

LA CREDIBILITAT DEL NARRADOR EN JOC.
VISIONS, ESPILLS I VOYEURISME A LA FAULA DE
NEPTUNO I DIANA

GEMMA PELLISSA PRADES

(Universitat de Barcelona)

1 INTRODUCCIÓ. L'ASPECTE DISCURSIU DE LES OBRES DE FICCIO
SENTIMENTAL

Des que Menéndez Pelayo (1905) les va descriure per primera vegada, les obres de ficció sentimental del s. XV s'han definit pel predomini de les expansions sentimentals per damunt de l'acció narrativa. Rubió (1949) ja havia advertit que, tot i que estaven relacionades amb les novel·les, no se'n podien considerar, atesa la importància del discurs, la introspecció en detriment de l'acció i la circulació lligada als cançoners. De fet, Riquer (1964) substitueix la designació de «novel·la amorosa», emprada per Rubió, per la de «proses sentimentals i al·legòriques». Així mateix, la crítica castellana, amb una bibliografia vasta sobre el tema, també rebutja l'ús del concepte *novela* per referir-se a aquestes obres (Deyermond 1975) i proposa, entre altres opcions, el terme *ficción sentimental*, que ha gaudit d'un consens prou ampli. Més recentment, Cortijo (2001) i Besó (2004) s'han fet ressò del problema terminològic.

Aquesta característica de la ficció sentimental ha portat alguns estudiosos de les obres catalanes (Torró 1987; Ribera 1994) a destacar la quasi absència de desenvolupament novel·lístic dels textos, és a dir, d'una certa progressió de la trama i elaboració del relat. Torró (1987: 46) afirma que aquestes obres «vénen concebudes retòricament, sovint amb uns clars exordi i epíleg, com un discurs, una elegia o una llarga epístola, i en cap cas com una 'novel·leta' o com una aventura meravellosa». Malgrat tot, l'autor apunta que les obres sentimentals de Corella presenten, en un major o menor grau, una novel·lització de l'argument; com ocorre amb *La història de Leànder i Hero* que, a diferència del que és habitual en aquests textos, està narrada en tercera persona i no en primera, que facilitava la identificació de l'autor amb el narrador-protagonista. El component autobiogràfic ha estat considerat tradicionalment (sobretot des de Millares Carlo 1950)

un dels trets recurrents en les obres de ficció sentimental, tot i que Whinnom (1983), Lacarra (1988) i Gómez (1990) posaren en dubte que en fos un element indispensable.

Dins del corpus de la ficció sentimental catalana hi ha dues obres originals que destaquen per la construcció del marc narratiu de ficció i l'avançament de l'acció. Es tracta de la *Tragèdia de Caldesa* de Corella, escrita cap al 1458, i de la *Faula de Neptuno i Diana*, composta entre 1482 i 1486 i atribuïda a Francesc Alegre (Torró 1994). Si bé l'obra de Corella ha gaudit d'un èxit considerable per part de la crítica, no es pot dir el mateix de la *Faula de Diana*, que només figura en l'edició de Miquel i Planas (1908-1916), els manuals de la literatura de Rubió (1949) i Riquer (1964), Pacheco (1970), Pacheco / Bover / Gallofré (1982) i Torró (1994).

Tant la *Tragèdia de Caldesa* com la *Faula de Diana* vehiculen un relat o *exemplum* que funciona com a remei d'amor per al narrador-protagonista, del qual no coneixem el nom (Pellissa: en premsa). Les dues obres parteixen del desengany amorós per evocar una relació sentimental desgraciada que va tenir lloc en el passat i va estar marcada per la traïció de la dama. Els textos es clouen amb el refús de l'amor per part del protagonista (més explícit en Alegre), relacionat amb la crisi de l'ideal de l'amor cortès que, segons Torró (1987), reflecteixen les ficcions sentimentals.¹

En els dos casos, el narrador és presentat en un primer moment com a protagonista de la història, però de seguida se'n situa al marge i esdevé només un observador de la trama que es limita a descriure la seua «visió», l'acció pròpiament dita. Però mentre que la visió de la *Tragèdia de Caldesa* compleix uns paràmetres realistes, l'obra d'Alegre conté ressons onírics, i la credibilitat del narrador, ara reduït a un simple testimoni, queda en entredit, tant per la indeterminació de les causes i la naturalesa de la visió (si es tracta o no d'un somni i la indicació de la facultat de la «fantasia» com a possible responsable de la reelaboració d'un record), com pel fet que ni tan sols dins de l'àmbit al·legòric el narrador presencii directament la faula que explica.

