

# Estructura del vers i variació lingüística en els poemes d'Ausiàs March (1400–1459)<sup>1</sup>

Verse structure and linguistic variation in the poems of Ausiàs March (1400–1459)

JESÚS JIMÉNEZ MARTÍNEZ  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6145-4407](https://orcid.org/0000-0002-6145-4407)

Artículo recibido el / *Article received*: 2021-04-08

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-03-13

RESUM: L'objectiu d'aquest treball és mostrar que diversos aspectes de la mètrica com el recompte sil·làbic, la rima o els patrons rítmics, ens poden ajudar a extreure informació sobre la variació lingüística d'èpoques anteriors. L'estudi analitza algunes variants formals presents en els poemes d'Ausiàs March (1400–1459) que serveixen per a satisfer els requeriments mètrics del vers. Pel que fa al recompte de síl·labes, ens centrem en el tractament de les seqüències vocàliques decreixents com a hiats o com a diftongs: tot i l'aclaparadora majoria de formes amb hiat, les dades deixen entreveure que en la llengua de March ja actuaven algunes de les restriccions vigents en l'actualitat, com la tendència a evitar la formació de diftongs en seqüències de vocals pròximes a l'accent principal. La rima i el ritme sovint ens orienten també sobre la pronúncia i la grafia escaient per a mots dubtosos, com en la selecció del timbre de les vocals mitjanes o en la ubicació de l'accent en dobles com *ésser~esser*. Finalment, l'anàlisi del ritme aconsella presumir una certa fluïdesa en el concepte de tonicitat, atès el comportament d'elements rítmicament ambigu com el relatiu *què*. En aquest cas, però, la informació flueix també en l'altra direcció, des de la llengua fins a la mètrica, ja que la distribució dels elements ambigu, amb una tendència clara a gravitar cap a posicions poc prominents, ens ajuda a copsar les relacions de prominència que s'estableixen entre les diferents parts del vers.

<sup>1</sup> Aquest treball forma part del projecte PID2020-113971GB-C21 (<[www.ub.edu/GEVAD](http://www.ub.edu/GEVAD)>), finançat per l'Agència Estatal de Investigació (AEI, MCIN/10.13039/501100011033), i del grup GIUV2013-137, de la Universitat de València. Agraïm els suggeriments dels dos revisors anònims i de Rafael Alemany, Robert Archer, Rosanna Cantavella, Ferran Carbó, Maria-Rosa Lloret, Jordi Oviedo i Manuel Pérez Saldanya.

*Paraules clau:* mètrica, poesia catalana, ritme, tonicitat, variació lingüística, Ausiàs March.

ABSTRACT: The goal of this paper is to show how different aspects of meter, such as syllable count, rhyme and rhythmic patterns, can be used to obtain information about linguistic variation during earlier periods. The study analyses certain formal variants in the poems of Ausiàs March (1400–1459) which serve to meet the metric requirements of the line. Regarding syllable count, we focus on the treatment of vowel sequences with decreasing sonority as hiatuses or diphthongs: despite the overwhelming majority of hiatuses, the data suggest that some modern-day constraints were already active in March's time, such as the tendency to avoid diphthongs in vowel sequences close to the main stress. Rhyme and rhythm may also indicate the correct pronunciation and spelling for some dubious words, such as the quality of mid vowels or the stress location in doublets like *ésser~esser* 'to be'. Finally, the analysis of rhythm reveals the need for a certain relativity in the concept of tonicity due to the behaviour of rhythmically ambiguous elements, including the relative *què* 'which'. In this case, though, the information also flows in the opposite direction, i.e., from the language to the meter, since the distribution of ambiguous elements, with a clear tendency to gravitate toward low-prominence positions, helps us to understand the relationships of prominence among the different parts of the verse.

*Keywords:* meter, Catalan poetry, rhythm, stress, linguistic variation, Ausiàs March.

## 1. INTRODUCCIÓ

Existeixen múltiples fonts que ens permeten obtenir informació sobre la variació lingüística d'altres èpoques. Una de les línies d'indagació més evidents és l'ús de la mètrica d'una composició, des del recompte sil·làbic fins a la interpretació dels patrons rítmics, per a inferir dades sobre la pronúncia habitual dels mots. Entre altres matisos, el metre d'un vers ens permet deduir quines seqüències vocàliques podien funcionar en una determinada època com a hiats o com a diftongs o quins mots es consideraven tòpics o àtons. Aquesta informació és especialment valuosa quan revela detalls de la llengua que han canviat amb el temps. Un vers del *Llibre de meravelles* de Vicent Andrés Estellés ens servirà per a il·lustrar aquesta qüestió: malgrat que per a algunes oïdes actuals el mot *camió* es pronuncï amb diftong, per a Estellés contenia un hiat, com mostra el recompte de síl·labes de l'alexandri reproduït a (1).

- (1) Carregaven els hòmens                      els ventruts *camions*.  
       Car-re-ga-ven els hò-<mens>            els ven-truts ca-mi-ons.

L'estudi de la mètrica i del ritme, doncs, ens pot oferir informació sobre la pronúncia d'èpoques anteriors i, consegüentment, ens pot ajudar a determinar la grafia de mots amb variants alternatives. Un exponent molt clar és l'ús, per a determinar l'escriptura del verb *ésser~esser*, de les inferències extretes del patró accentual dels decasil·labs *a minore* d'Ausiàs March, amb accent obligatori a la quarta síl·laba i a la

desena.<sup>2</sup> En algunes ocasions, el verb es presenta necessàriament com a oxíton, com en (2a);<sup>3</sup> els sis casos detectats en l'edició de Bohigas (2000) ocorren sempre al final del primer hemistiqui d'un decasíl·lab, on l'accentuació aguda serveix per a satisfer l'exigència que aquesta part del vers tingui una terminació masculina.<sup>4</sup> En canvi, al final del segon hemistiqui, el verb apareix ocasionalment en cobles amb terminació femenina, de manera que hom els ha d'atribuir necessàriament una accentuació paroxítona; en total, trobem fins a catorze exemples amb accentuació clara en la penúltima com el de (2b).<sup>5</sup> Fora del final del primer hemistiqui, com mostrarem a §3, els editors seleccionen la grafia *ésser* per defecte.

- (2) a. Accentuació oxítona d'*esser*:  
mas yo no creu que mon voler sobrats  
pusqua *esser* per tal departiment. (XLVI, 27–28)
- b. Accentuació paroxítona d'*ésser*:  
Alguns seran que passen més vergonya  
de no saber que de mals hòmens *ésser*;  
ans que grossers volrien lur desésser,  
e lur voler de bon saber se lonya. (CXIII, 131–134)

En altres casos, el ritme pot ajudar a decidir entre lliçons alternatives d'un mateix text. Volem anotar, en aquesta direcció, certes divergències en la interpretació de textos antics que es podrien relacionar amb aspectes rítmics. Agafem, per exemple, la tercera cobla del poema XXXIX de March. En la lectura de Bohigas (2000), recollida a (3), l'infinitiu *viure* del darrer vers apareix com la continuació del vers anterior, de manera que es coordina amb *abandonar*: 'em plau abandonar-me i viure entristadament per sempre'. Amb aquesta versió, recollida en les edicions d'Archer (1997) i, probablement, també en la de Pagès (1912–1914),<sup>6</sup> recau un accent sobre la primera síl·laba de *viure*, i l'esquema accentual del vers seria WWWS SWWSWS, amb dos accents consecutius –un xoc accentual– entre la quarta síl·laba i la cinquena.<sup>7</sup>

- (3) Ausiàs March, poema XXXIX, 17–24:  
Prest és lo temps que faré vida·rmita  
per mils poder d'Amor les festes colrre;  
d'est viure strany algú no·s vulla dolrre,  
car per sa cort Amor me vol e·m cita.  
E yo qui l'am per si tant solament,

<sup>2</sup> Per a les propietats formals del decasíl·lab *a minore*, v. Serra i Llatas (1932: 36–39), Oliva (1992: 249–257, 2008: 109–115), Parramon (1992: 21) i Bargalló (2007: 118–120), i per a l'ús de March, Pagès (1912–1914: i, 152), Ferreres (1979: i, 97–100; 1981: 318–321), Oliva (1980: 113), Ramírez (1985), Duffell (1994), Archer (1997: 30–31), Bohigas (2000: 514), de Sisto (2019, 2020) i Jiménez (2022).

