

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63840/93

ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa

Telefones: 795 51 40 (6 linhas)

Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

Lo Detardar no Veda lo Venir. Cap a una Lectura d'Ausiàs March

F. Xavier Dilla

Universidad de Barcelona

Es pot dir sense risc d'error el diagnòstic que la bibliografia ausiàsmarquiana produïda a les tres últimes dècades ha oscil·lat gairebé sense excepcions entre el triple salt mortal sense xarxa acabat en caiguda de l'acròbata de torn i el número de l'artista que va arranjant la figura d'una bella senyoreta llançant-li ganivets sense que mai arribi a clavar-li'n cap. Si deixem de banda els instints sàdics que tots devem tenir més o menys amagats, haurem de convenir que és preferible, tot i la seva menor espectacularitat, l'actuació de l'home dels ganivets. O bé efectuar el perillós triple salt amb una xarxa adequada — que és la de les edicions de Pagès i Bohigas més que no pas la monografia de Riquer a la *Història de la Literatura Catalana*, ben útil en molts altres sentits.

Espero que l'auditori em disculparà per haver començat amb una imatge tan rotunda com l'anterior. March, sens dubte, n'hauria trobat una de millor, però crec que la meua, més modesta, serveix, si més no, per expressar la convicció que qualsevol lector de les poesies d'Ausiàs March amb pocs prejudicis pot entendre-les sense gaires dificultats com un *continuum* amb força sentit si les llegeix en l'ordenació establerta per Amadeu Pagès entre els anys 1907 i 1914 i que Joan Ferraté va subscriure i refermar amb nous arguments el 1979.

Un dels mitjans per validar aquesta ordenació consisteix a descriure efectivament la continuïtat, represa i abandonament de temes o motius que es produeix en el curs de la sèrie de poemes. Un exemple clar d'aquesta continuïtat el donen els núms. LI i LII¹. El primer («Tal só com cell qui pensa que morrà») du a la tornada el senyal Plena de seny, mentre que l'altre («Clamar no es deu qui mal cerca e troba»), per bé que té tornada no du senyal ni, de fet, cap mena d'endrega. Tanmateix, la lectura seguida dels poemes en revela la proximitat temàtica i formal. Amb això no hem descobert pas les Amèriques: tant Bohigas (*Poesies* III, 27) com Robert Archer² esmenten més o menys explícitament el lligam entre aquests poemes. Pel professor anglès, sobretot, la cosa és molt evident: «LI (*Plena de seny*) is clearly related in theme to LII, which has no device».

¿Com reclamen l'atenció del lector LI i LII perquè arribem a fer naturalment l'operació de vincular-los? D'entrada, hi ha versos amb expressions molt semblants, algunes gairebé intercanviables d'un poema a l'altre: així, «l'extrem de tots los mals és mort» (LI, 10) i «lo pijor és mort» (LII, 5), «no em trop esforç per haver-ne conhort» (LI, 11) i «lo meu esforç cascun jorn sent esperdre» (LII, 23), «e ja l'han llest moltes veus la sentença» (LI, 2) i «Ell és aquell qui fa de vós sentença» (LII, 7), «no m'abreugeu lo viure» (LI, 41) i «No em conselleu, si no em consellau viure» (LII, 29), «De tot mon dan dubte'm no us veja riure!» (LI, 40) i «sí que lo plor haurà pus prop de riure» (LII, 32). Fins i tot es dona el cas que dos dels sintagmes relacionats ocupen la mateixa posició dins el poema: el primer vers de cada tercera estrofa comença amb un circumstancial de temps referit al moment en què el poeta morirà: «Lladoncs morré com parlar no em volreu» (LI, 17) i «En aquell jorn seré en pijor caigut, / car, jo morint, tot mon delit morrà» (LII, 17-18).

