

Nicolás Núñez, *alter ego* de Diego de San Pedro : la *Cárcel de amor* révisée au prisme d'*Arnalte y Lucenda*

OLIVIER BIAGGINI

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3 (LECEMO-CREM)

olivier.biaggini@sorbonne-nouvelle.fr

1. La *Célestine* est sans nul doute l'œuvre qui, à la toute fin du Moyen Âge et durant le XVI^e siècle, fait coïncider de façon emblématique composition littéraire et continuation : non seulement Fernando de Rojas prétend avoir écrit la *Comedia de Calisto y Melibea* de 1499 pour compléter l'œuvre inachevée d'un premier auteur anonyme, mais il se fait ensuite continuateur de lui-même dans la *Tragicomedia* publiée quelques années plus tard et cette nouvelle version devient à son tour le premier chaînon de toute la production célestinesque. Pourtant, en Castille, dans le contexte encore tout récent de la production et de la circulation du livre imprimé, la pratique de la continuation connut un précédent à la *Célestine*, moins célèbre aujourd'hui mais tout aussi digne d'intérêt, non seulement en raison du succès qu'il rencontra en son temps, mais encore pour la complexité et la subtilité de son dispositif littéraire. En 1496, trois ans avant la *Comedia* de Rojas, fut publiée à Burgos une brève continuation de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, l'œuvre la plus célèbre du genre baptisé « fiction sentimentale » par la critique moderne¹. Diego de San Pedro avait lui-même publié sa *Cárcel de amor* en 1492, un an à peine après sa première fiction sentimentale, le *Tractado de amores de Arnalte de Lucenda*. La continuation de la *Cárcel de amor* est attribuée à un certain Nicolás Núñez dont nous ne savons pratiquement rien, si ce n'est qu'il est aussi l'auteur, de façon certaine ou supposée selon les cas, de plusieurs compositions poétiques que recueille notamment le *Cancionero general* de 1511 (Deyermond, 1989). Un point fondamental est que la *Cárcel* de Núñez ne fut jamais publiée indépendamment, mais toujours conjointement à la *Cárcel* de San Pedro, dans le même volume, la frontière entre les deux textes n'étant pas toujours nettement

1 Le *Tractado que hizo Nicolas nuñez sobre el que sant pedro compuso de Leriano y Laureola: llamado Carcel de amor* a donné lieu à une édition isolée de Keith Whinnom (Whinnom (éd.), 1979), que Carmen Parrilla a reprise, complétée et réunie à sa propre édition de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (San Pedro [et Núñez], 1995).

marquée par la mise en page et les choix typographiques (Nowosiad, 2014 ; 707-718). L'énorme succès de cette *Cárcel* à deux auteurs, attesté par vingt-huit éditions entre 1496 et la fin du XVI^e siècle, indique que, pour la grande majorité des lecteurs, l'œuvre ne se réduisait pas au texte que transmettent aujourd'hui la plupart des éditions critiques, à savoir celui de Diego de San Pedro, mais qu'elle incluait la continuation de Núñez². Comme dans d'autres cas, la relégation de l'œuvre du continuateur au profit de celle du premier auteur, la seule qui soit perçue comme originale en plus d'être originelle, s'explique en grande partie par des jugements de valeur déguisés en arguments critiques, même s'il est vrai que depuis une vingtaine d'années des spécialistes ont remis en question les critères, jusque-là donnés comme transparents, en vertu desquels les continuations ont presque toujours été dépréciées. Parmi ces critères, se trouve notamment le fameux argument de l'infidélité à l'œuvre première et c'est bien ce que la tradition critique a longtemps reproché à Nicolás Núñez : non seulement sa *Cárcel* serait inférieure à celle de San Pedro par le style, mais le continuateur n'aurait rien compris aux personnages de l'œuvre première et aurait malencontreusement dénaturé leurs relations³. En particulier, dans la *Cárcel* de San Pedro la relation entre les amants, Leriano et Laureola, garde une certaine indétermination, puisque le jeune homme meurt d'amour sans savoir si ses sentiments sont payés de retour par sa dame : Laureola répète que c'est par compassion (« *piedad* ») et non par amour qu'elle est entrée dans un échange épistolaire avec Leriano. Or, Núñez, dans sa continuation, lève l'ambiguïté en organisant, grâce au procédé d'un songe du narrateur, une rencontre *post mortem* entre les amants, au cours de laquelle Laureola peut enfin avouer son amour à Leriano. Les opinions divergent quand il s'agit d'apprécier les effets de cette innovation : l'aveu de Laureola a pu être interprété comme une maladresse de la part d'un continuateur incapable de comprendre le féminisme de l'œuvre primitive (Whinnom, 1973 ; 361), une volonté de doter le personnage féminin de pathétisme et d'un art de la parole en accord avec les normes rhétoriques reconnues par un nouveau

2 Pour la plupart des critiques, la continuation de Núñez à la *Cárcel de amor* a contribué au succès éditorial de l'œuvre entière : cette idée, envisagée par Keith Whinnom (Whinnom, 1973 ; 356) et Sun-Me Yoon (Yoon, 1991-92 ; 339), est plus nettement affirmée par Carmen Parrilla (dans San Pedro [et Núñez], 1995 ; XLIII) et par Robert Folger (Folger, 2006 ; 617).

3 C'est en particulier la thèse de Keith Whinnom (Whinnom, 1973), critiquée par Robert Folger (Folger, 2006 ; 629) et, de façon très vive, par William Hinrichs (Hinrichs, 2011 ; 6-9).

public (Parrilla, 1992), un effort pour transcender l'échec de l'entreprise amoureuse par une réconciliation entre les amants qui serait aussi un rachat de l'acte d'écriture (Brownlee, 1990 ; 162-175) ou encore la révélation d'un malentendu qui rendrait triviale la mort de Leriano et ferait de Laureola une héroïne tragique (Yoon, 1991-92). À la suite de Keith Whinnom, la critique a été tentée d'envisager ces effets pour mesurer l'infidélité de Núñez vis-à-vis de son modèle, une des prémisses tacite de ce raisonnement étant qu'un bon continueur devrait avoir le même style et le même projet littéraire que l'auteur premier, au point de ne pas exister lui-même en tant qu'auteur. Cependant, des études récentes ont tenté de dépasser cette position réductrice⁴ : si l'on continue une œuvre, ce n'est pas pour la dupliquer, ou lui faire dire ce qu'elle dit déjà, mais bien pour l'infléchir à partir d'une interprétation, en partie contrainte et en partie libre, de ses données formelles et narratives.

2. Dans le présent travail, je me propose de réexaminer le projet littéraire de Nicolás Núñez, tel qu'il est annoncé et effectivement réalisé dans son texte, afin d'interroger le sens que revêt le geste du continueur. Dans un premier temps, à la lumière du statut du texte de San Pedro et du prologue de Núñez, je tenterai de cerner le défi que représente la continuation d'un récit pseudo-autobiographique. Ensuite, je proposerai quelques observations sur les innovations introduites par le continueur pour montrer que des inflexions d'ordre thématique, qui s'appliquent à la relation amoureuse entre les personnages, sont solidaires d'inflexions énonciatives, qui affectent le statut du texte. Enfin, j'émettrai une hypothèse pour expliquer ces inflexions : selon moi, la clef de la continuation de Núñez est à rechercher dans le modèle que transmet la première fiction sentimentale de Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda* (1491).

Le défi de la continuation à la lumière du prologue

3. Les deux fictions sentimentales de Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda* et la *Cárcel de amor*, accordent un rôle central à l'énonciation à la

4 Au-delà du cas particulier de Nicolás Núñez, pour une approche renouvelée de la continuation littéraire en Espagne à la fin du Moyen Âge et à l'époque moderne, on pourra se référer au livre de William Hinrichs dans son ensemble (Hinrichs, 2011), aux travaux de David Alvarez sur le *Guzmán de Alfarache* et le *Quichotte* (Alvarez Roblin, 2014), ainsi qu'aux études réunies dans un ouvrage collectif récent (Alvarez Roblin et Biaggini (dir.), 2017).

première personne, selon un dispositif qui tend à brouiller la frontière entre l'auteur et le narrateur-personnage de la fiction. Dans les deux cas, c'est sans solution de continuité que l'on passe du prologue au récit de fiction, tous deux énoncés par un « yo » qui semble stable, comme si l'on avait affaire à une narration autobiographique. Ainsi, dans la *Cárcel de amor*, après un prologue que l'auteur adresse au commanditaire supposé de l'œuvre, Diego Fernández de Córdoba, l'entrée dans la fiction se fait sans rupture énonciative, d'autant que les événements rapportés se situent dans un espace et un temps déterminés et proches :

Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el invierno en mi pobre reposo, pasando una mañana, cuando ya el sol quería esclarecer la tierra, por unos valles hondos y oscuros que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro [...] (San Pedro, 1993 ; 81).

