

2. DE «GRAN NAU» A «ASPRA COSTA»: IMAGINERÍA, SEMÁNTICA Y ARGUMENTOS EN EL POEMA 2 DE AUSIÀS MARCH

Pren-m' enaxí com al patró qu'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 5
de tempestat e temps incomportable;
leva son juhi: que si molt és durable,
cerquar los ports més qu'aturar li val.¹

El poema que se abre con esta estrofa es, según la opinión generalizada, uno de los primeros en el orden poético de las obras de March, y muy posiblemente en el orden de composición: aunque no todos los primeros manuscritos coinciden en el orden de los poemas, Bohigas observa (I, p. 171) que existe un claro consenso, del que participa su texto base, MS *F*, y este orden se ha convertido en el estándar en las ediciones y la crítica eruditas modernas.² La reordenación reciente y polémica de Robert Archer, que pretende establecer una secuencia narrativa, también hace de éste uno de los primeros poemas, situándolo como el nº 3 del ciclo *Plena de seny*.³

«De “gran nau” a “aspra costa”: imagería, semántica y argumentos en el poema 2 de Ausiàs March» es traducción de «From ‘gran nau’ to ‘aspra costa’: Imagery, Semantics and Argument in Ausiàs March’s Poem 2», en *Homenaje a Hans Flasche: Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991* (Stuttgart: Franz Steiner, 1991), pp. 485-98.

Traducido por Roc Filella.

1.

Ausiàs March, *Poesies*, ed. Pere Bohigas, II, Els Nostres Clàssics, A72 (Barcelona: Barcino, 1952), p. 8.

2.

Les obres d’Ausiàs March, ed. Amadeu Pagès, 2 vols. (Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1912-14), toma el MS *D* como su texto base, pero éste concuerda con *F* sobre el orden.

3.

Ausiàs March, *Cinquanta-vuit poemes*, ed. Archer, Textual, 1 (Barcelona: Edicions 62, 1989), pp. 41-43. Véase la violenta reacción de Joan Ferraté, «March i l’antípoda», *Diari de Barcelona* (14 de enero de 1990), Lletres, p. 7 y la réplica de Robert Archer, «Ausiàs March, entre les antípodes», *Diari de Barcelona* (3 de marzo de 1990), Lletres, p. VIII. Sobre el problema de discernir las secuencias

narrativas en las recopilaciones de poemas, véase Julian Weiss, «Lyric Sequences in the *Cantigas d'amigo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 65 (1988), 21-37.

4.

«Per amor no pot amor mostrar: assaig de comentari a una poesia de March», *Revista de Catalunya*, n.º 39 (marzo de 1990), 116-25.

5.

Existen varios estudios sobre las imágenes marinas de March; Rosa Leveroni, «Les imatges marines en la poesia d'Ausiàs March», *Bulletin of Hispanic Studies*, 28 (1951), 152-66; Wendy L. Rolph, «Conflict and Choice: The Sea-Storm in the Poems of Ausiàs March», *Hispanic Review*, 39 (1971), 69-75; Marie-Claire Zimmermann, «Les Métaphores de la mer dans la poésie d'Ausiàs March», *Ibérica*, 2 (1979), 41-57; y Robert Archer, *The Pervasive Image: The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Purdue University Monographs in Romance Languages, 17 (Amsterdam: John Benjamins, 1985), pp. 39-44. Zimmermann ofrece una relación muy útil de imágenes marinas, p. 44, n. 12.

6.

Ausiàs March, *Selected Poems*, Edinburgh Bilingual Library, 12 (Edinburgh: University Press, 1976), p. 31.

Hasta la primavera de 1990 no se había publicado un estudio detallado del poema, aunque evidentemente se había hablado de él brevemente en una serie de estudios más amplios. Mientras estaba preparando la primera versión de este artículo, Joan Ferraté publicó un estudio interesante y lleno de sensibilidad; como se verá, mi postura difiere de la suya, y tenemos opiniones diversas sobre una serie de puntos, pero todos los futuros lectores del poema quedarán en deuda con él.⁴

Este poema, al igual que muchos de March, empieza con un símil que se desarrolla posteriormente, y queda apoyado o contrastado con otras imágenes a medida que se despliega la argumentación poética. Lo que lo hace inusual, incluso entre los poemas de March, es la cantidad de imágenes y la complejidad de la relación entre ellas. Ya en el mismo principio se nos da una indicación de tal complejidad, cuando el símil sobre el que descansa la estructura imaginativa del poema:

Pren-m· enaxí com al patró qu'en platga
té sa gran nau

no sólo incluye —a primera vista casi de forma casual— la primera («platga») de una serie de imágenes marinas que dominan el poema, sino que contiene dentro de ella una imagen más, «pens· aver castell». La gran nave y la orilla son muy comunes en la poesía y la prosa que March leyó y que nutrió su propio genio lírico, pero también son una forma inevitable de su formación: una infancia y una madurez pasadas ante todo en la gran ciudad portuaria de Valencia y sus alrededores y en la cercana Gandia, y la participación en las campañas navales aragonesas y militares en Italia y el Norte de África en sus años veinte.⁵ La posterior comparación de la gran nave con un castillo tiene, como destaca la traducción de Arthur Terry, la función primordial de mostrar el estado de ánimo del capitán: «la considera (tan segura como) un castillo».⁶ El capitán se engaña a sí mismo, y es previsible que las consecuencias de su exagerada confianza sean desastrosas. (March sabía mucho más que nosotros sobre el autoengaño, y el poe-