Però hi ha sobretot una isotopia fonamental que recorre els dos poemes — i que, com veurem, fins i tot va més enllà —: és la de l'oposició entre la vida i la mort, entre el bé i el mal a què es veurà abocat el poeta quan s'haurà resolt la seva incertesa amorosa. La parella *vida/*

mort apareix per primera vegada en un sol vers a LI, 12 («més am dolor mort e vida dubtant»), però ha estat anunciada ja a la mateixa estrofa pels dos versos inicials, on es distribueixen respectivament els dos termes de l'oposició, sempre al segon hemistiqui: «iré vida allargant» (LI, 9) i «l'extrem [...] és mort» (LI, 10). Tres versos després s'hi insisteix — ara amb els adjectius derivats d'aquests substantius : «lo meu esper jau mort molt més que viu» (LI, 15). I al poema següent hi llegim: «En ella [la que *amau*] està la vostra mort e vida» (LII, 37) i «e veig la mort ab la vida en balança» (LII, 43).

La parella *bé/mal* és complementària de l'anterior: «lo mal e el bé van al mesquí davant» (LI, 5), «desijar bé volent saber lo mal» (LII, 47). Rebla l'oposició a tall de proverbi el lapidari «sembren los bons, cullen los mals e molen» (LI, 32) amb les dues abstraccions que manegem personificades. I el duet es manté encara, adverbialitzat i precedint sengles finals de vers, a «com vos creu que darà *mal* saber / quan de la mort no us veurà *bé* delliure» (LII, 35-36).

D'altra banda, els dos poemes en qüestió comparteixen set rimes i això els afegeix una continuïtat fònica suplementària⁴. A més, estan compostos tots dos amb versos masculins i femenins barrejats pràcticament a parts iguals (LI: 24/20; LII: 26/26).

Tots aquests indicis formals remetent a una estructura contínua de sentit que unifica LI i LII. És evident que el recurs ostensible al contrast de conceptes oposats serveix per explicitar dramàticament l'experiència central dels poemes: l'estat d'incertesa i dubte del poeta, la inseguretat que el seu sentiment amorós sigui compartit per la dona que ell estima. Tant LI com LII funcionen a través d'un discurs poètic constituït bàsicament per oposicions i bimebracions de més o menys abast. És el cas d'altres contrastos secundaris, com «creu e no creu que mercè li valrà» (LI, 4), «e no tem prou ne ferm pot esperar» (LI, 6), «no pusc sens por vos desijar / ne ser no en puc del tot desesperant» (LI, 7-8) o l'oxímoron «lo voler / qui, vós amant, de mi és homeier» (LI, 22-23).

Però no solament la distribució sintàctica està marcada per aquesta tendència, sinó que s'hi sotmet també la mateixa arquitectura dels poemes. El cas de LII és explícit: el poema es construeix com un debat entre el poeta i el seu cor, que es reparteixen a parts iguals les estrofes per exposar les opinions respectives: dues estrofes del poeta (1-16) són contestades per dues del cor (17-32), i una tercera del poeta (33-40) va seguida d'una altra del cor (41-48). Però l'estructura de LI no és, fet i fet, menys remarcable en aquest sentit. Fixem-nos que les oposicions que hi hem assenyalat estan situades totes — amb la sola excepció del vers proverbial «sembren los bons, cullen los mals e molen» (LI, 32) — a les tres primeres estrofes, mentre que a les següents la càrrega semàntica del discurs es desplaça cap a referents literaris (Jasó i Medea, Teseu i Ariadna, Dido i Eneas, Pau de Bellviure) i cap a la tradició misògina. Aquesta estructura de sentit té una correspondència exacta en la distribució dels versos masculins i femenins: precisament a les tres primeres estrofes de LI s'hi produeix un desequilibri clarament favorable als masculins (6/2, 8/0, 6/2) mentre que a les altres dues — i també a la tornada — la proporció es capgira (0/8, 4/4, 0/4).

La línia divisòria que es dibuixa a LI té un interès especial perquè delimita la part del poema (1-24) que serà represa a LII. Efectivament, el nucli temàtic generador de LI i LII està inclòs a les tres primeres estrofes de LI, mentre que el blasme contra les dones que hi ha a les dues següents és un dels desenvolupaments possibles del tema general que no és reprès a LII⁵.

Aquest detall té prou importància a l'hora d'escatir la constitució de l'obra poètica de March — el macrotext — com un cançonier que es conforma a partir de sèries de poemes — o estructures intermèdies constituïdes pels microtextos que són cada poema — que presenten continuïtats⁶. Fins ara hem vist el lligam entre LI i LII, dos poemes que no tenen el mateix senyal. Podem dir, provisionalment, que formen una estructura intermèdia amb sentit propi dins del macrotext del conjunt de les poesies de March⁷. Ara cal plantejar-se la posició i la funció d'aquesta estructura intermèdia dins el macrotext que l'enclou. Toca ara observar, doncs, quin tipus de relacions — d'afinitat o d'oposició, de continuïtat o de discontinuïtat — es donen entre LI-LII i la cinquantena de poesies precedents.

