

Sobre les comparacions marines en la poesia d'Ausiàs March

CARLES MIRALLES

Universitat de Barcelona - Institut d'Estudis Catalans

La poesia d'Ausiàs March és molt plena de doctrina. I es pot llegir ordenant la doctrina, classificant els parers i conviccions que hi són expressats assenyalant-ne l'origen filosòfic. En surt una lectura com la de Torras i Bages, que fa el seu camí de sentència, sense amb prou feines considerar les imatges. I això perquè, d'acord amb el personal punt de vista del bisbe, Ausiàs March “fou considerat ja pels antics no com un home que tenia el do d'alegrar la vida del proïme i endolcir-la, com passa gairebé en tots els poetes, sinó com posseint una saborosa substància, suficient pel nodriment intel·lectual del lector”¹. O sigui, que el mèrit de la poesia d'Ausiàs March no rau en allò que Torras i Bages considerava objectiu de la poesia —alegrar el públic i endolcir-li la vida— sinó en la seva “substància”, val a dir, en la doctrina, que, com a tal, procura “nodriment intel·lectual”.

De fet, la manera de poetitzar d'Ausiàs March, tan atenta a explicar i a ponderar els particulars, que solen ser de treballs, i de treballs de l'ànima, dóna sovint a la seva poesia l'aparença de ser resultat de molt de treball —no de cosa fàcil i delitosa sinó difícil i fosca i aflictiva.

En el teixit de la “trama verbal”² que és l'obra ausiasmarquiana, els fils de les idees fan dibuix conjuntament amb els de les imatges. Però, en l'altre extrem, una lectura només de les imatges fóra igualment parcial, reduccionista. Ausiàs March és un poeta que vol explicar-se, que vol declarar amb precisió el seu pensament. Encara que sigui sense allunyar-se de l'àmbit de l'experiència i dels **topoi**, Ausiàs March se serveix quan li cal —i sempre lluny, això sí, de la doctrina i del sistema— de la polaritat i de l'analogia. No únicament perquè és un poeta: també perquè vol anar més enllà, explicar-se més bé i més profundament que els poetes que l'han precedit.

¹ J. TORRES I BAGES, *La tradició catalana* (1892), Barcelona 1981 (MOLC 66), pág. 329.

² J. M. SOBRRER, *La doble soledat d'Ausias March*, Barcelona 1987, pág. 18.

La importància de les comparacions en l'obra d'Ausiàs March ha de ser entesa en aquest context. El poeta se'n serveix per explicar-se, ell: no les usa com a variants dins d'una tradició —cosa que, d'altra banda, també són, però— sinó que són cridades al lloc on apareixen per la voluntat del discurs poètic de fer-se entendre: amb precisió i amb força, de manera colpidora i pregona.

Entre les comparacions, les que usen elements relacionats amb la mar — la nau, els mariners, el patró, la tempesta...— són prou abundoses i han cridat sovint l'atenció dels crítics. Més d'un cop per fer veure que el cavaller valencià, probablement nat a Gandia, havia de tenir familiaritat amb la mar: “ya por efecto de sus frecuentes viajes”, deia Josep Maria Quadrado³, “ya por el grandioso espectáculo, más poderoso sobre la fantasía, de que diariamente debió disfrutar desde las costas del Mediterráneo”. Més enllà de la constatació que la mar havia de ser-li un paisatge familiar, Menéndez y Pelayo, en el XIII de la seva *Antología de poetas líricos castellanos*⁴, assenyala que hi ha en la poesia d'Ausiàs March una manera de “contemplació” de la mar: “acaso la única puerta por donde se explayó en el mundo exterior su alma, tan ensimismada y recogida hacia dentro”.

O sigui, que, mentre Quadrado venia a dir que Ausiàs March se servia sovint d'imatges marines i que això era normal en un poeta que havia viatjat per mar i que podia veure'n l'espectacle cada dia, Menéndez y Pelayo notava que, en la poesia tota interior d'Ausiàs March, amb prou feines si hi entra res d'exterior, essent-ne excepció la mar. El pas més ultrat en aquesta direcció l'havia de donar Rosa Leveroni en un article de 1951⁵, afirmant que el mar “sempre és un element bàsic, insubstituïble, necessari en l'economia poètica del nostre líric”, el qual, “poeta romàntic, gosaria dir”, convertí el mar, “i sobretot el mar en tempesta”, en “el seu símbol feliç, la clau del seu món poètic, del seu món autèntic”. Val a dir, doncs, que en les imatges de la mar hi ha en síntesi la poesia d'Ausiàs March, tota concentrada: “la seva presència dóna una volada i una suggestió rares a les poesies on apareix; sembla com si el poeta es trobés en el seu element més propi i essencial”.

Si em sembla que potser val la pena d'intentar una nova aproximació a les imatges marines de March és perquè, tipològicament, no totes elles són iguals i perquè els contextos respectius, alhora que s'il·luminen els uns als altres, també marquen inflexions remarcables. Per ella mateixa i per la lectura que se n'ha fet, la interpretació de Leveroni, que malda per integrar-se en un determinat corrent, intel·lectualista i depurat, de la poesia contemporània, ha estat legítimament llegida en clau més aviat romàntica. Crec que acostar-nos de més a prop a algunes de les més espectaculars realitzacions ausiasmarquianes de les imatges marines pot ajudar-nos a matisar i a superar, al capdavall, la recepció

³ “Ausias March”, a *Museo Balear de Historia y Literatura*”, *Ciencias y Arte*, primera serie, 1875, págs. 226-227 (publicat per primera vegada a *Revista de Madrid* (1841).

