

Els límits entre «somni» i «visió» a la *Faula de Neptuno i Diana**

Gemma Pellissa Prades
Universitat de Barcelona

Introducció

La *Faula de Neptuno i Diana* (1482-1486) va ser atribuïda a Francesc Alegre per Jaume Torró (1994). L'estudi assenyala que l'obra forma part de la producció de l'etapa de joventut de l'autor, en la qual no només traduí *La primera guerra púnica* (1472) i féu una primera versió de les *Transformacions* d'Ovidi (1472-1482), sinó que també escriví cinc proses breus de tema amorós: el *Raonament fingit entre Francesc Alegre i Esperança tramès per ell a una dama*, la *Requesta d'amor recitant una altercació entre la Voluntat i la Raó*, el *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés de una qüestió enamorada*, el *Sermó d'amor* i la *Faula de Neptuno i Diana*, que analitzarem a continuació. Les cinc s'inscriuen dins de la moda literària de la ficció sentimental.

Tot i que la *Faula de Diana* desenvolupa una trama com a mínim tan elaborada i rica de materials de tradicions diferents com la del *Somni* d'Alegre, no ha gaudit del mateix reconeixement crític, potser perquè fins fa pocs anys se'n desconeixia l'autoria. Aquest article se centra en l'estudi de la utilització de la visió a l'obra com a recurs literari amb unes implicacions formals, lligades a la construcció del marc narratiu, però alhora determinants per a la interpretació del conjunt de la faula i la intenció de l'autor.

L'enfocament comparatiu de l'article permet identificar uns models literaris que, si no van influir directament en la composició de la *Faula de Diana*, l'autor coneixia a través d'altres textos de la mateixa tradició literària. Pel que fa al *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris i Jean de Meun, Cabré (2010) assenyala que, tot i que l'obra es documenta per primera vegada a Catalunya l'any 1382 en una carta de Violant de Bar, neboda de Carles V de França, segurament ja l'havia tingut a les mans anteriorment, de manera que l'estudi la situa entre les fonts del *Llibre de Fortuna i Prudència* de

Bernat Metge ja el 1381. És més, Cabré relaciona el *Roman de la Rose* amb el tractament de l'amor en l'obra de Guillaume de Machaut i de Jean de Froissart.¹ Cal destacar que aquests dos autors influïren en la configuració del to autobiogràfic i en l'ús de l'al·legoria amorosa en la ficció sentimental hispànica, juntament amb altres materials de procedència diversa (Deyermond 1986).

A més de la tradició poètica francesa i la lectura i interpretació dels clàssics (especialment, Ovidi), la literatura italiana (Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Enea Silvio Piccolomini, Leon Battista Alberti) té un gran pes en el naixement de la ficció sentimental hispànica a mitjan s. XV, tal com ha estat estudiat i repetit per la crítica dedicada al tema des de la primera definició del fenomen per Menéndez Pelayo (1905). Torró (1994) argumenta el coneixement profund de Boccaccio per part de Francesc Alegre i explica com això es reflecteix tant en la traducció que fa de les *Transformacions* d'Ovidi com en l'obra original de l'autor. Tot i que la funció dels somnis a la *Faula de Diana* és més propera a la introducció del marc al·legòric del *Roman de la Rose* i que, com veurem, està lliure del significat premonitori que posseeixen els somnis al *Filocolo* de Boccaccio, l'autor italià ofereix a Alegre un model literari en vulgar i, com defensa Torró (1994: 234):

en el *Filostrato*, el *Filocolo*, o, inversament, la *Fiametta*, ensenyava a representar i a disfressar en les faules antigues els propis discursos

¹ Per a la recepció de Machaut i altres autors francesos (Chartier, traduït al català entre 1424 i 1457) a la Corona d'Aragó als s. XIV i XV, vegeu Marfany (2008). Cocozzella (2012: 11-40) remet a l'estudi de Post (1915) sobre les relacions entre la tradició poètica francesa de Condé, Deschamps i Chartier en l'elaboració de l'al·legoria amorosa i els *infiernos de amores* en la ficció sentimental castellana i catalana. De fet, l'hispanista fins i tot suggereix un tractament similar de la visió i la presó amorosa a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella i, més endavant (p. 123), esmenta un possible punt de contacte entre el *Roman de la Rose* i la producció de Corella i de Francesc Moner, ambdós autors d'obres que comparteixen els referents de la ficció sentimental. No hem d'oblidar que hi ha una relació de continuïtat entre la *Tragèdia de Caldesa* de Corella i la *Faula de Diana* de Francesc Alegre, com veurem tot seguit.

amorosos. Aquests textos corrien per la Corona d'Aragó, i els lectors de l'època devien trobar-los plens de «poètiques ficcions».

