

**ESTUDIS EN HONOR  
DEL PROFESSOR  
RAFAEL ALEMANY FERRER**

Coordinats per Marinela Garcia, Francesc Llorca, Llúcia Martín,  
Josep Lluís Martos, Joan M. Perujo i Gabriel Sansano  
amb la col·laboració de Miguel Martínez

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA  
INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA  
UNIVERSITAT D'ALACANT

2023

Estudis en honor del professor Rafael Alemany Ferrer / coordinats per Marinela Garcia, Francesc Llorca, Llúcia Martín, Josep Lluís Martos, Joan M. Perujo i Gabriel Sansano amb la col·laboració de Miguel Martínez.

Alacant: Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2023

473 p.: fot. col.; 17 x 24 cm.

Índex. – Textos en català i castellà

D.L. A 411-2023

ISBN: 978-84-1302-232-1

1. Alemany Ferrer, Rafael – Discursos, assaigs, conferències. 2. Literatura catalana – Anterior a 1500 – Discursos, assaigs, conferències. 3. Català (Llengua) – Història i crítica – Discursos, assaigs, conferències. I. Garcia Sempere, Marinela. II. Universitat d'Alacant. Departament de Filologia Catalana. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

821.134.104.09(082)

811.134.1'28

Amb la col·laboració de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua  
i de l'Ajuntament de Benidorm

© Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, 2023

© Institut Interuniversitari de Filologia Catalana, 2023

© Dels textos, els autors

Disseny de la coberta: Vicente Cruz

Composició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV)

Impressió i enquadernació: Imprenta Kadmos

ISBN: 978-84-1302-232-1

Dipòsit legal: A 411-2023

# NOTES SOBRE L'ESTRUCTURA RÍTMICA DEL POEMA «DEMANDA FETA PER MOSSÈN AUSIÀS MARCH A JOAN MORENO»\*

JESÚS JIMÉNEZ I MANUEL PÉREZ SALDANYA  
*Universitat de València*

## I. INTRODUCCIÓ

L'estructura rítmica d'un autor està determinada per diversos factors, entre els quals es troben els principis universals que determinen la idoneïtat de les combinacions o la gramàtica mètrica i el lèxic de la seua llengua. A més d'aquests factors, la mida dels versos i la posició dels accents obligatoris també condicionen les eleccions possibles. Tenint en compte això, aquest treball se centra en l'anàlisi rítmica del poema «Demanda feta per mossèn Ausiàs March a Joan Moreno» (recollit com a poema CXXIV a l'obra d'Ausiàs March).<sup>1</sup> Amb la selecció d'aquest text, amb unes característiques mètriques molt específiques, volem contribuir als estudis sobre March i la poesia valenciana del segle XV, uns temes que han estat recurrents en les investigacions realitzades per Rafael Alemany, des de perspectives diferents i ben àmplies: el lèxic i la temàtica de l'obra marquiana, el context literari de la València del XV, la tradició trobadoresca, etc. El poema CXXIV consta de 108 versos, amb tretze cobles de vuit versos i una tornada de quatre versos. La primera cobla conté la pregunta formulada per Ausiàs March, i la resta del poema, incloent-hi la tornada, correspon a la resposta de Joan Moreno. El poema s'organitza en cobles de huit versos, amb rims croats que segueixen l'esquema ABBABAAB en cada cobla (vg. Archer 2017: 97, 1016);<sup>2</sup> la tornada, monorima, repeteix la terminació del darrer vers de la cobla precedent.

(\*) En el cas del primer autor, la investigació forma part del projecte I+D+i/PID2020-113971GB-C2 (<<http://www.ub.edu/GEVAD>>), finançat pel MCIN/AEI/10.13039/501100011033 del Govern d'Espanya, i del projecte CIGE/2022/114, finançat per la Generalitat Valenciana (GE 2023, Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital). També compta amb el suport de la Generalitat de Catalunya (2021SGR01084). En el cas del segon autor, forma part del projecte PID2021-128381NB-I00, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación del Govern d'Espanya. Agraïm els comentaris de Maria-Rosa Lloret.

1. Presentem tots els versos tal com apareixen recollits en la versió de Bohigas (2000).

2. Bohigas (2000: 513), en relació a la primera estrofa de March, indica que només es repeteix la rima B, perquè deu considerar *desenamore* i *empenyore*, en els versos 1 i 4, com a diferents de les terminacions *torre* i *corre*, en els versos 5 i 8.