<sup>3</sup> Tret que s'indiqui altrament, els versos de March s'ofereixen en la versió a cura de Pere Bohigas, revisada per Amadeu-Jesús Soberanas i Noemí Espinàs i editada per Barcino el 2000. Els textos es poden consultar també en línia a les *Concordances lematitzades de les poesies d'Ausiàs March* (Alemany et al. 2011).

<sup>4</sup> Les altres cinc ocurrences apareixen als següents versos: XLVII, 24; L, 2; CII, 67; CVI, 277; i CXX, 74.

<sup>5</sup> Com a forma verbal, *ésser* apareix en cobles en què rima amb el verb *ésser* mateix o amb el substantiu prefixat *desésser*; també apareix com a forma nominal rimant amb verbs com *hiréxer* o *péxer*.

<sup>6</sup> Pagès no marca sempre els accents, però hem de suposar que no interpreta *viure* com un futur perquè, altrament, s'accentuaria, com el verb *faré* en el vers 17. A més, la transcripció *viur'entristadament*, amb elisió de la vocal final de *viure*, apunta clarament a una interpretació d'aquest mot com un infinitiu.

<sup>7</sup> Com és habitual en estudis lingüístics sobre mètrica, indiquem amb la lletra W les síl·labes àtones (*weak*, en anglès) i amb la lletra S les tòniques (*strong*, en anglès).

no denegant	lo do que pot donar,
a ssa tristor	me plau abandonar
e per tostemps	<i>viur·entristadament.</i>

Se separa d'aquesta lliçó Fuster (1959), que interpreta el darrer vers com «e per tostemps viuré entristadament.» (aquesta forma apareix també a l'edició d'Escartí, 2009). Amb el canvi de *viure* per *viuré*, el verb concorda temporalment amb el futur *faré*, que apareix al primer vers de la cobla, i «viuré entristadament» esdevé la conseqüència, en forma de condemna volguda, d'abandonar-se amb plaer a la tristor. No volem entrar en la qüestió de quina lectura és més adequada; el que ens interessa és esbrinar què pot haver mogut Fuster a triar aquesta versió. I una possible resposta és la clara millora en el patró rítmic, que ara seria WWWS WSWSWS, sense cap xoc accentual i amb un ritme alternant perfecte –amb tres iambes: WS– en el segon hemistiqui (sobre aquesta qüestió, v. Jiménez, 2022).

El metre i el ritme, doncs, ens poden ajudar a valorar transcripcions alternatives d'un mateix vers. Però la informació pot fluir també en la direcció oposada: les variants d'un mot i la posició que ocupen ens proporcionen informació sobre l'estructura interna del vers i, en particular, sobre la prominència de les seves parts. Així, com veurem més endavant, els elements rítmicament ambigus tendeixen a acumular-se en els punts menys visibles del vers.

Per tant, l'estructura rítmica i mètrica del text ens proporciona informació sobre la llengua dels autors i, en l'altra direcció, els usos lingüístics dels autors ens ajuden a entendre millor l'estructura interna del vers, en una relació multidireccional.<sup>8</sup> En els següents apartats analitzem diferents punts de l'obra d'Ausiàs March en què el ritme i el metre ens ofereixen pistes sobre la variació lingüística de l'època i casos en què el tractament dels elements variables referma les diferències de prominència entre les parts del vers. Normalment, prenem com a corpus tots els versos de March; tanmateix, en certes ocasions, que s'indiquen en el text, ens centrem o bé sols en els deca-síl·labs *a minore* o bé, d'entre aquests, només en els 2.464 que vam seleccionar per a analitzar el ritme de March a Jiménez (2022).

## 2. ESTRUCTURA MÈTRICA DEL VERS I VARIACIÓ LINGÜÍSTICA

Un aspecte que destaca a primera vista en la poesia de March és el tractament variable que reben alguns elements en funció dels interessos mètrics de l'autor. Sobre l'ús de la variació lingüística en March, són ben il·lustratives les següents paraules de Sanchis Guarner, referides a la presència de provençalismes i arcaïsmes en els seus textos (1959–1962: 90):

Ausiàs sabe aprovechar esa inestabilidad de la lengua sirviéndose de ella como de arma poética, empleando como recursos y licencias métricas, formas arcaicas y provenzalizantes que en él eran insólitas, aunque fuesen frecuentes en otros poetas contemporáneos suyos. Es decir, tanto los provenzalismos como los arcaísmos, son ajenos a la lengua normal de Ausiàs March, y cuando los usa, por lo general lo hace únicamente como recurso poético, la mayor parte de las veces tan sólo métrico, aunque en alguna ocasión puedan tener misión puramente ornamental.

<sup>8</sup> Quant a l'ús de la mètrica per a extreure informació lingüística, trobem, a més de les anotacions en les edicions de les obres, treballs específics com ara Badia (1988: 81–96, 105–140, 191–208, 229–245), Recasens (1990) o Dols (1998). No és tan habitual, en canvi, utilitzar la informació lingüística per a copsar l'arquitectura del text, com s'aborda en aquest article, al marge d'algunes pinzellades esparses en els manuals de mètrica.

Un dels punts en què és evident la integració de la variació lingüística com a estratègia per a satisfer les exigències del metre és el tractament de les seqüències vocàliques adjacents repartides entre dos mots diferents, en què March «recorre al hiatus o a la sinalefa segons la seva conveniència» (Bohigas, 2000: 514). Efectivament, com es pot veure en els exemples, una mateixa seqüència es pot pronunciar amb manteniment de les dues vocals com un hiat (4) o amb elisió d'una de les vocals (5), que és la solució més habitual en català en aquests grups de vocals en contacte (v., entre altres, Palmada, 1994: 119–131; Jiménez, 1999: 81–100; IEC, 2016: 51–52). Tot i que la tria ve determinada pel recompte de síl·labes del vers, segurament reflecteix també una pronúncia variable, de manera que March aprofita petits detalls de la variació lingüística en benefici de l'arquitectura del vers.

(4) Solucions amb hiat en seqüències vocàliques:

- a. en *la error*,                      sinó *mentre ignora*. (CVIII, 50)
- b. *car son poder*                      *me ha desfavorit*; (XIV, 38)
- c. *perquè Amor*                      *guerrejar ha finit*; (LXXIX, 38)
- d. d'aquell amor                      *qui en les dones cau*; (LI, 34)

(5) Solucions amb elisió en seqüències vocàliques:

- a. per vós conech                      *l'error on era·bans* (LX, 4)
- b. Tot *m'ha* vençut                      ab sol esforç d'un cors, (X, 21)
- c. *perqu·allissant*,                      en altre torn, no munte (XXIV, 7)
- d. Axí com cell                      *qui·n lo somni·s delita* (I, 1)

Serveix igualment per a complir amb les exigències mètriques l'alternança entre diferents variants d'un mateix mot. El tractament dual de la paraula *juí* il·lustra aquest punt (v. Pagès, 1912–1914: I, 157; Ferreres, 1979: I, 102, 1981: 322; Bohigas, 2000: 514): majoritàriament, en 45 ocasions, representades per Bohigas (2000) amb accent gràfic sobre la *i* (*juhí* i *juhí*), es comporta com a bisíl·laba, com en (6a); en canvi, en altres 7 casos, indicats amb les grafies *juhi*, *juhy* i *juy*, trobem la pronúncia diftongada [új], amb trasllat de l'accent fonètic a la *u*, com en (6b), en el mateix poema que l'exemple de (6a). La primera solució correspon al patró gairebé general del valencià actual (v. *ALDC*, VIII, mapa 1808); la segona és assenyalada com a pròpia d'algunes parts del valencià i de les Balears (v. Navarro Tomàs i Sanchis Guarner, 1934: 123; *DECat*, IV, 934–b; *DCVB*, s.v. *juí*).<sup>9</sup>