És diferent del cas de les relacions que s'estableixen entre Francesc Alegre i els altres escriptors catalans de la segona meitat del s. XV que conreen la ficció sentimental, com l'autor anònim de la *Triste deleitació*. Les coincidències textuais entre els recursos i materials que utilitzen aquests autors es poden explicar perquè parteixen d'uns mateixos referents i llocs comuns i, sobretot, per la voluntat de satisfer les expectatives del lector, que mossèn Gras designava aleshores al pròleg de l'adaptació de la *Tragèdia de Lançalot* com a «enamorada generació». Les figures estilístiques i el tractament de l'amor que apareixen a les obres de ficció sentimental configuren un gust o una moda literària que es desenvolupa, sobretot, al final del s. XV, amb autors com Joan Roís de Corella, que escriu faules mitològiques aproximadament entre 1456 i 1458 i la ja esmentada *Tragèdia de Caldesa* (Martos 2001); Romeu Lull; Francesc Carrós Pardo de la Casta, que compon la *Regoneixença* pels volts de 1478; Francesc Alegre i Francesc Moner, autor, entre d'altres peces, de *L'ànima d'Oliver*, redactada pocs anys després de la *Faula de Diana* (Cocozzella 1970).

Si bé l'intercanvi epistolar entre Francesc Alegre i Romeu Lull, datat entorn de 1479, demostra que els dos personatges es coneixien (Rodríguez Risquete (2011: I, 73), és difícil dir el mateix dels altres autors. Carrós Pardo de la Casta, sobre el qual s'ha trobat poca documentació, és un autor valencià que l'any 1473 havia participat en una incursió al Rosselló (Reyes-Tudela 1987), mentre que Alegre es mou, principalment, entre Barcelona i Palerm, on va ser cònsol durant els anys vuitanta (Torró 1994: 239-241). Al contrari del que ocorre amb els escrits de Corella i Alegre, transmesos en un manuscrit comú, el *Jardinet d'orats*, l'obra de Carrós Pardo de la Casta circula a través de la impremta, igual que el corpus de Francesc Moner. Les dades biogràfiques que coneixem sobre Moner tampoc no semblen indicar cap relació de contacte amb el nostre autor.

En canvi, encara que no es concreti en l'elaboració de la visió al·legòrica, la *Faula de Diana* depèn de la *Tragèdia de Caldesa* de Corella, com apuntava Torró (1994). La infidelitat de Diana a causa

d'interessos econòmics l'acosta al comportament de Caldesa, però la influència del literat en aquest text va més enllà. Alegre culmina la lliçó de Corella. Imita les reelaboracions de mites clàssics de l'autor en una història susceptible de ser interpretada en paràmetres realistes que recorden la *Tragèdia de Caldesa*. Efectivament, les dues obres comparteixen el posicionament desenganyat del protagonista envers la passió amorosa, la intenció moral (el rebuig de l'amor) i fins i tot recursos retòrics com l'*exemplum*, el to autobiogràfic i les sentències en estramps. Per tant, Alegre permet establir una línia de continuïtat amb Corella dins del corpus de la ficció sentimental catalana.

Dit això, exposarem breument l'argument de la *Faula de Diana*. Es tracta d'una al·legoria mitològica sobre un desengany amorós. El narrador, víctima d'una mala experiència sentimental, relata un fet singular del qual ha estat testimoni: l'engany d'una sacerdotessa anomenada Diana al seu amant, un mercader o navegant ric que porta el nom de Neptuno. La protagonista actua moguda per l'avarícia. Aquesta traïció no queda impune, sinó que la deessa Venus converteix Diana en pedra negra com a càstig pels seus actes. En realitat, la història es presenta com una visió que ha agafat forma a partir d'un record del passat del narrador o d'un producte de la pròpia fantasia, però que té la força de refermar la decisió inicial del personatge d'allunyar-se de l'amor per a sempre.

