

# ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

## TOMO II



Servicio de Publicaciones  
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR  
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Sonia GARZA  
José Manuel LUCÍA MEGÍAS  
Joaquín RUBIO TOVAR  
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA  
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.ª Carmen Fernández López, M.ª Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

## DE SAGETES I METALLS SUTZEUS: L'AL·LEGORIA AL POEMA LXXIX D'AUSIÀS MARCH

Josep Lluís Martos Sánchez  
Universitat d'Alacant

Un lector poc avesat en l'obra d'Ausiàs March és capaç d'intuir que el símil és, sens dubte, el mecanisme arquitectònic fonamental de la seua poètica. Tan important que arriba a erigir-se en moltes ocasions com a configurador d'una macroestructura sintàctica determinada (Martos, 1995: 210-227).

És complicat, en molts casos, de diferenciar-lo d'uns altres tropos. És per això que Archer (1985) estudiarà l'analogia —recurs que engloba figures com el símil, la metàfora o l'al·legoria— en tota la seua complexitat. L'analogia s'ha de veure en el context específic —i en el cotext— en què apareix<sup>1</sup>. Sí que és veritat que algunes imatges marquianes tenen unes arrels trobadoresques molt profundes<sup>2</sup>, però Ausiàs les aprofita i les amotla a la seua perspectiva teòrica i/o moralitzadora:

He departs from this tradition, too, in using imagery from three important areas which are not represented in troubadour similes: the comparisons concerning folly or madness, which often communicate implicitly a moral dimension generally alien to classical troubadour verse; the elemental images, the use of which may be related to March's documented access to some of the works of Llull; and the image with and explicit moral or spiritual theme by which he is able to argue from one moral truth to another (Archer, 1985: 179-180).

<sup>1</sup> «When seen in their proper theoretical perspective —as complex metaphors which under certain circumstances are capable of influencing the meaning of the whole poem— the analogies are revealed as subtle and versatile instruments of March's poetic aims» (Archer, 1985: 179).

<sup>2</sup> «The *nau-mar-port* and *malalt* images are given a vital functional role as symbolic metaphor [...]. A response to such imagery was clearly required of the reader of March's poetry both on the level of the fixed meaning which is attributable to it within the poetic tradition in which it is employed, and on the level of fresh metaphoric meaning created by the poet's individual use of it» (Archer, 1982: 99).

I part d'aqueix context és la crisi del pensament que es viu aleshores a Europa. Maingon (1992: 269) relaciona aquest fet amb l'ús de la tècnica comparativa d'Ausiàs, ja que la inestabilitat que es viu al XV el du a fer servir un llenguatge que consisteix en una posició molt *realista*<sup>3</sup>.

Si ens apropem als objectius de March, comprendrem la importància d'un recurs com el símil —l'analogia, en general— dins la seua obra<sup>4</sup>. Els símls tenen un valor didàctic molt determina(n)t en la poesia ausiasmarquiana:

Té relació [la comparació per analogia] amb el didactisme ubicu de les lletres de l'edat mitjana: l'exemple aclaridor del mestre, que se serveix de referents més coneguts per a explicar situacions més complexes i, per tant, menys òbvies, com ara les diverses manifestacions sentimentals de l'experiència amorosa (March en serà un mestre consumat del recurs) (Martín, 1994: 437, nota 369).

Hi ha un fet poètic marquità que influeix en l'ús que es fa de l'analogia: el seu *trobar clus*. Si en el *trobar ric* la imatge valia *per se* i tenia a veure amb la *inventio*, al *trobar clus* haurem de relacionar-la amb l'*elocutio*, ja que

l'image est remplacée par le concept qui pourrait tenir lieu de métaphore mais qui n'existe que comme espace de conceptualisation, la pensée s'explorant elle-même en dehors de toute figuration (Zimmermann, 1991: 119-120).

El poema LXXIX d'Ausiàs March recull un dels llocs comuns liricomedievals més recorreguts: l'al·legoria de les fletxes llançades per Amor<sup>5</sup>, «mig ovidiana mig a l'estil del *Roman de la rose*» (Riquer, 1984<sup>4</sup>: 190).