L'objectiu d'aquest article és analitzar la figura i les funcions del narrador de la *Faula de Diana*, receptor principal del remei d'amor i relacionar-lo amb la construcció narrativa, ja que Alegre dilueix els aspectes discursiu i líric de l'obra, més palesos a la *Tragèdia de Caldesa* (expansions sentimentals del narrador a l'exordi i a l'epíleg, expressió de la subjectivitat amb suspensió de l'acció, identificació clara del narrador no solament amb l'enamorat enganyat, sinó també amb l'autor). Per fer-ho, valorarem els dos recursos principals que

1. Pel que fa a la interpretació de la *Tragèdia de Caldesa*, veg. Badia (1993).

el narrador utilitza per distanciar-se del relat i de la veritat que pugui contenir: l'elaboració literària d'una visió al·legoricomitològica i la imatge de l'espill, i compararem l'obra amb textos similars.

2 VISIONS

Mentre que Corella situa la trama de la *Tragèdia de Caldesa* en la realitat contemporània (a la ciutat de València durant el regnat de Joan II) i no hi figura cap element que se'n desmarqui, Alegre crea un doble espai dins de la ficció narrativa: l'àmbit realista i l'al·legòric, on té lloc la faula mitològica i que conforma gairebé la totalitat de l'obra. Tot i que es pot deduir que la història s'inicia en l'eix realista, el narrador no dóna en cap moment una descripció d'aquest espai, sinó que només començar el relat introdueix els propis pensaments sobre una experiència amorosa fallida i fa participar el lector de l'estat mental en què es troba: després d'un període llarg de temps com a servidor de l'estimada, ha deixat enrere la passió amorosa (plena de gelosia i sospites) i no vol tornar a sentir parlar de l'amor o de la dama. No sabem, però, quin ha estat el desencadenant d'aquesta situació, només se'ns indica que un dia, ja desenamorat, mentre recordava fets del passat, va tenir una visió de caire al·legòric:

«un dia, passejant per lo meu pensament e revoltant los passos de la mia memòria en les coses passades, no sé si mos ulls (reportant cosa vera) o si la fantasia (moguda del pensar, fahent apparer en acte ço que ella alterada havia fabricat) me causaren tal vista, que de nou me parech ser en un gran prat».²

El fet que en la literatura medieval s'utilitzin indistintament els termes «somni» i «visió» (per exemple al *Filocolo* de Boccaccio apareix *sogno* al llibre II, cap. 25 i *visione* al llibre II, cap. 42 amb el mateix sentit i al *Paris et Vienne* i al *Curial e Güelfa* també s'anomenen de les dues maneres), podria fer pensar que la visió de la *Faula de Diana* fos en realitat un somni, més concretament, un *insomnium* segons la classificació que en fa Macrobi al comentari del *Somnium Scipionis*. Braet (1983: 11-23) descriu els *insomnia* de Macrobi com a resultat de la prolongació de les preocupacions i els desitjos diürns del dorment; com passa a la *Faula de Diana*, en què la visió és causada pels pensaments del protagonista sobre records del passat, que més endavant es posarà de manifest que són dolorosos. Aquests somnis, explica Braet, són força utilitzats en la literatura francesa i occitana i tenen sovint un tema sentimental. A més, no presenten cap complexitat a l'hora de ser interpretats, perquè tampoc no posseeixen caràcter endevinatori. Fet

2. Compareu aquest fragment amb el passatge següent: «[Florio] con varii pensieri s'incominciò in se medesimo a dolere, e dolendosi, in nuove cose di pensiero in pensiero il portò la fantasia, portandogli davanti agli occhi, che il loro potere aveano nella mente raccolto, nuove e inusitate cose», *Filocolo*, IV, 74.

i fet, allò que el narrador d'Alegre descriu pertany al passat i, per tant, no seria sospitós de contenir cap revelació enganyosa.³