El que singularitza el poema, però, és l'ús del decasíl·lab amb una cesura després de la cinquena síl·laba (anomenat *decasíl·lab cesurat a la mitjana* o *a la cinquena*; Bargalló 2007: 120). Per a Pagès (1912-1914: I, 153-154), és curiós veure com Ausiàs March –i, en la resposta, Joan Moreno– assaja «a les darreries de la vida», per influència del vers d'*arte mayor* castellà, la fórmula del decasíl·lab amb dos hemistiquis simètrics, ja usat en la poesia francesa medieval, però no en la provençal (vg. també Ferreres 1979: I, 100-101, i, per a la poesia catalana en general, Bargalló 2007: 120). El decasíl·lab cesurat a la cinquena no es troba en cap altre poema d'Ausiàs March, però és habitual en poetes de la segona meitat del segle XV, especialment valencians, com Bernat Fenollar, Narcís Vinyoles, Jaume Gassull, Joan Escrivà o el ja esmentat Joan Moreno. A diferència d'alguns d'aquests autors, que adopten plenament el sistema castellà i accepten una síl·laba extramètrica darrere de la cinquena, en el poema CXXIV el primer hemistiqui acaba sempre en una terminació masculina i, en conseqüència, l'extrametricitat interna queda exclosa. En la segona part, en canvi, els versos acaben en rima femenina, de manera que l'última síl·laba és sempre extramètrica.<sup>3</sup> Siga com siga, i com veurem al llarg del treball, l'organització d'aquest tipus de vers, amb un nombre senar de síl·labes mètriques en cada hemistiqui, té conseqüències directes sobre les estructures rítmiques admeses en la composició.

En general, els metres habituals en March es poden reduir fàcilment, en gairebé tots els nivells, a estructures binàries, amb patrons més o menys reiteratius, que es consideren òptimes des del punt de vista del ritme. Comencem, per exemple, amb el model de vers típicament usat per March: el decasíl·lab *a minore*. Aquest vers té accents obligatoris a la quarta i a la sisena síl·laba; l'accent de la quarta correspon sempre a una paraula aguda, de manera que hi ha també un tall abrupte darrere d'aquesta síl·laba. Per tant, el vers s'estructura, d'entrada, en un patró binari, amb dos hemistiquis. La primera part del vers té un nombre parell de síl·labes, de manera que la segmentació més comuna en el primer hemistiqui consta de dos peus iàmbics, de dues síl·labes, com en els versos de (1).<sup>4</sup> La primera part del vers pot ser, doncs, binària en els dos nivells inferiors a l'hemistiqui: els peus mètrics i les síl·labes.

(1) Exemples del ritme en els decasíl·labs *a minore*:

(A <sub>w</sub> -que <sup>s</sup> ) (-lles <sub>w</sub> mans <sub>s</sub> )	(que <sub>w</sub> ja <sub>w</sub> -més <sub>s</sub> ) (per <sub>w</sub> -do <sub>w</sub> -na <sub>s</sub> )<-ren>
(han <sub>w</sub> ja <sub>s</sub> ) (rom <sub>w</sub> put <sub>s</sub> )	(lo <sub>w</sub> fil <sub>s</sub> ) (te <sub>w</sub> -nint <sub>s</sub> ) (la <sub>w</sub> vi <sub>s</sub> )<-da>

(Poema XCII, versos 1-2)

En el nivell dels peus, la segona part del vers, composta per sis síl·labes (un hexasíl·lab), es presta a una doble elecció en el ritme, com il·lustren també els dos versos de

3. Sembla, doncs, que Ausiàs March és ben conscient de la menor acceptabilitat de les síl·labes extramètriques en posició interna d'hemistiqui (sobre aquesta qüestió, vg. Hayes & Moore-Cantwell 2011: 244; Dominicy 1992: 162, i, per al català, Jiménez 2019).

4. Com és habitual en mètrica generativa, indiquem les síl·labes àtones amb W i les síl·labes tòniques amb S (de l'anglès *weak* 'feble' i *strong* 'fort', respectivament). Quan són pertinents per a la discussió, assenyalem amb parèntesis les agrupacions de síl·labes en peus mètrics. Amb els parèntesis angulars indiquem, a més, les síl·labes àtones finals extramètriques, que no compten per a l'anàlisi.