Pel que fa a les poesies més allunyades, el contrast *vida/mort* apareix al vers «Ma llengua té la vida e la mort» (XXXIV, 31), però vinculat al tema de la timidesa del poeta a l'hora de declarar el seu amor — tema constant a moltes de les primeres poesies de March. És el mateix cas del poema IX, que introdueix per primera vegada el tema de la mort a l'obra de March⁸ per bé que, com ha observat Bohigas (*Poesies* I, 80), amb una càrrega de convencionalisme cortès que el separa dels poemes que ens interessin aquí. L'oposició complementària *bé/mal* i les derivades surten també en aquests poemes però, en comparació amb LI-LII, la freqüència és baixa i els contextos en redueixen encara més la intensitat o en transformen el sentit.⁹ Igualment hi ha una menció ocasional (XXII, 33-40) de la pròxima mort del poeta lligada a un discurs misogin — operació ja vista a LI.

Només el poema XXVII («Sobresdolor m'ha tolt l'imaginar») ofereix afinitats temàtiques i formals amb LI-LII que criden l'atenció. El dubte del poeta, objectivat en el contrast entre la vida i la mort, hi és present de cap a cap. L'estat d'ànim que s'hi descriu és de «completa fallida», com diu Bohigas (*Poesies* II, 100) i com ho confirma el poema següent (XXVIII, «Lo jorn ha por de perdre sa claror»), magnífic en la seva concisió. A part d'alguns matisos que estalvio per no allargar massa el comentari, la diferència principal entre XXVII i LI-LII és estilística: XXVII consisteix en un encadenament de símls que exploten en quatre estrofes el tema plantejat a la primera. A LI-LII, en canvi, el fenomen és invers: un únic símil inicial — el del reu condemnat a mort (LI, 1-6) — dóna peu a la reflexió. El lector assidu de March sap que el símil, un recurs imaginatiu característic del poeta, és més corrent a les obres que consi-derem de joventut que no pas a les posteriors, on March va desenvolupant un discurs introspectiu com més va més divers de la poètica d'arrel trobadoresca. Així, l'evolució estilística de XVII a LI-LII aporta una altra raó a favor de l'ordenació de Pàgès.

Passem als poemes immediatament anteriors a LI-LII. El contrast conceptual *vida/mort* surt ja al poema XLIV en relació amb el dubte existencial: les dues primeres estrofes esmenten el perill de la mort, i la petició del poeta a la dona que estima insisteix en la familiar parella *bé/mal*¹⁰. També al poema XLVI s'hi esquitlla el vers «A bé o mal d'amor jo só dispost» (45) i el poeta hi imagina, angoixat, que, quan ell haurà mort, la seva estimada l'oblidarà, indiferent (XLVI, 29-36), imatge que remet clarament a l'amenaçador «De tot mon dan dubte'm no us veja riure» de LI, 40.

Però aquestes formulacions que ja coneixíem de LI-LII intervenen ara en contextos ben diferents dels que hem vist abans. Tant al poema XLIV com al XLVI predomina la ferma decisió amorosa del poeta. Així, les dues estrofes inicials de XLIV on hem detectat la parella *bé/mal* van seguides d'una tercera estrofa on llegim que la «Tarda de temps no em fa d'amor jaquir» (XLIV, 17)¹¹ i on, sobretot, destaca l'exaltada declaració amorosa de 18-20: «los temps en mi vençre amor no poran. / Tots los meus jorns un moment semblaran: / corre lo sol, no es mou a mon albir». La felicitat conformitat sentimental del poeta domina també el poema XLVI¹² i l'expressió de la incertesa amorosa és secundària aquí perquè s'esvaeix en un registre optimista, fermament resolt en la decisió d'estimar. I, després d'una diatriba contra la dona estimada (XLVII, amb el senyal Oh folla amor), el tercet constituït per XLVIII, XLIX i L — adreçats tots a Llir entre cards — inclou el propòsit d'esmena del poeta — que ja no vol estimar una «dona tan vil que em fos vergonya el dir» (XLVIII, 8) — i torna a la declaració de l'enamorament, viscut obsessivament, amb por, vergonya i timidesa, però també amb fermesa i amb la consciència que l'amor obra en el poeta tals virtuts que el fa excel·lir sentimentalment. Som lluny, doncs, del dubte intens, aclaparador i obsessiu de LI-LII.