4. Ancrés dans un contexte précis, les faits rapportés n'exhibent pas, dans un premier temps, leur statut fictionnel et il faut attendre que le personnage-narrateur rencontre Leriano, entouré de tous les éléments allégoriques de la prison d'amour, et qu'il le suive jusqu'à la cour de Macédoine pour que la fiction s'impose d'elle-même. Par ailleurs, l'*explicit* de l'œuvre consolide le faux-raccord entre monde de l'auteur et monde du narrateur-personnage fictionnel, puisque le « yo », jusque-là investi par la fiction, déclare qu'il retourne auprès de son commanditaire : « llegué aquí a Peña-fiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced » (San Pedro, 1993 ; 176).
5. Dans *Arnalte y Lucenda*, Diego de San Pedro avait déjà eu recours au même brouillage entre auteur et narrateur-personnage, qui permet de présenter l'œuvre comme une pseudo-autobiographie. En particulier, dans les deux œuvres, le narrateur-personnage, au cours du récit, est désigné comme « el au[c]tor » par les intertitres qui introduisent les discours des différents personnages. Cependant, ce procédé n'a pas la même portée dans les deux cas. Dans *Arnalte y Lucenda*, le personnage-narrateur, perdu dans un lieu sauvage et désert, trouve l'ermitage d'un amoureux endeillé, Arnalte, et c'est ce nouveau personnage qui assume alors à son tour la première personne pour relater l'échec de sa relation amoureuse avec Lucenda à la cour de Thèbes, de sorte que l'*auctor* se présente avant tout comme le récepteur et le transmetteur d'un récit dont il n'est pas responsable. En revanche, dans la *Cárcel*, l'*auctor* ne recueille pas le récit d'autrui, mais devient pleinement acteur de l'aventure amoureuse (Wardropper, 1952 ;

Dunn, 1979) : après avoir rencontré Leriano, enfermé dans sa prison d'amour allégorique, il accepte de devenir son émissaire auprès de sa dame, la princesse de Macédoine, Laureola. Or, la médiation de l'*auctor* entre les amants comporte une implication personnelle si intense qu'elle détermine le cours de l'aventure. L'*auctor* cumule, dans la *Cárcel*, les rôles de narrateur premier – qui tend d'ailleurs à l'omniscience (Mandrell, 1984 ; Miñana, 2001) – et de personnage actif, là où, dans *Arnalte*, il n'était que narrateur second et personnage passif. Dans un sens, dans la *Cárcel*, l'*auctor* assume le rôle actif qui, dans *Arnalte*, revenait à l'amant. C'est lui qui, au nom de Leriano, va solliciter Laureola, interpréter ses réactions, obtenir des réponses de sa bouche et des lettres de sa main, alors que Leriano apparaît comme un amoureux passif : comme chevalier, il est capable de prendre les armes pour aller libérer la princesse emprisonnée, mais comme amant, il n'exige rien d'elle et finit par se laisser mourir d'amour. À bien des égards, c'est l'*auctor* qui prend en charge l'entreprise de séduction et qui, *in fine*, doit être tenu pour responsable de son échec (Dunn, 1979).

6. La *Cárcel de amor* est donc formellement riviée à cette figure fictionnelle de l'*auctor*, elle-même greffée, par faux-raccord, à l'auteur qui s'exprime dans le prologue, Diego de San Pedro. Dans ces conditions, il s'agit sans aucun doute de l'œuvre de la fin du Moyen Âge castillan qui se prêtait *a priori* le plus mal à une continuation allographe. En effet, comment continuer l'œuvre d'autrui quand celle-ci adopte une convention pseudo-autobiographique sans rompre cette convention ? La continuation, dans ce cas, apparaît comme une impossibilité logique et c'est dire le tour de force accompli par Nicolás Núñez, qui tout en conservant le dispositif énonciatif mis en place par son prédécesseur, invente des moyens subreptices pour devenir son *alter ego* et pénétrer par effraction dans la plus imprenable des forteresses de l'œuvre, qui n'est pas la prison d'amour, mais la figure verrouillée de l'*auctor*.

7. Cette prise de pouvoir du continuateur n'est perceptible que de façon très indirecte dans le prologue de Nicolás Núñez à son propre texte, que je reproduis intégralement en y soulignant des expressions qui seront ensuite commentées :

Muy virtuosos señores: Porque si, conociendo mi poco saber, culpáredes mi atrevimiento en verme poner en *acrescentar lo que de suyo está crecido*, quiero, si pudiere, con mi descargo satisfacer lo que fize, aunque mi intención me descarga. Leyendo un día el tratado del no menos virtuoso que discreto de Diego de San Pedro que fizo de *Cárcel de amor*, en la estoria de Leriano y Lau-

reola, que *enderezó* al muy virtuoso señor, el señor Alcaide de los Donzeles, *parecióme* que quando en el cabo de él dixo que Leriano, por la respuesta sin esperança que Laureola avía enviado, se dexava morir, y que *se partió* desque lo vido muerto para Castilla a dar la cuenta de lo pasado, que *deviera* venirse por la corte, a decir a Laureola de cierto como ya era muerto Leriano. Y ahunque le pareciera que al muerto no le aprovechava, *a lo menos satisfiziérase a sí*, si viera en ella alguna muestra del pesar por lo que había hecho; pues sabía que si Leriano pudiera alcançar a saber el arrepentimiento de Laureola, *diera su muerte por bien empleada*. Y porque me parecía que lo dexava en aquello corto, con ocupación de algunos negocios, o por se desocupar para entender en otros que más le cumplían, *no lo fize yo por dezillo mejor; mas por saber si* a la firmeza de Leriano en la muerte dava algún galardón, pues en la vida se lo había negado, acordé de fazer este tratado (que para la publicación de mi falta fuera mejor no hazello), en el qual quise decir: que desque el autor lo vido morir y vido que se fizieron sus honras según sus merecimientos, y llantos según el dolor, se fue por do Laureola estava y le contó la muerte del injustamente muerto, lo qual fenece en el cabo que él le dio. Y comienza en esta manera (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 83).

8. Après une adresse à des destinataires indéterminés (« muy virtuosos señores ») pouvant se référer à tous les lecteurs ou auditeurs possibles – là où le prologue de San Pedro pointait seulement, par un « muy virtuoso señor », son commanditaire supposé –, le prologue de Núñez semble procéder en trois temps.

9. Sa première phrase s'apparente à une *captatio benevolentiae* : elle pointe l'inopportunité du projet apparemment immodeste consistant à « acrescentar lo que de suyo está crescido », c'est-à-dire faire croître ce qui, en soi, a déjà atteint sa pleine croissance. À l'évidence, l'expression renvoie à l'ajout de la continuation à l'œuvre première, mais, dans ce cas, les deux mots « acrescentar » et « crescido », bien qu'issus de la même racine, n'ont pas le même sens : « acrescentar » a une valeur quantitative (il s'agit d'allonger et de prolonger l'œuvre première), alors que « crescido » ne peut avoir qu'une valeur qualitative (le terme ne renvoie pas à l'extension du texte de San Pedro, qui est d'ailleurs fort bref, mais à la perfection de sa composition). Par ailleurs, ce jeu lexical autour de l'idée de croissance invite peut-être à une autre interprétation : pour les lecteurs de la prose latinisante de Diego de San Pedro, ce verbe « acrescentar » peut évoquer son équivalent latin « augere » (même si la racine est dans ce cas différente), à partir duquel ont été formés *auctor* et *auctoritas*, c'est-à-dire qu'il se réfère à la problématique de l'autorité. L'auteur, étymologiquement, c'est celui qui augmente, fait croître, ajoute sa production à ce qui existe déjà. Au-delà de l'acception première, le projet immodeste de Núñez pourrait alors être tra-

duit en ces termes : en quoi puis-je être auteur en ajoutant ma production à une œuvre qui, par elle-même, fait déjà autorité ?

10. Or, ce possible nouvel auteur a d'abord été un lecteur (Yoon, 1991-92 ; 329-333) et, en l'occurrence, un lecteur frustré qui va devenir aussi un commentateur de l'œuvre frustrante (Nowosiad, 2014 ; 702-707). Un deuxième mouvement du prologue s'attache, dans les deux phrases suivantes, à exposer cette frustration, qui devient justification de la nouvelle entreprise littéraire. Comme lecteur, Nicolás Núñez se permet d'émettre un jugement (« parecióme ») sur Diego de San Pedro. Celui-ci, dans la même phrase, est tour à tour représenté dans ses fonctions d'auteur (« ende-reçó »), de narrateur (« dixo que ») et de personnage du récit (« se partió »), ce qui permet, de façon on ne peut plus ramassée, de rappeler le fonctionnement de la convention pseudo-autobiographique qui préside à l'œuvre initiale. Toutefois, selon Núñez, San Pedro-personnage aurait dû (« deviera ») aller trouver Laureola avant de rentrer en Castille et lui rapporter la nouvelle de la mort de Leriano. Ainsi, pour sa gouverne, il aurait pu scruter chez elle les éventuelles marques de chagrin (« pesar ») et de remords (« arrepentimiento »). Et si ce n'était pas pour le défunt, au moins l'aurait-il fait pour lui-même : « a lo menos satisfiziérase a sí », ce qui signifie qu'il en aurait tiré de la satisfaction, ou bien, plus radicalement, qu'il aurait pu obtenir la satisfaction d'une dette à son endroit, comme si cette réaction de Laureola lui était due. En outre, est adopté ensuite le point de vue de l'amant défunt : si Laureola avait exprimé ce repentir, Leriano « diera su muerte por bien empleada », c'est-à-dire qu'il ne serait pas mort en vain, qu'il aurait fait un bon usage de sa mort, ou même – si l'on veut rendre l'étrange nuance utilitariste de l'expression –, qu'il aurait fait une bonne affaire en mourant. Pour Núñez, lecteur resté sur sa faim, il manquait donc, dans l'épilogue de l'œuvre première, la réaction de Laureola et, en particulier, l'expression de sa peine et de son repentir : alors que l'amant est mort, l'*auctor*, représentant de ses intérêts, n'est même pas allé demander des comptes à celle qui en est la cause. Il semble qu'affleure ici un désir de revanche sous-jacent : il aurait fallu que Leriano soit payé de retour et que Laureola paie de sa personne. Ce désir n'est sans doute pas étranger à un conflit de genre, comme l'a finement analysé Robert Folger qui parle ici de fantasme masculin (« male fantasy », Folger, 2002 ; 229 et Folger, 2006) : implicitement, Núñez, dans son prologue, semble promouvoir la

solidarité d'un lecteur masculin avec l'amant contre la dame et il reproche à l'*auctor* d'avoir dérogé à cette solidarité.