(1): o bé un ritme ternari, amb peus de tres síl·labes (anapestos), com en el primer, o bé un ritme binari, amb peus de dues síl·labes (iambes), com en el segon. Tot i que Ausiàs March mostra una clara predilecció pels hexasíl·labs amb peus binaris, hi ha un nombre no menyspreable de versos amb estructura ternària en el segon hemistiqui. En treballs anteriors, hem justificat que aquesta flexibilitat en els hexasíl·labs es deu al fet que, si bé els anapestos generen peus no binaris, permeten compondre un hemistiqui amb dos peus, és a dir, almenys generen una estructura binària en un dels nivells inferiors (vg. Jiménez 2019, 2022a). Això és el que faria que el ritme ternari siga una alternativa tan comuna per als hexasíl·labs en March i en la poesia catalana en general.

Tots els metres que acabem de comentar permeten, doncs, una segmentació binària formada per elements idèntics en algun nivell: siga en el nivell dels peus, amb la repetició d'estructures iàmriques, com *lo fil tenint la vida*; siga en el nivell dels hemistiquis, amb la concatenació de dos peus idèntics, o bé binaris, com en *Aquelles mans*, o bé ternaris, com en *que jamás perdonaren*. Les estructures binàries, en qualsevol dels nivells, garanteixen, doncs, l'optimització del ritme en els decasíl·labs *a minore*.

Un altre tipus de metre usat per Ausiàs March és l'octosíl·lab, que permet una organització binària en tots els nivells mètrics. Tal com mostrem a (2), el vers es pot repartir en dos hemistiquis, compostos al seu torn per dos peus mètrics, que allotgen dues síl·labes cadascun. Rítmicament, es tracta d'un model òptim, la qual cosa concorda amb la clara predilecció d'Ausiàs March per aquesta configuració (Jiménez, en preparació).

(2) Exemple de ritme purament binari en els octosíl·labs:

(Ja<sub>w</sub> no<sub>s</sub>)(es<sub>w</sub>-per<sub>s</sub>) (que<sub>w</sub> sí<sub>s</sub>-) (a<sub>w</sub>·mat<sub>s</sub>)  
(Poema XII, vers 1)

La situació és una mica més complexa en el poema CXXIV, que, com hem dit, es divideix en dos hemistiquis de cinc síl·labes. D'entrada, tenim de nou una estructura binària en el primer nivell, amb dos hemistiquis. També és possible repartir cada hemistiqui en dos peus mètrics, però, a diferència dels casos anteriors, aquests no poden contenir el mateix nombre de síl·labes. Per tant, la base rítmica del poema no pot consistir en la repetició de peus amb la mateixa estructura, com en els octosíl·labs o en els decasíl·labs *a minore*. Caldrà, doncs, que afloren estratègies alternatives, diferents de la pura reiteració dels peus, per a poder garantir la idoneïtat rítmica del poema. El nostre objectiu en aquest treball és catalogar els patrons rítmics observats en el poema CXXIV i analitzar els principis mètrics que els justifiquen. Amb aquest objectiu, descriurem la metodologia de l'estudi, amb la indicació succinta dels criteris per a establir les síl·labes tòniques i àtones, i, a continuació, presentarem l'anàlisi quantitativa i qualitativa dels resultats obtinguts.

## 2. METODOLOGIA

Per a aquest estudi, hem seleccionat tots els versos del poema CXXIV, excepte els dos presentats a (3), que es desvien clarament del patró accentual de la resta, ja que la cin-

quina posició, que hauria de ser tònica, està ocupada per un mot prototípicament àton: la conjunció *e*. Tot i que s'hi podria forçar l'accentuació, amb una llicència consistent a accentuar la cinquena síl·laba, hem preferit considerar-los com a decasíl·labs *a minore* i excloure'ls de l'anàlisi. El corpus romanent, doncs, consta de 106 versos.

(3) Decasíl·labs amb accentuació *a minore*, exclosos de l'anàlisi:

folla rahó	e temor sospitosa. (vers 24)
contra les leys	e costum de noblea. (vers 48)