La posició i el context dels dos poemes que estudiem permeten afirmar, doncs, que l'expressió del dubte i la incertesa vital de l'enamorat a través de l'oposició *vida/mort* hi exerceix per primera vegada dins la sèrie de les poesies de March una funció temàtica dominant. Certament a LI i LII la fermesa deixa pas al dubte i la prova fefaent d'aquest canvi de registre és que ara el terme referencial de l'amor és la mort, que als poemes anteriors només hi actuava secundàriament. Així, l'optimisme s'ha fos, les imatges esdevenen tètriques i la mort és una

presència constant. El joc d'opòsits *vida/mort*, *bé/mal* i els seus derivats es redimensionalitza dramatitzant l'estat d'incertesa sentimental que aclapara el poeta, que sembla haver comprès que «la mort n'est qu'un jeu comparée à l'amour» — com cantava Patachou a *Parce que*.

Un cop afirmat el sentit innovador de LI-LII que es desprèn de la seva posició en el corpus poètic ausiasmarquà, valdrà la pena seguir breument — i amb això acabarem — una interessant pista oberta també pel lector perspicax que és Bohigas. Escriu Bohigas (*Poesies* III, 37): «És digne [sic] de remarca la insistència amb què el poeta parla de la mort des del poema LI, i el to desencisat d'aquestes obres [està comentant el poema LV], amb tot i els convencionalismes acceptats de la tradició poètica». La remarca té conseqüències enllà de LI-LII. En efecte, com he assenyalat, la nota correspon al poema LV i això implica que la continuïtat de LI a LII podria estendre's a més poemes.

Un primer repàs confirma que la mort com a terme referencial de l'experiència amorosa es manté regularment almenys fins al poema LIX. El dubte¹³ i la seva expressió a través de parelles d'opòsits¹⁴ així com les imatges tètriques¹⁵ segueixen ben presents en aquesta sèrie de poemes que, amb la sola i lògica excepció de LVII, que no du senyal, estan adreçats tots a Llir entre cards.

La continuïtat de LI a LIX està marcada, a més, per diversos encadenaments i reclams¹⁶: així, la primera estrofa de LIII connecta sense solució de continuïtat amb els continguts de l'última estrofa i la tornada de LII: «dolor» (LIII, 1, 5), «desig» (LIII, 5) i «esperança» (LIII, 6) fan com un ressò del «desijar bé volent saber lo mal» (LII, 47) i de la «esperança» (LII, 42) precedents. De fet, el sentit de les tres primeres estrofes de LIII reprèn el de LII i només a partir del vers 25 hi ha innovacions¹⁷. D'altra banda, hi ha reclams de tornada a primera estrofa entre LIV i LV¹⁸ i entre LV i LVI¹⁹, i si ampliem l'espai del reclam a l'estrofa anterior a la tornada — i, especialment, als seus últims quatre versos —, notarem la claríssima connexió de LVI amb LVII²⁰ i la de LVII amb LVIII²¹.

Aprofundir més els lligams entre els poemes d'aquesta sèrie reclama un espai del qual no dispo aquí. Amb tot, els trets formals identificats serveixen almenys per posar en relleu, una altra vegada, la versemblant i força més que aparent continuïtat de sentit de diversos grups de poemes de March independentment del senyal que duen a la tornada²². L'obtenció d'evidències d'aquesta mena — com l'assenyalada als poemes LI-LII amb un valor incontestable — és un element d'importància cabdal amb vista a fonamentar seriosament una lectura global de March que permeti, per una banda, superar el reduccionisme de la interpretació basada en l'agrupació de les poesies en cicles segons els senyals²³ i, per l'altra, pugui contenir qualsevol aproximació a aspectes parcials de l'obra de March. Només d'aquesta manera podrem efectuar un bell triple salt mortal inajornable — «lo detardar no veda lo venir» (LV, 7), diu el poeta — i, alhora, seguir llançant ganivets erudits amb tota la saviesa del món.