(6) Exemples del mot *juí* amb hiat (a) i amb diftong (b):

- a. Los meus *juhís*                      la dolor los offega, (XCII, 135)
- b. Lo jorn del *Juhy*,                      quant pendrem carn e ossos, (XCII, 249)

En altres casos els doblats es justifiquen específicament per les necessitats de la rima. Aquest punt ja és subratllat per Pagès (1912–1914: I, 159) quan afirma que March «[d]isposa també de formes dobles que usa indiferentment seguint les necessitats de la rima» (sobre aquest ús de les variants, v. també Bohigas, 2000: 509; Sanchis Guarner, 1959–1962: 90–91; Casanova, 1999: 167). Així, trobem al poema XLII *braços* (30) i *laços* (31), amb la terminació actual *-os* per al plural, però al poema XLIX es conserven encara

<sup>9</sup> Un altre doblat de comportament semblant és *fortuyt*, amb diftong: «per *fortuyt* cars hun d'ells li apareix,» (I, 36), enfront de *fortuít*, amb hiat: «*Fortuít* cas m'a fet ésser absent» (XIV, 33).

les formes arcaïques *braces* (40 i 44) i *laces* (41) per a mantenir la rima amb *menaces* (37).<sup>10</sup>

Aquests exemples il·lustren un ús deliberat, per part de March, dels recursos que la llengua li ofereix per a obtenir el metre desitjat. La llista podria ser molt més extensa. En aquest apartat, ens detindrem en el comportament de les seqüències de vocals internes de mot que podrien formar un diftong creixent per sinèresi, és a dir, les seqüències amb una vocal alta àtona *i* o *u* seguides immediatament d'una altra vocal. Abans d'abordar aquesta qüestió, convé subratllar que els diftongs decreixents, com els dels versos de (7), són tractats regularment com una unitat, sense separar-los en síl·labes diferents. March, doncs, era ben conscient del seu estatus unitari.

(7) Tractament unitari dels diftongs decreixents:

e veu dos poms	de <i>fruyt</i> en hun bell ram, (IV, 3)
en son menjar	aquell ocell <i>may clou</i> ; (XIII, 19)

En les seqüències creixents, la solució habitual, amb una majoria aclaparadora de casos, és el hiat, com exemplifiquem a (8). En aquesta llista, hi ha seqüències en què la segona vocal és tònica (*8a*, *c* i *e*) o àtona (*8b*, *d* i *f*); com hem dit, la primera, que pot ser *i* o *u*, és sempre àtona. Pel que fa a la posició de les seqüències dintre del mot, les trobem en posició inicial (*8a–b*), en posició medial (*8c–d*) i en posició final (*8e–f*).

(8) Tractament de seqüències creixents com a hiats:

a. Axí com cell	qui desija <i>vianda</i> (IV, 1)
Paor me sent,	gran <i>suor</i> me comença; (XLIII, 9)
b. ha <i>pietat</i>	del mal de son senyor (XXVII, 19)
Gran <i>Crueldat</i>	ab Grahir Poch n'an guarda, (XX, 21)
c. la veu de mort	li és <i>melodiosa</i> . (XI, 24)
mas no val molt	sens obra <i>virtuosa</i> ; (C, 130)
d. e lo qui és	de mals <i>passionat</i> , (XXXIX, 3)
Ell és qui venç	la <i>sensualitat</i> ; (IV, 33)
e. qu'en son bufar	los sia <i>parcial</i> (XLVI, 7)
del <i>sensual</i>	aquests apetits viuen (LXXXVII, 44)
f. los qui·n són nets,	en <i>glòria</i> tant crexen, (LVII, 43)
pèrdues són	en nombre més que·ls <i>guanys</i> , (XXXI, 11)

Existeixen, tanmateix, uns quants versos amb diftongs creixents, que reproduïm més avall. Alguns d'aquests casos han estat notats en treballs anteriors, que els tracten com una llicència del poeta (v. Pagès, 1912–1914: I, 157–158; Ferreres, 1979: I, 102–103, 1981: 322–323; Bohigas, 2000: 514). Cap dels autors no es planteja que puguin obeir a un sistema reglat; al contrari, Ferreres subratlla que «Ausiàs March no mantene una norma fija en cuanto al uso de los hiatos y sinalefas sino que los emplea a su conveniencia» (1979: I, 102, 1981: 322). És de la mateixa opinió Sanchis Guarner (1959–1962: 94), que analitza només la pronúncia amb diftong del mot *valencians* en el poema CXII, vers 9 («La velledat en *valencians* mal prova,»; v. més avall (10a, ii)): tenint en compte la multitud de seqüències creixents amb hiat (incloent-hi l'altra ocurrència del mot *valencià* al poema CXX, vers 79: «Valencià de tal cas no s'apell;»), suposa que el diftong de *valencians* del poema CXII s'ha d'interpretar com un «lapsus».

<sup>10</sup> Per a l'evolució del plural dels substantius acabats en sibilant, v. Martí (2021).

Llicència o lapsus, el que ens interessa subratllar és la similitud entre el sistema de la llengua actual i el que s'intueix darrere dels versos de March amb diftongs creixents (per als principis que guien la distribució dels diftongs creixents en català actual, v. Recasens, 1993: 111–121; Bonet i Lloret, 1998: 179–184; Jiménez, 1999: 59–80; Vallverdú, 2002: 138–141; Cabré i Prieto, 2004; IEC, 2016: 29–33). Per a començar, els exemples amb diftong creixent involucren, generalment, la vocal *i*, ja que, tret dels mots en què *u* és precedida per una consonant velar, com en *aguayt* o *qüestions*, la formació de diftong amb la vocal labial *u* es considera més marcada (v., per exemple, Recasens, 1993: 117; Cabré i Prieto, 2004: 124, 136; IEC, 2016: 32). Una mostra de la inclinació de la vocal labial a conservar-se com a nuclear és que, dels dos mots amb el sufix *-al* arrellegats a (8e), *parcial* es pronuncia regularment amb diftong en la llengua actual, mentre que *sensual* se sol mantenir encara amb una pronúncia bisíl·laba. Seguint aquesta tendència, només hem sabut detectar un exemple en tota l'obra de March amb un diftong creixent amb *u* inicial: la seqüència *ua* del mot *contínuament* en l'octosíl·lab de (9a); tots els altres casos es realitzen amb hiat, incloent-hi el mot *contínua* en el decasíl·lab de (9b).

- (9) a. té l'apetit            contínuament; (CXXVII, 95)  
    b. si bé no pas        contínua dolor? (LIV, 4)

Noteu que el diftong de (9a) ocupa una síl·laba àtona, que no coincideix per tant amb la posició més prominent del vers, ocupada per la terminació *-ment*. I no és casual, perquè l'adjacència de la vocal alta amb l'accent s'ha destacat com uns dels factors que inhibeix la formació de diftongs (sobre aquesta qüestió, v., especialment, Recasens, 1993; Cabré i Prieto, 2004; i, en relació amb la mètrica, Oliva, 1980: 30, 2008: 55; Recasens, 1990; Dols, 1998). Ara bé, en un sintagma entonatiu no tots els accents tenen la mateixa prominència, sinó que, com remarca Oliva (1992: 56), l'últim accent és el més rellevant. Semblantment, els accents d'un decasíl·lab es poden ordenar de major a menor rellevància, amb l'accent de la desena posició al capdamunt, seguit del de la quarta i, a continuació, tots els altres (sobre la jerarquització dels accents del vers, v. també Ferrater, 1981). Combinant la distància de la seqüència de vocals respecte de l'accent i l'escala de prominència dels accents del decasíl·lab obtenim les prediccions següents: a) el final del vers seria el punt amb menys probabilitat de formació de diftongs; b) el final del primer hemistiqui, amb un accent una mica menys prominent, seria el segon lloc on la sinèresi seria menys probable; c) la formació de diftongs hauria de ser més comuna a la resta de posicions, que o tenen accents de tercer nivell o, millor encara, són àtones.