La conjunció *e*, com acabem de dir, és un mot típicament àton. Decidir en altres casos si un mot és accentuat no és una tasca tan senzilla. En aquest estudi, hem seguit els criteris emprats en treballs precedents (vg. Jiménez 2019, 2022a, 2022b): accentuar les paraules plenes, com els adjectius o els noms, i deixar sense accent les paraules funcionals, especialment les curtes, com la conjunció *e*. Existeixen, però, paraules d'accentuació ambigua, anomenades a la bibliografia *quasi-àtones* (Oliva 1992), com, per exemple, l'adverbi *no*. Com a norma general, hem accentuat aquests mots quan es millora el ritme i els hem deixat com a àtons quan s'empitjora. Per exemple, el mot *no* s'ha pres com a tònic en el vers de (4a), perquè contribueix a evitar una seqüència de quatre síl·labs àtones abans de la desena (una vall profunda), que es considera marcada en català (vg., entre altres, Oliva 1992: 76, 2008: 68; Oliva & Serra 2002: 380; Bargalló 2007: 50). En canvi, en (4b) s'ha considerat com a àton per a evitar un xoc accentual amb la posició segona del vers (sobre el marcatge dels xocs, vg., per exemple, Oliva 1992: 61, 2008: 68; Oliva & Serra 2002: 377).

(4) Paraules ambigües preses com a tòniques (a) o com a àtones (b) en funció del ritme:

a. Senyor mossén March,	ja <i>no</i> m'enamore (vers 9)
b. a Déu <i>no</i> recort	ni prou jo l'adore (vers 12)

Els accents, doncs, s'han assignat amb la idea d'aconseguir el màxim d'harmonicitat, el màxim d'eurítmia. Amb aquest criteri, no s'ha assignat tampoc accent a les paraules ambigües en posició inicial d'hemístiqui, per tal d'evitar un accent en la posició inicial del vers (5a) o un xoc amb la síl·laba cinquena del vers (5b).<sup>5</sup>

(5) Paraules ambigües preses com a àtones per a evitar estructures rítmiques marcades:

a. <i>És</i> de joventut	plaent enemiga (vers 26)
b. dels béns de l'avar	<i>és</i> despenedora (vers 38)

Pel que fa a les paraules plenes, típicament tòniques, se n'ha mantingut gairebé sempre l'accent, fins i tot si apareixen en la posició inicial del primer hemístiqui, com en «*falça* veritat, voler no delliure» (vers 23), o del segon, com en «alegra tristor, *pena* delitosa»

5. Com a novetat del treball, hem tractat com a paraules ambigües els possessius febles. En general, es tracta de mots àtons, com en «Los ulls del juhi sa falda·ls abruga» (vers 29). Tanmateix, d'acord amb les regles d'addició d'accent rítmics del català (Oliva 1992: 73-84), es poden accentuar, com els mots «quasi-àtons», en versos com «Per sos donatius alguns freturejen» (vers 37), per a evitar l'aparició de valls profundes en el vers.

(vers 19). Els accents dels mots plens s'han eliminat, però, en dues circumstàncies. Primerament, quan la seua presència generaria un xoc accentual dins del sintagma fonològic, una posició en què el català opta sistemàticament per la desaccentuació del primer element (Oliva 1992: 68-71), com en el cas del mot *fort*, davant de *torre*, en (6a). Segonament, quan el manteniment dels accents generaria, entre dos sintagmes, un xoc accentual entre el darrer accent del primer sintagma i el primer accent del sintagma següent; en aquest cas, s'ha eliminat el segon accent aplicant la regla d'absorció de batecs, opcional per al català (Oliva 1992: 59-68). En virtut d'aquesta regla, l'accent de *si* en l'exemple (6b) se subsumeix en l'accent principal del sintagma *si mateix*, de manera que s'evita el xoc accentual amb el mot *mirant*.

(6) Desaccentuació contextual de paraules plenes:

- a. Moreno Joan,                      que tinga *fort* torre (vers 6)
- b. mirant *si* mateix,                no veu sa errada (vers 98)

En definitiva, atesa la dificultat d'aconseguir un patró eurítmic amb un nombre senar de síl·labes en cada hemistiqui, s'han aplicat totes les regles accentuals, obligatòries i opcionals, que maximitzen l'harmonia del vers. S'ha d'advertir, tanmateix, que els canvis han estat menors i que, en conjunt, no modifiquen els resultats substancialment.

### 3. ANÀLISI DELS RESULTATS

Un cop descrits els criteris per a l'assignació dels accents, en aquest apartat analitzarem els principis rítmics que guien l'elecció de les estructures mètriques en el poema CXXIV. La hipòtesi de partida és que, seguint els postulats de la mètrica optimal (vg. Golston 1998; Hayes & MacEachern 1998; Friedberg 1999; Hayes *et alii* 2012, i, per al català, Jiménez 2019, 2022a), els patrons òptims des del punt de vista del ritme, els que satisfan millor els principis mètrics, seran els més freqüents. D'aquesta manera, la freqüència dels resultats ens servirà per a copsar la gramàtica mètrica del català que subjau en el poema.