Ana M<sup>a</sup> Domínguez (1994: 210 i ss.) arreplega els comentaris de Gianfranco Contini (1960, I, 82 i ss.) a la *Tenzone con l'Abate di Tivoli* referents al recurs de les sagetes<sup>6</sup>:

<sup>3</sup> «It treats language as an iconic vestment, but never does it consider the garment as a heuristic rhetorical device, it is the fruit of a neoplatonic theory of vision and imagination» (Maingon, 1992: 269).

<sup>4</sup> «On the one hand, his work is, in the simplest sense, rhetorical -that is, it seeks to move or persuade the reader to favourably receive the poet's declared viewpoint. On the other hand, it consistently develops in the reader an awareness of moral dimensions which potentially undermine the same viewpoint, so that he finds himself engaged in a critical appraisal of it» (Archer, 1985: 180).

<sup>5</sup> Ana María Domínguez (1994: 205, nota 4) fa un apropament al món de les armes en la lírica siciliana i la gallegoportuguesa medievals amb la promesa de fer referència a les manifestacions líriques d'altres zones de la Romània, entre les quals destaca, junt a la castellana, l'occitana i la catalana. En el capítol que dedica al *dardo* adverteix com l'al·legoria de les sagetes implica un naixement d'amor mitjançant una via diferent als ulls (Blanco Valdés, 1988; Martines, 1991: 87-106): el cor. «Es significativo el que se señale que éstos [els dards] han llegado al corazón hiriendo a los amantes, y no se pongan en relación con los ojos de la dama» (Domínguez, 1994: 211).

<sup>6</sup> «Per ciò che è del dardo d'oro e di quello di piombo (II, 14), il Santangelo osserva giustamente che l'Abate non si tiene stretto alle modalità delle *Metamorfosi* ovidiane (I, 468-71), per il quale quello dei 'duo tela' di Cupido che 'auratum est et cuspidè fulget acuta' 'facit [...] amorem', mentre quello che lo 'fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum': ora, se la preghiera iniziale del sonetto ha un senso, sarà quello d'impetrare anche per la donna una ferita, magari d'altra intensità, ma ugualmente produttiva d'amore [...]. Se Dante, Cino, Boccaccio, Petrarca, come i francesi dall'*Eneas* a Marot [...], si attengono nelle loro rappresentazioni d'Amore ai due dardi ovidiani, di tre saette discorrono il Cavalcanti (cfr. sonetto XX) e Francesco da Barberino [...]; e appunto di tre sorta, d'acciaio oltre che d'oro e di piombo, senza tuttavia specificare i diversi effetti dei metalli, ne cita Guiraut» (Contini, 1960: 82-83).

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

En el poema LXXIX March no segueix cap de les dues postures esmentades dalt —la d'Ovidi i la de l'Abat de Tívoli<sup>7</sup>— tot i que s'apropa més a la del segon: totes les sagetes són provocadores d'amor— en Ovidi la de plom l'allunyava. Ausiàs aplica aquest lloc comú als interessos macroestructurals particulars de la seua obra, car els tipus de sageta estan al servei de la tipologia de l'amor que apareix teoritzada i exemplificada en el poemari marqujà.

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

No ens sembla, per exemple, que es faça una referència excessivament clara a l'al·legoria de les tres sagetes llançades per Amor, sinó a una ferida, en general, feta per aquest en la cançó IX (vv. 15-20) de Gilabert de Pròixita<sup>8</sup>:

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

Per ço Amor, que fa tot quant vol fer,  
ha mé ferit, d'on me cové pausar  
mon cor ten aut que eres, al davallar,  
no sai esforç com hai por de xaser.

Si hi incloem aquesta cançó de Pròixita, el «Desengany» de Roís de Corella, per exemple, hauria de trobar-se present en aquest llistat amb més motiu, ja que sí que esmenta al vers 7 la presència d'una sageta, tot i que no diu res de la seua composició: «e som tan folls los ferits d'esta fleixa» (Corella, 1994: 49).