⁴ Madrid 1908, págs. 299-300.

⁵ “Les imatges marines en la poesia d'Ausies March”, *Bulletin of Hispanic Studies* 28, 1951, págs. 152 ss.

de la interpretació leveroniana en generalitzacions que, de fet, només malmeten la ponderació de Menéndez y Pelayo.

Cal considerar que l'ombra de Riba planava damunt la lectura de la poesia d'Ausiàs March com a "contradictòria". No només del paper, limitat d'extensió, si no d'ambició, que Riba li havia dedicat el 1948⁶, sinó per la manera com Riba se n'havia apropiat a la seva pròpia poesia. Així, en la línia de Leveroni i havent assimilat l'esperit de l'apropiació ribiana, s'explica la generalització de Bohigas⁷, quan, a propòsit de II 1-8, escriu que la imatge il·lustra "una desproporció entre el món interior del poeta, aparentment en equilibri, i la tempesta amb què se'l compara". De fet, ni la comparació amb el poema de Folquet de Lunel que ja adduïa Pagès⁸ ni el lloc mateix d'Ausiàs March no han prevalgut sobre la força de la generalització; en el sentit que no han fet veure que la comparació no era aquí amb la mar ni tampoc amb la nau sinó del jo amb el patró de la nau: i no només en la imminència de la tempesta sinó en una circumstància molt definida, no pas general.

Des d'aleshores, diverses anàlisis han insistit en la importància de les imatges marines i s'han fet avenços concrets tant en la interpretació de llocs d'Ausiàs March com en la documentació de llocs paral·lels en la poesia romànica anterior⁹. La confrontació amb diverses ocurrences del **topos** de la mar entre els trobadors remunta a Amadeu Pagès, com ja hem vist (cf. nota 8) i pràcticament tothom després d'ell hi ha insistit, mentre hom ha anat aportant altres relacions, des de Leveroni i darrerament per L. Badia, amb els poetes italians. Correspon a R. Leveroni l'haver assenyalat de manera decidida la major afinitat de les comparacions ausiasmarquianes amb la mar de l'*Inferno* dantesca —que "és un mar inquiet d'acord amb l'ambient i el propòsit; millor dit formant l'ambient de l'obra. Aquesta visió marina és la que Ausies desenrotlla i amplia amb un sentit propi i personal"¹⁰— i també l'haver-se adonat de les diferències amb el mar de Petrarca —que "és un mar d'arrel clàssica, un mar mesurat, malgrat totes les tempestes"— aspecte que ha estat desenvolupat per Lola Badia¹¹ partint de la comparació d'Ausiàs March XXVII amb el sonet "Passa la nave mia colma d'oblio", CLXXXIX del *Canzoniere*, un poema central del període en què Laura semblava menys inabastable¹² que ja Leveroni havia adduït al respecte¹³.

⁶ "Nota a la poesia d'Ausiàs March", de primer publicada com a pròleg a *Ausiàs March. Cants d'amor*, Barcelona 1948, passà a ser el primer assaig de *...més els poemes*, Barcelona 1957.

⁷ Cito per l'edició de P. BOHIGAS, *Ausiàs March. Poesies*, 5 volums, Barcelona 1952 (I i II), 1954 (III), 1955 (IV) i 1959 (V). El lloc concret a què em refereixo ara en el text és I pág. 101 (cf. II pág. 10, però).

⁸ *Auzias March et ses predecesseurs*, París 1912, pág. 253; *Commentaire des poésies d'Auzias March*, París 1935, págs. 3-4.

⁹ M. Cl. ZIMMERMANN, "Les métaphores de la mer dans la poésie d'Ausiàs March", *Ibérica* 2, 1979, págs. 333 ss.; J.C. ROVIRA, "Fahent camins duptosos per la mar (A propòsit del topos de la navegació d'amor)", *L'Aiguadolç* 15, 1991, págs. 7 ss.; L. BADIA, *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*. València-Barcelona 1993, esp. págs. 209 ss.

¹⁰ Art. cit., pág. 158.

¹¹ Ob. cit., págs. 209 ss.

¹² A. CHIARI, introd. a Petrarca, *Canzoniere*, Roma 1985, pág. 17.

¹³ Art. cit., pág. 159.

En aquestes condicions, tot el que proposo és una aproximació a les imatges marines ausiasmarquianes no tan sistemàtica i metòdica com ha estat duta a terme amb altres textos poètics¹⁴ sinó selectiva però més atenta a cada cas i menys generalitzadora.