El primer resultat destacable és que no hi ha una diferència rellevant entre els patrons rítmics de la primera cobla, d'Ausiàs March, i de la resposta de Joan Moreno, corresponent a la resta del poema. En tots els hemistiquis, el patró amb accent a la segona i a la cinquena síl·laba és majoritari, amb una petita presència d'altres formats, com es pot comprovar en la taula 1. La proporció comparada del patró majoritari respecte dels altres models és estadísticament equivalent per a les dues mostres ( $\chi^2 = 0,293$ ,  $p = 0,588$ ,  $V$  de Cramer = 0,037).<sup>6</sup> Atesa l'homogeneïtat formal de tota la composició, a partir d'ara no diferenciarem entre les dues autories per a l'anàlisi mètrica.

6. Per motius metodològics, quan alguna casella de les taules creuades no arriba a cinc elements, se sol optar per agrupar els seus valors amb els d'altres caselles per a fer la comparació estadística. En aquest cas, els patrons diferents de WSWWS s'han sumat per a veure la seua distribució relativa en relació amb aquest darrer model.

	1a cobla (Ausiàs March)	Resposta de Joan Moreno
WSWWS	12 (75%)	158 (80,6%)
WWSWS	2 (12,5%)	25 (12,8%)
WWWWS	1 (6,3%)	7 (3,6%)
SWWWS	1 (6,3%)	4 (2%)
SWSWS	—	2 (1%)

Taula 1. Frequència dels diferents patrons rítmics en la primera cobla (A. March) i en la resta del poema (resposta de J. Moreno)

Entre els dos hemistiquis hi ha una diferència en la distribució dels models que, tanmateix, no arriba a ser significativa per molt poc ( $\chi^2_{(3)} = 6,855$ ,  $p = 0,077$ ,  $V$  de Cramer =  $0,180$ ; vg. taula 2).<sup>7</sup> La proximitat al llindar de significació es deu a un lleuger augment de la freqüència, en el segon hemistiqui, del patró WSWWS, que, com veurem, es pot considerar rítmicament millor que els altres. Aquest increment del ritme òptim mostra que els dos poetes segueixen la tendència, habitual en poesia, de respectar els principis del ritme d'una manera més rigorosa en la segona part del vers (vg. Golston 1998: 755); en virtut d'aquesta predisposició, se sol aguditzar el desequilibri a favor dels ritmes més harmònics en aquesta part.

	1r hemistiqui	2n hemistiqui	Total
WSWWS	80 (75,5%)	90 (84,9%)	170 (80,2%)
WWSWS	19 (17,9%)	8 (7,5%)	27 (12,7%)
WWWWS	5 (4,7%)	3 (2,8%)	8 (3,8%)
SWWWS	1 (0,9%)	4 (3,8%)	5 (2,4%)
SWSWS	1 (0,9%)	1 (0,9%)	2 (0,9%)

Taula 2. Frequència dels diferents patrons rítmics en el primer hemistiqui, en el segon i en el total dels versos

Quant als diferents patrons accentuals trobats, el patró més freqüent és WSWWS, amb accent en les síl·labes segona i cinquena de cada hemistiqui. Aquest resultat és en part esperable, perquè és el model en què, juntament amb el següent patró en termes de freqüència (WWSWS, amb accent a la tercera i la cinquena), les síl·labes de cada hemistiqui es reparteixen en dos peus mètrics amb un nombre de síl·labes màximament equilibrat. Qualsevol altra combinació que no incloga un xoc accentual, o bé no dona lloc a un ritme binari en el nivell de l'hemistiqui (en el cas dels patrons WWWWS i SWSWS), o bé reparteix les síl·labes d'una manera menys equilibrada (en el cas del model SWWWS).<sup>8</sup>

7. En aquest cas, la prova khi quadrat s'ha realitzat agrupant els dos patrons menys freqüents: SWSWS i SWWWS; els patrons restants s'han inclòs en la comparació per separat.