El cas de Pere Tresfort: «ab fletxes d'aur untatz d'erb'amorosa» —citem a través de Martines, 1991: 91— fa una referència més clara a aquest motiu medieval, tot i que només esmenta la sageta d'or, com ho fa també l'autor anònim de *Curial e Güelfa*. Així

<sup>7</sup> Aquest és un membre destacat de l'anomenada Escola Siciliana. La concepció de la Mediterrània com un espai d'osmosi ens permet de recórrer a una tradició com aquesta, l'italiana, per contrastar-la amb l'occitano-catalana -si voleu, amb l'occitana i amb la catalana. «Catalans, italians i occitans no eren estranys. Si no hagués estat per accidents determinats per interessos i milícies forasteres, encara hauria hagut més connexió... Hauríem d'ampliar l'arc occitano-català fins a la Península Itàlica. Hi ha qui parla de l'arc Ebre-Tíber. Repassem la història i la mriade de relacions de tota mena que hi ha hagut i estarem temptats d'ampliar l'arc des del riu Segura fins a la Mar de Tarent: les Pitiüses, Mallorca i Menorca. Còrsega, Sicília i Sardenya uniran els extrems. La Mediterrània occidental, un espai amb tres flancs. Hi havia -hi ha- una continuïtat més gran que la lingüística» (Martines, 1991: 107).

<sup>8</sup> Citem per Riquer, 1982: 50.

doncs, hem d'advertir com Ausiàs recorre al seu univers literari<sup>9</sup> per triar uns elements determinats que després aprofita. L'apropament teòric de March a aquesta al·legoria deixa ben endarrere les temptatives anteriors, les quals no en feien un desenvolupament tan ampli i, és clar, sense aquestes intencionalitats didascàliques que suren en els seus versos (Badia, 1993).

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

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

Ausiàs s'adreça en la primera cobla, mitjançant la primera persona literària, als amadors ferits per la sageta d'or. Els amadors que han estimat amb un amor pur, nascut d'un cor ferit per una fletxa d'or, tenen el mateix paper exemplificador que el jo literari. Són un recurs didascàlic i uniran les seues veus a la de l'amant d'aquests versos (Martos, en premsa). En aquest mateix sentit hem d'interpretar l'ambient apocalíptic que se'ns hi descriu. Tots aquests ja són morts, car Amor va llançar *totes* les sagetes d'or en un temps passat:

O vos, mesquins, qui sots terra jaheu  
del colp d'Amor, ab lo cors sangonent,  
e tots aquells qui, ab cor molt ardent,  
han be amat, prech-vos, no us oblideu.  
Veniu, plorant, ab cabells escampats,  
uberts los pits, per mostrar vostre cor,  
com fon plagat ab la sageta d'or  
ab que Amor plaga·ls enamorats (LXXIX, 1-8)<sup>10</sup>.

La segona cobla, també amb el paper introductor i que solen tenir les dues primeres estrofes dels poemes marquiàns<sup>11</sup>, explica com hi ha tres tipus de sagetes (LXXIX, 9-

<sup>9</sup> La pragmàtica de la literatura focalitza com a objecte d'estudi el fet literari en tota la seua complexitat, com l'anomena Tomás Albaladejo (1986). Chico Rico aprofundeix en els components del fet literari, tot i que li diu àmbit textual (Chico Rico, 1987: 21) o acte comunicatiu general literari (Chico Rico, 1992: 233). Així, doncs, l'objecte d'estudi de la crítica literària ha de ser de fonaments pragmàtics. L'acte comunicatiu general literari té com a element central el text literari, però no és l'únic, ja que també el conformen el productor, el receptor, el context de producció, el context d'interpretació, el context comunicatiu general, els mons (Albaladejo, 1986) i l'univers literari (Chico Rico, 1987: 21 i ss.; 1992: 232 i ss.). A grans trets, l'univers literari és la tradició literària. Tot autor la té present, malgrat que també li aporta les seues notes de modernitat —és el famós binomi tradició i modernitat (Badia, 1993). Al llarg de la història literària, els autors recorren al seu univers literari i, una vegada creat el seu fet literari concret, passen a formar part de la tradició.

<sup>10</sup> Citem per March, 1991, edició de Pagès. La numeració romana es correspon al poema, mentre que l'àrbiga són els versos.

<sup>11</sup> Per a un estudi macrosintàctic dels cinquanta-cinc poemes marquiàns de cinc cobles i tornada, vegeu Martos, 1995: 187-259.

14) i com cadascuna fa un efecte determinat segons la qualitat que té cada metall (LXXIX, 15-16). Per tant, Ausiàs sí que especifica la naturalesa d'aquestes, a diferència dels dos poetes del *Duecento* esmentats adés.

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

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

Hem de recordar, però, que una cosa és l'al·legoria i una altra ben distinta el símbol, pertanyent no únicament a un univers literari —o, en certa mesura, tradició literària—, sinó a un univers general de referències o univers cultural.