Però, atesa la dificultat que presenta en alguns casos distingir entre «somni» i «visió», Manselli (1985) justifica l'ús restrictiu del terme «somni» al seu estudi només per a les situacions narratives en què s'indica clarament que l'experiència fantàstica es produeix durant el son. En canvi, a la *Faula de Diana* el suposat dorment ni tan sols sap si allò que veu té lloc en realitat i no s'indica ni el moment en què s'adorm ni quan es desperta, al contrari del que passa al *Somni* del mateix autor. Braet (1983) afegeix que en aquestes obres la seqüència del somni sol seguir unes fórmules fixes: a) el preludi del somni amb la descripció del temps (normalment avançada la nit) i de l'espai (generalment una cambra closa) en els quals el personatge agafa el son i l'esment de les condicions psicològiques i fisiològiques; b) la narració del somni pròpiament dita; c) el despertar sobresaltat del dorment i d) la interpretació del que ha vist (Braet 1983). Malgrat que el *Somni* reporta totes aquestes fases, a la *Faula de Diana* només hi ha una descripció breu de l'estat del protagonista abans del fenomen. L'ambigüitat envolta, per tant, les condicions en les quals s'engendra la visió.

De totes maneres la visió de la *Faula de Diana* funciona de la mateixa manera que el somni que analitza Orazi (1998) a propòsit del *Somni* d'Alegre: com a mecanisme que permet passar de l'espai realista a l'al·legòric. En efecte, la visió fa de pont entre el lloc indeterminat on es troba el protagonista i el prat on comença la poètica ficció, descrit, ara sí, com un *locus amoenus* amb els trets de «*la prairie grant e bele*» del *Roman de la Rose* (Langlois ed. 1914-1924, v. 122), poema al·legòric amb el qual manté nombrosos paral·lelismes. Ben mirat l'al·legoria, tan usada a les ficcions sentimentals en general (Deyermond 1979) i a les proses d'Alegre en particular (Pellissa: en premsa), afavoreix l'exposició del món interior i els seus conflictes (Lewis 1936).

Però en aquest cas Alegre no es limita a articular la visió mitjançant personificacions al·legòriques (Raó, Voluntat, Esperança) que participen en un intercanvi dialèctic que fa evolucionar el pensament del protagonista, víctima de la passió amorosa (com fa a la *Requesta* i al *Raonament* i que podríem comparar amb *La noche* de Francesc Moner, de major complexitat narrativa que aquestes dues obres), sinó que elabora una faula mitològi-

3. Per a la interpretació dels somnis a l'Edat Mitjana, veg. Campanelli / Penetta (1994). Als primers versos del *Roman de la Rose* es fa referència a la freqüent associació dels somnis amb l'engany, que Gregory també tracta: *Maintes genz dient que en songes / N'ha se fables non e mençonges, / Mais l'en peut teus songes songier / Qui ne sont mie mençongier, / Ainz sont après bien aparant* (Langlois ed. 1914-1924, vv. 1-5).

ca protagonitzada per personatges amb noms divins però de comportaments humans: una sacerdotessa anomenada Diana, que menysprea l'amor i que només cedeix a canvi de riqueses; Neptú, l'amant traït, i la deessa Venus, que, incitada per son fill Cupido, jutja Diana i la castiga pels seus actes tot transformant-la en pedra negra. Els personatges secundaris (Fama, Dion, Tritó, Júpiter, Mercuri, Cloto, Làquesis i Àtropos, Medea i Escil·la, entre els quals caldria considerar el narrador, relegat ara a un mer observador dels fets) i les nombrosíssimes citacions mitològiques acaben de configurar el relat.

Ara bé, dins de l'espai al·legòric també distingim entre dos àmbits: a) la cort de Venus, a la qual s'arriba pel bell prat descrit al començament de la visió i on els enamorats dels dos sexes són rebuts en audiència per la deessa i b) Barcelona, la ciutat on tenen lloc els amors de l'avariciosa Diana amb Neptú.