La visió com a mecanisme de pas

La *Faula de Diana* comença amb la introducció de l'al·legoria o la faula mitològica a través de la visió que ha tingut el narrador de la història, del qual no coneixem el nom. Lewis (1936) i Luria (1982) expliquen la utilització de l'al·legoria com un recurs expressiu especialment útil per a la introspecció i l'exposició del món interior i els seus conflictes, utilitzat sobretot després de la *Psychomachia* de Prudenci i que, en mans de Chrétien de Troyes i dels autors del *Roman de la Rose*, aprofundeix en el tractament de les emocions amoroses com si formessin part de l'aventura de la trama o la constituïssin enterament, sense haver de recórrer a l'acció externa. No en va,

l'al·legoria, juntament amb els somnis o les visions i les epístoles seran recursos retòrics característics de la ficció sentimental del s. XV.

En aquesta obra, Alegre no es limita a articular la visió mitjançant personificacions al·legòriques (Raó, Voluntat, Esperança) que participen en un intercanvi dialèctic com fa a la *Requesta* i al *Raonament*, sinó que elabora una faula mitològica 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 pel seus actes tot transformant-la en pedra negra.

El mecanisme que utilitza Alegre per traslladar el narrador des de la situació realista inicial fins al lloc principal de l'acció fantàstica és el mateix que Orazi (1998) explica en relació a un altre text de l'autor, el *Somni*. Orazi argumenta en aquesta ocasió que el somni és, precisament, el recurs narratològic que permet presentar millor l'espai al·legòric en el qual es descriu un procés d'amor. Es tracta, doncs, de l'element que possibilita el pas d'un espai —l'inicial i realista— a l'altre —el de la faula mitològica—. És a dir que, a diferència del que explica Josep Pujol (1994: 33-40) a propòsit de les tres obres en noves rimades de Jaume March, escrites més d'un segle abans (*El Roser de la Vida Gaia*, *La Joiosa Garda* i *Honor i Delit*), l'accés a la ficció per part del narrador de la *Faula de Diana* sí que es produeix per mitjans extraordinaris.²

Després de demanar cautela a l'hora de relacionar totes les obres catalanes al·legòriques amb la influència del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris i Jean de Meun sense tenir en compte l'existència d'altres textos en una tradició rica i variada, Pujol afirma que:

la comparació amb possibles models francesos mostra diferències significatives entre aquests i els suposats succedanis catalans, com ara la inexistència, a les obres catalanes amoroses, del motiu del somni del

² L'absència d'un recurs que facilita l'enllaç entre els dos mons també és evident a *L'ànima d'Oliver* (ca. 1490) i a *La noche* (1485-1491) de Francesc Moner, ambdues obres de ficció sentimental.

narrador, que des del *Roman de la Rose* de Guillaume fins als *dits* al·legòrics del XIV i XV permet l'accés a la ficció. (1994: 38)

Tant a la *Faula de Diana* com al *Somni* del mateix autor, sí que hi apareix un mecanisme mental que transporta el narrador al nou espai geogràfic. Però, tot i que el procediment d'entrada a la «història dins de la història» és el mateix en els dos casos, ens hem de plantejar si hi ha cap diferència en la forma de presentar la realitat al·legòrica a la *Faula de Diana*, designada amb el terme «vista», i al *Somni*.³

El somni i la visió a la literatura medieval

El fet que en altres obres que comparteixen el gust per la ficció sentimental amb aquests textos s'utilitzin indistintament els termes «somni» i «visió», com és el cas del *Filocolo* de Boccaccio i del *París e Viana* en la forma llarga francesa, podria fer pensar que la «visió» de la *Faula de Diana* també fos un somni, més concretament, un *insomnium*, segons la classificació que en fa Macrobi al comentari del *Somnium Sciponis*. Braet (1983: 11-23) descriu els *insomnia* de Macrobi com a resultat de la prolongació de les preocupacions i desitjos diürns del dorment; com ocorre a l'obra analitzada, 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 complexitat a l'hora de ser interpretats, perquè tampoc no posseeixen caràcter endevinatori.