ma 1, «Així com cell qui'n lo somni's delita», el penúltimo del ciclo *Plena de seny* según Archer, analiza un aspecto de él.) Pero el contenido intelectual de la imagen dentro de una imagen, la falsa sensación de seguridad del capitán («pensaver castell»), y por consiguiente el propio estado de ánimo peligrosamente engañado del poeta, no es lo único.⁷ Si visualizamos una gran nave del siglo XV, con sus altas paredes de madera, sus cañones asomando en las troneras, sus partes superiores almenadas, nos percatamos de que el error del capitán tiene una razón visual: la nave parece realmente un castillo, así que el capitán llega a pensar que tiene algunas de las propiedades de éste. Nos damos cuenta, también, de que esta imagen interior se basa, al igual que la exterior, en la experiencia y la observación de March como aristócrata valenciano. (No pretendo negar el papel de las fuentes literarias: el primer gran estudioso de Ausiàs March, Amédée Pagès, señaló hace mucho el parecido entre la primera estrofa de March y una del trovador Folquet de Lunel.⁸ Pero el castillo, al menos, es una añadidura de March, y el conjunto lleva el sello del medio en el que éste pasó su vida.)⁹ ¿Hasta dónde hay que llevar la analogía capitán/poeta? ¿Hasta qué punto llega el autoengaño del poeta? ¿Está engañado no sólo por sus circunstancias y su propia fuerza, sino también por la mujer amada, *Plena de seny*? Parece que el comentario de Archer en su espléndido libro *The Pervasive Image* (pp. 99-101) así lo da a entender claramente.

He dedicado un considerable espacio a los dos primeros versos de March, porque la densidad de su poesía es tal que sólo un análisis detallado le puede hacer justicia. No obstante, debemos avanzar ahora a un paso un tanto más rápido. A

del ejército asediador, es habitual en la literatura y el arte tardomedievales; un buen ejemplo, una generación o dos posteriores al poema de March, es el *Castillo de amor* de diez estrofas, de Jorge Manrique. Sobre el motivo iconográfico, véase Timothy Husband y Gloria Gilmore-House, *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1980), pp. 71-81. Sin embargo, conviene recordar que cuando March estaba escribiendo era habitual otra versión del asedio del amor: el poeta es el castillo sitiado por las fuerzas de un Amor personificado; el asedio es una representación alegórica del proceso del enamoramiento. Ejemplos contemporáneos de March son *Lo setge d'amor*, de Jordi de Sant Jordi (*Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, ed. Martí de Riquer y Lola Badia, Biblioteca d'Estudis i Investigacions, 7 (Valencia: Tres i Quatre, 1984), poema 3, pp. 105-13), y «Sitio de amor con gran artillería», soneto 3 del Marqués de Santillana. No hay necesidad, pues, de que el verso 2 represente a una mujer, y si lo hiciera, la imagen no se ajustaría al resto del poema ni al sentido que le da Terry.

7.

«El poeta» significa aquí el personaje poético, la voz en primera persona del poema. Para los fines de este artículo no es necesario decidir en qué medida ese personaje coincide con el hombre llamado Ausiàs March que compuso el poema, aunque esto sea evidentemente algo que todos los lectores de March desean saber.

8.

Commentaire des poesies d'Ausiàs March, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 247 (Paris: Honoré Champion, 1935), p. 3. En la página siguiente, Pagès señala las semejanzas en la obra de Cadenet y de Bertran Carbonel. Para otras analogías, véase Archer, *Pervasive Image*, pp. 40-42.

9.

Una posible lectura alternativa es que el capitán espera conquistar un castillo en la costa y ha amarrado su nave a cierta distancia de ésta con tal propósito; de este modo, el castillo representaría a la mujer amada. Ésta es la lectura que sugiere la Profesora Lola Badia en una extensa carta que amablemente me remitió el 30 de mayo de 1990 en respuesta a un borrador del presente artículo. El motivo del asedio del amor, donde la amada es un castillo, y el amante, el general al man-

10.

Pervasive Image, p. 100. Esta opinión se repite en la edición de Archer: «el poeta és conscient d'haver-ho atriscat tot amant una sola dona (*una àncora*)» (p. 41).

las tres categorías de imagen empleadas hasta aquí (nave, costa, castillo, todas subordinadas al símil primario, «com al patró»), March añade una cuarta, la del clima: «vehent lo cel ésser molt clar e bell» (v. 3). El buen tiempo, el cielo despejado, refuerzan el peligroso sentimiento de seguridad del capitán (observo de pasada que «molt clar e bell» son adjetivos que, con la adición de una terminación femenina, se podrían aplicar perfectamente a una mujer amada en la tradición trovadoresca de la poesía de amor cortesano; y si así se aplicaran en este caso, la asociación entre *Plena de seny* y el aparente buen tiempo sería incómodamente cercana). Sigue aquí una consecuencia práctica del estado de ánimo del capitán: «creu fermament d'un àncor· assats haja» (v. 4) —muestra el poeta un imprudente desprecio por las medidas de seguridad—. Sostiene Archer que esto, transmitido del capitán al poeta, significa que «él piensa que su amor está lo bastante seguro si lo sitúa sólo en una mujer»,¹⁰ pero yo creo que un significado más probable es que «piensa que no necesita prepararse contra una desgracia repentina, una retirada del amor de ella». Merece la pena destacar el adverbio «fermament», «firmemente»; el sentido es evidente, pero es difícil no recordar «firmament», el cielo, cuando éste, «lo cell», era la palabra clave del verso anterior. Así pues, March emplea asociaciones verbales para estrechar con mayor fuerza su modelo de imaginaria (debemos tener en cuenta aquí que lo que llamamos un juego de palabras, y el uso con sólo fines cómicos, era una forma de juego muy estimado en los manuales de retórica, y se encuentra en toda la poesía medieval y renacentista, tanto en el uso serio como en el cómico).