Com mostrem a (10), els 23 exemples amb diftong creixent dels decasíl·labs *a minore* de March es reparteixen, efectivament, seguint aquests criteris. El grup més freqüent, amb 15 casos (10a), origina diftongs que queden fora de les dues síl·labes més prominents del vers; a més, en la majoria dels exemples d'aquest grup el diftong ocupa una síl·laba àtona (10a, *i*) i no tònica (10a, *ii*). Molt menys freqüents són els diftongs que ocupen la quarta síl·laba (10b) i encara menys habituals els que es troben al final del vers (10c).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Els mots amb diftong de (10) o bé contenen les terminacions *-ió* (*passió*) i *-ia* (*glòria*) o bé es relacionen amb mots amb aquestes terminacions (*racional*, *valencians*). Això corrobora l'apreciació de Fabra (1912: 16) que les terminacions *-ió* i *-ia* es troben entre les seqüències que tendeixen a pronunciar-se amb diftong en poesia. Oliva (1980: 28–32, 2008: 51) també destaca la propensió de les terminacions *-[sjó]* i *-[zjó]* cap a la sinèresi. Per a una anàlisi de les causes i del procés d'extensió de les pronúncies amb diftong a altres contextos, v. Cabré i Prieto (2004) i Recasens (2017: 125).

- (10)a. i. ne pot muntar ma glòria·n pus alt signe, (LVI, 18)  
 la racional part de l'arma no·ls broca; (LXXXVII, 43)  
 en tal delit sa sciència y ajuda, (C, 67)  
 naturals són, la spècia sostinent; (CVI, 19)  
 l'espècia d'om d'aquells trau sa valor. (CVI, 380)  
 si·l passionat ha la rahó sancera. (CVIII, 104)  
 fent racional per virtut lo sensible, (CXII, 24)  
 lo leó fort comet o bèstia fera, (CXII, 176)  
 açò serà tota la glòria nostra. (CXII, 418)  
 ne·ns és a nós substància conexible: (CXIII, 23)  
 tant és en mi enfeccionat lo gust! (CXIV, 86)  
 perfeccionant sa noble abitut? (CXXIib, 8)
- ii. avens per bé l'openió general (CVI, 451)  
 La velledat en valencians mal prova, (CXII, 9)  
 menys de rahó, ve de passió volença: (CXVIII, 37)
- b. és ocasió de tu a mi forçar, (LXV, 42)  
 Tota passió és cert que més s'encena (C, 217)  
 és ocasió que no les puch entendre. (CVIII, 8)  
 La duració veu hom no ésser molta, (CXVII, 157)  
 és ocasió que de mi yo m'espante; (CXVIII, 52)  
 en duració y en l'acte de amar. (CXXIII, 44)
- c. De quant fa l'om delit és ocasiós, (CVI, 249)<sup>12</sup>  
 un seny qui·s diu dels actes col·lació, (CXXI, 19)

Els tres exemples de (11) corresponen a un metre diferent: són octosíl·labs, però segueixen el mateix patró, ja que el diftong apareix en una síl·laba àtona, allunyada de l'accent principal del vers: l'últim.<sup>13</sup>

- (11)De vanaglòria fóra glot, (CXXVII, 109)  
 e la sentència tinch al dós, (CXXVII, 170)  
 Sa pròpria fi à cascú seny (CXXVII, 187)

March mostra, doncs, una clara tendència a evitar diftongs creixents en l'última posició del vers. A (12) presentem dos exemples en què, possiblement per això, elegeix estratègies diferents de la sinèresi per a aconseguir el còmput de sis síl·labes en el segon hemistiqui. En el vers de (12a), opta per una forma sincopada del mot *dolorosa*; aquesta mena de supressions de la vocal interna, ja assenyalades per Pagès (1912–1914: I, 157), són atribuïdes explícitament per Ferreres (1979: I, 103, 1981: 323) a «razones de medida métrica». En el vers de (12b), la solució triada és l'elisió de la vocal final del mot *falsa*.

<sup>12</sup> El plural *ocasiós*, sense *n*, considerat un tret occità per Sanchis Guarnier (1959–1962: 91) i Casanova (1999: 44), permet a March mantenir la rima amb els versos adjacents acabats en *cós*, *ociós* i *cobejós*. És, doncs, un altre exemple de l'aprofitament de la variació com a recurs rítmic.

<sup>13</sup> Hem exclòs del corpus el poema CXXVIII perquè té un metre variat, amb set, vuit i nou síl·labes, de manera que no sempre podem obtenir evidències fiables sobre l'estructura sil·làbica. Per exemple, en «de trobar perdició», vers 7, sabem que hi ha un hiat perquè el nombre mínim de síl·labes dels versos d'aquest poema és set. Per contra, en «per l'espècia conservar», vers 436, tant podríem suposar que hi ha un hiat i que el vers té vuit síl·labes, com pensar que hi ha un diftong i que en té set, com el vers precedent («e són los actes d'engendrar») i el següent («—que, si no fos, periria»).



- (12)a. e passa molt            *dolrossa* passió, (CII, 13)  
b. e yo·l jaqueix            per fals·opinió, (CXIV, 75)

En els versos de (13a), en canvi, sembla necessària la pronúncia amb diftong del mot *openió* per a construir un hexasíl·lab en el segon hemistiqui. Tanmateix, segons Pagès (1912–1914: I, 158), en aquests versos no cal ni la sinèresi en *openió*, com s'esdevenia a (10a, ii), ni tampoc l'elisió de la vocal dels mots precedents, com passava a (12b), sinó que «sembla preferible considerar l'*a* final [del mot anterior] y l'*o* inicial [d'*openió*] com formant un diftong equivalent a *au*» (el mateix raonament serviria per al contacte vocàlic de (13b)). Sigui quina sigui la solució preferible, el més rellevant és la insistència de Pagès a cercar alternatives a la formació de diftongs creixents al final del vers.

- (13)a. què és lo bé            per vera *openió*: (CVI, 84)  
li mudaran            sa mala *openió*; (CVI, 335)  
b. deserta és            sa pròpia obra·n él; (CVI, 172)

Observem, per tant, un alineament formal entre les probabilitats de formació de diftongs en les seqüències vocàliques de (10)–(13) i la rellevància prosòdica de les parts del vers. Aquesta coincidència entre variació lingüística i prominència serveix per a definir tres posicions mètriques a dins del vers: la desena síl·laba, la quarta i la resta de posicions, que tornaran a exercir un paper rellevant en relació amb altres fenòmens. Sembla, tot plegat, que els criteris de March prefiguren els de la llengua actual, en correlacionar les probabilitats de formació de diftong amb la proximitat a l'accent, i que possiblement també en aquest cas està utilitzant la variació existent en la llengua en benefici dels seus textos.

Una qüestió independent d'això, que va més enllà del comportament de les seqüències vocàliques de March, és si la presència majoritària de hiats en els textos dels poetes d'aquella època implica que aquesta és la solució natural del català. Cal tenir en compte que, en aquell moment, les seqüències creixents que es poden convertir en diftong apareixen normalment en cultismes, com *aprensió*, *col·lació*, *ocasió* o *volició* (v., Bohigas, 2000: 510; Sanchis Guarner, 1959–1962: 95–97; Casanova, 1999: 152–154). Aquests mots s'adapten a l'únic model semblant que presentava la llengua: el dels mots patrimonials com ara *siau* o *suar*, que encara avui conserven el hiat. Però això no significa que dintre de la gramàtica de l'època no existís una tendència interna cap a la formació de diftong. Mirat així, les formes amb diftong trobades podrien denotar, més que lapsus o llicències de March i d'altres poetes, la constatació de l'inici del procés de nativització d'aquests mots.