El contacte entre els dos àmbits sembla produir-se només per voluntat dels déus de l'Amor: és Cupido qui assabenta Venus de la resistència de Diana a enamorar-se i la convenç perquè actuï per preservar la fama del seu regne (basat en les *Metamorfosis* d'Ovidi, IV, v. 341-408 i 361-380, obra traduïda per Francesc Alegre). Només aleshores l'infant, ajudat per sa mare, fa que els nombrosos pretendents que festejaven Diana l'oblidin i atrau l'atenció de Neptú cap a ella. Arran d'això, Neptú i Diana inicien una relació sentimental basada en els diners, però ella l'enganya amb altres homes, de la mateixa manera que Caldesa, caracteritzada com una prostituta, ensorra l'ideal amorós que representava per a l'enamorat de Corella. Cal assenyalar que durant el desenvolupament dels amors de la parella, Venus i Cupido tenen un paper passiu, tot i que segueixen tothora els seus moviments, mentre que Diana ni tan sols coneix la cort de Venus. De fet, no tornen a intervenir en els afers dels humans fins que arriba el moment d'executar allò que havia estat anunciat per les Parques: el judici de Diana i la condemna consegüent, que tenen lloc a l'àmbit de la cort de la deessa. És l'única escena de l'obra en què els personatges pertanyents als dos àmbits es troben en un mateix espai i l'única part de la història de Diana que el narrador pot haver viscut en directe, ja que fins ara havia estat testimoni de l'acció a través d'un espill màgic situat en una sala de la torre de Venus. Per tant, l'observació sense intermediaris només es produeix en el desenllaç de la trama de Diana (el procés contra l'avariciosa, la conversió en pedra negra i la fama que s'hi associa; és a dir, les conseqüències tràgiques de l'amor). Al proper apartat aprofundirem en les connotacions del fet que l'engany de Diana no només es presenti en forma de visió sense un marc definit, sinó a través d'un espill i com això afecta la distància narrativa i dificulta la identificació per part del lector del protagonista decebut per l'amor amb Neptú i de Diana amb la pròpia estimada.

L'escenari de la *Faula de Diana* és semblant al de la *Fiammetta* de Boccaccio, en què una sèrie de personatges intemporals poblen un ambient que podria semblar contemporani i, a la novel·la italiana, fins i tot cristià; però s'hi mesclen referents mitològics lligats a la passió. Al llibre tercer del *Curial e Güelfa* també s'hi barregen elements mitològics i personatges pagans. Torrò (1994) argumenta que tant la *Fiammetta* com el *Filostrato* i el *Filocolo* de Boccaccio, que circulaven a la Corona d'Aragó al s. XV, mostren com transformar les teories amoroses en faules antigues.

Gràcies al coneixement de les obres de Boccaccio, doncs, Alegre teixeix una història que narra una experiència sentimental negativa protagonitzada per personatges contemporanis (localitzats a Barcelona) i per déus (Torrò 1994). Segons Torrò, la figura de Diana, caracteritzada com una sacerdotessa pagana, correspondria a una monja barcelonina de comportament llicencios i Neptú representaria un mercader ric vingut de Nàpols, com es desprèn dels comentaris d'Alegre a les *Transformacions* ovidianes, en què associa el déu del mar amb un navegant estranger.

Al poema XLII d'Ausiàs March («Vós qui sabeu de la tortra·l costum»), el poeta vitupera una dama per haver tingut relacions amb un mercader i la tracta de prostituta.

Aquesta composició, escrita cap al 1420, ha estat interpretada com un maldit, que el poema XLI justificaria, ja que el poeta hi afirma que cal denunciar els vicis de les persones que actuen malament (Archer 1989-1990), com també seria el cas de Diana, tot i que Alegre interposa filtres entre la societat contemporània (la visió amb ressons onírics, la faula mitològica i l'espill com a objecte de coneixement/revelació dels fets) i la ficció, de manera que genera dubtes sobre la veritat del que s'explica (almenys fora del context en què fou escrita la prosa) i no permet relacionar l'autor amb la figura del maldient. El vituperi contra la dama expressat en l'obra d'Alegre té un altre propòsit: actuar com a remei d'amor (efectiu, almenys, per al protagonista). En canvi, al poema de March s'hi explicita el nom de la dama, na Monboí. Archer exposa que:

«s'ha anat creient que darrere del poema hi ha una relació amorosa anterior entre March i Na Monboí, i que el poeta ha estat rebutjat en favor del seu 'rival'. En Joan. Remarquem, però, que March no parla en primera persona fins a la tornada, i l'única relació amb la dona de què parla és la del client satisfet dels serveis d'ella com a alcavota».