³ Walde Moheno (2006: 55) examina la construcció de les novel·les de ficció sentimental a partir de la inserció d'una faula enmig de la història principal, en la qual incideix. Malgrat que l'operació tal com la descriu funciona perfectament a la literatura castellana en textos com el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón, la *Faula de Diana* d'Alegre prioritza el desenvolupament de l'acció del relat en tercera persona per damunt de la història-marc.

Per tant, al contrari dels somnis premonitoris del *Filocolo* i del *París e Viana* francès, la «vista» descrita a la *Faula de Diana* es refereix a fets que ja s'han esdevingut. Una altra divergència significativa entre aquestes obres rau en la descripció de la seqüència fantàstica. En la presentació dels somnis als dos primers textos, s'indica explícitament que el personatge, després de plànyer-se per les preocupacions que l'afecten, s'adorm. És el mateix que passa a l'inici del *Roman de la Rose*, al *Corbatxo* —traduït al català per Narcís Franch abans de 1457—, al poema *Sueño* del Marquès de Santillana, al *Somni* d'Alegre, i, fins i tot, a *Lo somni* de Bernat Metge. En referència a l'influx del *Roman de la Rose* en els escrits al·legòrics posteriors, Everett (1955: 101) afirma: 'Whatever the precise subject of the poem, it must begin in a particular way, with the poet falling asleep and dreaming', però no és tan clar que el nostre protagonista somniï.

Atesa la dificultat que implica en alguns casos distingir entre «somni» i «visió», Manselli (1985: 219-244) 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. De manera que la *Faula de Diana* no en formaria part. Vegem l'ambigüitat que envolta la descripció de l'estat del protagonista al moment de la «vista»:

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.⁴

Tot i que els termes són molt similars als que marquen l'inici del *Somni*, en aquesta obra s'esmenta el despertar del protagonista, mentre que la *Faula de Diana* es clou dins de l'espai al·legòric. Noteu l'estreta semblança del passatge transcrit amb el següent, extret del *Filocolo* (IV, 74): '[Florio] con varii pensieri s'incominciò in se

⁴ *Jardinet de Orats*, Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 151, ff. 105^r-105^v.

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'.

Caldria afegir que, segons Braet (1983: 11-23), la seqüència del somni en la literatura medieval 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 s'adorm i l'esment de la fatiga o d'altres 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. A la *Faula de Diana* només hi ha una descripció breu de l'estat mental del protagonista moments abans de la «vista» i la narració de la faula mitològica.

Així mateix, Deyermond (1993: 74-75) aclareix que en les obres en què es delimita l'entrada i la sortida del somni, com ocorre a la *Cárcel* de Nicolás Núñez, només es pot acceptar com a realitat tot el que transcorre fora de la frontera onírica. De manera que no és estrany que el *Somni* d'Alegre, en el qual el protagonista trenca la relació amb la seua estimada mentre dorm, no s'hagi llegit com una renúncia a l'amor, sinó com una renovació de la relació sentimental, encoratjada per la carta final de l'amic.

En canvi, a la *Faula de Diana* els límits entre realitat i ficció no són tan clars. Ni s'hi indica que el narrador s'hagi adormit ni tampoc es clou el text amb el retorn del personatge a la realitat. És més, l'obra s'ha interpretat com un *roman à clef*, en el qual darrere de la figura de Diana s'hi amagaria la d'una monja barcelonina i, en la de Neptú, un navegant enriquit (Torró 1994). De totes maneres, el narrador evita al·ludir a la relació que hi ha entre ell i la protagonista de la faula. La coneix? N'és l'amant o un dels pretendents? És simplement una anècdota que li han explicat i que potser el seu públic reconeixia? Sigui com sigui, tant el recurs del somni o la visió com l'elaboració mitològica afegeixen distància entre la identificació de l'autor, el narrador-testimoni i els vertaders protagonistes de la faula, Diana i Neptú. Autor i narrador eviten, així, ser acusats de maldients.