11. La troisième partie du prologue précise alors la nature du projet de continuation de l'œuvre entrepris par Núñez. En omettant de demander des comptes à Laureola, San Pedro « lo dexava corto » : bien que Núñez, en tant que nouvel auteur, déclare partir d'un objet « *crescido* », il est d'abord, en tant que lecteur, confronté à un objet « *corto* », non dans sens quantitatif, mais bien qualitatif (« *corto* » signifie ici « incomplet », « inachevé », voire « tronqué »). Il s'agit d'un reproche adressé à un San Pedro qui s'est montré négligent parce qu'il était peut-être absorbé par d'autres affaires (« *con ocupación de algunos negocios* »). Or, on ne sait pas trop si c'est l'auteur ou le personnage-narrateur qui, pris par ses occupations, n'a pas correctement bouclé le cours de l'histoire. Dans le même esprit, on peut déceler un jeu de mots sur le verbe « *cumplir* » dans l'expression « *en otros que más le cumplían* » : pour s'adonner aux occupations qui lui incombaient (signification littérale de « *cumplir* » ici), il s'est abstenu d'achever son œuvre (autre sens possible de « *cumplir* »), ce qui pousse Núñez à proposer son propre *cumplimiento*⁵.

12. Pourtant, Núñez, au moment même où il rend compte de sa propre continuation, garde son point de vue de lecteur : ce qui l'intéresse, déclare-t-il, ce n'est pas de « dire mieux » (« *no lo fize yo por dezillo mejor* »), de surpasser le premier auteur dans son expression ou dans son style, mais de connaître le fin mot de l'histoire (« *por saber si...* ») : il écrit, en particulier, pour savoir si Laureola accordera *post mortem* (« en la muerte ») une récompense à Leriano. Ce point est essentiel : la motivation du nouvel auteur reste celle d'un lecteur, qui veut connaître le dénouement et non l'inventer. Núñez feint d'être le spectateur de sa propre continuation, comme si elle ne lui appartenait pas. En ce sens, il n'entend pas supplanter l'autorité de San Pedro mais mener jusqu'au bout un récit qui, contre toute logique, semble rester le récit d'un autre⁶. Ainsi, à la fin de ce prologue, il ne revêt

5 Le terme « *cumplimiento* » apparaît dans certaines éditions, à partir de celle de Tolède (1500), pour désigner, sur la page de titre ou sur une page de titre interne, la continuation de Nicolás Núñez.

6 Keith Whinnom a relevé, sans en tirer de conséquence, le surcroît d'ambiguïté qui affecte l'*auctor* dans la continuation : « 'El auctor', the same character as the ambiguous author - Author of the original - but now even more ambiguous since the author is Núñez - then takes up the story. » (Whinnom, 1973 ; 360). Sun-Me Yoon a reformulé le problème d'une façon qui me semble très juste : « Núñez se borra a sí mismo como pluma diferente y se asume como "alter ego" de San Pedro. » (Yoon, 1991-92 ; 331).

pas lui-même le masque de l'*auctor*, instance de la pseudo-autobiographie : il parle de cet *auctor* à la troisième personne (« desde el autor lo vido morir »). Si Núñez n'est pas l'*auctor*, cela signifie que c'est toujours San Pedro qui, paradoxalement, va dire « yo » dans la continuation à venir.

13. Or, l'une des marques de cette prééminence de San Pedro est que, à l'issue de la continuation, la fin de l'histoire restera la même (« lo qual fenece en el cabo que él le dio »⁷) : la nouvelle version de l'histoire finira sur les mêmes événements que dans l'œuvre primitive. Avant que la boucle ne soit bouclée, Núñez insère un seul épisode – la dernière visite de l'*auctor* à Laureola, suivie de son rêve –, mais cet épisode conduit au même épilogue, marqué par le retour de l'*auctor* en Castille. Dans la terminologie de Gérard Genette, on a affaire à une « continuation elliptique » (Genette, 1982 ; 198) ou, dans celle de William Hinrichs, à « una secuela infijo » (Hinrichs, 2017 ; 22) : les événements relatés dans la continuation ne sont pas chronologiquement postérieurs aux derniers événements relatés dans l'œuvre première, mais leur narration vient combler ce que le continuateur considère comme une ellipse dans le récit premier. Dans ce cas, il s'agit d'une ellipse située presque à la fin du récit, immédiatement avant le faux-raccord qui fait revenir l'*auctor* en Castille pour confirmer qu'il coïncide avec l'auteur de chair et d'os.
14. Cependant, même s'il ne devient pas d'emblée *auctor* à la place de San Pedro, Núñez trouve les moyens formels d'infléchir le dispositif de départ, au risque de le rendre instable, voire incohérent : il importe d'examiner à présent ces inflexions afin d'en évaluer le sens et de déterminer quelle place Núñez entend occuper au sein de son propre texte.

Inflexions thématiques et formelles de la continuation

15. Les principales inflexions, à la fois thématiques et formelles, imposées par Núñez deviennent perceptibles si l'on examine conjointement les charnières textuelles qui relient la continuation à l'œuvre première. Le tableau

7 Keith Whinnom commente : « entiéndase 'el qual muere al final de la historia que contó San Pedro' » (note reprise par Carmen Parrilla dans San Pedro [et Núñez], 1995 ; 83, n. 3). Sans exclure cette possibilité, je crois plutôt que « lo qual » renvoie à l'intrigue de la continuation, telle que le prologue est en train d'en rendre compte : ce que souligne ici Núñez, à mon sens, c'est que l'histoire aura le dénouement que lui avait déjà donné San Pedro.

suiwant permet de comparer l'épilogue de la *Cárcel* de San Pedro à ses trois reprises par Núñez, respectivement dans son prologue, dans les premières lignes et dans l'épilogue de sa continuation. Apparaissent en italique des éléments répétés qui articulent la continuation à l'œuvre première et en gras des éléments introduits par Núñez qui, au contraire, permettent de mesurer les écarts.

Épilogue de la <i>Cárcel</i> de San Pedro	Prologue de la <i>Cárcel</i> de Núñez	Premières lignes de la <i>Cárcel</i> de Núñez	Épilogue de la <i>Cárcel</i> de Núñez
[...] los lloros que por él se hizieron son de tanta lástima que me parece crueldad escrivillos; <i>sus honrras fueron conformes a su merecimiento</i> , las cuales acabadas, <i>acordé de partirme</i> . Por cierto con mejor voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra; con suspiros caminé; con lágrimas partí; con gemidos hablé; y con tales pasatienpos <i>llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced</i> . (San Pedro, 1993 ; 176)	[...] que desde el autor lo vido morir, y vido que se fizieron <i>sus honrras según sus merecimientos</i> , y los llantos según el dolor, se fue por do Laureola estaba y le contó la muerte del injustamente muerto , lo qual fenece en el cabo que él contó. (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 83)	Pues después que vi que a la muerte del sin piadad consintido morir no podía remediar, ni a mí consolarme, <i>acordé de me partir</i> para mi tierra, debaxo de la qual antes quisiera morar que en la memoria de mi pensamiento; y por ver y oír las cosas que en la corte de su muerte se dezían y Laureola por él fazía, pensé de me ir por allí, así por esto como por me despedir de algunos amigos que en ella tenía, y por decir a Laureola, si en disposición de arrepentida la viesse, cuánto a mal le era contado entre las leales amorosas la crueldad que usó contra quien	Después que comencé a entrar por mi camino, viniéronme tantas cosas a la fantasía, que no oviera por mal perder el seso, por perder el pensamiento dellas. Pero membrándome como no había ningún provecho pensar más en ello, trabajaba comigo quanto podía por me defender de traellas a la memoria; y así trabajando, el cuerpo en el camino y el alma en el pensamiento, <i>llegué aquí a Peñafiel (como dixo San Pedro), do quedo besando las manos de vuestras mercedes</i> . (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 104)

		tan merecido el galardón le tenía. (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 84)	
--	--	---	--