De repente, la complacencia del capitán se desmorona: ve que se aproxima una «tempestat», la segunda de las imágenes climáticas. Encontramos aquí otro tipo de juego de palabras: «hun *temporal* / de *tempestat* e *temps* incomportable». Es lo que los retóricos clásicos generalmente llaman una *traductio*, una serie de palabras con la misma raíz. No se trata de un mero malabarismo verbal: la repetición de sonidos y el vínculo etimológico subrayan la asociación entre «tormen-

ta», en el centro de este grupo de tres, y el paso del tiempo. El obsesionado amante piensa que el tiempo traerá una madurez constante de la relación, pero en realidad su paso puede traer una tormenta, un cambio súbito en los sentimientos de su dama, que hará naufragar el idilio antes de que haya tenido la oportunidad de materializarse. Ausiàs March no es el único poeta, ni siquiera el primero, en utilizar la tormenta en el mar como una imagen de las vicisitudes del amor. Acuden a la mente los ejemplos anglosajones *The Wife's Lament* y *The Husband's Message*, y la extensa alegoría, *Nao de amor*, del contemporáneo castellano de March, Juan de Dueñas, aunque probablemente el ejemplo más conocido de los lectores ingleses sea el inflexible «Whoever loves, if he do not propose / The right true end of love, he's one that goes / To sea for nothing but to make him sick»,¹¹ de John Donne. Sin embargo, el uso que March hace de la imagen no tiene paralelo en mi experiencia como lector, por su complejidad y riqueza. Ya me he referido al juego de palabras «temporal, tempestat, temps», y este grupo va unido a otro: el «temps incomportable», un tiempo imposible, insoportable, resuena en «los ports» del verso 8 (la segunda de la serie de imágenes costeras) y en «portal» en el verso 12 (que pertenece a otra categoría de imagen, la de la casa y, por implicación, la prisión). Así pues, las diferentes categorías conceptuales de imagen están unidas por el eco y el sonido y –para el lector instruido del siglo xv– la etimología, un efecto análogo, aunque por supuesto no tan regular, al de la relación entre rima y contenido en las paralelísticas *cantigas de amigo* de la Galicia medieval. Me resulta difícil compartir la opinión de Archer de que los «ports» del verso 8 representan el amor de «otras mujeres más de fiar»,¹² ya que nada más en el poema sugiere que el poeta esté pensando en un cambio de relación de una mujer a varias. Es más probable que estos puertos seguros signifiquen una prudente retirada del mar abierto del amor apasionado y obsesivo, para pasar a interesarse por otros aspectos de la vida.

11. *Elegies*, 18: *Love's Progress*, II, 1-3.

12. *Persuasive Image*, p. 100. Cf. «decideix que seria millor buscar altres dones a qui amar» (edición, p. 41).

Moltes veus és que·l vent és fortunal,
 tant que no pot sortir sens lo contrari, 10
 e cella clau qui·us tanqua dins l'armari
 no pot obrir aquell mateix portal.
 Així m'à pres trobant·m· anamorat,
 per sobres·alt qui·m ve de vós, m· aymia:
 del no amar desalt ne té la via 15
 mas hun sol pas meu no· y serà trobat.

El a menudo cambiante viento del verso 9 (la tercera imagen climática) está asociado por el ambiguo adjetivo «fortunal» con la voluble diosa de la Fortuna («fortuna» significaba muchas veces, a finales de la Edad Media, una tormenta en el mar, por razones obvias para cualquiera que considere la naturaleza azarosa de los viajes marítimos en la época de los barcos de vela). Joan Ferraté sostiene (pp. 116-17) que «fortunal» significa no tempestuoso, como creen Bohigas y Archer (Terry lo traduce como «voluble»), sino favorable. Su interpretación encaja con el contexto inmediato como lo hace «tempestuoso», y sería un claro error excluir el significado de «favorable» de cualquier lectura del verso 9; pero no creo que éste pueda ser el único significado. «Fortunal» aparece sólo tres versos después de «tempestat», e inevitablemente recordaría a los lectores del siglo XV las connotaciones potencialmente siniestras de «fortuna». La idea general de Ferraté sobre el mensaje del poema (pp. 116-20) es que el exceso de amor impide que el poeta alcance el objetivo de éste. Es una opinión que refrenda la profesora Lola Badia (véase nota 9, más arriba) y que yo estoy ahora convencido de que es la mejor interpretación de los desconcertantes versos 9-12, pero hay que profundizar más en lo que respecta al poema en su conjunto.

