

«Ço qu'en passat enbolt e confús era,  
 és departit: lo gra no·s ab la palla;  
 esperiment altre no·m pens hi valla;  
 per la Mort és uberta la carrera.  
 Ma carn no ssent; donchs no·s pot fer que ame,  
 car ja no és ço que sentir hi feya;  
 si voler tinch, pech és lo qui no crehia  
 que l'esperit de pur·amor s'enflame...» (XCII, 221-228)

Al final del cant, com hem vist, l'amant implora a Déu una presta mort que el reuneixi aviat amb l'estimada, encara que només la resurrecció de la carn, a la fi dels temps, farà possible llur unió indestruïble en cos i ànima.

Els cants XCIV i XCII assenyalen el punt culminant del procés consolatori, reforçat formalment mitjançant els estramps de l'un i la cobla denària amb rimes femenines de l'altre. Em sembla, doncs, evident que haurien d'ocupar els darrers llocs d'una seqüència ideal. A més a més, aquella completesa de contingut que, segons Archer, atorga a «Aquelles mans que jamás perdonaren» (XCII) una funció introductòria, podria interpretar-se perfectament al contrari, com una magnífica síntesi i cloenda de la sèrie.

La idea que la mort obre una via expedita a l'amor espiritual és completament absent dels cants XCIII i XCV, en els quals es planteja, com hem vist més amunt, el debat entre dolor i raó. El poeta cerca una justificació racional per a la persistència en el dol, i construeix una teoria del dol honest, que mereix l'aprovació de l'enteniment i de la raó, i que permet de superar el «dol foll», irracional i passional, del primer trauma. Hi abunden les figures patètiques (exclamacions, interrogacions retòriques, invectives contra la Mort), però amb una veu continguda, que accentua l'efecte de distanciament i d'estabilitat emocional. El poeta és fins i tot capaç d'observar des de fora les seves pròpies reaccions desesperades davant la pèrdua prematura de l'únic bé que posseïa:

«¿Hon és aquell qui no espera plaer  
 e no à sguart a bona o mala fi?  
 Mira lo món: veu-se jove y mesquí,

com ja no y és on ferme son voler.  
Dreça sos ulls envers la part del cell  
e diu a Déu, ab gest no sats humil,  
paraules tals que puyts se'n té per vill;  
mas l'hom irat davant rahó té vel.» (XCIII, 25-32)

I és també capaç de parlar-ne en un to de resignació:

«Yo no puch dir que no sia desert  
de tot delit quan morta l'imagin;  
de mi mateix m'espant quan yo m'affin  
pensant sa mort, e·m par que no·n só cert.  
Tal mudament he vist en temps tan breu,  
que·l qui em volgué voler a mi no pot,  
ne sent, ne veu, n'entén si·l dich mon vot,  
e tot és bé, puyts és obra de Déu.» (XCIII, 89-96)

També hi trobem, d'altra banda, al·lusions importants a la decepció de l'amant per no haver mort de dolor (XCIII, 33-40; XCV, 35, 45-48) i a la incertesa sobre la sort de l'estimada al més enllà, que és un dels temes més rellevants del cant XCIII. El poeta tem no solament un destí de damnació, sinó també un destí que els separi eternament (XCIII, 1-12), i demana amb insistència un informador: un missatger «del món superior» (XCIII, 1-4) o una aparició de l'esperit de l'estimada, amb permís de Déu i per intercessió, si cal, de la seva Mare (XCIII, 97-100; XCV, 29-32, 73-76).

Totes aquestes dades reforcen la impressió que, en una seqüència ideal, els cants XCIII i XCV (o XCV i XCIII) podrien constituir un moment de transició entre la crisi del «dol foll» (XCVII i XCVI) i el triomf final de l'amor sobre la mort (XCIV i XCII). És una proposta de lectura que es resumeix en l'esquema següent:

- I [96] «Si per null temps creguí ser amador»  
7 octaves i tornada: «Tot amador d'amar poc no s'escús».  
Rimes masculines.
- II [97] «La gran dolor que llengua no pot dir»  
5 octaves i tornada: «Tu, esperit».  
Rimes masculines.

- III/IV [93] «Qui serà aquell del món superior...?»  
12 octaves i tornada: «A tu qui est mare y filla de Déu».  
Rimes masculines.
- IV/III [95] «Què val delit puys no és conegut...?»  
9 octaves i tornada: «Tu, esperit».  
Rimes masculines.
- V [94] «Puys me trob sol en amor, a mi sembla»  
16 octaves i tornada: «Mare de Déu».  
Estramps.
- VI [92] «Aquelles mans que jamés perdonaren»  
25 dècimes sense tornada («O Déu, mercé!» en la darrera  
cobla).  
Rimes femenines.