Podem començar pel poema IV¹⁵ on la nau és agitada per dos vents contraris, “hu de levant a altre de ponen” (v. 11), que lluiten fins que pugui guanyar un d’ells. Són dos desigs contraris, un dels quals un amor que “no és pus que apetit brutal” (v. 30) i l’altre “amar dretament vós” (v. 16), o sigui, la dona a la qual s’adreça el jo que parla en el poema. És el segon desig el que acaba vencent, empès per la voluntat (“lo voler”: v. 15) d’aquest mateix jo. Tot plegat, que la imatge de la mar significa l’ànim del jo esqueixat entre dos desigs contraris; i que, contrastada amb com s’expressa aquest esqueixament (escissió poster fóra un terme més exacte, sense haver de plantejar si era real o no: és textual, d’això no hi ha dubte) en l’estrofa anterior, primera, d’aquest poema IV, com una indecisió entre escollir una o altra fruita de dues igualment a l’abast (“e veu dos poms de fruyt en hun bell ram, / e son desig igualment los demana”: vv. 3-4), podem concloure, d’entrada, que la imatge del mar diu millor l’agitació del jo, el combat interior, gràcies als dos vents contraris que, enfrontat-se, el commouen vivament.

En les comparacions més famoses i emblemàtiques de la poesia universal, les de la *Iliada* homèrica, un vent que es precipita sobre la mar agitant-la sol significar la fúria d’un guerrer que es llança al combat (així Hèctor a XI 297-298); el vent, pot ser que se’ns digui quin és; un zèfir, o sigui, entre mestral i ponent (com a Ausiàs March XLVI 3), un vent la funció del qual escampant els núvols sembla comparable a l’escomesa d’Héctor contra la multitud dels seus enemics (XI XI 305-306). Quan al vent de ponent s’ajunta la tramuntana (IX 5 ss.), aleshores és gran l’agitació de la mar. Però aquesta vegada allò que l’aede homèric vol significar és el dubte, la indecisió dels aqueus, l’ànim dels quals es trobava, com el mar, agitat per dos vents contraris. L’ànim que dubta, l’escissió o l’esqueixament interior entre dues possibilitats contràries, és també significat, a *Il. XIV* 16 ss., per la mar i els vents, però allí el moment és un altre i la comparació presenta unes particularitats expressives que més aviat es refereixen a la previsió, a l’espera d’una tempesta imminent —cosa que, a Ausiàs March, tindria a veure amb la situació de la comparació del poema II (cf. vv. 5 ss.). La d’*Il. IX* 5 ss., en canvi, s’assembla força a la de March IV 9-14.

El paral·lel amb les comparacions homèriques és clar que es presenta en termes de comprensió de la poesia, no en termes de dependència. Perquè m’ha semblat clarificador de fer veure com la mateixa imatge de mar agitat pot il·lus-

¹⁴ Per exemple, sobre Èsquil, i atesos els poetes anteriors, per D. van Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen 1963.

¹⁵ Analitzat per S. PANUNZIO, “Una cançó emblemàtica d’Ausiàs March: Així com cell qui desija vianda i el contrast entre cors i enteniment”, *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes I, Homenatge a J.M. Casacuberta*, vol. 1, Montserrat 1980, pàgs. 197 ss. (reproduït a N. Garolera (a cura de), *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, I, Barcelona 1982, pàgs. 113 ss.).

trar a la poesia homèrica, amb la mateixa nitidesa, el dubte d'una ànima entre dues possibilitats enfrontades. Si a March hom ha tendit a donar a la imatge una dimensió romàntica generalitzadora, això ha estat conseqüència de la identificació del jo dels poemes amb l'home que els escriví, un escull amb què els navegants pel mar de la poesia ausiasmarquiana han de comptar sempre¹⁶.

Al respecte, i tornant del paral·lel homèric al poema IV, bé és remarcable que aquesta comparació dels vents amb els desigs i del mar amb la pensa (v. 14) sigui, a March, l'únic exemple marítim d'una situació superable, car el jo que hi parla ha vist el triomf del vent que representava l'opció bona: l'enteniment (vv. 25 ss.) contra la raó del cos. Aquí, d'altra banda, la imatge marítima és continguda dins de la comparació principal, que és la d'algú que, afamat, ha de triar entre dues fruites. Per això aquesta comparació, i no la de la mar —que esdevé així una mena de **tertium comparationis**—, és represa al final del poema. Els fruits entre els quals és dat de triar són com pensaments, els uns d'home "grosser" (v. 52) i els altres subtils (v. 55): d'aquests darrers, explica Bohigas¹⁷, "no pot mancar-li pastura de què s'alimenti", en precisa explicació dels versos 55-56.

La imatge de la divisió del cor entre dues menges, doncs, acaba perfilant una opció, i en termes molt directes, car el poeta ha renunciat a l'explicació de tants de temes, bíblics i mitològics, que haurien pogut significar-la o il·lustrar-la, que ha d'entendre's que la imatge de la mar agitada s'hi avenia, en opinió d'Ausiàs, més bé. Tot plegat, però, el fet és que qui s'hi troba pot elegir, sortir-se'n —en definitiva, es tractava, fos realitat o **topos**, només de triar entre dues dones.