El viento se asocia, tanto conceptualmente como por su posición en la estrofa 2, con el conjunto de imágenes de hogar/prisión de los versos 11-12. Tanto las imágenes marinas como las de hogar/prisión implican que salir de un apuro es más difícil que meterse en él, y también que en el dilema del amante hay un elemento de paradoja —quizá de paradoja irresoluble—. Ferraté ha despejado la oscuridad que previamente difuminaba la lectura de estos versos, y Archer (edición, p. 42n) sugiere, aunque sin citar a autoridad alguna, que las cerraduras de ese período a veces requerían una llave para abrirlas y otra para cerrarlas, con lo que se ofrece una base factual para una imagen superficialmente sorprendente. El poeta ha sido hecho prisionero («Així m'à pres», v. 13) debido al placer irresistible que encuentra en el amor de *Ple-na de seny*. «Trobant·m· anamorat», «encontrándome enamorado» (v. 13) se equilibra, y se equipara, con «m'à pres». (Es probable que se pretenda aquí un juego más de palabras: «trobar» puede significar «componer poesía» —de ahí *trobador*— además de «encontrar», de modo que un significado secundario y apropiado de «trobant·m·

anamorat» sea «presentándome en poesía como amante», «componiendo canciones sobre mí mismo como amante».) La comprensión de que la escena doméstica de abrir y cerrar un armario es en realidad un encarcelamiento («us tanqua», «no pot obrir») resulta alarmante, y hace que esta estrofa resulte de tan mal agüero como la primera. La única escapatoria del seguro refugio de no amar es romper las ataduras del placer del amor al estilo de Circe (v. 14), pero March rechaza esto por imposible, y dará una vigorosa expresión a la imposibilidad en el último verso de esta estrofa y los primeros de la estrofa 3. La imagen que cierra la estrofa 2 –la séptima categoría-imagen en sólo dieciséis versos– es la del camino, «la via», que se repite con mucha frecuencia en la alegoría medieval y otro tipo de narrativa. En este caso, es el camino a la libertad desde el amor, «del no amar», pero el poeta no está dispuesto a dar el primer paso en ese sentido o no puede darlo. Merece la pena recordar que en el primer romance sentimental español, *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, el prólogo alegórico se refiere a tres caminos, el primero el del amor correspondido, el segundo la «deciente vía qu'es la desesperación» del amor no correspondido, y el tercero «la muy agra y agosta senda [...] de no amar ni ser amado». ¹³ Este romance fue compuesto alrededor de 1440, a medio camino de la actividad poética de March, pero, debido a que la cronología de la poesía de éste es completamente incierta, no se puede saber si fue primero este poema o el de *Siervo libre*. ¹⁴ No se encontrará («no· y serà trobat») aquí, afirma el poeta, ni uno solo de sus pasos por el camino que lleva del amor a la libertad (v. 16). En otro ejercicio de la *traductio*, «trobat» suena a «trobant-m» (v. 13) y repite el «trobat» del primer verso de la estrofa 3: estos ecos unen las imágenes de encarcelamiento, el camino y –como veremos– los elementos.

De este modo se llega a la estrofa 3, que se abre con unas *adynata*, o relación de cosas imposibles:

Menys que lo peix és en lo bosc trobat
 e los lleons dins l'aygu· an lur sojorn,
 la mi·amor per null temps pendrà torn,
 sol conexent que de mi·us doneu grat; 20

13.

Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. César Hernández Alonso, Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 48 (Madrid: Editora Nacional, 1982), p. 154.

14.

La Profesora Badía me indica que Rodríguez del Padrón fue «uno de los pocos castellanos que parecen haber sido leídos por Martorell y Corella, ambos ciudadanos de la misma Gandía de Ausiàs March». Pese a que estos dos autores pertenecen a generaciones posteriores, es posible que haya aquí algo más que una mera coincidencia.

15.

La fuente virgiliana la apunta Pagès en *Auzias March et ses prédécesseurs: essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIV^e et XV^e siècles*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 194 (Paris: Honoré Champion, 1912), p. 280, y en *Commentaire*, p. 4. Sobre las *adynata*, véase Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. Willard R. Trask (Londres: Routledge & Kegan Paul; Princeton: University Press, 1953), pp. 95-97.

e fiu de vós que'm sabreu ben conèxer,
e, conegut, no'm serà mal grahida
tota dolor havent per vós sentida;
ladonchs veureu les flames d'amor créxer.

Que su amor cambie es incluso más imposible que «lo peix és en lo bosc trobat» [no hay aquí ambigüedad posible] «e los lleons dins l'aygu· an lur sojorn». Este recurso tiene una larga historia en la poesía medieval y clásica, y se remonta al menos a la Grecia del siglo VII a.C., aunque su uso en las *Églogas* de Virgilio sea el modelo para la mayoría de los poetas medievales, incluido, con toda probabilidad, Ausiàs March.¹⁵ Que los peces vivieran en los bosques y los leones tuvieran sus guaridas en el agua (lo cual recuerda las imágenes de navíos y orillas con que se inicia el poema) sería una distorsión de las leyes de la naturaleza, unas leyes que, como bien sabían todos los contemporáneos de March, estaban ordenadas por Dios. Sin embargo, incluso esto sería una distorsión menor («Menys que lo peix [...]») que un cambio en el amor del poeta por *Plena de seny*. Nada podría ser más claro ni empático, pero... Este ejemplo clásico de retórica del poeta amante está matizado, incluso minado, por un irónico reconocimiento de realismo psicológico:

la mi· amor per null temps [eco lejano de 11.5-6] pendrà torn,
sol conexent que de mí·us doneu grat. (19-20)