### 3. ESTRUCTURA RÍTMICA DEL VERS I VARIACIÓ LINGÜÍSTICA

L'ús dels recursos rítmics per a establir la pronúncia i la grafia és també molt comú entre els editors de textos antics. En el passat, a partir d'alguns versos acabats en mots amb vocals mitjanes tòniques l'obertura de les quals no coincidía amb l'escriptura, s'havia arribat a qüestionar la capacitat de March per a la rima.<sup>14</sup> Il·lustrem aquesta qüestió a (14) amb els versos acabats en *mercè* i *sosté*, que presentem en la versió inicial

---

<sup>14</sup> Badia (1988) detecta mostres de vacil·lació en la qualitat de les vocals mitjanes tòniques en molts autors dels dos últims segles, de manera que no seria tan extraordinari que March hagués pogut confondre ocasionalment les vocals obertes i les tancades (v. també Bargalló 2007: 66–68).

de Bohigas (concordant en aquest punt amb Pagès, 1912–1914). Amb tot, el mateix Pagès (1912–1914: I, 157) subratlla que, per a la confusió entre les *e*, March «hi era autoritzat per la pronúncia». Igualment, en l'antologia editada el 1959, Fuster (1959: 50) adverteix que, en aquests mots amb accentuació discordant, «no es tracta de rimes falses: es tracta, senzillament, d'una mera incongruència de grafia»; per això, en la reedició del 1979, i en altres edicions posteriors de l'obra completa (v. Archer, 1997: 34–35, i la nota editorial de la segona edició de Bohigas, 2000: VII), s'ha modificat la grafia d'aquestes *e* tòniques per a adequar-la a la pronúncia occidental, pròpia de March, de manera que *mercè* ja hi apareix amb accent agut.<sup>15</sup>

(14) Ausiàs March, poema LXXVII, 9–12 (Bohigas, 1952, vol. III):

Lo qui no sab,	no pot haver <i>mercè</i>
d'aquell qui jau	en turment e dolor;
donchs yo perdon	a cascú de bon cor,
si no són plant	del que mon cor <i>sosté</i> .

Veiem, doncs, com les rimes ens ajuden a conèixer millor la llengua de l'època. En aquest apartat volem centrar-nos en un altre aspecte del ritme, els patrons accentuals, que ens pot ajudar a decidir l'escriptura aconsellable per a mots amb variació. Ja hem comentat a la introducció que el verb *ésser* presenta una variant indubtablement oxítona en les sis ocasions en què apareix al final del primer hemistiqui, amb un acabament sempre agut. Per això, l'edició de Bohigas (2000), i també la d'Archer (1997), transcriu les formes del final del primer hemistiqui com a *esser* i utilitza *ésser* per defecte en els altres contextos. La decisió sembla encertada ja que la variant *ésser*, a més de predominar en català des dels orígens (*DECat*, III, 712b–713a), escau, per motius de rima, en els casos en què apareix al final del vers.

No obstant això, en l'edició d'Archer (1997) hi ha cinc exemples, reproduïts a (15), en què el text es reinterpreta de manera que la forma plana *ésser* és substituïda per *ser*, que és actualment l'única variant del verb en valencià. Pagès també edita com a *ser* alguns dels verbs que apareixen com a *ésser* a Bohigas (2000): a més dels tres darrers versos de (15), hem trobat a la seva edició els tres exemples de (16).<sup>16</sup> Amb aquest canvi es modifica clarament el perfil accentual del vers, que en algun cas, com en «Déu guard a mi de ser en tal vengut!» (15d), passa a tenir un ritme binari perfecte.

(15) Interpretació d'*ésser* com a *ser* en l'edició d'Archer (1997):

a. e desigé ço	que <i>ser</i> no poria, (VIII, 21)
b. e <i>ser</i> no pot	ma esperança por vença. (XLIII, 12)
c. si lo delit	de <i>ser</i> amat no ocorr. (LXXXIV, 16)
d. Déu guard a mi	de <i>ser</i> en tal vengut! (LXXXV, 68)
e. donant senyal	de <i>ser</i> l'acte perfet; (CVI, 210)

(16) Interpretació d'*ésser* com a *ser* en l'edició de Pagès (1912–1914):

a. tendré·m per cert	de <i>sser</i> benahuyrat. (LXXXV, 30)
b. ans de <i>sser</i> mort,	noves sabré d'aquella. (XCII, 236)
c. e de aquell deu <i>sser</i> entés,	(CXXVIII, 672)

<sup>15</sup> Sobre aquesta qüestió han incidit també Sanchis Guarner (1959–1962: 93–94) i Ferreres (1979: I, 108–109, 1981: 327–328).

<sup>16</sup> La forma *ser* també és freqüent en March quan la variant bisíl·laba no és vàlida per qüestions mètriques, tal com remarca Ferreres (1979: I, 93).

En el nostre estudi del ritme de March (Jiménez, 2022), vam partir de l'ortografia plana d'*ésser* proposada per Bohigas (2000). Tanmateix, seria interessant estudiar quins efectes tindria sobre el ritme haver optat per la variant oxítona *esser*. Al capdavant, els lectors de l'època no tenien cap pista sobre l'accentuació d'aquest verb i, en principi, totes dues opcions serien vàlides. Emulant la seva experiència, l'exercici formal que proposem tracta de valorar quins beneficis obtindríem amb una certa fluïdesa accentual.

Per a l'anàlisi, utilitzem el corpus restringit de 2.464 decasil·labs de Jiménez (2022). El ritme de partida és el que hi vam establir partint de la grafia *ésser*. Tot i que la posició de l'accent en la primera síl·laba és fixa, el verb *ésser* hi és tractat com un element de tonicitat relativa quan funciona com a atributiu o auxiliar: normalment, és tònic, però pot esdevenir àton quan el manteniment de l'accent provocaria un xoc amb altres mots, com amb el verb *trob* a (17a), o conduiria a situar un accent a la posició inicial de l'hemistiqui, com a (17b).

(17) Interpretació d'*ésser* com a àton en funció del ritme:

- a. quant del present      me trob *ésser* content, (LXXXIX, 58)
- b. vehent lo cel            *ésser* molt clar e bell, (II, 3)

El resultat de les combinacions, tant de la versió de Jiménez (2022) com de la reinterpretació actual, es presenten segons l'esquema il·lustrat a la Taula 1. En les files de dalt apareixen els models accentuals del recompte inicial, amb la indicació del nombre de casos, ordenats d'esquerra a dreta segons la freqüència del model en tot el corpus. Com que normalment els esquemes millors des del punt de vista rítmic són més habituals (v. Golston, 1998, i, per al català, Jiménez, 2019, 2022), l'ordenació segons la freqüència reflecteix la idoneïtat formal dels patrons. En les columnes de l'esquerra, trobem, de dalt a baix i en idèntic ordre, les mateixes combinacions, però amb els recomptes de freqüència de la nova lliçó. La interpretació dels resultats és relativament simple: en la diagonal apareixen els versos l'estructura dels quals no canvia amb la nova versió; no n'esperem gaires perquè l'exercici consisteix justament a canviar la posició de l'accent del verb *ésser*. Per damunt de la diagonal estan els casos en què el canvi millora l'estructura rítmica del vers, és a dir, substitueix un patró menys freqüent per un de més freqüent. Finalment, per baix de la diagonal es troben els casos en què el ritme empitjora amb la modificació accentual.