A la *Faula de Diana* tampoc no s'aclareix la relació que hi ha (o hi havia hagut) entre el protagonista i Diana, malgrat que sabem que havia estat enamorat i que la narració al·legòrica ha estat construïda a partir dels seus records. Es tracta només d'un exemple, d'una anècdota contemporània que colpí l'enamorat fins al punt d'allunyar-lo de l'amor per a sempre? Les barreres que crea l'autor entre el narrador i la vivència amorosa relacionada

provoquen que el lector no sàpiga a què atènr-se. Ni tan sols si es volgués identificar el protagonista amb un dels personatges actius de la faula hom no sabria si decantar-se per Neptú o per un dels molts pretendents enganyats per Diana.

3 ESPILLS I VOYEURISME

Els avenços tècnics en la producció d'espills a l'Edat Mitjana no es tradueixen en un canvi de concepció d'aquests objectes, associats tant al reflex fidel de la realitat com a l'engany i la deformació, atès que els primers espills, fabricats en bronze, or i plata no oferien una imatge nítida (Cardini 1984; Campanelli / Penetta 2004; Álvarez / Pellissa: en premsa). Per aquesta raó, no és gratuït que Alegre introduís la imatge de l'espill com a superfície a través de la qual es revela la traïció de Diana al protagonista i als presents a la cort de Venus, de manera que simbolitza la possibilitat d'accés al coneixement dels fets (potser a la veritat), alhora que planteja dubtes sobre la fiabilitat del reflex, a causa de les seues connotacions negatives.

L'espill de la *Faula de Diana* es descriu de la manera següent: «E de tot açò era yo avisat, stant dins la gran sala mirant hun clar spill que enmig d'ella penjave, hon se representaven de les parts del món los actes que obraven tots los enamorats y les veus s'i hoyen si era fet silenci». Aquest fragment explica el funcionament de l'objecte, de característiques màgiques, que mostra els actes de tots els enamorats del món i també permet sentir-los. En cap moment s'indica que provoqui una distorsió de la realitat, al contrari, se'n destaca la claredat. Tanmateix, la llarga tradició literària que associa els espills amb la mentida i la manipulació de la imatge el converteix en motiu de sospita (Álvarez / Pellissa: en premsa). Així, igual que l'autor de la primera part del *Roman de la Rose* adverteix sobre els prejudicis atribuïts als somnis, més endavant es vincula l'espill amb l'engany i la història de Narcís («c'est li miroers perlleus», Langlois ed. 1914-1924, v. 1571), també esmentada a la *Faula de Diana* amb el mateix sentit («Açò me ha enganat, com l'ombre a Na[r]ciso»).

En la literatura catalana hi ha un exemple molt il·lustratiu del lligam que s'estableix entre l'espill i la falsedat, el qual, a més, té punts de contacte amb el paper de *voyeur* que adopten el protagonista de la *Tragèdia de Caldesa* (que observa per accident la infidelitat de l'estimada a través d'una finestra) i el de la *Faula de Diana* (que espia l'acció amorosa davant de l'espill de la deessa Venus), com constaten Álvarez / Pellissa (en premsa). Ens referim al capítol 283 del *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, en què es representa el muntatge teatral dels amors de Carmesina amb l'hortolà, dirigit per la Viuda Reposada per tal de convèncer Tirant de la deshonestedat de la princesa. En aquest cas Tirant també ocupa una posició privile-

giada i mira els fets que s'esdevenen a l'hort des de la casa d'una vella, sense ser vist pels protagonistes de la trama. Però ho fa a través d'un joc d'espills ideat per la Viuda, que li impedirà adonar-se que es tracta d'una escenificació teatral amb una finalitat suposadament eutrapèlica. Quan Tirant veu l'escena d'infidelitat de seguida desconfia de la naturalesa dels espills, aleshores «tingué dubte que los spills no li representassen fals lo que havia vist e trencà los spills, mirant si dins havia alguna cosa maliciosa que fos feta per art de nigromància» (Hauf ed. 2004: 1048). El narrador de la *Faula de Diana* no sembla adonar-se de les propietats contradictòries de l'espill, però ben segur que l'autor n'era conscient.