16. La *Cárcel* de San Pedro s’achevait sur la mort volontaire de Leriano : au terme d’une longue période de souffrances, très affaibli, l’amant avale les lettres de sa dame, qu’il a préalablement déchirées et mélangées à une coupe d’eau, et se laisse mourir. L’*auctor* évoque les lamentations des proches de Leriano, ses funérailles (« sus honrras ») et lui-même, éploré, bouleversé, plus mort que vif, rentre à Peñafiel.
17. Le prologue de Núñez et les premières lignes de son récit rattachent la continuation à l’œuvre première grâce à des points de suture qui, dans le même temps, introduisent des ruptures. Le prologue reprend l’épisode funèbre en des termes très proches, mais alors que San Pedro n’émettait aucun jugement de valeur sur la mort de l’amant et sur le rôle de Laureola dans cette mort, Núñez s’érige d’emblée en juge en désignant Leriano comme « el injustamente muerto ». Le début du récit, quant à lui, rappelle littéralement le projet de l’*auctor* de rentrer en Castille (« acordé de me partir »), mais il infléchit aussitôt cette décision en attribuant à l’*auctor* le souhait de se rendre d’abord à la cour pour rapporter à Laureola la mort de Leriano. Ce détour est motivé par le mérite de Leriano, qui appelle une récompense courtoise (« galardón ») de la part de Laureola. Celle-ci, de son côté, est d’emblée associée à une possible attitude de repentir (« en disposición de arrepentida »), qui serait chez elle le pendant logique de la cruauté (« la crueldad que usó »). Pourtant, dans la *Cárcel* de San Pedro, Leriano ne juge pas Laureola coupable de sa mort imminente : sur le point de rendre l’âme, il va même jusqu’à contrer les propos misogynes de son ami Tefeo en déclamant un long éloge des femmes. Le parti pris de Núñez est tout autre : sous sa plume, l’*auctor* a pour ultime mission de réparer, autant que faire se peut, l’injustice dont Leriano a été, selon lui, la victime et c’est bien pour cela qu’il doit demander des comptes à Laureola avant la fin de l’histoire.
18. Or, ces inflexions thématiques sont associées à une inflexion énonciative, particulièrement frappante si l’on compare les deux épilogues. Les deux récits s’achèvent bien sur l’évocation du retour de l’*auctor* à Peñafiel, avec une petite variation liée au changement de destinataires (le « vuestra

merced » de la *Cárcel* de San Pedro devient un « vuestras mercedes » dans la *Cárcel* de Núñez, de même que le prologue s'adressait à un commanditaire unique dans la *Cárcel* de San Pedro et à des destinataires pluriels dans celle de Núñez). Au-delà de ce détail, on constate surtout l'ajout de quatre mots en incise, « como dijo San Pedro », qui affectent de façon décisive le statut de la continuation. Il s'agit, d'une part, de citer l'œuvre primitive et, donc, d'établir un dernier point de suture, les deux récits convergeant vers le même *explicit* ; mais, d'autre part, l'acte même de la suture révèle une insurmontable disjonction : si le « yo » cite le discours de San Pedro comme discours d'autrui, c'est qu'il n'est pas – c'est qu'il n'est plus – lui-même San Pedro et c'est donc que Núñez a finalement investi la figure de l'*auctor* au sein de sa continuation.

19. Je voudrais montrer que ce glissement énonciatif n'est pas un arbitraire retournement de dernière minute par lequel Núñez saboterait *in extremis* le dispositif énonciatif hérité de San Pedro, au moment même où ses mots rejoignent les siens. En effet, des indices, tout au long du texte, montrent que la figure de l'*auctor* est travaillée de l'intérieur par une tension qui conduit à ce changement d'identité.
20. En premier lieu, par petites touches, l'*auctor* s'ingénie à suggérer qu'il n'est plus celui qu'il a été. Au début de la continuation, il raconte comment il se rend auprès de Laureola « por ver si la viera » et, quand il arrive auprès d'elle, sa vue se brouille : « Pero yo, que la vista de las lágrimas que por él llorava tenía quasi perdida, mirándola no la veía » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 84). Et c'est seulement quand il l'entend partir qu'il recouvre la vue et reprend ses esprits : « buelto en mí vi que era la que a Leriano sin vida y a mí sin mí había fecho » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 84). Ce vertige dont a été victime l'*auctor* est plus qu'une perte momentanée de la vision, mais bien, comme l'indique l'expression « a mí sin mí », une absence à lui-même, une perte temporaire d'identité. Cet incident de l'intrigue rappelle les multiples descriptions de l'émoi des personnages dans l'œuvre première, pas seulement des amants mais aussi de l'*auctor*, qui, chez San Pedro, pleure abondamment, manque de défaillir et compatit avec Leriano au point de vouloir quitter ce monde. Cependant, on peut le lire aussi comme un indice métatextuel : cette hésitation identitaire du « yo » du personnage-narrateur peut refléter le passage d'un auteur à l'autre. Il s'agirait d'exposer et de résoudre à la fois l'incongruité qu'il y a, pour Núñez, à continuer l'histoire d'un personnage-narrateur toujours associé à l'identité de Diego de San

Pedro et non à la sienne. William Hinrichs a montré que toutes les continuations ont recours, à des degrés divers, à des procédés de nature métatextuelle qui transposent dans leur univers fictionnel la problématique de leur propre statut textuel ou, pour le dire plus simplement, rabattent sur leurs énoncés les traits spécifiques de leur énonciation. Dans la *Célestine*, par exemple, le personnage de l'entremetteuse, qui recoud les virginités et recycle les corps, est aussi construit pour représenter, au sein de la fiction, des processus affectant le texte, lui-même soumis à des remaniements successifs qui l'ouvrent et le referment au fil de ses refontes (Hinrichs, 2011 ; 42-45). Je crois que Nicolás Núñez a lui aussi recours à des constructions de ce type lorsqu'il fait de l'*auctor* un personnage-narrateur en proie à des troubles de l'identité.

21. Ainsi, dans un discours adressé à Leriano absent, l'*auctor* revient sur le rôle qu'il a joué auprès de lui au moment de sa mort : « *No sé quién* me turbó mi entendimiento y robó mi juicio, que en el tiempo de tu morir, no te dexiesse cómo con la muerte se pierde lo que con la vida a vezes se gana. » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 88, c'est moi qui souligne). L'*auctor* regrette ici de ne pas avoir trouvé les mots pour empêcher la mort de Leriano (en fait, on constate dans l'œuvre première qu'il y a même involontairement contribué). Il attribue cette erreur à un trouble de son jugement, mais emploie une formulation quelque peu inhabituelle (« *No sé quién* »), comme pour dire que ce trouble est imputable non à quelque chose, mais à quelqu'un. Envisagé selon une lecture métatextuelle, le « *quién* », c'est Diego de San Pedro, premier auteur qui serait ici critiqué pour avoir fait agir l'*auctor*, son masque fictionnel, de façon erronée⁸. L'*auctor* poursuit sa lamentation en ces termes : « *¡O desdichado de mí! ¡Quién te tuviesse en lugar donde pudiesse dezirte todo lo que Laureola me dixo y lo que muestra de pesar por perderte!* » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 88). Au-delà de la formule optative traditionnelle introduite par « *quién* », le parallélisme avec le premier « *quién* » prolonge le jeu métatextuel : ce quelqu'un qui va permettre à l'*auctor* de parler avec Leriano, c'est Nicolás Núñez, grâce au procédé du songe, qui rend possible une dernière confrontation entre les amants.

8 Les mêmes remarques pourraient s'appliquer à une question rhétorique que l'*auctor* prononce peu après : « *¿Quién pudo perderte que más pudiesse vivir?* » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 89).

22. En second lieu, cet épisode du rêve met en scène lui aussi le tiraillement identitaire qui travaille l'*auctor*, tension inhérente à la continuation d'une œuvre pseudo-autobiographique. Après avoir échangé avec Leriano, l'*auctor* est témoin du dialogue des amants. Alors que, dans la *Cárcel* de San Pedro, l'*auctor* prenait l'initiative au point de devenir l'acteur principal de l'entreprise amoureuse, il reste ici passif, pur spectateur à l'intérieur de son rêve. Ainsi, quand Laureola arrive, il ne parvient pas à prendre la parole (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 94). Il adopte une position distanciée qui rappelle celle que Núñez, dans son prologue, adoptait face à sa propre continuation, prolongeant dans l'écriture sa posture de lecteur. Or, cette passivité du spectateur est ici assumée sous la forme d'un désir :

Y según sus razones me parecían, aunque yo de las menos dellas gozava, nunca quisiera vellas acabar; y porque yo conocía que si Leriano recibía gloria de vella, que Laureola no recibía pena sino de ver que era muerto, quisiera que nunca su fabla toviera cabo ni su vista apartamiento; pero como nunca las cosas que dan placer suelen mucho durar, antes más aína se pierden, yo, estando en esto contemplando, soñava que oía una voz muy triste que dezía: «¡Ven, Leriano, que tardas!» (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 100, c'est moi qui souligne).

23. L'*auctor* exprime le désir de se maintenir éternellement dans cette position d'observateur du dialogue des amants. Il apparaît comme un voyeur, qui ne pense qu'à jouir de ce qu'il contemple, sans limite de temps ni de visibilité. Au sein de la fiction, se rejoue le désir de Núñez face à l'œuvre de San Pedro, frustrante à cause de son caractère « corto », inachevé. Dans les deux cas, s'exprime un refus de l'achèvement et de la clôture. Pour la contemplation de l'*auctor*, comme pour le texte que Núñez a lu, la clôture est imposée par autrui, de l'extérieur. Ici, c'est une voix venue de l'au-delà (celle d'un ange ou celle de Dieu ?) qui rappelle Leriano vers le monde des morts, sans aucun doute vers l'enfer, comme il convient à une âme désespérée. La voix, chargée de tristesse, vient mettre un coup d'arrêt au bonheur de la contemplation. Elle annonce la fin de la vision, mais aussi celle du récit qui, comme elle, devra nécessairement s'achever. La vision trop vite évanouie ne représente donc pas seulement l'œuvre première, mais également la continuation elle-même, qui n'a pas pu s'affranchir de la clôture imposée par la *Cárcel* de San Pedro : la *Cárcel* de Núñez se termine elle aussi sur le retour de l'*auctor* a Peñafiel. L'addition à l'œuvre première se limite à un détour, à une tentative nécessairement vaine de prolonger l'exaltation de l'expérience narrative. La voix d'outre-tombe, qui met brutalement un terme à la jouissance de la vision et qui, dans le même mouvement, précipite l'histoire vers sa fin, peut donc renvoyer à la voix de San

Pedro, celle de l'achèvement, alors que l'*auctor* serait à présent investi de la voix du continuateur, porteuse d'inachèvement.