**Taula 1. Esquema general de les modificacions dels accents en dues lliçons alternatives:**

			Patrons inicials, ordenats segons la freqüència	
			A	B
			nre.	nre.
Patrons reinterpretats	A	nre.	Sense canvis	Canvi a millor
	B	nre.	Canvi a pitjor	Sense canvis

A la Taula 2 presentem els resultats per al primer hemistiqui, excloent-ne l'únic exemple amb la forma aguda *esser* en el corpus de 2.464 versos (poema L, vers 2), perquè no té accent dubtós, ja que es troba al final del primer hemistiqui. Els resultats indiquen que, amb una interpretació plana de l'accent, tres hemistiquis passarien a tenir l'estructura binària òptima WSWS. Fins i tot, l'únic cas en què empitjora el ritme, el vers «feu-

m'èsser cert de l'esdevenidor:» (XLIV, 6), que passa de WSWWS a WWWS, es podria mantenir com a binari situant un accent eurítmic sobre el pronom feble.<sup>17</sup>

**Taula 2. Esquema de les modificacions dels accents en dues lliçons alternatives del primer hemistiqui:**

			Patrons inicials, amb <i>ésser</i> , ordenats segons la freqüència		
			WSWS	WWWS	SWWS
			1	—	3
Patrons reinterpretats, amb <i>esser</i>	WSWS	3	—	—	3
	WWWS	1	1	—	—
	SWWS	—	—	—	—

La millora és més notòria en el segon hemistiqui, com mostra la Taula 3. En aquesta taula, hem col·locat el patró binari WSWWS –amb tres iambe– per damunt del patró ternari WWSWS –amb dos anapestos– perquè, tot i que el darrer model és més freqüent en l'estudi de Jiménez (2022), hi ha proves que March té una clara predilecció pel primer. Amb la interpretació aguda del verb, el ritme millora en pràcticament tots els exemplars, amb un augment dels hemistiquis de ritme purament iàmbic, provinents sovint de la reestructuració de versos amb patró ternari. Aquest darrer model, però, no desapareix, perquè es nodreix de la migració des dels patrons rítmicament inferiors. Hi ha, finalment, un cas amb substitució del model SWWSWS per SWSWS, que es considera millor perquè la llargària dels períodes segueix una seqüenciació creixent (v. Oliva, 1992: 146; Jiménez, 2019: 251, 2022).

**Taula 3. Esquema de les modificacions dels accents en dues lliçons alternatives del segon hemistiqui:**

			Patrons inicials, amb <i>ésser</i> , ordenats segons la freqüència					
			WSWSWS	WWSWS	WSWWS	WWWSWS	SWSWS	SWWSWS
			—	8	13	5	—	1
Patrons reinterpretats, amb <i>esser</i>	WSWSWS	19	—	7	7	5	—	—
	WWSWS	7	—	1	6	—	—	—
	WSWWS	—	—	—	—	—	—	—
	WWWSWS	—	—	—	—	—	—	—
	SWSWS	1	—	—	—	—	—	1
	SWWSWS	—	—	—	—	—	—	—

A (18) mostrem alguns dels versos en què el ritme es modifica amb la interpretació del verb com a *esser*: en els tres casos, el ritme del segon hemistiqui millora amb el canvi, perquè esdevé purament binari, amb una seqüència de tres iambe.

<sup>17</sup>La tonicitat dels pronoms febles en March en relació amb el ritme i les conseqüències sobre l'ortografia és un punt que convindria estudiar en un futur.

(18) Esquemes rítmics amb la interpretació d'*ésser* com a pla (a) o com a agut (b):

- |    |                    |  |
|----|--------------------|--|
| a. | ve-hent lo cel     | <i>és-ser</i> molt clar e bell, (II, 3)      |
|    | W S WS             | W W W S WS                                   |
|    | car men-tre visch  | no pot <i>és-ser</i> pe-ri<da> (XVI, 35)     |
|    | W S WS             | W W S WW S                                   |
|    | quant del pre-sent | me trob <i>és-ser</i> con-tent, (LXXXIX, 58) |
|    | W WW S             | W S WW W S                                   |
| b. | ve-hent lo cel     | <i>es-ser</i> molt clar e bell, (II, 3)      |
|    | W S WS             | W S W S WS                                   |
|    | car men-tre visch  | no pot <i>es-ser</i> pe-ri<da> (XVI, 35)     |
|    | W S WS             | W S W S WS                                   |
|    | quant del pre-sent | me trob <i>es-ser</i> con-tent, (LXXXIX, 58) |
|    | W WW S             | W S W S W S                                  |

Tot plegat, les dades indiquen que, en relació amb la forma plana *ésser*, la variant aguda *esser* ajudaria a millorar el ritme dels versos, especialment en el segon hemistiqui. Tenint en compte que March coneix les dues pronúncies i que les usa alternadament en certs contextos, seria sorprenent que renunciés a beneficiar-se en aquest cas de la variant formal que li forneix el ritme òptim.

#### 4. ESTRUCTURA RÍTMICA DEL VERS I POSICIÓ DELS ELEMENTS RÍTMICAMENT AMBIGUS

En els apartats anteriors hem vist exemples en què l'estructura mètrica i rítmica del vers permet inferir informació sobre la llengua de March. Aquí mostrarem un cas en què la relació és bidireccional: l'estructura del vers ajuda a definir les propietats dels mots i la distribució d'aquests ofereix pistes sobre l'estructura interna del vers. A §2 hem mostrat com la distribució dels diftongs creixents permet discernir tres posicions en el decasíl·lab *a minore* en funció de la prominència dels accents: el final del vers, el final del primer hemistiqui i la resta del vers. Sembla lògic pensar que les dues primeres posicions, més prominents, tendiran a ser ocupades per elements típicament tònicos i que, per contra, els elements típicament àtons apareixeran preferentment en altres punts del vers. Aquestes dues tendències es recullen en els tractats de mètrica catalana quan, per exemple, se subratlla que els elements àtons no solen aparèixer al final del vers (v. Oliva, 1980: 84, 1992: 287–288; Bargalló, 2007: 93).

Però no tots els elements febles es comporten igual. Per al rus, Jakobson (1973) va observar que els monosíl·labs, en cas d'ocupar una posició tònica, tendeixen a gravitar preferentment cap a les síl·labes que es consideren menys prominents; aplicat al decasíl·lab, qualsevol síl·laba tònica que no sigui la desena o la quarta i, entre aquestes dues, millor la quarta. L'anàlisi de Jakobson sobre el comportament dels monosíl·labs en rus s'ha mostrat, segons Pilshchikov (2019: 61), inadequada. En català, aquesta restricció no sembla tenir tampoc gaire força: una mirada als versos de March revela que hi trobem una gran abundància de monosíl·labs finals, ja remarcada per Ramírez (1985: 79). Ara bé, Pilshchikov mostra que sí que hi ha en rus una tendència dels mots rítmicament ambigus a agrupar-se en posicions tòniques de menor rellevància accentual. Els mots ambigus són els que, en la mètrica catalana, es defineixen com a «quasi-àtons», que poden funcionar com a tònicos o com a àtons en funció de l'entorn (v. Oliva, 1992, i, per a una llista dels mots ambigus en March, Jiménez, 2022).

Doncs bé, basant-nos en aquesta idea, estudiarem la distribució en els decasíl·labs *a minore* de March d'un element rítmicament ambigu: el relatiu *què* precedit de

preposició, i compararem els resultats amb els d'un mot típicament tònic: l'interrogatiu *què*. L'objectiu de l'apartat és mostrar que una certa indefinició en la tonicitat del relatiu *què* afavoreix el ritme i que, com a element rítmicament ambigu, tendeix a distribuir-se segons les previsions de Pilshchikov (2019).

Comencem, primerament, analitzant les pistes que apunten a una certa tonicitat del relatiu *què*. En cinc decasíl·labs de March, reproduïts a (19), el relatiu *què* apareix al final del primer hemistiqui, cosa que indica que pot comptar com a tònic, malgrat que en valencià actual, igual que el relatiu *que*, funciona normalment com a àton. No hi ha, en canvi, cap decasíl·lab acabat amb una preposició seguida del relatiu *què*.<sup>18</sup>

(19) cella per <i>què</i>	Amor és desigual. (III, 20)
coses a <i>què</i>	ma voluntat s'enclina, (XXIV, 20)
e ço de <i>què</i>	mon cor se adolora (LXIV, 23)
e ço de <i>què</i>	no ymaginarem (XCV, 5)
e ço per <i>què</i>	amau alguna dona (CXVIII, 75)

La tonicitat de *què* com a partícula interrogativa no és dubtosa, per la qual cosa la seva aparició al final dels hemistiquis és més comuna: divuit casos en el primer hemistiqui, com el de (20a), a més de l'exemple de (20b) en el segon.