Aquesta proposta de lectura també podria considerar-se una reconstrucció força plausible de la seqüència original hipotètica, i en aquest cas caldria interrogar-se sobre el motiu de la discrepància amb l'*ordo receptus*. Podríem suposar que el compilador d'un manuscrit arquetípic, sense apreciar la continuïtat narrativa dels sis poemes sobre la mort de l'estimada, considerà més adequat d'anteposar el poema més monumental (XCII) i de relegar al final els poemes més breus (XCV, XCVII, XCVI), a continuació de dos cants més extensos i amb invocació mariana (XCIII i XCIV). Cal admetre, però, que la força de persuasió d'aquesta hipòtesi no és suficient per a demostrar els presupòsits en què es basa: no podem saber del cert si Ausiàs March concebé o no aquests sis poemes com una sèrie unitària i ordenada. Només demostra, això sí, que l'*ordo receptus* és incompatible amb una lectura seqüencial, i, per consegüent, que la hipòtesi de la seqüència és incompatible amb la hipòtesi del cançoner d'autor, si més no en els termes en què s'ha formulat fins avui.

### 3. CONCLUSIÓ

La majoria dels crítics precedents ha acceptat, de manera tàcita o expressa, la premissa que els «Cants de mort» constitueixen una sèrie ordenada per l'autor segons la successió que ofereixen els testimonis. Aquest seria un fonament sòlid si tinguéssim la certesa que tota la tra-



dició textual remunta a un arquetip ordenat per l'autor, tal com han defensat Amadeu Pagès (ed., 1912-1914), Joan Ferraté (ed., 1979) i, molt recentment, Vicenç Beltran (2006).<sup>32</sup> Tots tres estudiosos han argumentat, i probablement demostrat, que els testimonis de la poesia d'Ausiàs March remunten a un arquetip comú, però no han pogut aportar cap prova concloent que l'ordenació d'aquest arquetip remunti immediatament a la voluntat de l'autor. Si tinguéssim la certesa que la tradició textual de l'obra d'Ausiàs March remunta a un cançoner ordenat per l'autor, l'*ordo receptus* dels «Cants de mort» seria, com he dit, un fonament sòlid. Sense aquesta certesa, el testimoni atge unànime de manuscrits i edicions no té absolutament cap valor autenticatiu. Per més testimonis que s'hi sumin, aquesta unanimitat no augmenta gens l'autoritat de l'*ordo receptus*; només indica —i no és poc— que tota la tradició davalla d'un arquetip comú, però resta muda pel que fa a la intenció original de l'autor.

Alliberat de la hipòtesi del «cançoner d'autor», l'ull de la crítica hauria d'acostar-se al corpus marquià de la mateixa manera que s'acostaria a un testimoni únic de caràcter monogràfic: l'aplec i l'ordre de la sèrie són una dada històrica, però no una premissa ni una garantia interpretativa. Per a construir una interpretació dels «Cants de mort» és necessari recórrer a uns altres arguments, formals o de contingut, que en fonamentin o en descartin la unitat i l'ordre en la mesura que sigui possible.

En el curs d'aquest article hem pogut constatar que l'*ordo receptus* dels «Cants de mort» és incompatible amb una lectura unitària i seqüencial. No obstant això, hem trobat bons arguments a favor d'una lectura d'aquesta mena, si bé en un ordre ideal (96, 97, 93/95, 94, 92) necessàriament diferent de l'*ordo receptus* (92-97) que l'arquetip hipotètic comunicà al conjunt de la tradició textual. Reordenar la seqüència i subratllar la identitat entre el *tu* dels «Cants de mort» i el *vós* de les cançons amoroses són les dues condicions necessàries per a bastir una

32. També són molts, d'altra banda, els crítics que han expressat fonamentades reserves a propòsit de les teories de Pagès i, molt en concret, de la hipòtesi que Ausiàs March fos el responsable de l'ordenació tal com ens ha pervingut; vegeu CABRÉ & TORRÓ, 1995; DI GIROLAMO, 1999, i TORRÓ, 2005: 1532. Per a un resum del debat, vegeu BELTRAN, 2006: 39-47 (amb la ressenya que n'he fet en *Caplletra*, de pròxima aparició).

interpretació coherent no tan sols amb les característiques internes de la sèrie, sinó també amb les tradicions culturals i literàries en què s'inse-reix. Els «Cants de mort» admeten aleshores una lectura seqüencial en clau amorosa i amb estructura consolatòria, al llarg de la qual es descriuen les etapes successives del dol fins al triomf de l'amor més enllà de la mort; un triomf celebrat amb els estramps de «Puys me trob sol en amor, a mi sembla» (94) i amb el monumental «Aquelles mans que ja-més perdonaren» (92), de cobla denària i rimes femenines. Opino que aquesta proposta de lectura és més satisfactòria que no qualsevol altra de basada en l'*ordo receptus*, i que podria arribar a postular-se com a re-construcció hipotètica de la seqüència original, en el supòsit que l'autor hagués concebut els «Cants de mort» com una sèrie ordenada. Malaura-dament, no disposem de cap recurs textual —cap testimoni aliè a la des-cendència de l'arquetip comú— que ens ajudi a corroborar o desmentir aquesta hipòtesi, que restarà essencialment una qüestió de coherència.