Notas

¹ En dono les citacions segons *Les poesies d'Ausiàs March*, introducció i text revisat per Joan Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema, 1979 (d'ara endavant *Les poesies*). L'altre text de referència d'aquesta comunicació és Ausiàs March, *Poesies*, a cura de Pere Bohigas, Barcelona: Barcino, 1951-1959, 5 vols. (sempre *Poesies*).

² A *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1985, 9.

³ Cesare Segre (a «Les isotopies de Laure», dins H. Parret et H. G. Ruprecht, eds., *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam: 1985, 811-826) aplica una versió ampliada del concepte d'isotopia de Greimas a la investigació de fenòmens de coherència i cohesió al *Canzoniere* de Petrarca que ofereix interessants perspectives crítiques dignes de consideració a l'hora d'estudiar l'obra de March.

⁴ Es tracta de: -à (LI, 1; LII, 18), -ença (LI, 2, 21 i 25; LII, 6), -ar (LI, 6; LII, 2), -ort (LI, 10; LII, 5 i 9), -én(t) (LI, 18; LII, 10), -er (LI, 22; LII, 34) i -iure (LI, 37 i 41; LII, 29 i 33).

⁵ Si més no, no pas directament, encara que podríem associar a l'atzagaiada misògina de LI el vers inicial de LII («Clamar no es deu qui mal cerca e troba») i, en general, l'actitud entre indignada i escèptica que traspuen les paraules que el poeta adreça al seu cor.

⁶ Segueixo en aquest punt la metodologia aplicada per Cesare Segre a les *Soledades* d'Antonio Machado i al *Canzoniere* de Petrarca. Cfr. esp. els treballs «Sistema e strutture nelle *Soledades* de A. Machado», dins *I segni e la critica*, Torino: Einaudi, 1969, 95-134; «I Sonetti dell'aura», dins *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti*, XCV, 1 (1982-1983), 501-522; i també el capítol «El texto» del volum teòric *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985, 36-99.

⁷ El duet LI-LII es conforma al tipus de «parts geminades» («parti gemellari») descrit per Segre: la «composizione di due o più poesie tematicamente simili, ma tali di scavare più a fondo in un tema, di scoprire il massimo delle potenzialità» («I sonetti dell'aura», *art. cit.*, 503). Així, LII aprofundeix el tema compartit amb LI introduint-hi la qüestió de la predestinació.

⁸ IX és també el primer poema amb el senyal LII entre cards. Recordem que LI, per la seva banda, és el primer adreçat a Plena de seny des del núm. XXXIII — i, de fet, segons el còmput per seccions de Ferraté (cfr. *Les poesies*, «Introducció») seria el primer amb aquest senyal a la tercera secció. Això podria induir a postular que, almenys en alguns casos, el canvi o l'aparició d'un nou senyal respon a la voluntat de March de marcar formalment una novetat o una represa temàtica. És una qüestió que s'haurà de considerar en estudis futurs.

⁹ Cfr. *bé/mal*: I, 40; XV, 1; XXVI, 1-2, 32; XXXVII, 42, 43-44. I també *delit/mal* (IV, 23) i *bé/dolor* (IX, 24).

¹⁰ Hi llegim: «mon mal e bé de fet me feu conèixer» (XLIV, 8). A més, als versos 9-12 *bé* i *mal* apareixen oposats simètricament amb dues ocurrences de cada paraula (*bé*: 9, 10 vs. *mal*: 11, 12). I a la tomada el poeta s'adreça a LII entre cards recordant-li que «qui mal o bé vol fer / no deu pensar algun dan si el segueix» (25-26).

¹¹ Cfr. en canvi LII, 14 («La tarda és la vostra enemiga») i la segona estrofa de LI, esp. 13-15.