(20)a. O Déu! Per <i>què</i>	am a qui avorresch? (XCIX, 57)
b. pens lo bon hom	com, qui·l lloa, e de <i>què</i> ; (CVI, 458)

La distribució de *què* relatiu i interrogatiu en les diverses parts dels decasíl·labs *a minore* de March s'ofereix a la Taula 4. La darrera posició del vers no sembla molt rellevant, pel nombre reduït de casos. Quant a les altres posicions, la diferència fonamental es troba en la distribució dels elements en el primer hemistiqui: en l'interrogatiu, no sembla haver-hi una gran separació entre la quarta síl·laba i les tres síl·labes precedents; en canvi, el relatiu *què* tendeix a situar-se clarament en les posicions anteriors a la quarta. No hi ha grans divergències, en canvi, entre les dues partícules en el percentatge de casos del segon hemistiqui.<sup>19</sup> Comparant els casos dels dos hemistiquis, s'observa, per a les dues partícules, una certa inclinació a aparèixer en la primera part del vers, segurament motivada per la seva ubicació habitual a l'inici de l'oració. En definitiva, la distribució del relatiu *què* mostra que March està tractant aquesta partícula com un element rítmicament ambigu i que evita situar-la en les posicions més prominents del vers: la desena, però també la quarta.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Fora dels decasíl·labs, el relatiu *què* apareix al final del vers 326 del poema CXXVII: «Els han propòsit de fer bé, / mas no han l'àbit, ço per *què* / s'ateny delit.».

<sup>19</sup> Excloent la posició final per motius metodològics, les diferències de distribució del relatiu i de l'interrogatiu són estadísticament significatives ( $\chi^2_{(2)} = 6,053$ ;  $p = 0,048$ ), amb un efecte, definit per la V de Cramer (0,182), pròxim a moderat segons l'escala d'Eddington (2015: 44).

<sup>20</sup> No és una propietat exclusiva del relatiu *què*: la conjunció *perquè*, també rítmicament ambigua, es distribueix preferentment de manera que la segona síl·laba coincideixi amb una posició poc prominent, amb un biaix evident, per motius sintàctics, a favor de la primera part del vers: 51 ocurrences abans de la quarta, 6 en la quarta i 21 entre la cinquena i la novena. En canvi, el nom *perquè*, clarament tònic, apareix més sovint al final del vers: 1 ocurrencia amb la síl·laba tònica abans de la quarta, 1 entre la cinquena i la novena i 3 amb l'accent a la desena, com en «ne·m cal cridar, puy no veig lo *perquè*,» (XXVI, 4).

**Taula 4. Distribució de *què* relatiu i interrogatiu en els decasíl·labs de March**

Valor de <i>què</i>	Casos	Abans de la 4a	4a	Entre la 5a i la 10a	10a
Relatiu	83	41 (49,4%)	5 (6%)	37 (44,6%)	—
Interrogatiu	100	42 (42%)	18 (18%)	39 (39%)	1 (1%)

Basant-nos en la necessitat d'accentuar el relatiu *què* en exemples com els de (19), a Jiménez (2022) vam incloure'l entre els elements rítmicament ambigus; és a dir, vam tractar-lo com a tònic o àton segon convingués per al ritme. Tenint en compte la distribució esbiaixada que aquesta partícula presenta en el primer hemistiqui, gravitant clarament cap a les posicions més febles, ens podem preguntar si no obtindríem una estructura rítmicament millor considerant-la com a purament àtona. A les taules 5 i 6 mostrem el resultat de l'exercici de comparació amb els resultats de la interpretació ambigua de *què* en el corpus restringit de 2.464 decasíl·labs. Com es pot comprovar, en considerar *què* com a purament àton, el patró rítmic del vers empitjora sempre que es produeix alguna diferència en l'accentuació (és a dir, en tots els casos situats al dessota de la diagonal).

**Taula 5. Patrons rítmics de *què* relatiu en el primer hemistiqui dels decasíl·labs de March:**

			Patrons inicials, amb <i>què</i> «quasi-àton», ordenats segons la freqüència		
			WSWS	WWWS	SWWS
			11	—	—
Patrons reinterpretats, amb <i>què</i> àton	WSWS	—	—	—	—
	WWWS	11	11	—	—
	SWWS	—	—	—	1

**Taula 6. Patrons rítmics de *què* relatiu en el segon hemistiqui dels decasíl·labs de March:**

			Patrons inicials, amb <i>què</i> «quasi-àton», ordenats segons la freqüència				
			WSWSWS	WWSWWS	WSWWWS	WWWSWS	WWWWS
			6	3	1	1	—
Patrons reinterpretats, amb <i>què</i> àton	WSWSWS	—	—	—	—	—	—
	WWSWWS	1	—	1	—	—	—
	WSWWWS	2	1	—	1	—	—
	WWWSWS	7	5	1	—	1	—
	WWWWS	1	—	1	—	—	—

Per tant, l'avaluació dels esquemes accentuals mostra que la consideració del relatiu *què* com un element ambigu, com un element «quasi-àton», és més adequada: primer, perquè, com acabem de veure, contribueix a optimitzar el ritme dels versos; segon, perquè la distribució d'aquesta partícula s'adiu amb el que esperariem d'acord amb les previsions de Pilshchikov (2019).

## 5. CONCLUSIONS

L'estructura rítmica i mètrica dels poemes d'Ausiàs March ens permet extreure informació sobre la llengua de la seva època. Quant a la relació entre metre i variació lingüística, hem observat que March sovint tria, entre diverses solucions alternatives,

aquelles que s'escauen millor per a satisfer les exigències del còmput sil·làbic, com ocorre, per exemple, en el tractament de les seqüències vocàliques decreixents. La distribució d'aquestes seqüències segueix les tendències principals que acabaran triomfant en la llengua moderna, com si els principis que governen el sistema actual subjaguessin, incipientment, en els versos de March.

L'estudi del ritme, d'altra banda, ens pot ajudar a interpretar certes paraules de pronúncia dubtosa. En aquest sentit, el ritme i la rima poden servir per a decidir la grafia adequada per a un mot. Ja s'ha remarcat abans que la necessitat de mantenir la rima dona suport a l'accentuació a la manera valenciana de mots com *mercè*. Però el paper dels recursos rítmics pot anar més enllà, apuntant a grafies alternatives a les proposades inicialment, com en el verb *ésser*. Així mateix, hem constatat que admetre una certa fluïdesa en el concepte de tonicitat ens permet comprendre millor la distribució d'elements rítmicament ambigus com el relatiu *què*, amb una tendència clara a ocupar posicions tòniques de baixa prominència. En tots els exemples analitzats, la mètrica ens serveix per a interpretar les formes lingüístiques i la seva variació; en el cas dels elements rítmicament ambigus, a més, la seva distribució ens ajuda a copsar les relacions de prominència que s'estableixen entre les diferents parts de vers.