Així, la imatge del poema XXVII és comparable a la marina del IV, però més elaborada, i prou més patètica, perquè, en definitiva, el dubte ("mon voler en parts ne tinch partit": v. 6) no és entre una dona i una altra sinó entre vida i mort, i la voluntat de qui parla aquí no triomfa sinó que naufraga ("ma volentat, ab què.n la mar fuy mès, / fallida és...": vv. 33-34). De més aprop, l'**illustrandum** és també el jo, però l'**illustrans** no és la mar sinó la nau, i la polarització en desitjos o opinions contraris ("ja mos desigs no saben elegir/vida ne mort, qual és la millor triha": vv. 37-38) no és representada pels vents enfrontats, que signifiquen les dues direccions, cap a la vida o cap a la mort, sinó pels parers no coincidents dels mariners de la tripulació ("e cascú d'ells la seva carta tenta, / e són discorts en llur acordament": vv. 29-30).

Per això, si la imatge és comparable a la del poema IV, aquí, però, es mostra, deia, més elaborada. D'altra banda, també aquí és l'última de diverses comparacions que van il·lustrant la situació del jo entre una opció i una altra, però,

¹⁶ La qüestió és solidària de la relativa a la destinació dels poemes d'Ausiàs March. Sobre l'una i l'altra: M. Cl. ZIMMERMANN, "Ausiàs March dans le poème: divergences et convergences du yo", *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, II, Aix, Univ. de Provence, 1978, págs. 1223 ss., ii J.M. SOBRER, ob. cit., esp. pág. 16.

¹⁷ Ob. cit., II pág. 18.

així com en el IV la imatge marina és la segona de dues i integrada en la primera, segons la nostra anàlisi, aquí és la tercera i definitiva d'una sèrie de comparacions més elaborada de cara a l'expressió de l'esqueixament interior. En la primera (estrofa 2) ens hem de fer càrrec de la situació d'un home dèbil que ha de triar, per entrar en combat amb un d'ells, entre dos homes igualment forts, cadascun dels quals li fa por per una raó diferent ("lo viure m'espanta / e lo morir me serà gran despit": vv. 13-14). En la segona (estrofa 3) la situació, però, és encara més complexa i més patètica, car l'**illustrans** és algú que ha donat verí al seu mestre i, en veure'n l'efecte, "ha pietat del mal de son senyor" (v. 19) i voldria inútilment ajudar-lo. Aquesta estranya situació entenc que és al·legòrica de la relació desitjable entre el seny i el pensament, que apareixen a continuació i, dels quals, crec que Ausiàs March entèn que el primer és mestre del segon, però que aquest sovint l'enverina, per tal de significar, amb tot plegat, que el pensament, a força d'alterar-lo amb continus treballs, fa inoperant el seny (vv. 21-22) —val a dir, deixa sense eficàcia la voluntat que el seny regeix: com el timoner la nau.

Aquest "pensament", que, malgrat haver enverinat el seu mestre, sembla tenir encara la clau de la situació, a l'estrofa 3 —perquè pot fer que el seny sigui conscient, tornat a si i no absent (v. 21) com estava, dels mals que té al damunt—, després de la comparació marina, en l'explicació que el poeta en du a terme en l'estrofa 5, s'ha escindit, també ell, imatge de la divisió o esqueixament del jo, en dos "pensaments" ("mos pensaments contraris m'an atès": v. 36) que corresponen als vents que fan perillar la nau, que ha perdut arbre i timoner (vv. 25-27).

La nau vindria així a representar la voluntat regida pel seny o simplement el seny —en la mesura, a més, en què arbre i timoner, per un costat, i seny, per l'altre, podrien ser presos, respectivament, com a sinècdoque de la nau i del jo. El naufragi del jo significa a la clara el falliment del seu seny davant precisament de la "plena de seny" a qui s'adreça. Car ella és l'objecte dels desigs del jo, que, com els mariners de la nau no saben posar-se d'acord, així mateix es troba. En aquestes condicions, el seny, que fóra acord dels desigs per comandar el pensament segons la voluntat, abandona el jo, abocat a la mort davant de la dona, que, en l'altre extrem, ella sí, és "plena de seny".

De manera que, davant de la perfecció de la dona, no pot ser que la voluntat se'n surti —la voluntat que, com és dit al poema XX, "als vents dóna la vela / per arribar al port molt desitjat" (vv. 36-37). A l'hora de la veritat, el jo —que és la nau— acaba fent allò que no volia "y aquell voler de la rahó.s vençut", tal com se'ns explica als versos 13-14 del poema LXXIV.

La situació que es repeteix en aquest poema i que informa de diverses maneres tants poemes d'Ausiàs March reflecteix l'expresada per Pau (*Rm.* 7,19) en la doble antítesi "no el bé que vull aconpleixo; el mal que no vull és el que faig" (cf. LXXIV 15-16: "e si.l complach mon delit és perdut, / per què sens cor faç quant de mi vejau").

La voluntat no se'n surt perquè el jo ha estat abandonat pel seu "seny", cosa que no té perdó de Déu (vv. 2-3). En aquestes condicions, el jo no és lliure d'e-

legir i queda lliurat a la sort (vv. 1-2: “als fets coman tot quant serà de mi, / puys só estolt de ma elecció”), de manera que “malalta és ma bona voluntat” (v. 6) i, la incapacitat d'anar on aquesta seva bona voluntat voldria, el jo l'expressa amb el moviment cap a on no volria anar (“e vaig en loch on no vull ser portat”: v. 7), de bell nou paulatinament.