Tanmateix, pel que fa a l'ambigüitat de la «vista», no es pot considerar que la *Faula de Diana* sigui una excepció singular dins de la ficció sentimental. Hi ha tres obres, escrites per autors catalans, que

presenten visions similars. La primera és la *Triste deleitaci3n* (1458-1467), escrita en llengua castellana, que cont3 quatre episodis rellevants pel que fa a les visions d'amor: el primer 3s una al·legoria entre Voluntat i Ra3 que es produeix durant un somni del protagonista, a la manera tradicional; al segon, l'estampeta amb la imatge de l'estimada cobra vida sense que s'insereixi explícitament en un escenari oníric; el tercer 3s una personificaci3 de Fortuna durant el retorn del protagonista i el darrer, que encara presenta una similitud m3s gran amb la *Faula de Diana*, torna a esdevenir-se durant un viatge, en el qual el personatge principal es mostra amoinat perquè no pot veure l'estimada. En aquesta visió, marcada per un canvi de la prosa al vers, el protagonista arriba al M3s Enll3 i visita l'infern d'enamorats.

Les altres dues obres van ser escrites per Francesc Moner, autor bilingüe en catal3 i castell3: *La noche* (1485-1491) i *L'ànima d'Oliver* (ca. 1490-1491). A *La noche* el protagonista se situa en un ambient realista, a prop de Tor3, com a convidat del comte de Cardona. Una nit surt a fer un tomb i, de sobte, experimenta la visió d'un castell. *L'ànima d'Oliver* tampoc no indica que l'aparici3 de l'esperit del difunt Oliver sigui fruit d'una visió o d'un somni; nom3s es descriu l'itinerari del protagonista a peu des del Portal de l'Àngel de Barcelona fins a la Vall d'Hebron, on dialoga amb l'ànima d'Oliver, que el vol convèncer perquè deixi d'estimar. Un precedent lluny3 d'aquestes obres 3s el *De amore* (cap. VIII) d'Andreu el Capell3, traduït al catal3 com a *Regles d'amor* al s. XIV, en qu3 l'autor fa explicar a un noble que vol persuadir una dona dels avantatges d'estimar, la visió que va experimentar de la cort d'Amor i el seu seguici mentre estava en un bosc.

Malgrat la indefinici3 de la visió que relata Alegre, sabem que no nom3s afecta els ulls (el sentit de la vista), sin3 que, com a m3nim, tamb3 3s olfactiva, perquè el narrador destaca la «diversitat de tantes olors y colors» que l'envolten i, al llarg de la narraci3 es posa de relleu que tamb3 3s auditiva, perquè sent all3 que diuen els altres personatges. L'estat cavil·l3s del narrador quan es produeix la visió, provocada pel pensament, presenta nombrosos paral·lelismes amb la contemplaci3 del personatge de la *Regoneixença* de Francesc Carr3s Pardo de la Casta, una mica anterior al text d'Alegre.

Així, l'activitat mental dels personatges-narradors es relata de forma similar: després d'una llarga experiència amorosa, els dos estan capficats, en el cas del narrador d'Alegre, en els records i en el de Carrós, en consideracions més aviat abstractes. S'informa el lector que han estat desenganyats de l'amor; certament, la visió estarà estretament relacionada amb aquesta lluita contra la passió. També en els dos casos s'apunta a la facultat de la «fantasia» (Alegre) o de la «imaginació» (Carrós) com a responsable de la visió sobrenatural —la faula mitològica i les personificacions al·legòriques de termes abstractes, respectivament—.

A més, si el narrador d'Alegre té dubtes pel que fa a la causa, la naturalesa i la veritat de la visió, el protagonista de Carrós ho expressa en els termes següents:

dir acabadament en quin ésser stava no sabia. Hoya, e quasi no sé si hoyo. Veya, e no sé si veyo. [...] Dormen los meus sentiments e semblant al qui somnia que lo fals per ver aprova, a fer-me la nenguna cosa ésser alguna; ho vellen los meus aperits y es veritat que tinga ésser lo que yo senti? ¡O fort pas, que vellant, si vellava ho dormia no sentia! Y sospès en tal dubtosa pensa, per infinits senyals dins poch spay coneixent-me despert, e que no forjades illusions de virtut fantàstica, más verdaderament paraules eren aquelles que de mi foren hoydes.⁵

En aquesta darrera afirmació el narrador intenta argumentar que està despert i que la visió és real —tot i que es produeix dins del seu pensament: «la mia pensa veu» (p. 146)—. De fet, a partir de la primera manifestació fantàstica, en què hi ha una «veu» que li parla, s'encadenaran altres visions, tret que Manselli (1985: 219-244) argumenta que serveix per distingir la visió del somni, que es clou en si mateix. En el cas de la *Faula de Diana*, no s'enllaça una visió rere l'altra, però tampoc no podem deduir que el protagonista estigui adormit, sinó més aviat perdut en els seus pensaments.