24. Pourtant, il me paraît insuffisant de concevoir la continuation en termes d'opposition entre un premier auteur qui incarnerait la clôture et un continuateur qui tenterait de la surmonter à l'encontre du projet de l'œuvre première. Il semble plus productif de considérer l'œuvre conjointe, issue des deux actes d'écriture, comme le fruit d'une collaboration, même si, par définition, les collaborateurs ont travaillé non pas simultanément mais successivement. Dans le *Cárcel* de San Pedro, rien n'empêche de rechercher, comme le fait William Hinrichs, des caractéristiques qui, dans une certaine mesure, prédisposaient l'œuvre à être continuée⁹. Inversement, si Núñez apporte du neuf et s'écarte du projet de San Pedro, il ne prétend pas nécessairement s'imposer contre le premier auteur. Au contraire, je dirais plutôt qu'il cherche à devenir son *alter ego* en écrivant ce que San Pedro aurait dû écrire. Pour le montrer, il convient de remonter, au-delà de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, à sa première fiction sentimentale, le *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*.

Nicolás Núñez, continuateur d'*Arnalte y Lucenda* ?

25. Les principales innovations de Nicolás Núñez vis-à-vis de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, on l'aura compris, sont centrées sur le personnage féminin du récit. Dans l'œuvre de San Pedro, Laureola peut apparaître comme une figure de résistance : non seulement elle résiste aux avances de Leriano, qu'elle écoute au nom de la « *piedad* » et rejette au nom de la « *honra* », mais elle résiste aussi à l'interprétation de l'*auctor* qui, à chaque entrevue, l'observe, la scrute, la sonde. L'*auctor* croit percevoir dans l'émoi de la jeune fille les manifestations physiques de la passion amoureuse, mais le fiasco final montre qu'il s'est trompé en « lisant » le corps de Laureola (Weissberger, 1992). Un point essentiel de l'effort de Núñez est de rendre enfin cette femme « lisible » (Folger, 2002 ; 230-232), ce qui revient à la contrôler en l'exposant dans toute sa vulnérabilité.

9 Dans des pages très stimulantes (Hinrichs 2011 ; 10-12), ce critique propose une interprétation de la trame narrative de la *Cárcel* de San Pedro à partir du concept de continuation : « Through his proxy, the Auctor, San Pedro produces an allegory of the sequelist » (11). J'ai tenté de prolonger son analyse en soumettant à un regard du même type certaines composantes narratives de la continuation de Núñez elle-même.

26. Dans la continuation, le retour de l'*auctor* auprès de Laureola produit chez la jeune fille un trouble qui, selon lui, est fait d'émotions mêlées, à la fois manifestes et dissimulées : « Muy asossegada estovo Laureola a todo quanto le dixen, no porque el rostro no mostrava las alteraciones del corazón, pero como discreta, sufriendo las lágrimas, disimulando el enojo, no culpando mi atrevimiento, con mucha muestra de pesar comenzó a responder en esta manera. » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 86). À partir de signes si contradictoires, il semble impossible de déterminer la nature des sentiments de Laureola. L'artifice littéraire du rêve de l'*auctor* permet alors de lever l'ambiguïté : confrontée à son amant défunt, Laureola lui avoue elle-même son amour. Plus radicalement, Núñez s'emploie à débarrasser le personnage féminin de toute l'opacité qu'il pourrait lui rester. En effet, l'*auctor* décrit en détail la tenue vestimentaire des deux amants et affirme que chaque pièce de vêtement est pourvue d'une devise versifiée (une *letra*), qui est censée révéler, notamment en exploitant la symbolique des couleurs, l'état d'âme de qui la porte. Ainsi, Laureola se trouve flanquée de neuf devises de cette sorte, plus ou moins énigmatiques. La première donne le ton :

Venía tocada en cabello con una tira labrada de seda encarnada, con una letra que dezía:

No da muerte por servicio
mi crueza y condición,
ni menos da galardón. (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 94)

27. La cruauté de Laureola, son incapacité à jouer le jeu de l'amour courtois, qui consiste en un échange de services et de récompenses, est ici manifeste, comme vont l'être, dans les autres devises, sa culpabilité et sa souffrance. Par ce procédé des *letras*, autant que par les aveux directs de la dame, il s'agit de cerner enfin le personnage féminin, de l'enfermer dans une glose, qui est la suivante : Laureola était amoureuse de Leriano bien qu'elle n'en ait rien dit ; elle a été ingrate envers lui en choisissant de ne pas récompenser son service amoureux ; elle a agi avec cruauté en le laissant mourir ; et, en apprenant sa mort, elle éprouve à présent souffrance et repentir.
28. Or, si ces concepts d'ingratitude, de cruauté et de repentir sont secondaires, voire effacés, dans la *Cárcel* de San Pedro, ils étaient centraux dans *Arnalte y Lucenda*. Arnalte, contrairement à Leriano, ne manque pas de culpabiliser la dame qu'il aime, selon une stratégie de séduction qui s'appa-

rente souvent à la menace, voire au chantage. Mon hypothèse est que Núñez, par sa continuation, a tâché de faire advenir dans la *Cárcel* la logique amoureuse qui prévalait dans la première fiction sentimentale de San Pedro, *Arnalte y Lucenda*.

RETOUR À LA LOGIQUE AMOUREUSE D'ARNALTE Y LUCENDA

Desagradecimiento

29. Dans la *Cárcel* de San Pedro, Leriano n'en appelle jamais à la gratitude de Laureola et, inversement, n'insinue jamais qu'elle se montre ingrate envers lui. On trouve en une seule occasion cette idée, mais sous la plume de la dame elle-même, dans sa dernière lettre à l'amant, alors qu'elle le sait sur le point de mourir¹⁰.

30. En revanche, dans *Arnalte y Lucenda*, l'amant rappelle sans cesse à sa bien-aimée que le service amoureux qu'il lui rend doit être payé de retour, au point de faire de cette gratitude une vertu morale et sociale. Ainsi, Arnalte achève sa première lettre à Lucenda en énonçant les termes de ce contrat tacite : « E pues si entre tu agradescer y mi servicio esta ley es guardada, non quiero de tu esperança desesperar » (San Pedro, 1985 ; 105). Peu après, lors de leur premier entretien, il lui sert sur le même sujet un discours plus critique : « non puedes tú virtuosa dezirte sin agradescida llamarte » (106-107). Selon Arnalte, la gratitude serait la condition de toute vertu féminine, y compris dans sa dimension sociale, car « agradescida llamarte » suppose la reconnaissance publique. Lorsque Belisa, la sœur d'Arnalte, intervient auprès de Lucenda pour la persuader de céder aux avances de ce dernier, elle emploie la même phraséologie, mais s'y insinue à présent une forme de chantage, car de la gratitude de la dame dépend la survie de l'amant : « Pues non consientas que tal fee en la fondura de tus malas obras [perezca], que si tu agradescer con ella no atas puedo certeficarte sin ninguna dubda que tu oluido e su firmeza cabo dél sin tardança darán » (126). Lors de son ambassade suivante auprès de Lucenda, Belisa passe même du chantage au reproche direct : « ¡Cuánto amor te ha tenido! ¡Cuánto desagradecimiento tienes! » (130). Enfin, dans sa troisième lettre à Lucenda, Arnalte emploie ouvertement les mêmes arguments que sa sœur sur le

10 Laureola exhorte Leriano à ne pas mourir car « se dirá muriendo tú que galardono los servicios quitando las vidas » (San Pedro 1993 ; 153). Si, au contraire, Leriano se ressaisit, elle lui accordera une position sociale enviable, « así que biviendo causarás que me juzguen agradecida, y muriendo que me tengan por mal acondicionada » (153).

thème de la gratitude, mêlant reproche et chantage au suicide : « Mas mi desdicha e tu desagradecimiento viendo, ni puedo alegrarme, ni a nadie querría ver alegre [...] ; y viendo mi fee tan mucha y tu agradecer tan poco, no dubdes que de ir adonde volver no espero acordado no tenga » (135).

31. Dans la *Cárcel* de Núñez, l'ingratitude de Laureola n'est pas nommée par les personnages masculins (on ne trouve pas directement dans leur bouche le reproche de « desagradecimiento »), mais toute la logique du service non payé de retour, telle qu'elle s'exprime par exemple dans la *letra* citée plus haut, l'insinue dans l'esprit du lecteur. Or, il n'est pas innocent que Laureola, répondant à d'autres reproches de l'*auctor*, se sente obligée de se justifier sur ce point : « Ni creas que el conocimiento que yo de sus servicios tengo desconozco ni menos agradezco; y si con otro galardón pudiera pagallos que la honra no costara, tú me tuvieras por tan gradecida quanto agora me culpas por desamorada » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 87). C'est dans la bouche même de la dame que Núñez place ce verbe « desagradecer », évitant ainsi que les personnages masculins en endossent directement la violence. En cela, le modèle qui prévaut dans *Arnalte y Lucenda* n'est repris que de façon incomplète, comme si Núñez s'arrêtait à mi-chemin.