Tot plegat, la imatge de la nau ja es perfila: ja es veu venir encara que es faci esperar una mica; de moment, el jo, que no té el seny que el guï dretament, és comparat al paralític —en el sentit d'impedit d'una part del cos— que, quan vol caminar, o cau o va de tort (vf. 9-16). I, ara sí, a l'estrofa següent (vv. 17-24), ve't aquí la nau:

Sí com als vents és donada la nau,
mentr.és debat als mariners vengut
—ladonchs la nau son camí ha tengut
per senya tal qual ans del contrast jau—,
ne pren a mi, car mon enteniment
ha gran debat ab lo voler dels cors;
determenar llur debat clar no gos,
proejant lo temps, l'apetit vaig siguent.

Si en el poema XVII el pensament s'escindia en dos pensaments que s'enfrontaven com els vents, allò que el poema LXXIV presenta, paral·lelament, és l'escissió de la voluntat: d'una banda, un “voler” que ja no pot refrenar-se, en la situació present (v. 5), i que és “lo voler del cors” (v. 22), i, d'altra banda, la “bona voluntat” que hem vist que anava en derrota. Així, la nau és el seny que perilla en l'enfrontament dels vents (v. 17) com, dins la nau enduta a la fi per “l'apetit” (v. 24), s'enfronten en debat els mariners (v. 18), és a dir, l'enteniment i la voluntat dolenta (vv. 21-22). L'enteniment correspon, és clar, a la bona voluntat, o sigui al “voler de la rahó” (v. 14), que no aconsegueix imposar-se: el poema acaba, de fet, amb la submissió de l'enteniment i e bon voler (v. 52: “al voler governa l'apetit”), la mateixa submissió que, a la sortida de la comparació amb la nau, era expressada amb gran forçat al vers 24 (“proejant lo temps, l'apetit vaig siguent”).

Si l'anàlisi fins aquí de les comparacions marines sembla haver il·luminat, més enllà de la relació general amb la tempesta, aspectes centrals del pensament i de la poètica d'Ausiàs March —o sigui, de la seva concepció de l'amor i de la vida—, tot i que la present anàlisi no aspiri a ser completa, el fet és que encara no s'ha deturat en les dues imatges marines més impressionants, la inicial el poema XLVI i l'esplèndida que fa de pòrtic al poema II. Recomencem, doncs, amb la primera estrofa d'aquest poema II:

Pren-m-enaxí com al patró que en platga
té sa gran nau e pens aver castell;
vehent lo cel ésser molt clar e bell,
creu fermament d'un àncor-assats haja,

e sent venir, soptós, hun temporal
de tempestat e temps incomportable;
leva son juhi, que, si molt és durable,
cerquar los ports més que aturar li val.

La nau d'Ausiàs March és, aquí, aturada, o sigui, que està a l'àncora (v. 1: "en platga"). Com que el patró veu el cel "molt clar a bell" (v. 3), li sembla que la nau és ben segura, com si fos un castell (v. 2); aquesta és la seva opinió, o "juhi", que manté fermament —com una nau aturada o un castell— fins que s'adona que ve la tempesta. Llavors dubta i llevarà l'àncora per "cerquar los ports" (v. 8), cas que la tempesta hagi de durar molt; de tota manera, el que ha de llevar és l'àncora de l'opinió que tenia —la frase "leva son juhi" (v. 7) usa el verb **llevar**, que no trobo enlloc més documentat amb **opinió** o **judici** com a objecte¹⁸, justament per suggerir la identificació entre la seguredat que pot oferir una àncora i la que hi ha en una opinió.

Com sabem, la nau és en alguns poemes d'Ausiàs March imatge del jo que parla o del seu seny. En el poema II és la situació en què es troba el patró de la nau, com ja era el cas en el precedent trobadoresc proposat per Pagès¹⁹, allò que es presenta com a imatge del jo. L'eficàcia de la comparació deriva de la precisa situació evocada del poeta, en cada cas. Però també cal concedir importància al fet que el poeta, que usa la imatge en els termes consolidats, en altres poemes, se serveixi aquí, en canvi, d'aquesta variant.

En efecte, la correspondència nau / jo és la situació habitual en la tradició poètica medieval —no en la clàssica antiga— i és la que és dat de trobar, per exemple, en un poema de Guido Guinizzelli on l'**illustrans** és la nau²⁰, i **ilustrandum** el jo del poema, víctima de l'amor²¹; la mar, és clar que hi és l'amor, ella que fa de camí entre la seguredat del port —que és la de no estar enamorat— i l'alta mar, aquest seu centre —l'alta mar de l'amor— on ha de sobreviure la tempesta; i on el jo enamorat, metafòrica nau, corre el risc del naufragi²².

En el nostre poema II, en canvi, no hi ha port ni alta mar, en la situació real, sinó un lloc intermedi, que el patró creia segur, a tocar de la costa, amb

¹⁸ DCVB, VI, 791a, accepció II 1.

¹⁹ Cfr. *supra*, nota 8.