Torró (1994) ho explica dient que el personatge d'Alegre emprèn una reflexió de l'experiència personal viscuda, que se li converteix en visió. Per tant, es tractaria d'un salt enrere en el qual,

⁵ Reyes-Tudela (1987: 131-132).

com argumenta Torró, l'autor presenta una experiència sentimental negativa protagonitzada per déus i personatges contemporanis en forma de faula antiga, gràcies al domini de les obres de Boccaccio com la *Fiammetta*, el *Filostrato* i el *Filocolo* i, podríem afegir-hi, *La caccia di Diana*, en la qual la figura de Diana té connotacions negatives i s'oposa al personatge triomfant de Venus.

El significat de la vis o a la *Faula de Diana*

La *Faula de Diana* conta la mateixa situació d'engany amorós de l'estimada infidel que es troba a la *Tragèdia de Caldesa* de Corella i en obres similars (Torró 1996: 42). Tot i aix , Corella, que escriv  una gran quantitat de reelaboracions de les faules mitològiques ovidianes, no introdueix elements pagans en aquesta història ambientada en un context contemporani —per tant, sense al·legoria ni vis o—.

L' s del somni fingit per part del narrador 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* de Joanot Martorell (cap. 162-163 i 260-262). De la mateixa manera, la *Faula de Diana* exposa la deshonra de la protagonista en un àmbit després dels elements realistes de la contemporaneïtat de l'autor, que en dificulten la identificació amb el narrador de la trama. Convé recordar que els crítics i historiadors de la literatura havien relacionat, sovint, les obres de ficció sentimental amb el component autobiogràfic del qual es desmarca Alegre.⁶ En efecte, l'autor sembla jugar amb l'ambig tat que li proporciona la indeterminació de la naturalesa de la vis o i la idea subjacent que els somnis poden ser enganyosos i clarividents (Braet 1985), també palesa a l'inici del *Roman de la Rose*:

Maintes gens dient que en songes
N'a se fables non et men onges;
Mes l'en peut tiex songes songier

⁶ Per a la pol mica que suscit  la lectura (pseudo)autobiogr fica de les obres de ficció sentimental, vegeu Lacarra (1988).

Qui ne sunt mie mençongier;
Ainz sunt après bien apparant. [...]
Car endroit moi ai-je fiance
Que songe soit senefiance
Des biens as gens e des anuiz,
Car li plusors songent de nuiz
Maintes choses couvertement
Que l'en voit puis apertement.⁷

La comparació de la *Faula de Diana* amb el somni del *Corbatxo* és especialment útil per analitzar la funció de la visió en l'obra d'Alegre. Al començament de l'«aventura» els narradors dels dos textos defineixen de forma positiva el seu estat sentimental: el personatge d'Alegre ha deixat enrere la passió amorosa i el de Boccaccio, tot i que enamorat, ha entès que no té sentit que s'entristeixi per la dama que estima. El viatge fabulós que emprenen els transporta a la cort de Venus; però, si bé el *Corbatxo* també conté referències a la deessa de l'amor, la trama se situa en un context cristià, amb al·lusions constants a Déu i al purgatori.

El grau d'enamorament (o de desenamorament) desigual dels protagonistes de les dues obres, fa que també s'enfrontin de manera diferent a la nova situació. Així, el personatge d'Alegre —ja desenamorat i per tant prou lúcid—, intueix on es troba mentre s'encamina cap a la cort de Venus i reconeix que no és la primera vegada que hi posa els peus: 'Yo en aquella hora tenguí bé en recort com pujant los havia altre volta passats [els esglaons que menen a la torre de Venus]'.⁸ En canvi, l'italià no sap on va i no recorda haver-hi estat abans fins que es troba un esperit penitent que l'hi explica, tot fent-li veure que, per efecte de la passió amorosa, no és capaç de raonar amb normalitat. A més, l'entrada de Corbatxo a la cort de Venus és semblant a la de la Diana d'Alegre, atès que no identifica el

⁷ Guillaume de Lorris i Jean de Meun (ed. Pierre Marteau 1967, vv. 1-5 i 15-20).