L'alquímia, precursora de la química moderna, és una part inevitable i important del context de producció marquà. Aquesta ha potenciat —i no necessàriament creat, ja que l'or i l'argent, per exemple, eren metalls sagrats des de ben abans del naixement de Crist— la presència d'uns determinats símbols fins el punt de fer-los gairebé quotidians —tant que s'infilten en la literatura.

Aquell anhel alquimista per aconseguir la depuració —fins i tot la conversió d'altres metalls en or-, té un simbolisme amb arrels sagrades que no podem obviar. El metall que es pretenia transformar en or era, normalment, el plom.

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

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

Una lectura de l'alquímia amb tons espirituals i comparant el camí del plom a l'or amb el camí místic de l'home ratifica la nostra idea d'un univers cultural com a element actiu -però no únic- en la conformació del fet literari. Hi ha una manera de viure en el context de producció marquà que arriba a tots els àmbits i els impregna.

Ausiàs parteix del seu univers literari, però compta també amb un univers cultural referencial al darrere —a banda de la importància de tota la resta de components de l'acte comunicatiu general literari— que pren joc, segons la selecció que el productor en faça, en la conformació final del text literari.

El lloc comú de l'al·legoria de les sagetes llançades per Amor forma part de la tradició literària i March l'actualitza segons uns símbols que són presents en el seu context vital: el significat de l'or, l'argent i el plom. Aquests símbols han arribat a l'obra marquiàna no per influència directa de l'alquímia en aquesta, sinó per un consolidament d'aquesta simbologia en les consciències dels hòmens des de milenis arrere. Els alquimistes, com a hòmens que també són, els haurien assimilat a poc a poc en la seua ciència, sense llevar-los tot el contingut sagrat que tenien.

La quarta estrofa del poema XCIV és una referència al procés alquímic de la purificació de tot metall —*sutzeu*— en or amb una clara comparació —i aplicació— amb l'amor honest practicat pel jo poètic marquià. En certa mesura, l'espiritualitat originària de l'alquímia s'entreveu en l'ús que Ausiàs en fa:

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

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

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

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

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

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

Els dos darrers versos són molt significatius: l'amant està nafrat i no pot curar-se perquè l'amada no es dol del seu mal. Tornem al tòpic, ara parcial, malgrat la seua localització, de la correspondència de l'amada: «yo son plagat e no puch ser guarit,/ puy la que am de sa plaga no s dol» (LXXIX, 39-40). L'amant posa a prova la dona amb un sil·logisme que es repetirà en els poemes on el tema central siga la mort: si se sent malalt i/o mor i la dona li demostra el seu patiment, aleshores, la correspondència és provada<sup>12</sup>. La mort, més que no una negativa límit de l'estat suprem de patiment, sembla una manera que l'amada s'adone que existeix i que li demostre el seu amor. Lola Badia (1993: 193) defineix aquest fet com «l'evocació d'una prova suprema [...] d'incontestable contingut dramàtic». És una correspondència *post mortem*.

De tot el que hem dit, ens hem de quedar amb la idea d'una crítica literària que s'aproxime al fet literari des de la perspectiva pragmàtica que li pertoca. El text literari? Sí, però també els altres aspectes que conformen l'acte comunicatiu general literari. Hem volgut focalitzar-n'hi un: l'univers literari. Ausiàs té al seu abast una tradició literària d'on extraure una sèrie d'informació que adapta per configurar la seua obra d'art verbal, la qual passarà a formar part, una vegada conclosa, d'aqueixa tradició literària que el propi autor ha aprofitat.

Aquests materials, tot i pertànyer a un patrimoni literari que és comú a tots els escriptors coetanis a March, passen pel sedàs dels altres components del seu fet literari. L'al·legoria de les sagetes llançades per Amor havia tingut tractaments diferents en la història literària: s'esmentava una ferida produïda per Amor, o bé una produïda per una sageta llançada per aquest, de la qual no sempre s'especificava que fos d'or, o bé dues fletxes —segons la tradició ovidiana— o bé, per últim, tres, possibilitat aquesta que fa servir March. Malgrat tot, aquesta darrera opció no té una tradició, si més no catalana, en què s'especifiquen els efectes dels metalls. Ausiàs innova en aquest aspecte arran de recórrer al seu univers cultural —de referències més àmplies que no el literari— i arran de la focalització d'altres aspectes del fet literari.