¹² Vegeu només «E en lo perill no em caureu de l'esment» (21) i «[fortuna] me trobarà faent humil respost» (48). El temor de la mort, aquí, encara no és aclaparador (25-28), el dubte no s'ha imposat sobre la femesa. (Remarquem que XLIV, XLV i XLVI, tots tres centrats en l'expressió de l'intens enamorament del poeta i la immutabilitat d'aquest sentiment, no són homogenis quant al senyal: XLIV i XLV estan adreçats a LII entre cards; en canvi, la tomada del cèlebre «Ves e vents» (XLVI) va dirigida a una personificació de l'amor.)

¹³ Cfr. «mon esper demostra alterament» (LIII, 8), «Per molt amar ma vida és en dubte» (LV, 1) o «En dubte estic» (LIX, 13).

¹⁴ Especialment al poema LIV: «Contentament la una part me dona, / per l'altra és ma vida tribulada: / ab mort està en balança posada, / tement que por ma esperança confona. // De punt en punt ma esperança em bandona / e venç-me por d'aquell mal que jo em tem» (13-18); «mon ris o plor qualche d'ells me segueixca, / car jo son prest de tastar fel o bresca / per los qui mal o bé d'amor pendran» (38-40); «passions d'amor fan / tembre e fiar estar dins un hostal» (42). Però cfr. també LIII, 19 («De bé o mal, se'n deu mostrar gran cas») o LIX, 7-8 («lo dilatar per mort se pot escriure / e tem l'assaig ab la mort egualment») i 16 («Jo em desesper de ma esperança sola!»).

¹⁵ LIII, 1-4; LVIII, 1-4 i 17-20; LIX, 1-4 i 29-32. S'hi afegeix també el núm. LVII, sobre el sentit de la mort i el suïcidi. (Per bé que no s'hi esmenta en cap moment la problemàtica amorosa que domina abans i després, no crec que LVII estigui isolat «dràsticament» dels poemes anteriors i posteriors, com diu Ferraté (*Les poesies*, xxxiii), sinó que més aviat funciona com a complement teòric que reforça la reflexió sobre l'amor i la mort que constitueix la tensió bàsica de la sèrie. March descriu també del suïcidi a XX, 1-8).

¹⁶ Quant a l'ús de la tècnica del reclam per March vegeu el que en diu Joan Ferraté a l'article «Part de l'afany que tant com lo dir val», dins *Apunts en net*, Barcelona: Quaderns Crema, 1991, 145-146.

¹⁷ La petició a l'estimada que no es dolgui per ell i la introducció dels temes de la folia i de l'ira i la deshonestedat.

¹⁸ LIV, 42: «tembre» i LV, 2: «tema»; i també LIV, 43: «dubtar» i LV, 1: «dubte».

¹⁹ LV, 43: «contentament» i LVI, 1 i 3: «contenta» i «content»; a més de LV, 44 i LVI, 4: «desig».

²⁰ Cfr. la recurrència de mort a LVI, 36, 39 i 40, reforçada pel gir complementari «ma vida pendrà terme» (LVI, 38) que troba el seu ressò a LVII, 1: «pendre mort», 3: «mort» i 8: «morir».

²¹ A part del fet que la tomada de LVII i la primera estrofa de LVIII comparteixen la rima *-endre*, el final de LVII està connectat amb el principi de LVIII per una isotopia del comerç: així a LVII hi trobem «ama rica» (36), «perdent» (37), «guanyant» i «costa» (38), «bé» i «costa» — ara substantiu, per *preu* — (39) i

«vendre» (40); i a LVIII «l'hom ric [...] treballa» (1), «l'haver servesca» (2), «dóna sos béns» (4) i «perdent» (6).

²² Fins ara això només havia estat admès sense discussió en el cas dels Cants de Mort. La raó: el crèdit d'una «etiqueta» secular.

²³ Que no és res més que una de les variants de la fal·lera biogràfica d'alguns crítics. A més, què n'hem de fer de la quarantena llarga de poesies sense senyal — i no hi compto les esparses —? Cal replantejar la funció del senyal a la poesia catalana del s. XV — i especialment en Ausiàs March — per evitar lectures parcials i anacròniques. Va ser precisament Martí de Riquer qui, a les mateixes pàgines en què va començar a embolicar aquesta troca — al volum II de la *HLC*—, ens va donar algunes pistes per definir el canvi de significació del vell senyal d'arrel trobadoresca (cfr. *HLC*, Barcelona: Ariel, 1980², I, 632, 651 i III, 11, 31, 51).