⁸ *Jardinet de Orats*, Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 151, f. 106^f.

lloc per on camina, confiada, fins que ja és massa tard. Ni tan sols s'adona que la naturalesa es vesteix de dol al seu pas.⁹

La funció de l'esperit del difunt marit de l'estimada del *Corbatxo* és exactament la mateixa que la de l'espill que penja al bell mig de la cort de Venus perquè el personatge d'Alegre contempli la infidelitat de Diana. L'ànima enumera al protagonista de Boccaccio els defectes de la dama, de la mateixa manera que el narrador d'Alegre, convertit en personatge testimoni, veu reflectits els vicis de Diana a l'espill.¹⁰ Es tracta, en els dos casos, de l'ús del vituperi de l'estimada com a *remedia amoris*, és a dir, per guarir-se de la passió amorosa, considerada una malaltia als tractats de Medicina medievals (com al *Tractatus de amore heroico* d'Arnau de Vilanova). Al contrari del que passa a *Lo somni* quan Tirèsias administra el mateix remei a Bernat i al final que sembla anunciar el *Somni* d'Alegre, els personatges d'aquestes dues històries es guareixen al desenllaç de l'obra. Per tant, la intenció dels autors és ben clara: convèncer els enamorats dels perills de la passió amorosa perquè la defugin, com predica el personatge d'Alegre al final del text.

Conclusió

En definitiva, malgrat que les influències literàries de la ficció sentimental han estat àmpliament estudiades per la crítica castellana, encara no hi ha cap estudi panoràmic i contextual que s'hagi ocupat d'analitzar amb deteniment els materials i recursos que comparteixen les obres coetànies que formen part de la ficció sentimental catalana de la segona meitat del s. XV. Les anàlisis de Torró (1987 i 1996) i de

⁹ Torró (1994) proposa el *Filocolo* (III, 24) com a font de la descripció del decandiment de la natura a mesura que Diana s'hi endinsa.

¹⁰ No és diferent de la figura de l'ànima d'Oliver a la composició de Francesc Moner. Les obres dels autors de ficció sentimental presenten més lligams dels que podria semblar a simple vista, ja sigui a través dels recursos i materials utilitzats, ja sigui per la finalitat que persegueixen. Per a la presència de materials procedents dels discursos misògins en l'obra d'Alegre, vegeu Pellissa Prades: en premsa.

Ribera i Llopis (1994) són un punt de partida per a una recerca encaminada a la consecució d'aquest objectiu. L'aportació de l'article present, centrada en una de les obres originals majors de Francesc Alegre, demostra les relacions múltiples, riquíssimes, que es poden establir entre elles entorn d'un sol element, el somni o la visió. Els autors dels textos semblen tenir present l'horitzó d'expectatives d'un públic determinat, objecte d'estudis com el Weissberger (1997), i conflueixen en l'elaboració literària de les relacions amoroses, basades, principalment, en el desengany (Torró 1987). A més del vincle clar entre Boccaccio, Corella i la *Faula de Diana* de Francesc Alegre, podem concloure que l'autor beu també de la tradició al·legòrica que es remunta al *Roman de la Rose*.

Tanmateix, no tenim indicis per pensar que l'obra d'Alegre influís en la literatura posterior ni dins ni fora de les terres catalanes. La *Faula de Diana* només s'ha conservat en un únic testimoni, el *Jardinet d'orats*, copiat per Narcís Gual i, a diferència dels textos religiosos de la segona etapa de producció de l'autor, vinculats a la impremta, s'ha transmès de forma manuscrita (Torró 1994). Tot i així, les traces de la ficció sentimental catalana arriben fins a mitjan s. XVI amb *Les estil·lades i amoroses lletres de Bertomeu Sirlot a la senyora i per ella a ell*.