Su amor es inmutable, eterno, a menos que... No se trata, creo, de una cínica negación del amor del poeta, sino mejor de un reconocimiento de la flaqueza humana, y de una mirada irónica a los exagerados lugares comunes de algunos otros poetas. Así pues, parece que implica lo que se afirma directamente en el poema 23, «Lexant a part l'estil dels trobadors», del ciclo posterior dirigido a *Llir entre cards* (nº 8 de ese ciclo, según Archer).

El uso de la *traductio* en los versos 20-22 es quizá el más significativo de este recurso en el poema:

sol *conexent* que de mi·us doneu *grat*;
 e fiu de vós que·m sabreu ben *conèxer*,
 e, *conegut*, no·m serà mal *grahida*

Los términos «grat»/«grahida» son –tomados aislados– un adorno estilístico muy habitual, que llama la atención sobre la conexión en el afán del poeta de complacer a su dama y la recompensa que recibirá de ella, sin embargo el juego con «conèxer» marca un cambio radical. «Conexent» (v. 20) significa, sin ambigüedad alguna, «sabiendo» en el sentido de ser consciente de, pero la ambigüedad aparece en el verso siguiente con «que·m sabreu ben conèxer». Este verbo, como sus equivalentes de otras lenguas («cognoscere», «conocer», «connaître», «to know»), a veces tiene un significado sexual, un significado que la lectura de la Biblia nos hace familiar. El ejemplo más conocido está en el relato que San Lucas hace de la Anunciación: cuando el ángel le dice a María que concebirá y dará a luz al Hijo de Dios, ella contesta desconcertada: «Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?» (v. 34: «¿Cómo podrá ser esto, si no conozco a varón alguno?»). En el verso 22, el significado sexual es casi inevitable: «e conegut, no·m serà mal grahida / tota dolor havent per vós sentida» –la unión sexual de los amantes recompensará como es debido al poeta por todos sus sufrimientos–.¹⁶ Además –y aquí vemos una confianza y una audacia mayores que en cualquier momento desde que se inició el poema, una confianza que, no podemos evitar pensar, es como la del capitán de la gran nave– la consumación del amor del poeta hará «les flames d'amor créxer». No se nos dice si la dama verá que se avivan las llamas del amor del poeta, o las suyas propias, o –como creo que es lo más probable– las de ambos. En cualquier caso, si se acepta el sentido sexual de «conegut», el verso 24 pone en entredicho la doctrina literaria ampliamente aceptada de que el ardor disminuye una vez que el amor se consuma.¹⁷ Las llamas como metáfora de la pasión sexual (la novena categoría de

16.

Ferraté hace una lectura distinta de estos versos: «Els vv. 21-22 expressen la confiança [...] que té el que parla que les etapes previstes es compliran, primer el reconeixement per part d'ells de la realitat de l'amor que ell li té (v. 21), i després la seva acceptació d'aquest amor, sustentada pel grat que ella en treu (v. 22)» (p. 122). Es verdad lo que dice, pero no es completo. La percepción de un sentido sexual en cualquier ocurrencia concreta de «cognoscere», «conocer» y sus equivalentes, es claramente una cuestión de opinión particular, y hay casos en que las opiniones diferirán. No existe ninguna regla segura, a no ser un análisis detallado del contexto. No me convencen las afirmaciones de que existen tradiciones (e.g. la de la lírica trovadoresca) en las que es imposible un sentido sexual del verbo «conocer». El uso que March hace de «conexent [...] conèxer [...] conegut» es similar al que se encuentra en los versos 100-109 de *Razón de amor*, de Lope de Moros, de los que me ocupo en «Sexual Initiation in the Woman's-Voice Court Lyric», en *Courtly Literature: Culture and Context: Proceedings of the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, ed. Keith Busby y Erik Kooper (Amsterdam: John Benjamins, 1990), pp. 125-58, en pp. 138-40.

17.

Por ejemplo, Andreas Capellanus, *De amore*, I, cap. 6, 8^o diálogo. Cito de la traducción ca-

talana del siglo XIV: «Aquesta amor aytal tost falleix e poch dura e com ho ha fet no u volria haver fet» (*De amore libri tres: text llatí amb la traducció catalana del segle XIV*, ed. Amadeu Pagès, Llibres Rars i Curiosos, 4 (Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura, 1930), p. LXXVII).

18.

Véase J. K. Walsh, *El «Coloquio de la Memoria, la Voluntad y el Entendimiento»* (Biblioteca Universitaria de Salamanca MS. 1.763) y otras manifestaciones del tema en la literatura española, *Pliegos Hispánicos*, 3 (Nueva York: Lorenzo Clemente, 1986).

imagen del poema) son algo muy convencional, pero el uso que March hace de la metáfora dista de serlo:

Sí mon voler	he dat mal a parèxer,	25
creheu de cert	que ver· amor no·m luny;	
pus que lo sol	és calt al mes de juny,	
ard mon cor flach	sens algun grat merèxer.	
Altre sens mí	d'açò merex la colpa;	
vullau-li mal,	com tan humil servent	30
vos té secret	per son defaliment;	
cert, és Amor	que mi, amant, encolpa.	