4 CONCLUSIONS

L'anàlisi de la utilització per part d'Alegre de recursos que potencien el caràcter de ficció de la història (la visió, la faula i l'espill màgic) posa de manifest que l'autor vol traçar una distinció clara entre la veu narrativa i els enamorats protagonistes de la trama fantàstica. Així, mentre que l'ús de la primera persona potencia l'empatia del lector pel patiment sofert pel protagonista a causa d'una experiència sentimental negativa i l'encamina cap a la decisió d'abandonar l'amor (explícita a l'inici i al final del text), Alegre no n'acaba d'explotar la potencialitat subjectiva a través de planys, exclamacions sentimentals i digressions, com és propi de la *Tragèdia de Caldesa* i les ficcions sentimentals en general. Al contrari, de fet, els passatges on més es constata la intervenció de la personalitat del narrador són aquells en què predomina la ironia, com la comparació que estableix entre el plaer de la cobdícia satisfeta i el gaudi sexual en l'escena d'amor entre Diana i Neptú. En efecte, un cop penetra al terreny de la visió, el narrador perd protagonisme i no participa en els fets narrats.

Però malgrat que el narrador es presenta com un mer testimoni dels fets fabulosos que relata, cal remarcar, un cop més, que és precisament el record d'aquests fets que referma la seua decisió de no tornar a estimar mai més i que el porta a advertir els lectors dels perills de la passió. Per tant, costa de creure que es tracti d'una anècdota que aquest personatge va sentir o va presenciar en el passat i que ha acabat sent determinant per guarir-lo de la passió amorosa per a sempre. Els recursos emprats per Alegre, però, qüestionen la veritat narrada i aparten l'argument de la faula de la realitat de l'autor i de l'entorn de les dames amb les quals es relacionava.

De fet, la visió mitjançant la qual es desenvolupa la trama podria funcionar a la manera d'un somni fingit. En aquest tipus de somnis, el suposat dorment detalla el contingut de la vivència onírica amb la intenció de donar a entendre un coneixement sobre la realitat (dins de la trama literària) que no pot o no vol declarar obertament. És un recurs que trobem en obres com el *Filocolo* (IV, 113) i el *Tirant lo Blanc* (cap. 162-163 i 260-262).

De la mateixa manera, el protagonista de la *Faula* exposaria la deshonra de la tal Diana en un àmbit després dels elements realistes de la contemporaneïtat de l'autor (tot i mantenir la referència a l'espai geogràfic de l'acció, Barcelona). L'ambigüïtat que proporciona la indefinició de la naturalesa de la visió, tal com s'ha argumentat més amunt, permetria que Alegre jugués amb aquests elements.

La lliçó moral del text com a *exemplum*, però, transcendeix aquestes particularitats i hauria de ser interpretada de la manera que l'autor recomana llegir les «faules» als comentaris de les *Transformacions*: «Les quals faules, per cert mai no seran legides per hòmens de elevat entendre que no sia tret fruit, con faula sia un exemplar demostratiu parlant sots fictiò, de la qual, levada la escorça, reste clar lo intente de qui l'a ordenada».

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALEGRE, FRANCESC (1486): «Faula de les amors de Neptuno y Diana». *Jardinet d'Orats*. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, ms. 151, f. 105^v-116^r.
- ALEGRE, FRANCESC (trad.) (1494): Ovidi, *Transformacions*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 11-VII-6.
- ÁLVAREZ, NOEMI / PELLISSA, GEMMA (en premsa): «'Si sabésseu quin joch me féu lo dia passat! Ab un espill me requerí de amors'. La imagen de tres espejos catalanes del s. XV, entre la magia y el tocador». *Revista de poética medieval*.
- ARCHER, ROBERT (1989-1990): «Ausiàs March i els mercaders». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 42, p. 209-219.
- BADIA, LOLA (1993): «*Aucis amors*. Teoria i pràctica del desengany d'amor segons Joan Roís de Corella». ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL (ed.): *Actas do IV Congresso Internacional da AHLM (Lisboa 1991), Volum 3*. Lisboa, Cosmos, p. 275-282.
- BESÓ, CÈSAR (2004): «La ficción sentimental: apuntes para una caracterización». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 27, p. 30.
- BRAET, HERMAN (1985): «Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence». GREGORY, TULLIO (ed.): *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 11-23.
- CAMPANELLI, ADELE / PENNETTA, MARIA PAOLA (2004): *Attaverso lo specchio. Storia, inganni e verità di uno strumento di conoscenza*. Pescara, Carsa.
- CARDINI, FRANCO (1984): «Lo specchio e l'enigma. Una nota sulli 'specchi magici' medievali». BANDINI, BRUNO / BARONCELLI, DEDI (ed.): «*Fallit imago*». *Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*. Ravenna, Longo Editore, 1984, p. 71-79.
- CORTIJO OCAÑA, ANTONIO (2001): *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*. Londres, Tamesis.
- DEYERMOND, ALAN (1975): «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature». *Hispanic Review*, vol. 43, p. 231-259.
- DEYERMOND, ALAN (1979): «Edad Media». RICO, FRANCISCO (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica.