* L'autora és beneficiària d'una beca de Formació del Professorat Universitari (concedida al juliol de 2009), forma part del projecte de recerca CODITECAM III (FFI 2011-27844-C03-01) i ha comptat amb un ajut de viatge de la Fundació Agustí Pedro i Pons (2001) que li ha permès escriure aquest article.

Bibliografia

- Boccaccio, Giovanni. (1967). 'Il Filocolo', ed. Antonio Enzo Quaglio. *Tutte le opere*, volum I, Vittore Branca (dir.). Milà: Arnoldo Mondadori.
- Braet, Herman.(1985). 'Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence'. *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, p. 11-23.

- Cabré, Lluís. (2010). Bernat Metge, *Llibre de Fortuna i Prudència*. Barcelona: Barcino.
- Cocozzella, Peter. (1970). Francesc Moner, *Obres catalanes*. Barcelona: Barcino.
- (2012). *Text, Translation and Critical Interpretation of Joan Roís de Corella's Tragèdia de Calesa, a Fifteenth-Century Spanish Tragedy of Gender Reversal. The Woman Dominates and Seduces Her Lover*. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Everett, Dorothy. (1955). 'Chaucer's Love Visions, with particular Reference to the *Parlement of Foules*'. *Essays on Middle English Literature*. Londres: Oxford University Press.
- Deyermond, Alan. (1986). 'Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española'. *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, p. 75-92.
- (1993). *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. Mèxic: Universidad Autónoma de México.
- Jardinet de Orats* (1486). Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 151
(<http://www.lluivives.com/servlet/SirveObras/jlv/01159529764588406340035/index.htm>).
- Lacarra, María Eugenia. (1988). 'Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental'. *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: Promocions i Publicacions Universitàries, p. 359-368.
- Lewis, C. S. (1936). *The Allegory of Love*. Londres: Oxford University Press. Reedició 1953.
- Lorris, Guillaume de i Meun, Jean de (1878). *Le Roman de la Rose*, ed. Pierre Marteau. París: Orléans H. Herluison.
- Luria, Maxwell. (1982). *A Reader's Guide to the Roman de la Rose*. Hamden: The Shoe String Press.
- Manselli, Raoul. (1985). 'Il sogno come premonizione, consiglio e predizione nella tradizione medioevale'. *I sogni nel Medioevo, Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, p. 219-244.
- Marfany, Marta. (2008). *La traducció catalana medieval de La Belle Dame sans merci*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Martos, Josep Lluís. (2001). *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Alacant: Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. (1905). *Orígenes de la novela española*. Madrid: Bailly-Baillière, p. 281-309.
- Pellissa Prades, Gemma. 'El discurs amorós de Francesc Alegre'. *Ciutat de l'amor: scrivere la città, raccontare i sentimenti*. Alessandria: Edizioni dell'Orso. En premsa.
- Post, Chandler Rathfon. (1915). *Medieval Spanish Allegory*. Cambridge: Harvard University Press. Reed. 1971.
- Pujol, Josep. (1994). Jaume March, *Obra poètica*. Barcelona: Barcino.
- Reyes-Tudela, José Enrique. (1987). *Las obras de Francesch Carroç Pardo de la Casta*. València: Albatros Hispanófila.
- Rodríguez Risquete, Francisco J. (2011). Pere Torroella, *Obra completa*, 2 volums. Barcelona: Barcino.
- Torró, Jaume (1987). 'Context: l'autobiografia sentimental literària', Romeu Llull, *Lo despropriament de amor*. Bellaterra: Stelle dell'Orsa, p. 10-93.
- _____ (1994). '«Officium poetae est fingere»: Francesc Alegre i la *Faula de Neptuno i Dyana*'. *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 221-242.
- _____ (1996). Romeu Llull, *Obra completa*. Barcelona: Barcino.
- Walde Moheno, Lillian von der (2006). 'La novela sentimental española'. *Temas de literatura medieval española*. Mèxic: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 55-61.
- Weissberger, Barbara. (1997). 'Resisting Readers and Writers in the Sentimental Romances and the Problem of Female Literacy'. *Studies of the Sentimental Romance*. Londres: Tamesis, Londres, p. 173-190.