Sintiendo, o simulando, temor a su excesiva audacia, el poeta se disculpa al principio de la cuarta estrofa (v. 25), y reitera la sinceridad de su amor. Luego, volviendo a la metáfora del verso 24, la vincula al calor de junio (retomando la imaginiería del clima tan insistente en los versos 3-9), y lo vincula también a una nueva categoría de imagen, la del amor como una enfermedad: «ard mon cor flach sens algun grat merèxer» (v. 28 –el eco verbal de «grat» del v. 20 refuerza la continuidad con la estrofa anterior–).

Ma volentat	ab la rahó s'envolpa	
e fan acort,	la qualitat seguint,	
tals actes fent	que·l cors és defallint	35
en poch de temps	una gran part de polpa.	
Lo poch dormir	magres· al cors m'acosta,	
dobla'm l'engyn	per contemplar Amor;	
lo cors molt gras,	trobant-se dormidor,	
no pot dar pas	en aquest· aspra costa.	40

En toda la última estrofa, March vuelve al autoanálisis no a través de la imaginiería, sino utilizando la clasificación medieval de las tres potencias del alma: «Ma volentat ab la rahó s'envolpa / e fan acort» (la tercera potencia, la memoria, no se menciona aquí). Las potencias del alma se muestran a menudo debatiendo entre sí en la literatura medieval, y especialmente frecuente es el debate entre el entendimiento y la voluntad.¹⁸ Su acuerdo de comprometer al poeta con el amor de *Plena de seny* es, por consiguiente, especialmente significativo, y las consecuencias, que se describen en los versos sucesi-

vos, son drásticas. El amor no correspondido se considera una enfermedad peligrosa en la literatura medieval: no sólo como metáfora, que los poetas utilizan como parte de una estrategia retórica para llevarse a la cama al ser amado, sino factualmente en los tratados de medicina de la época.¹⁹ La descripción breve pero gráfica que March hace de los efectos físicos del amor:

que'l cors es defallint
 en poch de temps [otro eco de vv. 5-6] una gran part de polpa.
 Lo poch dormir magres· al cors m'acosta. (35-37)

es, por supuesto, retórica, pero no es una metáfora, y se corresponde exactamente con las explicaciones que los médicos hacían de los síntomas. Pero no todo está perdido: el cuerpo delgado duplica el poder intelectual con el que el poeta puede contemplar el amor, y el poeta desprecia a quienes, gruesos y adormecidos, no pueden «dar pas en aquest· aspra costa» (40). Aquí, al final de toda la última estrofa, se combinan los ecos conceptuales y verbales para reforzar el mensaje y estrechar la unidad ya notable del poema. La imagen clave «costa» es de mucho menos fácil interpretación de lo que pueda parecer en un primer momento: a la luz de los comentarios de Ferraté (p. 125), ya no es posible aceptar sin reserva la traducción de Terry de «this rocky shore» (p. 33) o la de Archer «rugged shore» (*Pervasive Image*, p. 100). Pagès tiene una visión distinta, y asume –sin hablar de las alternativas– que en el verso 40 «costa» tiene el significado primario catalán de «cuesta», y señala una fuente: «songeant sans doute à la montagne escarpée sur laquelle s'engagent péniblement Virgile et Dante, à leur sortie de l'Enfer (*Purg.*, III, 46)».²⁰ El análisis del pasaje del *Purgatorio* al que se refiere Pagès indica la probabilidad de una deuda verbal y conceptual con Dante:

Noi divenimmo intanto appiè del monte:
 quivi trovammo la roccia sì erta,
 che indarno vi sarien le gambe pronte.

19. Véase John Livingston Lowes, «The Lovers Maladye of Heroos», *Modern Philology*, 11 (1914), 491-546; y Diego de San Pedro, *Obras completas*, II, ed. Keith Whinnom, Clásicos Castalia, 39 (Madrid: Castalia, 1972), pp. 13-15. En la literatura de la época se abordaban por extenso las cuestiones sexuales: véase *The Mirror of Coitus: A Translation and Edition of the Fifteenth-Century «Speculum of foderi»*, trad. y ed. Michael Salomon, Medieval Spanish Medical Texts Series, 29 (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990); pese al título en latín, se trata de un texto catalán.

20. *Prédécesseurs*, p. 259. Reafirma el autor su opinión en *Commentaire*, glosando el verso como «gravir 'la côte escarpée de l'Amour» (p. 5).

21.

Véase Chandler Rathfon Post, *Mediaeval Spanish Allegory*, Harvard Studies in Comparative Literature, 4 (Cambridge, MA: Harvard University Press; Londres: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1915), cap. 7.

Tra Lerici e Turbía, la più diserta,
 la più ruinata vía è una scala,
 verso di quella, agevole ed aperta.
 «Or chi sa da qual man la *costa cala*»,
 disse'l Maestro mio fermando'l *passo*,
 «sì che possa salir chi va senz'ala?»
 E mentre ch'ei teneva'l viso basso,
 esaminando del cammin la mente,
 ed io mirava suso intorno al sasso,
 Da man sinistra m'apparì una gente
 d'anime, che moviemo i piè vèr noi,
 e non pareva; sì venivan lente.