8. El patró SWWWS es podria organitzar en peus també igualats: per exemple, amb un troqueu i un anapest: (SW)(WWS). Tot i que això equilibraria el nombre de síl·labes dels peus, complicaria l'anàlisi perquè no tots els peus tindrien a la dreta l'element més prominent. Aquest detall, juntament amb l'alt marcatge d'un accent a



Respecte del patró WWSWS, que es pot dividir en dos peus de la mateixa mida que el model WSWWS, la freqüència més gran de la darrera organització es justifica perquè els períodes rítmics s'hi ordenen en un ordre creixent, amb l'anapest a la dreta. L'estructura WSWWS segueix així la tendència universal a situar els elements més llargs cap al final, recollida en mètrica en el principi LLARGÀRIA FINAL («En una seqüència de grups de llargària desigual, els membres més llargs han d'anar els últims»; vg. Hayes & MacEachern 1998: 489, i, per al català, Oliva 1992: 146). Per això, WSWWS es considera millor que WWSWS, de la mateixa manera que els decasíl·labs *a minore*, amb l'hexasíl·lab al final, sonen millor que els decasíl·labs *a maiore*, amb l'hexasíl·lab al principi, com ja es va observar a les *Leys d'amor* (Molinier 1841 [1356]: 116).

La presència majoritària del patró WSWWS, amb 170 casos en total, provoca que, necessàriament, una bona part dels versos (el 64,2%) s'organitzen amb aquest esquema accentual en els dos hemistiquis, com mostra la taula 3. Curiosament, només hi ha casos de coincidència rítmica entre els dos hemistiquis en els dos patrons més harmònics i, per tant, més freqüents: en cap vers no hi ha, doncs, recurrència dels tres models subòptims.

		Segon hemistiqui				
		WSWWS	WWSWS	WWWWS	SWWWS	SWSWS
Primer hemistiqui	WSWWS	68 (64,2%)	4 (3,8%)	3 (2,8%)	4 (3,8%)	1 (0,9%)
	WWSWS	15 (14,2%)	4 (3,8%)	—	—	—
	WWWWS	5 (4,7%)	—	—	—	—
	SWWWS	1 (0,9%)	—	—	—	—
	SWSWS	1 (0,9%)	—	—	—	—

Taula 3. Recompte de les combinacions dels patrons rítmics del primer hemistiqui i del segon

D'acord amb aquestes dades, la pregunta que ens hem de formular és si la reiteració dels dos patrons més harmònics correspon al que seria propi d'una distribució purament accidental, motivada només per la freqüència alta de WSWWS o moderada de WWSWS, o és un artífici dels poetes, que cercaria satisfer el principi SIMETRIA («Els dos hemistiquis han de tenir el mateix patró accentual»; adaptat de Friedberg 1999: 118; vg. també Hall 2008: 237), generant així una estructura rítmica millor. El test khi quadrat realitzat, a partir d'una versió simplificada de la taula 3, en què els tres patrons menys comuns es fonen en una sola categoria, indica que la distribució es pot considerar deguda a l'atzar, si bé es troba de nou molt a prop del llindar de la significació ( $\chi^2_{(4)} = 8,675$ ,  $p = 0,070$ ,  $V$  de Cramer = 0,202). És a dir, trobem aproximadament la coincidència esperada del mateix patró en els dos hemistiquis, per bé que el test indica una certa tendència cap a la repetició rítmica, amb el primer hemistiqui condicionant el segon.

l'inici de l'hemistiqui en general, per la restricció NO-INICIAL («Els hemistiquis comencen amb síl·labes àtones»; Golston 1998: 740), i, en particular, a l'inici del segon hemistiqui, pel xoc accentual que provocaria amb la cinquena posició, justifiquen que aquesta estructura, potencialment binària, siga tan poc freqüent.