- GÓMEZ, JESÚS (1990): «Los libros sentimentales de los siglos XV y XVI: sobre la cuestión del género». *Epos: revista de filología*, vol. 6, p. 521-532.
- HAUF, ALBERT (ed.) (2004): Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc (València, 1490)*. València, Tirant lo Blanch.
- LACARRA, MARÍA EUGENIA (1988): «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental». ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL (ed.): *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona, Promocions i Publicacions Universitàries, p. 359-368.
- LANGLOIS, ERNEST (ed.) (1914-1924): Lorris, Guillaume de / Meun, Jean de, *Le roman de la Rose*, París, Libraire de Firmin-Didot i Champion.
- LEWIS, CLEVIS STAPLE (1936): *The Allegory of Love*. Londres, Oxford University Press. Reedició 1953.
- MANSELLI, RAOUL (1985): «Il sogno come premonizione, consiglio e predizione nella tradizione medioevale». GREGORY, TULLIO (ed.): *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 219-244.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1905): *Orígenes de la novela española*. Madrid, Bailly-Baillière, p. 176-280.
- MILLARES CARLO, AGUSTÍN (1950): *Literatura española hasta fines del siglo XV*. Mèxic, Robredo.
- MIQUEL I PLANAS, RAMON (1908-1916): *Novelari català dels segles XIV a XVIII*. Barcelona, Miquel Rius, «Biblioteca Catalana».
- ORAZI, VERONICA (1998): «Il Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada di Francesc Algre: cornice onírica per un'allegoria di sapore umanistico nella Barcellona della fine del XV sec.». ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI (ed.): *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*. Roma, Bulzoni Editore, p. 289-304.
- PACHECO, ARSENI (1970): *Novel·letes sentimentals dels segles XIV i XV*. Barcelona, Edicions 62.
- PACHECO, ARSENI / BOVER, AUGUST / GALLOFRÉ, MARIA JOSEPA (1982): *Novel·letes amoroses i morals*. Barcelona, Edicions 62 i «La Caixa». «MOLC 73».
- PELLISSA, GEMMA (en premsa): «El discurs amorós de Francesc Alegre». ASSOCIAZIONE ITALIANA DI STUDI CATALANI (ed.): *Ciutat de l'amor: scrivere la città, raccontare i sentimenti*. Verona.
- RIBERA I LLOPIS, JUAN MIGUEL (1994): «Narrativa sentimental peninsular del s. XV: les raons íntimes del jo». *Revista de llengües y literaturas catalana, gallega y vasca*, vol. 4, p. 289-306.
- RIQUER, MARTÍ DE (1964): *Història de la literatura catalana*. Barcelona, Ariel.
- RUBIÓ I BALAGUER, JORDI (1949): *Història de la literatura catalana*. Barcelona, PAM. Reedició de 1984.
- TORRÓ, JAUME (ed.) (1987): «Context: l'autobiografia sentimental literària». Lull, Romeu, *Lo despropriament de amor*. Bellaterra, Stelle dell'Orsa, p. 10-93.

TORRÓ, JAUME (1994): «'Officium poetae est fingere': Francesc Alegre i la *Faula de Neptuno i Dyana*». BADIA, LOLA / SOLER, ALBERT (ed.): *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*. Barcelona, Curial i PAM.

WHINNOM, KEITH (1983): *The Spanish Sentimental Romance (1440-1550). A Critical Bibliography*. Londres, Grant and Cutler.