Es improbable que los lectores instruidos contemporáneos —el público para el que March escribía primordialmente— no se hubieran percatado de esta alusión, y el verso 40 añade no sólo una undécima categoría de imagen (la montaña) sino también una duodécima (el Purgatorio). Sorprende que ni Pagès ni ningún otro crítico posterior (incluido Ferraté) hayan considerado las implicaciones de esta imagen teológica. Nada hay, por supuesto, de inusual en el uso del Cielo, el Purgatorio y el Infierno como imágenes en la literatura del amor cortesano: entre los ejemplos más conocidos está el de Andreas Capellanus, *De amore*, I, cap. 6, 5º diálogo, y el *Infierno de los enamorados*, del contemporáneo de March, el Marqués de Santillana.²¹ En el poema de March, la implicación es que sólo un amante que haya sufrido mucho está preparado para entrar en el Purgatorio, el primer paso del largo y arduo camino hasta el aún lejano Paraíso de un amor pleno y correspondido. Ni Terry, en las notas a su traducción, ni Archer, en el análisis que hace del poema, mencionan la interpretación de Pagès del verso 40, ni el hecho de que el significado catalán primario de «costa» es «cuesta», y la objeción de Ferraté está bien fundada, aunque no así el desarrollo de sus observaciones:

vist que he esmentat un acudit major d'Archer, bé puc permetre'm de corregir-ne ara també una badada mínima, que només ell, hispanista anglosaxó, podia haver comès, ja que per qualsevol lector català és del tot clar que la *costa* de què es parla al v. 40 no té res a veure amb

la *costa* i el *coast* o *shore* de les llengües castellana i anglesa, respectivament, sinó que, si de cas, s'hauria de traduir com a *cuesta* en l'una i *slope* en l'altra. (pp. 124-25)

No es éste el lugar donde debatir la evidente creencia de Ferraté de que sólo los catalanes deberían estudiar la poesía catalana medieval, pero hay que decir que lo que «per qualsevol lector català és del tot clar» no agota la posible variedad de significados de un verso de la literatura medieval. C. S. Lewis tuvo una intervención memorable cuando, dirigiéndose a estudiantes ingleses, dijo de la literatura medieval (y de otras): «Leo como nativo unos textos que vosotros debéis leer como extranjeros».²² El significado primario de la «costa» catalana no es el único: la palabra puede significar también «costa», y aun en el caso de que tal significado nunca ocurriera en catalán, no se puede excluir totalmente el eco de una palabra castellana en un poeta valenciano que escribe para lectores valencianos instruidos en la primera mitad del siglo XV —los vínculos entre las dos literaturas en esa época son demasiado estrechos como para que esa exclusión fuera posible—. Pero dado que «costa» marina es un significado aceptable aunque infrecuente de la palabra «costa» catalana, la argumentación cobra mayor fuerza. Creo que si en el verso 40 podemos leer «costa», debemos hacerlo así —no en lugar de «cuesta», ni siquiera para restar a «cuesta» su preeminencia, sino como un significado secundario—. El verso 40, además de introducir las nuevas categorías de imagen de montaña y, por alusión literaria, Purgatorio, nos recuerda el principio del poema.

Al final de toda la estrofa, «costa» es el elemento central de una *traductio*-más-*annonimatio* de tres partes (exactamente la misma forma, pero diferentes significados: va precedida de «acosta» («trae», v. 37) e irá seguida de «costa» («vale», v. 44). La imagen de la costa (una imagen que, gracias a la demostración de Pagès y a la observación de Ferraté, debemos considerar secundaria ante la imagen dominante del Monte Purgatorio) nos lleva de nuevo a la «platga» del verso 1, de modo que todo el poema está enmarcado en una conciencia

22.

De Descriptione Temporum: An Inaugural Lecture (Cambridge: University Press, 1955); reimp. en su *They Asked for a Paper: Papers and Addresses* (Londres: Geoffrey Bles, 1962), pp. 9-25. Sigue Lewis: «la afirmación no [es] realmente arrogante; ¿quién puede sentirse orgulloso de hablar bien su lengua materna [...]? Estoy firmemente convencido de que para leer bien la literatura del Occidente Antiguo hay que dejar en suspenso la mayoría de las respuestas y deshacerse de muchos de los hábitos adquiridos al leer la literatura moderna» (p. 24). Pocos medievalistas, por supuesto, podrían acreditar ni la mitad de las lecturas que habrá hecho Lewis, pero la cuestión sigue siendo válida; para leer un texto medieval en cualquier lengua, se necesita a la vez una competencia lingüística y una amplia experiencia en literatura medieval. El medievalista que tenga un conocimiento imperfecto de la lengua, y el hablante nativo que no sea medievalista, corren ambos el peligro de hacer una lectura ertónea. Lo mismo dice de otro modo A. C. Spearing, *Criticism and Medieval Poetry* (Londres: Edward Arnold, 1964), cap. 1.

23.