FRANCESC J. GÓMEZ  
Universitat Autònoma de Barcelona

## BIBLIOGRAFIA

### 1. *Manuscrits i impresos d'Ausiàs March*

- A (J)      PARÍS, Bibliothèque Nationale, ms. esp. 225  
 B (O<sup>4</sup>)    PARÍS, Bibliothèque Nationale, ms. esp. 479  
 C (O<sup>8</sup>)    EL ESCORIAL, ms. L.III.26  
 D (O<sup>6</sup>)    MADRID, Biblioteca Nacional, ms. 2985  
 E (O<sup>7</sup>)    MADRID, Biblioteca Nacional, ms. 3695 (*olim* M 58)  
 F (O<sup>3</sup>)    SALAMANCA, Biblioteca Universitaria, ms. 2244  
 G (O<sup>1</sup>)    VALÈNCIA, Biblioteca Universitària, ms. 210  
 H (P)    SARAGOSSA, Biblioteca Universitaria, ms. 210  
 I (K)    BARCELONA, Biblioteca de Catalunya, ms. 10  
 K (O<sup>5</sup>)    BARCELONA, Biblioteca de Catalunya, ms. 2025  
 L (L)    BARCELONA, Biblioteca de Catalunya, ms. 9  
 M (N)    BARCELONA, Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, ms. 1  
 N (O<sup>2</sup>)    NOVA YORK, Hispanic Society of America, ms. B. 2281  
 O (X<sup>2</sup>)    CAMBRIDGE, Trinity College, R. 14-17.

- a VALÈNCIA, Joan Navarro, 1539, a cura de Baltasar de Romani
- b BARCELONA, Carles Amorós, 1543
- c BARCELONA, Carles Amorós, 1545
- d VALLADOLID, Sebastián Martínez, 1555, a cura de Juan de Resa
- e BARCELONA, Claudi Bornat, 1560, a cura d'Antic Roca

## 2. Estudis i edicions

- Robert ARCHER, ed. (1989): Ausiàs MARCH, *Cinquanta-vuit poemes*, Barcelona, Edicions 62; «Textual», núm. 1.
- Robert ARCHER (1996): *Els cants de mort*, dins *Aproximació a Ausiàs March. Estructura, tradició, metàfora*, Barcelona, Empúries; «Les Naus d'Empúries», ps. 48-73.
- Robert ARCHER, ed. (1997): Ausiàs MARCH, *Obra completa*, 2 vols., Barcelona, Barcanova.
- Marco ARIANI, ed. (1988): Francesco PETRARCA, *Triumph*, Milà, Mursia.
- S. C. ASTON (1969): *The Provençal planh, II: The Lament for a Lady*, dins Autors Diversos, *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, vol. I, ps. 57-65.
- Vicenç BELTRAN (2006): *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló/Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech / Publicacions de l'Abadia de Montserrat; «Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics», núm. 3.
- Pere BOHIGAS, ed. (1952-1959): Ausiàs MARCH, *Poesies*, 5 vols., Barcelona, Barcino; «Els Nostres Clàssics», col. A, núms. 71-73, 77, 86. [Ed. rev. per Amadeu Soberanas i Noemí Espinàs en un sol volum, Barcelona, Barcino; «Els Nostres Clàssics», col. B, núm. 19, 2005.]
- Lluís CABRÉ (1997): *Dos lectors antics del mestre Ausiàs March i un context*, dins Rafael ALEMANY, ed. (1997), *Ausiàs March: textos i contextos*, Alacant/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 59-71.
- Lluís CABRÉ & Jaume TURRÓ (1995): «Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario»: *la poesia 1 d'Ausiàs March i la tradició petrarquista*, «Cultura Neolatina», núm. 55, ps. 117-136.
- Jaume J. CHINER (1997): *Ausiàs March i la València del segle xv (1400-1459)*, València, Generalitat Valenciana / Consell Valencià de Cultura.
- Dominique de COURCELLES, ed. (1999): Ausiàs MARCH, *Chants de mort*, París, José Corti; «Ibériques».
- Carlo DELCORNO, ed. (1994): Giovanni BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, dins *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, vol. V/2, Milà, Mondadori.