Allò cert és que l'or, l'argent i el plom tenien una simbologia determinada en l'edat mitjana que provenia d'arrels sagrades anteriors al naixement de Crist. L'al·legoria de les tres sagetes i el simbolisme medieval d'aquells metalls eren un motle gràfic perfecte per a la tipologia amorosa marquiana. La conversió dels amors *sutzeus* en amor honest era el camí de la perfecció que Ausiàs incitava a seguir els amadors.

<sup>12</sup> Per a un aprofundiment en aquest tema, vegeu Martos, 1995: 164-167. Us remetem també a algunes referències marquianes sobre aquest tòpic: XIII, 33-40; XXXVI, 21-24; XXXVIII; LIII, 25-32.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALBALADEJO, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- ARCHER, R. (1982), «Symbolic Metaphor and Reading-Processes in Ausiàs March», *The Modern Language Review*, 77, 1, pp. 89-99.
- (1985): *The pervasive image. The role of Analogy in the poetry of Ausiàs March*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins («Pardue University Monographs in Romance Languages», 17).
- BADIA, L. (1993), *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València/Barcelona, IFV/PAM («BSG», 25).
- BLANCO VALDÉS, C. (1988), *Cuando el amor nace por los ojos: estudio comparativo de las teorías amorosas en Guinizzelli y Cavalcanti*, treball de doctorat dirigit i revisat per Isabel González [inèdit], Sant Jaume de Galícia, Universidade de Santiago de Compostela.
- BURCKHARDT, T. (1994), *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- CHICO RICO, F. (1987), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- (1992), «Lingüística del texto y teoría literaria», dins *Rilce*, 8, 2, pp. 226-264.
- CONTINI, G. (1960), *Poeti del Duecento*, 2 vols. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.
- DOMÍNGUEZ FERRO, A. M. (1994), «Las armas en las líricas siciliana y gallego-portuguesa medievales», dins *Homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Sant Jaume de Galícia, Xunta de Galicia, pp. 205-215.
- MAINGON, L. P. A. (1992), «Ausias March and the Fifteenth-Century Crisis in Meaning», dins *Actes del Sisè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Vancouver, 1990)*, a cura de K. I. Kobbervig, A. Pacheco i J. Massot i Muntaner, Barcelona, PAM, pp. 255-269.
- MARCH, A. (1991), *Les obres d'Auzias March*, 2 vols., a cura d'A. Pagès, València, Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana [1ª ed. 1912-1914, Barcelona, IEC].
- MARTÍN, L. (1994), *La tradició animalística en la literatura catalana medieval i els seus antecedents*, 2 vols., tesi doctoral dirigida pel Dr. Rafael Alemany del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, Alacant.
- MARTINES, V. (1991), *Temps de croada, temps creuats. El Xarq al-Andalus, un espai d'osmosi*, Onda, Ajuntament d'Onda.
- MARTOS, J. L. (1995), *Cant, queixa i patiment: cap a una tipologia textual d'Ausiàs March*, memòria de llicenciatura codirigida pel Dr. Rafael Alemany i pel Dr. Francisco Chico Rico, Alacant, Universitat d'Alacant.
- (en premsa), «El jo literari de Ausiàs March en el contexto de la tardor medieval catalana. La problemática de un referente ficcional verosímil», dins *Actas del VI*

*Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Mundos de Ficción, 21-24 de noviembre de 1994*, Murcia, Universidad de Murcia.

RIQUER, M. de (1984<sup>4</sup>), *Història de la literatura catalana*, 11 vols., Barcelona, Ariel [1a edició: 1964].

— (ed.) (1982): G. de Pròixita, A. Febrer, M. de Gualbes & Jordi de Sant Jordi, *Obra lírica*, Barcelona, Edicions 62/«la Caixa» [«MOLC», 91].

ROFS DE CORELLA, J. (1994), *Rims i proses*, a cura de Tomàs Martínez, Barcelona, Edicions 62 («El Garbell»).

ZIMMERMANN, M. C. (1991), «La comparaison et la substantification dans l'oeuvre d'Ausiàs March: recherches sur les nouvelles fonctions poétiques de l'image», dins *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, IV, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 119-150.