32. Il n'en va pas de même pour les deux autres concepts-clefs, la cruauté de la dame et la nécessité de son repentir, qui, cette fois, sont totalement assumés par les personnages masculins de la continuation de Núñez, dans le sillage d'*Arnalte*.

Crueldad

33. Dans la *Cárcel* de San Pedro, Leriano n'accuse jamais Laureola de cruauté, même s'il est vrai que l'*auctor* risque une fois l'adjectif « cruel », pour immédiatement le tempérer (« en el sentimiento suyo te juzgué cruel y en tu acatamiento te veo piadosa », San Pedro, 1993 ; 95), et que la dame elle-même emploie à deux reprises ce concept pour justifier sa conduite (« Cuánto mejor me estoviera ser afeada por cruel que amanzillada por piadosa », 110 ; « haviendo por mejor la crueldad honesta que la piedad culpada », 153). Ailleurs, quand l'accusation de cruauté apparaît, c'est avant tout pour qualifier l'attitude du roi, le père de Laureola, qui emprisonne sa fille et entend la faire exécuter sur la foi de faux témoignages.

34. En revanche, *Arnalte* utilise sciemment la cruauté supposée de Lucenda pour forcer sa volonté. Si sa bien-aimée ne cède pas à ses avances,

il la prévient que sa réputation en souffrira et qu'elle sera tenue pour responsable des souffrances qu'elle lui inflige et de la mort qu'il trouvera bientôt : « tan mala memoria dexarás, que en ella para siempre tu crueldad y mi muerte estarán estoriadas. » (San Pedro, 1985 ; 115). Ainsi, non seulement la cruauté de Lucenda sera rendue publique, mais cette funeste notoriété passera à la postérité et survivra à la dame elle-même. Arnalte use ici d'un argument mûrement pesé, puisque, sur le point de partir en exil, il invite cyniquement Belisa à adopter la même stratégie dans son discours à Lucenda, dans un but de vengeance : « te suplico de tu parte y la mía a Lucenda querrellarte quieras, de mi perdición y su crueldad faziendo memoria; y si en términos de arrepentimiento la vieres, aquélla tu vengança sea » (168).

35. Dans la continuation de Núñez, la cruauté de Laureola est d'emblée affichée. Dès la première phrase du récit, l'*auctor* déclare qu'il a décidé de se rendre auprès de Laureola pour lui dire « cuánto a mal le era contado entre las leales amadoras la crueldad que usó contra quien tan merecido el galardón le tenía. » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 84). Non seulement cette cruauté notoire rappelle la phraséologie d'Arnalte, mais la mention de ces « leales amadoras » peut se lire comme une référence plus précise à la première fiction sentimentale de San Pedro. En effet, *Arnalte y Lucenda* est une œuvre adressée par l'auteur aux « damas de la Reina » et le prologue s'ouvre sur une adresse à ces « virtuosas señoras » qui sont censées la recevoir. Or, au sein même de la fiction, Arnalte livre son triste récit à l'*auctor* à condition que ce dernier le transmette à un public féminin qui, ainsi, saura ce qu'une femme est capable de faire endurer à un homme : « me dixo que todo lo que comigo fablase, en poder de mugeres no menos sentidas que discretas lo pusiese, porque mugeres supiesen lo que muger le hizo » (San Pedro, 1985 ; 100). Arnalte achève d'ailleurs son récit en rappelant à l'*auctor* cette mission qu'il lui a confiée : « y mucho te encomiendo, como te tengo encargado, que de recontar mis plagas a mugeres sentidas hayas memoria » (170). Ainsi, en affirmant la cruauté de Laureola, mais aussi en suggérant qu'elle est notoire au sein d'une communauté féminine, Núñez renoue avec les codes qu'avaient posés San Pedro dans *Arnalte y Lucenda*. Par ailleurs, Leriano, confronté une dernière fois à Laureola dans le rêve de l'*auctor*, lui adresse directement le reproche de sa cruauté passée, évoquant « tu mucha cruera y mi poca dicha » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 99).

Arrepentimiento

36. La *Cárcel* de San Pedro accorde une place réduite à la question du repentir de la dame. Cette question n'est évoquée qu'une seule fois dans la correspondance des amants, dans la toute première lettre que Leriano adresse à Laureola : « Si algund bien quisieres hazerme, no lo tardes; si no, podrá ser que tengas tiempo de arepentirte y no lugar de remediarme. » (San Pedro, 1993 ; 100). L'argument est ensuite abandonné par Leriano, qui répète au contraire qu'il n'a pas accompli envers la dame un service qui justifierait qu'elle se place pour lui dans une position déshonorante.
37. En revanche, la mise en avant du repentir de la dame est un trait constant du discours qu'Arnalte adresse à Lucenda, au point de constituer le pivot de son chantage. Lucenda, selon Arnalte, doit nécessairement éprouver des remords pour les souffrances qu'elle lui inflige (« y si delante ti mis trabajos representas, yo sé bien que más de arrepentida que de contenta te arrearás » (San Pedro, 1985 ; 115). Et ces remords ne seront que plus intenses une fois qu'il sera trépassé (« grand arrepentimiento de mi vida e muerte se te podrá causar », 115). La dame doit donc se repentir dès à présent pour rectifier sa conduite et accueillir favorablement les avances de son amant : « suplicote que, arrepentida de lo pasado, lo por venir emiendas » (137). C'est aussi comme une première marque de repentance qu'Arnalte demande à Lucenda de lui laisser baiser ses mains : « y porque obras de arrepentida [a] hazer comienc[e]s, consiente que por la merced fecha, tu manos bese » (138). Enfin, après avoir tué Elierso, que Lucenda avait épousé, Arnalte, dans sa dernière lettre à la dame, poursuit sa stratégie de culpabilisation à partir de l'argument du repentir : « mataste a su matador, de lo cual nunca arrepentida te vi » (147).
38. Núñez, dans un esprit qui rappelle *Arnalte y Lucenda*, fait de l'*arrepentimiento* de Laureola l'enjeu même de sa continuation, puisque l'*auctor* se rend auprès d'elle pour voir « si en dispusición de arrepentida la viesse » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 84). Leriano, tel qu'il apparaît dans le rêve de l'*auctor*, est porté par la même préoccupation, si l'on en croit l'une des *letras* inscrites sur sa tenue vestimentaire, en l'occurrence, celle qui orne son poignard :

Traía un puñal, los cabos y la cuchilla de azero dorado, con una letra que
dezia:
Más fuerte fue la pasión

que me distes
y nunca os arrepentistes. (91)

39. Ce « nunca os arrepentistes » ne manque pas de rappeler le « nunca arrepentida te vi » qui constituait le dernier reproche d'Arnalte à Lucenda. Dans sa conversation avec l'*auctor*, le Leriano de Núñez déclare en outre que, maintenant qu'il est mort, toutes les faveurs de Laureola ne sauraient l'atteindre et que le repentir de la dame serait impuissant à le satisfaire : « y si con arrepentimiento me satisfiziesse, de su crueza quedé tan quexoso que aunque más feziesse no serié pagado » (93). Laureola, même si elle le voulait, ne pourrait donc s'acquitter de la dette qu'elle a contractée envers Leriano en le traitant si cruellement. Il semble donc que ce Leriano de la continuation soit plus proche d'Arnalte que du Leriano de la première *Cárcel*. Dans son dernier échange avec lui, Laureola révèle enfin ses sentiments : sans se départir de son discours d'auto-justification, elle avoue son amour (« contentaríaste tú con saber que te quería », 97) et reconnaît que c'est librement qu'elle s'est engagée dans l'échange épistolaire qui l'a unie à Leriano (« con sólo escribirte bastava para desto asegurarte y para que conoscias que no procedía de la deuda sino de mi voluntad », 97-98, où « voluntad » signifie à la fois « volonté » et « amour »). Tout cela, selon elle, Leriano aurait dû le voir et, ainsi, il ne se serait pas donné la mort. Dans sa réponse, l'amant tempère quelque peu son intransigeance, mais il ne renonce pas à l'idée d'une culpabilité de la dame. Certes, à propos de sa mort, il déclare : « Y no pienses que tan poco gané en ella que la do por mal empleada, pues en ella descubriste la piedad que en la vida siempre negaste » (99), ce qui est un écho direct au « diera su muerte por bien empleada » du prologue. Cependant, cette compensation *post mortem* n'efface pas la faute de Laureola, dont les justifications se retournent contre elle : « de lo que me culpas, mereces la pena » (99), « Y por esto verás que con lo que te excusas, más te condenas » (99).

40. En somme, Nicolás Núñez, lecteur frustré de la *Cárcel de amor*, mais sans doute lecteur comblé d'*Arnalte y Lucenda*, a réinterprété la *Cárcel* à partir du modèle amoureux que proposait la première fiction sentimentale de Diego de San Pedro. Il s'agit d'un modèle où l'amant fait de l'échange courtois une négociation, une tractation, voire un chantage, où adorer la dame consiste pour lui à la culpabiliser afin qu'elle lui accorde des marques d'amour et où la courtoisie peut se combiner au pragmatisme de la séduc-

tion ovidienne¹¹. San Pedro a abandonné ce modèle dans la *Cárcel*, où l'amant, au contraire, n'exige rien, répète qu'il n'a rendu aucun service à la dame qui doit être payé de retour, en appelle à son amour comme un don gratuit et non comme un contre-don qu'elle devrait lui accorder pour le payer de sa souffrance. Probablement parce que ce nouveau modèle de relation amoureuse l'a laissé perplexe, Núñez, dans sa continuation, a révisé le contour des personnages de la *Cárcel* : Laureola, qui, chez San Pedro, s'affranchissait de l'échange courtois, y est pleinement soumise chez Núñez, où l'*auctor* lui fait rendre des comptes ; Leriano hérite les valeurs d'Arnalte et, même s'il adopte des termes moins violents pour les exprimer, il tient envers la dame un discours accusateur qui était absent de la *Cárcel* de San Pedro ; l'*auctor*, quant à lui, mute d'une identité à l'autre, passant de San Pedro à Núñez, mais, paradoxalement, pour revenir à l'univers mental d'*Arnalte y Lucenda*.