- Costanzo DI GIROLAMO, ed. (1998): Ausiàs MARCH, *Pagine del canzoniere*, Milà/Trento, Luni; «Biblioteca Medievale», núm. 7.
- Costanzo DI GIROLAMO (1999): *Il «Canzoniere» di Ausiàs March*, dins Rafael ALEMANY, ed. (1999), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant, Universitat d'Alacant / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; «Symposia Philologica», núm. 1, ps. 45-58.
- Costanzo DI GIROLAMO, ed. (2004): Ausiàs MARCH, *Páginas del cancionero*, trad. cast. augm. de José María MICÓ, València, Pre-textos; «La Cruz del Sur», núm. 711.
- Xavier DILLA (2000): *En passats escrits. Una lectura de la poesia d'Ausiàs March*, Barcelona, Empúries; «Biblioteca Universal», núm. 134.
- Joan FERRATÉ, ed. (1979): *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema; «Sèrie Gran», 1. [Ed. rev.: 1994]
- Francesc J. GÓMEZ & Josep PUJOL, ed. (2008): Ausiàs MARCH, *Per haver d'amor vida. Antologia comentada*, Barcelona, Barcino; «Biblioteca Barcino», núm. 3.
- David F. HULT & Joan E. McRAE, ed. (2003): Alain CHARTIER, Baudet HÉRENCE, Achille CAULIER, *Le Cycle de La Belle Dame sans Mercy*, París, Honoré Champion; «Champion Classiques: Moyen Âge», núm. 8.
- J. C. LAIDLAW, ed. (1974): *The Poetical Works of Alain Chartier*, Cambridge University Press.
- Joseph LINSKILL, ed. (1964): *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haia, Mouton.
- Tomàs MARTÍNEZ, ed. (1995): L. A. SÈNECA, *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet*, 2 vols., Barcelona, Barcino; «Els Nostres Clàssics», col. B, núms. 14-15.
- Josep Lluís MARTOS (1997): 'En cor gentil Amor per Mort no passa': teoria amorosa y coherencia en los poemas sobre la muerte de la amada en Ausiàs March, dins Andrew M. BERESFORD, ed. (1997), «*Quién hubiese tal ventura*». *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, ps. 277-286.
- Giorgio PADOAN, ed. (1994): Giovanni BOCCACCIO, *Corbaccio*, dins *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, vol. V/2, Milà, Mondadori.
- Amadeu PAGÈS, ed. (1912-1914): *Les obres d'Auzias March*, 2 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. [Reproducció facsímil: València, Consell Valencià de Cultura / Generalitat Valenciana, 1991.]
- Amadeu PAGÈS (1990 [1912]): *Ausiàs March i els seus predecessors*, València, Institució Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació; «Col·lecció Politècnica», núm. 41. [Ed. orig.: Amédée PAGÈS, *Auzias March et ses prédécesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philoso-*

- phique en Catalogne aux xive et xve siècles*, Paris, Honoré Champion; «Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences Historiques et Philologiques», núm. 194.]
- Amédée PAGÈS (1925): *Commentaire des poésies d'Auzias March*, Paris, Honoré Champion; «Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences Historiques et Philologiques», núm. 247.
- Arthur PIAGET, ed. (1941): Oton de GRANDSON, *Sa vie et ses poésies*, Piaget, Lausana, Payot; «Société d'Histoire de la Suisse Romande. Mémoires et Documents», 3a sèrie, tom I.
- Pere RAMÍREZ MOLAS (1970): *La poesia d'Ausiàs March. Anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics*, Basilea.
- Martí de RIQUER (1984 [1964]): *Ausias March*, dins Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS, ed. (1984 [1964]), *Història de la literatura catalana*, 11 vols., Barcelona, Ariel, vol. III, ps. 145-241, esp. 198-203.
- Francisco Javier RODRÍGUEZ RISQUETE (2005): *El cancionero de Lleonard de Sos*, dins C. PARRILLA & M. PAMPÍN, ed. (2005), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Toxosoutos, vol. III, ps. 455-464.
- Jaume TORRÓ (2005): *Ausiàs March, falconer d'Alfons el Magnànim*, dins Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS i Josep Miquel MANZANARO, ed. (2005), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, ps. 1521-1538.
- Jesús VILLALMANZO (1999): *Ausiàs March: colección documental (Documenta Ausiàs March)*, València; Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València; «Col·lecció Arxius i Documents», núm. 23.
- Marie-Claire ZIMMERMANN (1987): *Els «Cants de Mort» en l'obra d'Ausiàs March: el fracàs poètic i la desmitificació de l'escriptura*, dins *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, vol. 6 = *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 14, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 299-327.