Tot plegat, l'estudi dels versos de March dibuixa un autor que és ben conscient dels recursos fornits per la variació lingüística i per l'ambigüitat rítmica de certes paraules i que sap explotar-los amb mestria, sigui per a quadrar el metre del vers, sigui per a millorar-ne el ritme. Però també revela una preocupació per l'alineament entre la prominència relativa dels mots i de les diferents parts del vers. Es tracta, en definitiva, d'una xarxa complexa de relacions entre mètrica, ritme i variació lingüística, enmig de la qual navega el poeta traient partit de tots els vents.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALDC = Veny, Joan i Lúdia Pons. 2001–2018. *Atlas lingüístic del domini català*, 9 vol. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. [<https://aldc.espais.iec.cat/>; consulta: 24/03/2021].
- Alemany Ferrer, Rafael et al. 2011. *Concordances lematitzades de les poesies d'Ausiàs March*. Alacant: Universitat d'Alacant. [<http://concormarch.iifv.net/home/>; consulta: 24/03/2021]
- Archer (1997) = March, Ausiàs. 1997. *Dictats. Obra completa*, ed. Robert Archer. Barcelona: Barcanova.
- Badia i Margarit, Antoni M. 1988. *Sons i fonemes de la llengua catalana*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Bargalló, Josep. 2007. *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Barcelona: Empúries. [Ed. revisada de Bargalló, Josep. 1991. *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Barcelona: Empúries.]
- Bohigas (1952–1959) = March, Ausiàs. 1952–1959. *Poesies*, 5 vol., a cura de Pere Bohigas. Barcelona: Barcino.
- Bohigas (2000) = March, Ausiàs. 2000. *Poesies*, a cura de Pere Bohigas, ed. rev., Amadeu-Jesús Soberanas i Noemí Espinàs. Barcelona: Barcino. [Ed. original: Bohigas (1952–1959)]
- Bonet, Eulàlia i Maria-Rosa Lloret. 1998. *Fonologia catalana*. Barcelona: Ariel.
- Cabré, Teresa i Pilar Prieto. 2004. «Prosodic and analogical effects in lexical glide formation in Catalan». *Probus. International Journal of Romance Linguistics*, 16: 113–150. [<https://doi.org/10.1515/prbs.2004.16.2.113>]



- Casanova, Emili. 1999. «Recorregut per la llengua d'Ausiàs March». A *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, ed. Rafael Alemany. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 132–172.
- DCVB = Alcover, Antoni M. i Francesc de B. Moll. 1930-1962. *Diccionari català-valencià-balear*, 10 vol. Palma de Mallorca: Moll. [<https://dcvb.iec.cat/>; consulta: 24/03/2021].
- DECat = Coromines, Joan. 1980–1991. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 vol. Barcelona: Curial.
- de Sisto, Mirella. 2019. «Micro- and macro-variation in verse. A typology of Romance Renaissance Meter». A *Quantitative Approaches to Versification*, ed. Petr Plecháč, Barry P. Scherr, Tatyana Skulacheva, Helena Bermúdez-Sabel, Robert Kolár. Prague: Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 75–93. [<http://versologie.cz/conference2019/proceedings/qav.pdf>]
- de Sisto, Mirella. 2020. *The interaction between phonology and metre. Approaches to Romance and West-Germanic Renaissance metre*, tesi doctoral. Nijmegen, Radboud Universiteit. [<https://www.lotpublications.nl/the-interaction-between-phonology-and-metre-approaches-to-romance-and-west-germanic-renaissance-metre>]
- Dols, Nicolau. 1998. «Contribució a l'estudi de l'estructura sil·làbica del català: diftongs i hiats en els 'Poemes bíblics' de Joan Alcover». A *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*, vol. 2, coord. Josep Massot. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Universitat de Barcelona, 309–326.
- Duffell, Martin J. 1994. «The metrics of Ausiàs March in a European context». *Medium Ævum*, 63.2: 287–300. [<https://doi.org/10.2307/43629736>]
- Eddington, David. 2015. *Statistics for linguists: A step-by-step guide for novices*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Escartí (2009) = March, Ausiàs. 1997. *Poesies*, ed. Vicent J. Escartí. València: Alfons el Magnànim.
- Fabra, Pompeu. 1912. *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Tipografia L'Avenç, Masó, Casas & C<sup>a</sup>. [<http://ocpf.iec.cat/obres/03Gramatica12.pdf>; consulta: 24/03/2021]
- Ferrater, Gabriel. 1981. Sobre mètrica. A *Sobre el llenguatge*, ed. a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Quaderns Crema, 77–86.
- Ferreres (1979) = March, Ausiàs. 1979. *Obra poètica completa*, 2 vol., ed. Rafael Ferreres. Madrid: Castalia.
- Ferreres, Rafael. 1981. «La mètrica de Ausiàs March». *Revista Valenciana de Filologia*, 7.4: 313–349.
- Fuster (1959) = March, Ausiàs. 1959. *Antologia poètica*, ed. Joan Fuster. Barcelona: Selecta. [Reed.: March, Ausiàs. 1979. *Antologia poètica*, ed. Joan Fuster. València: Eliseu Climent.]
- Golston, Chris. 1998. «Constraint-based metrics». *Natural Language & Linguistic Theory*, 16: 719–770. [<https://doi.org/10.1023/A:1006056312894>]
- Institut d'Estudis Catalans. 2016. *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Jakobson, Roman. 1973. «Ob odnoslozhnykh slovakh v russkom stikhe». A *Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky*, ed. Roman Jakobson, Cornelis H. Van Schooneveld, Dean S. Worth. The Hague, Paris: Mouton, 239–252.
- Jiménez, Jesús. 1999. *L'estructura sil·làbica del català*. València, Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Jiménez, Jesús. 2019. «Poesia bastida amb materials planers: Optimització del ritme en els alexandrins d'Estellés». *Zeitschrift für Katalanistik*, 32: 223–269. [[http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/32/14\\_Jimenez.pdf](http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/32/14_Jimenez.pdf)]
- Jiménez, Jesús. 2022. «Rhythmic structure in Ausiàs March (1397–1459) and Vicent Andrés Estellés (1924–1993): A quantitative constraint-based approach». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 138: 87–117. [<https://doi.org/10.1515/zrp-2022-0003>]
- Martí, Joaquim. 2021. *La morfologia flexiva (1): el nombre*. Manuscrit. Universitat de València. [Es publicarà a Martines, Josep, Manuel Pérez Saldanya i Gemma Rigau. *Gramàtica del català antic*. València: Publicacions de la Universitat de València.]
- Navarro Tomás, Tomás i Manuel Sanchis Guarner. 1934. «Análisis fonético del valenciano literario». *Revista de Filología Española*, 21: 113–141.
- Oliva, Salvador. 1980. *Mètrica catalana*. Barcelona: Quaderns Crema.
- 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. [Ed. rev. d'Oliva, Salvador. 1986. *Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema.]
- Pagès (1912–1914) = March, Ausiàs. 1912–1914. *Les obres d'Ausiàs March*, 2 vol., ed. Amadeu Pagès. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Palmada, Blanca. 1994. *La fonologia del català. Els principis generals i la variació*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Parramon i Blasco, Jordi. 1992. *Repertori mètric de la poesia medieval*. Barcelona: Curial.
- Pilshchikov, Igor. 2019. «Rhythmical Ambiguity: Verbal Forms and Verse Forms». *Studia Metrica et Poetica*, 6.2: 53–73. [<https://doi.org/10.12697/smp.2019.6.2.02>]
- Ramírez i Molas, Pere. 1985. «El decasíl·lab d'Ausiàs i la recepció de l'endecasílabo petrarquista». *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes*, 7: 67–87. [<http://doi.org/10.5169/seals-254428>]
- Recasens, Daniel. 1990. *Temes de fonètica i lingüística catalana*. Tarragona: Publicacions de la Diputació de Tarragona, 57–81.
- Recasens, Daniel. 1993. *Fonètica i fonologia*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Recasens, Daniel. 2017. *Fonètica històrica catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Sanchis Guarner, Manuel. 1959–1962. «La lengua de Ausiàs March». *Revista Valenciana de Filología*, 6: 85–99.
- Serra, Alfons i Rossend Llatas. 1932. *Resum de poètica catalana (mètrica i versificació)*, Barcelona: Barcino.
- Vallverdú, Teresa. 2002. «Fenòmens en grups vocàlics». A *Gramàtica del català contemporani*, vol. 1, dir. Joan Solà, Maria-Rosa Lloret, Joan Mascaró, Manuel Pérez Saldanya. Barcelona: Empúries, 125–167.