- BOHIGAS (2000) = March, Ausiàs (2000), *Poesies*, ed. de Pere Bohigas, ed. rev., Amadeu-Jesús Soberanas & Noemí Espinàs, Barcelona, Barcino.
- DOMINICY, Marc (1992), «On the meter and prosody of French 12-syllable verse», *Empirical Studies of the Arts* 10.2, p. 157-181.
- FERRERES (1979) = March, Ausiàs (1979), *Obra poètica completa*, ed. de Rafael Ferreres. Madrid, Castalia, 2 vol.
- FRIEDBERG, Nila (1999), «Constraints, complexity, and the grammar of poetry», *Toronto Working Papers in Linguistics* 17, p. 111-133.
- GOLSTON, Chris (1998), «Constraint-based metrics», *Natural Language & Linguistic Theory* 16, p. 719-770. [<https://doi.org/10.1023/A:1006056312894>]
- HALL, Daniel Currie (2008), «Modelling the linguistics-poetics interface», dins B. Elan Dresher, Nila Friedberg (ed.), *Formal approaches to poetry. Recent developments in metrics*, Berlin/New York, De Gruyter, p. 233-249.
- HAYES, Bruce & Margaret MACÉACHERN (1998), «Quatrain form in English folk verse», *Language* 74.3, p. 473-507.
- HAYES, Bruce & Claire MOORE-CANTWELL (2011), «Gerard Manley Hopkins' sprung rhythm: corpus study and stochastic grammar», *Phonology* 28, p. 235-282.
- HAYES, Bruce, Colin WILSON & Anne SHISKO (2012), «Maxent grammars for the metrics of Shakespeare and Milton», *Language* 88.4, p. 691-731.
- JIMÉNEZ, Jesús (2019), «Poesia bastida amb materials planers: Optimització del ritme en els alexandrins d'Estellés», *Zeitschrift für Katalanistik*, 32, p. 223-269.
- JIMÉNEZ, Jesús (2022a), «Rhythmic structure in Ausiàs March (1397-1459) and Vicent Andrés Estellés (1924-1993), «A quantitative constraint-based approach», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 138, p. 87-117.
- JIMÉNEZ, Jesús (2022b), «Estructura del vers i variació lingüística en els poemes d'Ausiàs March», *Cultura, Lenguaje y Representación*, 27, p. 23-40.
- JIMÉNEZ, Jesús (en preparació), «El ritme dels octosíl·labs d'Ausiàs March», Ms., València, Universitat de València.
- MOLINIER, Guilhem (1841 [1356]), *Las flors del gay saber: estier dichas las Leys d'amors*, I, ed. d'Adolphe Félix Gatién-Arnoult, Toulouse, Paya.
- OLIVA, Salvador (1992), *La mètrica i el ritme de la prosa*, Barcelona, Quaderns Crema.
- OLIVA, Salvador (2008), *Nova introducció a la mètrica*, Barcelona, Quaderns Crema.
- OLIVA, Salvador & Pep SERRA (2002), «Accent», dins Joan Solà, Maria-Rosa Lloret, Joan Mascaró, Manuel Pérez Saldanya (ed.), *Gramàtica del català contemporani*, II, Barcelona, Empúries, p. 345-391.
- PAGÈS (1912-1914) = March, Ausiàs (1912-1914), *Les obres d'Ausiàs March*, II, ed. d'Amadeu Pagès, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

## ÍNDEX

AMPARO NAVARRO FAURE, Salutació.....	13
VERÒNICA CANTÓ DOMÉNECH, Presentació .....	17
MARINELA GARCIA I LLÚCIA MARTÍN, Introducció.....	19
ARTUR AHUIR, Teodor Llorente: versos, memòria i llengua d'un paradís perdut...	25
CARME ARRONIS LLOPIS I FERNANDO BAÑOS VALLEJO, La filiació del <i>Flos sanctorum novament stampat</i> per Jorge Costilla (València, 1514) .....	35
LOLA BADIA, De <i>La mort del Rei Artús</i> al <i>Cavaller verd</i> . Lançalot versus Galvany .....	47
EDUARD BAILE LÓPEZ, Quan el mitjà és el missatge: La resignificació del <i>Tirant lo Blanc</i> a través de les adaptacions al còmic .....	57
RAFAEL BELTRAN, Carmesina ajuda Tirant a amagar-se i fugir: dues escenes amb el model bíblic de Mical i el rei David .....	69
VICENÇ BELTRAN, Poetes i diplomàcia al seguici de Joan II: entre Petrarca, Santillana, Torroella, Masdovelles i Juan de Villalpando .....	79
ISABEL BETLLOCH I EUSEBI CHINER, Minerals i substàncies inorgàniques en un tractat de cosmètica medieval mediterrània: el <i>Tresor de beutat</i> .....	91
PATRIZIA BOTTA, Fortuna de un poema del <i>Cancionero general</i> de 1511 .....	107