²⁰ G. CONTINI (a cura di), *Poeti del dolce stil novo*, Milà 1990 (reimpr.), pág. 21. És el poema que comença "Donna, l'amor mi sforza", els versos 13-21 del qual fan així: "Nave ch'esce di porto / con vento dolce e piano, / fra mar giunge in altura; / poi vèn lo tempo torto, / tempesta e grande affano / il aduce la ventura; / allor si sforza molto / como possa campare, / che non perisc in mare".

²¹ *Ibidem*, vv. 22-24: "così l'amor m'ha colto / e di bon loco tolto / e miso a tempestate".

²² La mateixa situació, menys concentrada però més explícita, en un poema d'Antonio da Ferrara, "Ave, diana stella, che conduci" (a P. CUDINI (a cura di), *Poesia italiana del Trecento*, Milà 1978, págs. 72 ss.), on la dama, que és saludada d'antuvi amb una amplificació de les paraules de l'àngel a Maria, és l'estrella que guia la nau que és la vida i l'amor del poeta (vv. 28-29: "Io son quel tristo, miser peccatore, / che navigando for per queste salse..."). Quan treu la nau del port —o sigui, quan comença la navegació d'amor (vv. 34-35)—, el vent "me parea tanto soave", però després es fa "si protervo" i s'ajunta "una fortuna sì forte e crudele" (vv. 55-56) que el resultat és la pèrdua absoluta de la nau (vv. 58-60).

bon temps. En el primer cant de mort, el poema XCII, la mort de l'amada fa que l'amant que parla vegi clar (vv. 21 ss.) que abans coexistien en ell dues menes d'amor, la corporal i l'espiritual, diguem-ne, i que ara això ja no és possible; en aquesta situació constata que, entre aquests dos "contraris" volers o apetits, n'hi ha un d'intermedi (vv. 52 ss.), el qual, però, no és tan ben definit com ho són els extrems entre els que es troba. En la teoria ausiasmarquiana de les tres menes d'amor tal com pot llegir-se al poema LXXXVII hi ha un amor mixt, o delectable, que sembla correspondre a aquest amor, del cos i de l'ànima, que la mort de l'amada per força ha d'interrompre.

Si ara tornàvem a la comparació inicial de II, podríem preguntar-nos si el port, aigua quieta com és, sense agitació, a recer dels temporals, no deu correspondre a l'amor honest; si la mar, sempre amb el perill de la tempesta, no és referència a l'amor passió; si estar a l'àncora a la platja, entre una cosa i l'altra, no deu representar l'ideal de l'amor mixt. Tot això, per llavors fer altra volta un salt al XCII i constatar-hi que aquest "aturar" de la nau sota un cel blau no deu passar de ser un miratge, entre els homes. No és fàcil trobar el camí del mig i sovint es fa perdedor a qui l'hagués trobat; així diuen els versos XCII 55-58:

Altre voler qu-en mig d'aquests camina
és atrobat que no té via certa:
cuyd'haver port en la platja deserta,
e lo verí li sembla medecina.

Si, com crec, no és impertinent de posar aquest lloc en relació amb la platja del poema II, aquesta correspondria al voler mixt, que de fet és un miratge; més encara, un parany: el vent ajuda a entrar-hi i el cel es mostra blau i segur, de manera que el patró, confiat, s'hi deixa tancar com dins d'un armari, ignorant ue la clau que el tanca no és la mateixa que l'obre (II, vv. 11-12), o sigui, sense preveure que, si el vent es gira i bufa cap endins, no podrà sortir-ne per anar a "cerquar los ports". De fet, la comparació no acaba amb els versos 1-8 de la primera estrofa, sinó que continua en els quatre primers de la segona (vv. 9-12).

Moltes veus és que-l vent és fortunal,
tant que no pot surtir sens lo contrari,
e cella clau qui-us tanca dins l'armari
no pot obrir aquell matex portal.

que fonamenten no ara la incertesa de l'ànim entre dos designis contraris sinó l'amor com a falsa placidesa, bon temps que, en arribar la tempesta, tanca en el lloc sense sortida, com l'armari descrit, que semblava recer —a l'amant com l'amor delectable; al patró com l'indret a tocar de la platja on tenia la nau a l'àncora. Per això el vers 13 ("Així m'à pres, trobantm.anamorat..." repren el vers 1 ("enaxí com al patró...").

El poema XLVI desenvolupa en les dues primeres estrofes (i en la tercera, que va fent-nos passar, a través de l'oposició dels seus quatre primers versos

amb els quatre següents, de l'**illustrans** a l'**illustrandum**) una cèlebre imatge marina, la més rica de la poesia ausiasmarquiana.