La Profesora Badia comenta: «Nunca March vuelve a una imagen-ejemplo de manera explícita; lo que hace es generar nuevas analogías si se tercia». Es una saludable advertencia: si leemos un poema de March (o de cualquier otro poeta) de forma aislada, es posible que leamos cosas que probablemente no figuren en él. Pero no podemos negarle a un poeta la posibilidad de que varíe sus hábitos previos de escritura; y, en cualquier caso, «costa» marina como significado secundario de «costa» es compatible con el autorizado comentario de la Profesora Badia.

24.

Pervasive Image, p. 100; edición, p. 41.

de la orilla del mar.²³ Sin embargo, no se trata de la misma orilla del mar: lo que en el verso 1 es seguro, resulta peligroso en el 40, y la tierra firme demuestra ser un terreno mutable y traicionero, como lo es el tiempo en el mar (esto nos recuerda la inestabilidad de los elementos en las *adynata* de los versos 17-18). Además, «no pot dar pas» (v. 40) recuerda no sólo el «fermando'l passo» de Dante, sino también «hun sol pas meu no-y serà trobat» (v. 16): el poeta nunca va a dar un solo paso por el camino del desamor (la «muy agra y angosta senda [...] de no amar ni ser amado», de Rodríguez del Padrón), mientras que es libre de andar –¿o se ve obligado a hacerlo?– por la pedregosa orilla que al hombre cómodo, eximido del descarnado amor no correspondido, le está prohibida. (Al mismo tiempo es capaz –huelga insistir en la capacidad de la poesía para encerrar simultáneamente diversos niveles de significado– de subir las cuestas inferiores de la montaña del Purgatorio, que al final conduce al Paraíso de los amantes.) Archer dice que la «aspra costa» implica el naufragio de la «gran nau» con su capitán tan seguro de sí mismo, y estoy seguro de que, aunque éste sea sólo parte del significado del verso, está en lo cierto al establecer tal relación.²⁴ El poeta, que era ese capitán, queda hoy reducido a suplicar un mendrugo de pan a su dama en la *tornada*, la media estrofa final:

Plena de seny	donau-me una crusta
del vostra pa,	qui-m leve l'amargor;
de tot mengar	m'à pres gran desabor,
si no d'aquell	qui molt amor me costa.

No es ésta la imagen, o al menos no lo es predominantemente, de la mujer como alimento para el varón hambriento, tan frecuente en la literatura («el que quiere comer el ave, primero quita las plumas», dice Calisto a Melíbea), como lo es en el habla popular de los hombres («qué buen bocado»). Es una imagen de pobreza y hambre, relacionada con el delgado cuerpo del verso 37, y que presiona a la *Plena de seny* al recordar que dar de comer al hambriento es una de las siete

obras de misericordia que según la Iglesia medieval incumbía a todo cristiano; recuerda, también, la historia del rico y de Lázaro del Evangelio de San Lucas, capítulo 16. Así pues, la dama desobedecerá a Dios y será objeto de Su ira si le niega al poeta al menos un poco de amor.

Hemos visto cómo el discurso poético pasa de la conciencia de los riesgos del exceso de confianza (el capitán de la gran nave), por un sentimiento en la estrofa 2 de que todo el mundo (la vasta amplitud del mar, los estrechos confines del interior doméstico) es una trampa para el amante, hasta un breve momento de euforia y de reafirmación sexual en la estrofa 3, y luego al darse cuenta de que la trampa no se puede evitar y de que la vil mendicidad, combinada con un cierto chantaje de la obligación cristiana, es la única esperanza si el poeta quiere alcanzar no sólo las cuestas inferiores del Monte Purgatorio, sino, al final, el Paraíso.²⁵ Y todo ello se conjunta con un sorprendentemente rico entramado de ecos verbales y de imágenes, tan rico, y tan sólidamente tejido, que ni siquiera el extenso análisis que he ofrecido puede pretender dar una explicación exhaustiva del poema.²⁶

25.

Wendy L. Rolph dice que «el tono predominante del poema es optimista: a pesar del impasse de la situación del amor cortesano, no queda ajeno al ámbito de lo posible un final feliz» («Conflict and Choice», p. 72). Esta opinión, que parecía excesiva, se puede defender con mayor facilidad a la luz de las reminiscencias de Dante.

26.

Una primera versión mucho más breve de este artículo formaba parte de una conferencia dada en el Instituto de España, Londres, el 15 de mayo de 1990. La Profesora Lola Badía, el Dr. Robert Pring-Mill y la Dra. Jane Whernall hicieron sus comentarios al manuscrito de esa versión, unos comentarios que, agradecido, he tenido en cuenta al reescribir el artículo. Me han ahorrado una serie de errores, pero no hay que suponer que esos autores comparten todas las opiniones que ahora manifiesto. Estoy en deuda también con el Dr. Lluís Cabré, la Dra. Rosanna Cantavella y la Profesora Marie-Claire Zimmermann, por la ayuda bibliográfica y/o los consejos léxicos, y con los alumnos con quienes he hablado de este y de otros poemas de March en seminarios durante los últimos años —de forma más reciente y más extensa con las Sras. Natàlia Ferran-Graves y Montserrat Roser i Puig—. Mientras este artículo estaba en prensa, el Dr. Cabré amablemente me facilitó nuevas pruebas de que «costa» significa «cuesta» en catalán medieval, unas pruebas que refuerzan la tesis de considerar a éste el significado primario en el v. 40.