LLUÍS CABRÉ, Lectures d'Ausiàs March als anys quaranta (i un apunt sobre el 1959) .....	115
MIRIAM CABRÉ, Amor, somni i tradició .....	123
JUAN MANUEL CACHO BLECUA, Pedro el Ceremonioso, <i>antitipo</i> del rey David y <i>contratipo</i> de Pedro I de Castilla .....	131
ROSANNA CANTAVELLA, L'excentricitat del poema 86 dins la producció d'Ausiàs March .....	141
JOAN CASTAÑO GARCIA, Sermons predicats a Elx per l'oriolà Marcelo Miravete de Maseres (1729-1792) .....	149
SERGI CASTILLO PRATS, L'aportació de Rafael Alemany Ferrer a l'Acadèmia Valenciana de la Llengua .....	159
FRANCISCO CHICO RICO, Oratòria i literatura: a propòsit d'una relació analògica ..	167
JORDI COLOMINA, Proverbis i eiximplis antics, comuns i vulgars en l'obra de Francesc Eiximenis .....	177
ISABEL DÍAZ, La misoginia finisecular en Oscar Wilde y Enrique Gómez Carrillo ..	189
VICENT JOSEP ESCARTÍ, Microrelats biogràfics al <i>Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim</i> .....	201
ÀNGEL L. FERRANDO, <i>Tres fàbules de fortuna</i> (1980) d'Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005) .....	211
JOSEP FORCADELL SAPORT, Rafael Alemany i Ferrer i els fonaments per a la presència del valencià a la Universitat d'Alacant (1985-1989) .....	221
ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN, La infinita consonancia del Todo: una aproximación a la estética del «paradís» de Antoni Canals .....	231
FRANCESC J. GÓMEZ, Per una nova edició de la <i>Glòria d'amor</i> .....	239
JESÚS JIMÉNEZ I MANUEL PÉREZ SALDANYA, Notes sobre l'estructura rítmica del poema «Demanda feta per mossèn Ausiàs March a Joan Moreno» .....	247
MARÍA JESÚS LACARRA, Incesto, infanticidio y suicidio en un milagro mariano ..	257

FRANCESC XAVIER LLORCA IBI, <i>El capità Caliu i altres contes mariners</i> , la literatura com a espill de la història marítima .....	265
ALBERT LLORET, L'original d'impremta de l'edició de Tournon (1633) i un altre testimoni perdut de la traducció llatina d'Ausiàs March.....	273
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, Cervantes, poeta (una reivindicación en el siglo XXI) .....	283
DOLORS MADRENAS TINOCO I JUAN M. RIBERA LLOPIS, Literatura medieval, comparatismes literaris i espai ibèric.....	295
PEDRO MÁRMOL ÁVILA, La vida y la literatura en relación con el prólogo de los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> , de Gonzalo de Berceo, y el conjunto del texto.....	303
SADURNÍ MARTÍ, Una introducció als salms profètics del carmelita Pere Riu (c. 1370).....	313
MIGUEL MARTÍNEZ PÉREZ, Els paratexts prefacials de l'edició de 1560 de la traducció de Jorge de Montemayor de les poesies d'Ausiàs March.....	321
JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ TORREJÓN, Mejor no hablar: el diálogo imposible (e innecesario) de Grisóstomo y Marcela .....	329
JOSEP LLUÍS MARTOS, L'obra poètica de Francesc Barceló.....	341
ANTONI MAS I MIRALLES, 'Les cavitats en una roca'. Variació lèxica en el <i>Flos sanctorum</i> .....	355
ÀNGELA-ROSA MENAGES I MENAGES, Interculturalitat i jocs: el cas dels valencians emigrats a Algèria .....	365
RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ, Els contes polifònics de Joanot Martorell.....	377
FRANCESC-JOAN MONJO I DALMAU, Les petjades dels moriscos a les valls de la Marina Alta.....	385
BRAULI MONTOYA ABAT, Les llengües en la predicació de sant Vicent Ferrer al regne de Múrcia i a Castella (s. xv).....	395
MIGUEL NAVARRO SORNÍ, Textos devocionals en valencià en un manuscrit de la Biblioteca de Sant Joan de Ribera.....	403

ANNA ISABEL PEIRATS NAVARRO, Dones de vida pública i dones castes a la València del segle XV .....	413
JOAN M. PERUJO MELGAR, Un grapat d'escolis al <i>Tirant</i> , de Troia estant .....	425
JOSEP PUJOL, El <i>Conventus dolentium</i> de Corella: apunt sobre una possible font de les <i>Lamentacions de Mirra, Narcís i Tisbe</i> .....	439
XAVIER RENEDO PUIG, Eiximenis i el desafiament de Bordeus.....	447
GABRIEL SANSANO, Notícia d'una còpia desconeguda de la consuetud de 1639. (Nova documentació sobre la <i>Festa d'Elx</i> , II) .....	455
JAUME TORRÓ TORRENT, Els itineraris de Tirant pel Mediterrani .....	463
Pàgina poètica de MARISOL GONZÁLEZ FELIP .....	473