Tot i que el poema és famós i ha estat cantat i també objecte de comentaris ben clarificadors²³, diré, això no obstant, com l'entenc en general perquè em cal fer-ho per explicar la imatge amb què comença. El jo que hi parla està enamorat d'una manera que insisteix que és per sempre: vol demostrar que ni la mort no l'apartaria del seu amor (vv. 27-28: "mas yo no creu que mon voler sobrats / pusaqua esser per tal departiment"). Li queda la recança que el de la dama, en canvi, no resisteixi la mort d'ell i, ell mort, es giri contra ell i acabi en oblit (vv. 29-34). Aquest dubte l'ha portat al límit més extrem de l'amor (v. 41)²⁴, després del qual només ni ha la mort. Entre on es troba i la mort només hi ha un pas, i tot depèn de la sort (v. 46), a la qual el poeta es resigna, fortuna d'amor comparable al joc de daus (v. 60); en efecte, "tot esvetlat, ab desbarrada porta" —o sigui, despert i sense protegir-se'n (v. 47)—, el poeta roman a l'espera de la visita de la Fortuna.

En el centre del poema hi ha, doncs, el dubte (ja la nau del començament fa per la mar "camins" precisament "duptosos": v. 2). Que és el que fa patir, aquest dubte, perquè és ocasionat per l'amor que "sent" el jo que parla; de fet, ell no contempla sinó la mort: no és que la desitgi, però no veu altra possibilitat i prega a Déu que sigui "tost" (vv. 51-52). Enamorat, no sap el que sabria si no estigués enamorat: que d'experimentar l'amor, d'estar enamorat, "la part pitjor me'n romandrà" (v. 58), això és el que sap qui no està enamorat (v. 60). El jo del poema, però, ho sap, enamorat i tot, com a poeta que és. En el fons, és d'això que parla; sentir l'amor implica no saber, i ell, assimilada la tradició poètica de l'amor, no pot estar enamorat com els altres: en la ficció del seu amor, com a enamorat "sent" i com a poeta "sap". Així, la seva situació és sense sortida: sempre té totes les de perdre.

Els vents els dona Fortuna, a *El Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (estr. 169, v. 4)²⁵. En aquest poema, en l'episodi d'Enrique de Guzmán, conte de Niebla (estr. 160 ss.), una sèrie de senyals, d'indícis per a la gent del poble de malvestats (estr. 163, vv. 2-3: "muchas señales que los marineros / han por auspicios e malos agüeros"), són desestimats pel conte, el qual, en resposta al patró que li ha recomanat no fer-se a la mar, fa una llista de tots "los indícios de la tempestad" (estr. 168, v. 7) elencats per Virgili al llibre primer de les *Geòrgiques* (vv. 352 ss.), per anar constatant que no es donen en aquella avinentesa —i, doncs, que, com que no hi ha indícis de tempesta, caldrà que es facin a la mar: "non los agüeros, los fechos sigamos" (estr. 173, v. 4) és el que acaba dient-li al patró. Un patró també il·lustrat, car, si hem vist el conte citant ben a propòsit versos de les *Geòrgiques*, ell per fer-se creure ha invocat *Eneida* V 11 ss, el lloc de l'èpica virgiliana en què Palinür, el pilot d'Eneas, el convenç, ell sí, de canviar el rumb perquè "mutati... / uespere ab atro consurgunt uenti" (vv. 19-20).

²³ L. BADIA, ob. cit., págs. 221 ss.

²⁴ Confrontat (amb L. BADIA, *ibidem*, pág. 230) XLVIII 17 ss.

²⁵ Faig servir l'edició de J.M. BLECUA, Madrid 1968.

Com és sabut, els dos primers versos del XLVI d'Ausiàs March mostren la nau ("veles") i els vents complint els "desigs" del jo que hi parla: el menen, ço és, on vol anar. Això fins que constata ("contra d'ells veig armar": v. 3) que s'airequen, contra els vents favorables —i contra els desigs del jo, a favor dels quals havien bufat fins aquell moment els vents—, els que, si volíem dir-ho amb Palinür, podríem anomenar "uespere ab atro..uenti", o sigui, el mestral i el ponent (v. 3). També s'alcen els vents contraris, a Ausiàs March —xaloc contra mestral; llevant contra ponent—, i els que els flanquegen —el gregal a la dreta del llevant i el migjorn a l'esquerra del xaloc—; i encara tots plegats demanen, contra mestral i ponent, l'ajut de la tramuntana, per tal d'aconseguir el "retorn" (vv. 4-8), o sigui, l'acompliment dels desigs de qui parla, que abans tenien els vents a favor, la fortuna de cara. En aquestes circumstàncies, la situació no troba sortida, en el sentit que l'excel·lent, salvador consell de Palinür a Eneas (vv. 21-22: "superat quoniam Fortuna, sequamur / quoque uocat uertamus iter"), no pot ser seguit.

Atent a les indicacions de Palinür que coincidien amb el rumb marcat per Fortuna, Eneas fou afortunat, trobà la salvació; i és que ell va poder seguir el consell perquè mestral i ponent s'havien alçat contra els desigs que tenia de primer, però no els seus contraris. Ausiàs March, per més que s'adoni de la força de la Fortuna, no pot fer com Eneas: ell està condemnat, sense salvació, car no pot seguir-la, la Fortuna, presoner com és dels vents enfrontats. Ell és conscient que la mort l'espera, però, com el conte de Niebla en els versos de Mena, també és dels fets que es refia; així com són els fets que donen fe d'un guerrer com cal ("non los agüeros, los fechos sigamos"), així, en el XLVI d'Ausiàs March, els fets han de donar fe del que diu de l'amor el poeta (v. 56: "e los meus dits amb los fets provaré"); la mort de l'enamorat convertirà en acte, en termes aristotèlics, el que era en potència en els versos del poeta (v. 55: "lo seu poder en acte-s mostrarà"), cosa que, en darrera anàlisi, és clar que vol dir que, en la manera ausiasmarquiana de veure les coses, amor i mort són les dues cares d'una única moneda, metàfora de l'existència humana.