COÏNCIDENCES TEXTUELLES

41. Il est difficile de mesurer l'ampleur exacte de la dette de la continuation de Núñez envers *Arnalte y Lucenda*, mais il est certain que cette dette n'est pas seulement conceptuelle. Keith Whinnom a remarqué des similitudes stylistiques entre les deux œuvres, bien qu'il ne précise pas lesquelles et qu'il fasse ce rapprochement dans le seul but d'asseoir l'infériorité littéraire de la continuation de Núñez face à la *Cárcel* de San Pedro¹². On peut être frappé, en effet, par la coïncidence, dans les deux œuvres, entre certaines expressions ponctuelles et, surtout, entre certains choix formels plus généraux.

Possibles emprunts ponctuels

42. La reprise d'expressions ponctuelles d'*Arnalte y Lucenda* dans la continuation de Núñez mériterait une étude systématique, que je n'ai pu mener ici. Je me contenterai de présenter deux exemples où il semble que

11 Keith Whinnom, dans le prologue à son édition (San Pedro, 1985 ; 57-60), envisage des sources ovidiennes pour *Arnalte y Lucenda* et considère que l'égoïsme effréné de l'amant, qui ne recule pas devant la trivialité de certaines manigances pour séduire la dame, pourrait même, aux yeux de certains lecteurs, lui conférer une dimension comique.

12 « [...] he has seized on certain conspicuous devices which San Pedro uses with great discretion, so that Núñez's style more often resembles that in *Arnalte y Lucenda* than in the *Cárcel* » (Whinnom, 1973 ; 360).

Núñez emprunte des tournures à *Arnalte y Lucenda*, tournures qui, dans tous les cas, sont absentes de la *Cárcel* de San Pedro.

43. Le premier exemple est celui du *topos* de modestie tel qu'il s'exprime dans prologue de Núñez, les prologues étant des pièces stratégiques où l'intertextualité vaut souvent pour déclaration d'allégeance littéraire. On peut y déceler au moins deux emprunts possibles à *Arnalte y Lucenda*. La formule de modestie « *conosciendo mi poco saber* » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 83) est peut-être une reprise de « *viendo el poco saber mío* » que l'*auctor*, dans *Arnalte*, employait au moment de prononcer son poème d'éloge à Isabelle (San Pedro, 1985 ; 100), bien que l'expression soit commune et que sa répétition paraisse donc peu probante. Plus spécifique est sans doute, dans le prologue des deux œuvres, l'idée de « *publicación* » qui est associée à la composition littéraire, ce qui n'est pas le cas dans la *Cárcel* de San Pedro. Núñez dit de son *tratado* « *que para la publicación de mi falta fuera muy mejor no hazello* » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 83) et San Pedro, dans le prologue d'*Arnalte*, avait recours au même *topos* en des termes très proches, dans des expressions comme « *lo que con rudeza en el dezir publico, mas lo que por falta en el callar encubro* » (San Pedro, 1985 ; 87) ou « *la publicación dél quiero callar* » (88). L'*auctor*, dans son poème dédié à Isabelle, employait à son tour une formule similaire : « *es publicar mi defecto / en ponerme en [la] tal cosa* » (96).
44. Le second exemple concerne l'emploi de l'*adnominatio* (paronomase). Cette figure de style est abondamment employée dans les trois œuvres, mais il existe des coïncidences littérales entre *Arnalte* et la continuation de Núñez, alors que les mêmes expressions sont absentes de la *Cárcel* de San Pedro. Je relèverai trois correspondances frappantes :

Dans la continuation de Núñez	Dans <i>Arnalte y Lucenda</i>
« <i>el amigo suyo y enemigo de sí</i> » (l' <i>auctor</i> , à propos de Leriano, 84)	« <i>y como tan enemigo de mí y tan amigo de pena me viese</i> » (Arnalte, 106)
« <i>temerás menos la fama de tu mala fama</i> » (l' <i>auctor</i> , à Laureola, 86)	« <i>la infamia de tu mala fama</i> » (Arnalte, à Lucenda, 115) « <i>ni tan vergonçosa disfamia a tu fama poner</i> » (Belisa, à Arnalte, 166)

« la fuerça de tu esfuërço » (Laureola, à Leriano, 97)	« en la fuerça de su esfuërço » (Arnalte, parlant de lui-même, 119) « la fuerça de tu esfuërço » (Elierso, à Arnalte, 123) « el esfuërço en los peligros se esfuërça » (Belisa, à Arnalte, 167)
--	---

45. L'*adnominatio*, aussi bien par la répétition du signifiant que par la difficulté sémantique qu'elle introduit dans le texte – en vertu d'un jeu de redondance ou de contraste¹³ –, est une figure saillante, qui ne passe pas inaperçue, même si son emploi fréquent, voire lancinant, dans les œuvres de cette époque tend à la banaliser. On a bien affaire ici à des emprunts d'une œuvre à l'autre, très vraisemblablement conscients et, en tout cas, suffisamment frappants pour créer entre *Arnalte y Lucenda* et le texte de Núñez un lien stylistique perceptible. Par ces emprunts, Núñez entend sûrement imiter le style d'une œuvre admirée, mais aussi, peut-être, semer des indices qui fonctionneraient comme des clins d'œil réservés aux lecteurs les plus férus d'*Arnalte y Lucenda*. Par cette mosaïque de références éparses, il en appellerait à la connivence supposée entre des lecteurs qui, par ailleurs, pourraient partager son interprétation des œuvres de Diego de San Pedro.

Choix formels similaires

46. Parmi les choix formels, l'adoption du prosimètre définit à elle seule l'allégeance de Núñez en termes stylistiques. Alors que la *Cárcel* primitive ne comporte pas de pièces versifiées, la continuation en fait un usage appuyé : non seulement l'*auctor* expose de nombreuses *letras* associées à la tenue vestimentaire des amants (douze pour Leriano et neuf pour Laureola), mais, avant son retour à Peñafiel, en s'accompagnant d'une *vihuela*, il entonne deux pièces lyriques (une *canción* et un *villancico*). D'une part, l'insertion de ces compositions poétiques peut être interprétée comme la tentative, de la part de Núñez, d'apposer un sceau personnel à sa continuation et, donc, de se démarquer du San Pedro de la première *Cárcel*. D'ailleurs, dans le récit, l'*auctor* affirme qu'il s'est mis à chanter dans un

13 L'étude comparative d'une œuvre à l'autre pourrait d'ailleurs être étendue à d'autres figures fondées sur le contraste sémantique, qui semblent avoir retenu particulièrement l'attention de Nicolás Núñez. Par exemple, l'expression de l'*auctor* de Núñez « por tu mucha crueldad y su poco remedio » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 85) reprend sans doute une formule prononcée par Belisa dans *Arnalte*, « de mucho padecer y poco remedio » (San Pedro, 1985 ; 84).

état second, « más como desatinado que con saber cierto lo que hazía » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 103) : dans le sillage des autres indices métatextuels déjà relevés, ce détail suggérerait que le « yo » du personnage-narrateur est en train de changer d'identité, ce qui est objectivement confirmé, quelques lignes plus loin, par le « como dixo San Pedro » de l'*explicit*. Cependant, d'autre part, le choix du prosimètre peut revendiquer un retour au modèle d'*Arnalte y Lucenda* et, donc, au San Pedro « première manière », avant que celui-ci ne revoie ses choix dans sa *Cárcel*. En effet, dans la première fiction sentimentale de Diego de San Pedro, la prose accueille aussi bien de courtes devises versifiées (*letras*) que de longues compositions solennelles (un poème d'éloge à reine Isabelle, déclamé par l'*auctor*, dans la partie initiale de l'œuvre ; une composition mariale, récitée par Arnalte, dans sa partie finale), ainsi qu'une courte *canción* composée par l'amant pour sa dame. En outre, certaines *letras* s'appliquent à la tenue vestimentaire, comme c'est le cas pour la *cimera* que porte Arnalte pendant une joute royale (San Pedro, 1985 ; 112-113), ainsi que pour son *manto* (113-114) et sa cape (142-143) brodés : les *letras* de Núñez semblent leurs héritières directes.

47. Enfin, dans ces *letras* et ailleurs dans le texte d'*Arnalte y Lucenda*, la récurrence d'une métaphore particulière a pu influencer le projet littéraire de Núñez. La devise du *manto* d'Arnalte s'énonce ainsi :

Este, triste más que hombre
que muere porque no muere,
vivirá cuando viviere
sin su nombre (114).