Ausiàs March té, doncs, per seguir que en el seu cas tot acabarà en tempesta, i ho diu amb unos versos famosos (9-12):

Bullirà-l mar com la caçola-n forn,
Mudant color e l'estat natural,
e mostrarà voler tota res mal
que sobre si atur hun punt al jorn;

on és dat de sentir l'eco del *Llibre de Job* (41, 12), com va assenyalar Bohigas²⁶, i potser altres de més recents²⁷, tot i que la imatge de l'olla o la cassola que bull per significar l'alteració de la superfície marina és pervulgada²⁸.

²⁶ Ob. cit., III pág. 8 (l'error en la citació —41.22 en comptes de 41, 12— ha estat repetit per altres).

²⁷ Sèneca segons L. BADIA, op. cit., pág. 227; Lull segons Zimmermann, art. cit. a la nota 9.

²⁸ *Ausiàs March, Cinquanta-vuit poemes*, ed. per R. ARCHER, Barcelona 1989, pág. 177.

Sense voler ara resseguir altres realitzacions literàries d'aquest **topos**, és clar que no és certament impossible que la imatge vulgui evocar aquí la cassola de l'infern, la cassola on bullen els condemnats, una imatge popular fins a fa poc; el foc de la cassola l'atien uns dimonis —que fan, docs, com el vent en la imatge marina—, un tema no infreqüent en la pintura gòtica, com bastaria a demostrar el frontal de sant Miquel de Soriguerola (Barcelona), de darreries del segle XIII. Que la cassola sigui, en una adversitat que la perfigura, la nau, però també sota la influència del maligne, tampoc és una raresa en la iconografia medieval: així en el miracle de sant Castrense que es pot veure part dedins de la façana principal de la seu de Monreale, on el diable prova de desequilibrar la nau perquè sotsobri²⁹.

Tornant a la literatura, només insinuaré que un líquid que bull dins d'una cassola en relació amb la reparació d'unes naus en un moll venecià, en un esplèndid passatge que no és ara el moment d'analitzar, es troba a *Inferno XXI* 7 ss. Perquè, de fet, el que m'importa d'assenyalar és que la identificació entre la mar i l'indret de la mort remunta al *Llibre de Job* (38, 16-17), és central en el salm 69 com a imatge de l'extrem sofriment del just (3, 15-16) i és realment complexa —perquè hi ha moltes mars, i en diferents contextos al·legòrics— però evident en l'*Apocalipsi* (per exemple, cf. 20, 13-15). Si a més pensem en la rica simbologia romànica que deriva de l'*Apocalipsi*³⁰, valorarem més bé la justesa de l'observació, des d'Archer³¹, del caràcter apocalíptic dels versos XLVI 13-16, on els peixos, tan gran i extraordinària és la tempesta, han d'escapar-se del mar “hon són nudrits e fets” i buscar refugi a terra: una situació que inverteix la realitat, del tot impossible (cf. II 17), tal vegada entre l'hipèrbole e l'adínaton per tal d'indicar la naturalesa al·legòrica d'aquest indret que és mar i infern alhora; o més aviat como un lloc d'espera que, en una situació com la que dèiem, esdevé no solament inversió de la realitat sinó, més i tot que avantsala de la mort, que ja donen els “pelegrins” —els passatges de la nau— per segura, suplici immediatament anterior al judici; com a navegants en perill prometen exvots si se salven (vv. 17-18), i com a ànimes a punt de ser jutjades declaren, per descarregar-se'n, el que no havien dit mai ni en confessió (vv. 19-20).

I doncs una situació com aquesta és la del jo del poema com a enamorat. Mentre desitja amb bon temps arribar al port del seu amor, sap, com a poeta, que el lloc dels enamorats és la tempesta, i la situació de l'enamorós tan desesperada com la de l'home que ja es veu sotmès a les penes de l'infern. D'una banda, esqueixat entre temor i confiança (v. 40), entre el retorn (vv. 1-8) i el departiment (vv. 9-24; cf. 25-28), entre “bé o mal d'amor” (v. 45); d'altra banda, però, el tot rendit, esperant la Fortuna que no li arriba (vv. 46-47), i en la certesa de la mort, en el bell cor de la tempesta d'amor, confessant el seu amor (vv. 21-24).

²⁹ N. DE DALMASES I A. JOSÉ I PITARCH, *L'època del Cister*, dins AAVV, *Història de l'art català*, II, Barcelona 1985, pàgs. 146 i 215; *Monteale. La Cattedrale e il Chiostro*, a cura di S. Giordano, Palerm 1979.

³⁰ M.M. DAVY, *Initiation à la symbolique romane*, París 1966 (reimpr. 1977, pàgs. 126 ss.).

³¹ Ob. cit., pàgs. 176-177.