48. Le triste *villancico* que chante l'*auctor* de Núñez avant de rentrer en Castille semble lui faire écho :

Quien muere, muerte viviendo,
no haze mucho suffriente,
mas el que bive muriendo
sin la muerte,
¿qué mal ni pena ay más fuerte? (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 104)

49. Certes, l'idée que la souffrance d'amour est une mort en cette vie et qu'elle est donc plus pénible que la mort elle-même est une des métaphores les plus répandues de la poésie courtoise et la comparaison entre les deux pièces versifiées ne permet absolument pas de conclure à un emprunt textuel. Toutefois, on remarquera que ce poncif est un motif structurant dans

Arnalte, qu'il disparaît dans la *Cárcel* de San Pedro et qu'il revient en force dans la *Cárcel* de Núñez¹⁴.

50. Dans *Arnalte*, il donne lieu à la fois à la toute première caractérisation de l'amant, dans la *letra* que l'*auctor* lit au-dessus de la porte de la maison endeuillée, avant de rencontrer en personne le maître des lieux (« Esta es la triste morada / del que muere / porque muerte no le quiere », San Pedro, 1985 ; 91), et à sa toute dernière, puisqu'Arnalte, avant le départ de son hôte, résume ainsi sa propre situation : « porque no muero, muero » (169).
51. Dans la *Cárcel* de San Pedro, ce motif est pratiquement absent, car la mort n'y est plus métaphorique. La relation courtoise est transcendée par l'application littérale de la métaphore : l'amant meurt littéralement d'amour et la relation s'éteint par épuisement de son pôle masculin, seule solution pour que le pôle féminin reste intact. Si dans *Arnalte*, l'amour courtois est sans cesse négociable et renégocié, dans la *Cárcel*, il tend à la gratuité, mettant à distance la traditionnelle notion de service. L'amant n'a rien d'autre à offrir que sa mort, le seul service qu'il puisse rendre à la dame, dont l'honneur ne pourra ainsi être entaché.
52. Dans la continuation de Núñez, la relation renaît, grâce à l'artifice du songe de l'*auctor*, mais Leriano, qui ne fait plus partie des vivants, ne saurait logiquement être défini par un amour qui serait une mort pire que la mort. L'image évolue et se redistribue. D'une part, une des *letras* attribuées à Leriano – celle qui accompagne son épée – en donne une formulation inversée : « Dio a mi vida mi tristura / tal tormento / que muerto bivo contento » (San Pedro [et Núñez], 1995 ; 91). La souffrance du jeune homme, quand il était vivant, fut si intense que la mort est à présent pour lui une vie de contentement (alors qu'il est censé subir les peines de l'enfer). D'autre part, c'est la dame, qui après la mort de l'amant, connaît les affres d'une mort métaphorique, comme on le déduit des paroles que Laureola adresse à l'*auctor* : « quiero agora que conozcas que la muerte de él haze que mi vida biva muerta » (87). Ne pouvant rétablir la relation courtoise fondée sur l'échange à cause de la mort de Leriano, Núñez en a gardé les termes, quitte à inverser la polarité de cette relation : Laureola est alors placée, pour ainsi dire, dans la peau de Leriano – ou, plutôt, dans celle d'Arnalte –, en menant désormais une vie qui équivaut à la mort. Les lecteurs

14 Il est aussi très présent dans les compositions que le *Cancionero general* attribue à Nicolás Núñez, mais une comparaison avec ces poèmes dépasserait les limites du présent article.

qui partagent la sensibilité de Núñez et ses partis pris idéologiques penseront que ce n'est que justice.

53. J'ai essayé de montrer que Nicolás Núñez n'a pas adopté seulement la démarche d'un continuateur, mais aussi celle d'un révisionniste. J'entends par là que, n'adhérant pas au nouveau modèle amoureux promu par la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, qui peut se lire à fois comme une culmination et une aporie de la courtoisie en littérature, il a décidé de ramener à toute force ce modèle à celui qui régit *Arnalte y Lucenda*, œuvre dont il partage à la fois la doctrine amoureuse et les partis pris formels. Pour lui, la relation courtoise est une douloureuse tractation où la dame doit prendre pleinement sa part. Cette dernière ne peut soustraire son intériorité au regard masculin – celui de l'amant ou celui de son émissaire, l'*auctor* : elle doit se laisser déchiffrer, accepter d'entrer dans un jeu de langage préétabli, se laisser gloser par un discours qui, tout à la fois, l'expose et l'emprisonne. Cela revient aussi à la faire sortir de son impunité : la souffrance et la mort de Leriano ont été infligées par l'ingratitude et la cruauté de Laureola, et, à ce titre, la dame a contracté une dette, qu'elle doit payer par sa propre souffrance et son repentir. Une continuation peut donc en cacher une autre : Núñez, en continuant narrativement la *Cárcel*, entend perpétuer les valeurs d'*Arnalte*. Il fait entrer dans l'univers diégétique de la *Cárcel* une logique actancielle, un système de pensée et même une phraséologie qui proviennent de la première fiction sentimentale de Diego de San Pedro. Cette situation particulière permet d'interroger sous un autre angle la notion d'infidélité que l'on a souvent brandie pour qualifier la relation d'un continuateur à l'auteur premier. En écrivant sa continuation, Nicolás Núñez est-il infidèle à Diego de San Pedro ? Cette question est ici neutralisée. Núñez prétend écrire la *Cárcel* que San Pedro aurait écrite s'il était resté fidèle à sa première fiction sentimentale. Ainsi, du point de vue du continuateur, s'il y a infidélité, c'est de l'auteur premier envers lui-même. La révision de Núñez révèle le fantasme d'une orthodoxie produite par l'auteur premier mais dont celui-ci se serait ensuite écarté. Se considérant dépositaire de cette orthodoxie – et se faisant sans doute en cela le porte-parole d'un groupe de lecteurs déconcertés par la *Cárcel de amor* – Núñez décide d'être plus « sanpédriste » que San Pedro. C'est en ce sens radical que j'entends la notion d'*alter ego* dans le cas précis de la relation Núñez-San Pedro : le continuateur ne cherche pas à rivaliser avec l'auteur qui le précède ou à parler à sa place, mais au contraire à lui restituer sa voix première.

Bibliographie

ALVAREZ ROBLIN David, *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

ALVAREZ ROBLIN David et BIAGGINI Olivier (dir.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.

BROWNLEE, Marina Scordilis, *The Severed Word: Ovid's 'Heroides' and the 'Novela Sentimental'*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

DEYERMOND Alan, « The Poetry of Nicolás Núñez », in *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, DEYERMOND Alan et MACPHERSON Ian (dir.), Liverpool, Liverpool University Press, 1989, p. 25-36.

DEYERMOND Alan, « El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV », in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, BELTRÁN Vicente (dir.), Barcelone, PPU, 1998, p. 45-60.

DUNN Peter N., « Narrator as Character in the *Cárcel de amor* », in *Modern Language Notes*, 14, 2, 1979, p. 187-199.

FOLGER Robert, *Images in Mind. Lovesickness, Sentimental Romance, and Don Quijote*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 2002.

FOLGER Robert, « *Cárceles de amor*: 'Gender Trouble' and Male Fantasies in Fifteenth-century Castile », in *Bulletin of Spanish Studies*, 83, 5, 2006, p. 617-635.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HINRICHS William H., *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2011.

HINRICHS William H., « La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria », in *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, ALVAREZ ROBLIN David et BIAGGINI Olivier (dir.), Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 19-29.

- MANDRELL James, « Author and Authority in *Cárcel de amor*: the Role of El Autor », in *Journal of Hispanic Philology*, 8, 1984, p. 99-122.
- MIÑANA Rogelio, « Auctor omnisciente, auctor testigo: el marco narrativo en *Cárcel de amor* », in *La corónica*, 30, 1, 2001, p. 133-148.
- NOWOSIAD Alexandra, « Continuation, Sequel, Gloss: Towards a Reconsideration of Nicolás Núñez' Ending to *Cárcel de amor* », in *eHumanista*, 28, 2014, p. 700-723.
- PARRILLA Carmen, « “Acrescentar lo que de suyo está crecido”: el cumplimiento de Nicolás Núñez », in *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, BELTRÁN Rafael, CANET José Luis et SIRERA Josep Lluís (dir.), Valence, Universitat de València, 1992, p. 241-253.
- SAN PEDRO Diego de, *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, éd. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1985.
- SAN PEDRO Diego de, *Obras completas, II. Cárcel de amor*, éd. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1993 [1971].
- SAN PEDRO Diego de [et NÚÑEZ Nicolás], *Cárcel de amor* [con la continuación de Nicolás Núñez], éd. Carmen Parrilla [et Keith Whinnom], Barcelone, Crítica, 1995.
- WARDROPPER Bruce W., « Allegory and the Role of El Autor in the *Cárcel de amor* », in *Philological Quarterly*, 31, 1952, p. 39-44.
- WEISSBERGER Barbara E., « The Politics of *Cárcel de amor* », in *Revista de Estudios Hispánicos*, 26, 3, 1992, p. 307-326.
- WHINNOM, Keith, « Nicolás Núñez' Continuation of the “*Cárcel de amor*” (Burgos, 1496) », in *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, JONES Royston Oscar (dir.), Londres, Tamesis, 1973, p. 357-366.
- WHINNOM, Keith (éd.), *Dos opúsculos isabelinos: La coronación de la señora Gracisla (BN ms 22020) y Nicolás Núñez Cárcel de amor*, Exeter, University of Exeter, 1979.
- YOON Sun-Me, « La continuación de Nicolás Núñez a *Cárcel de amor* », in *Dicenda*, 10, 1991-92, p. 327-339.