



**HAL**  
open science

## Les espaces du Cancionero de Stúñiga

Florence Dumora

► **To cite this version:**

Florence Dumora. Les espaces du Cancionero de Stúñiga. La ville méditerranéenne: entre imaginaire et réalité, Colloque international, Palais Neptune de Toulon les 14 et 15 décembre 2006, Dec 2006, Toulon, France. pp.103-150. hal-02504466

**HAL Id: hal-02504466**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02504466v1>**

Submitted on 22 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## LES ESPACES DU *CANCIONERO DE STÚÑIGA*

Florence Dumora  
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP  
CRES LECOMO

Le choix d'étudier ce chansonnier de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle tient à l'importance de cette compilation et à la place qu'elle allait tenir au siècle suivant. Nous soulignerons trois intérêts essentiels : premièrement, avec ce chansonnier, ce sont trois manuscrits espagnols qui ont été élaborés en Italie à la même période, sous l'impulsion d'un même goût pour la culture espagnole, et qui témoignent de l'ancrage de cette dernière sur le sol italien. Deuxièmement cette œuvre littéraire correspond à une conquête territoriale et politique aragonaise mais qui reviendrait bientôt aux souverains de l'Espagne moderne - reconquise et dans une certaine mesure unifiée- jusqu'à la fin de la guerre de succession d'Espagne : c'est donc une nouvelle ère qui commence avec cette nouvelle emprise géographique du pouvoir hispano-aragonais. Enfin, ce chansonnier sera connu ultérieurement, dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle ; d'une part, il contient des œuvres de poètes représentés dans d'autres chansonniers (*Cancionero general* de 1511) tels que Stúñiga,<sup>1</sup> le Marquis de Santillane, Juan de Mena, Torrellas, Suero de Ribera etc., signe qu'entre ce chansonnier « fondateur » et les suivants, il existe non seulement une continuité dans le temps mais aussi dans l'espace, hors du Royaume de Naples. De même que les premiers chansonniers, celui de Baena (1450), celui de *Herberay des Essarts* et le *Cancionero de Palacio* (1460), il reflète en quelque sorte une conscience du rôle de la littérature ; d'autre part, l'œuvre poétique de Carvajal y figure dans son intégralité mais ne se retrouve dans aucun autre manuscrit.

Le mal nommé *Cancionero de Stúñiga* devrait s'intituler *Cancionero de Nápoles*, comme le suggère N. Salvador Miguel, son plus récent éditeur.<sup>2</sup> En effet, cette compilation a été conçue en Italie ; plusieurs de ses compositions évoquent la conquête de Naples par Alphonse V le Magnanime (la seconde étape, de 1432 à 1442)<sup>3</sup>, et témoignent de l'épanouissement culturel de la cour espagnole, jusqu'à la mort d'Alphonse, en 1458. Le *Cancionero de Stúñiga* apparaît bien comme une manifestation littéraire liée à un espace, relativement nouveau, celui d'une implantation méditerranéenne qui s'étend significativement au XV<sup>e</sup> siècle.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Stúñiga, le premier poète mentionné dans le *Cancionero*, en est l'auteur éponyme, pour cette seule raison. Nous n'avons retenu aucune de ses compositions. Ce poète rebelle, issu d'une famille puissante, affirme son opposition à Álvaro de Luna en faveur des infants d'Aragon (1439), puis à Henri IV, mais ne quitte jamais l'Espagne. Voir J. Battesti Pélegrin, *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XV<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982 et E. Benito Ruano "Lope de Stúñiga. Vida y cancionero", *Revista de Filología española*, LI, 1968, p. 18-81.

<sup>2</sup> Nous nous reportons à l'édition de N. Salvador Miguel, *El Cancionero de Stúñiga*, Madrid, Alhambra, 1987 ainsi qu'à son étude sur les poètes de ce chansonnier, *La poesía cancioneril*, Madrid, Alhambra, 1977.

<sup>3</sup> Alphonse V, après une première expédition vers l'Italie, de 1420 à 1423, était rentré en Aragon pour y régler des affaires de politique intérieure qui affectaient directement les intérêts de sa famille. Il ne repartit à la conquête de Naples qu'en 1432 : ses partisans avaient repris des forces et la reine Jeanne II de Naples était acquise à leur cause. Mais, elle mourut en 1435 et le trône échut à René Ier, comte de Provence. Alphonse lança alors sans succès une offensive armée qui lui coûta la liberté (bataille de Ponza).

<sup>4</sup> L'extension méditerranéenne du Royaume d'Aragon se concrétisa avec les conquêtes la Sicile (1282) par Pedro el Grande, des îles Baléares (fin du XIII<sup>e</sup> s.), de la Corse et de la Sardaigne (1323, Jaime II). Les Aragonais durent renoncer à la Sicile (traité d'Anagni, 1295) où une branche aragonaise, cependant, resta au pouvoir et se consolida jusqu'en 1409, J.M. Salrach, *La corona de Aragón : plenitud y crisis ; de Pedro el Grande a Juan II (1276-1479)*, *Historia de España*, n° 12 : p. 70-75, En 1420 Alphonse le Magnanime pacifia la Sardaigne mais ne put s'imposer en Corse : malgré la prise de Calvi (1420), il abandonna ses partisans en 1421 pour s'intéresser à Naples. Il y était appelé par une faction de la Cour napolitaine, menée par Gianni Caracciolo, qui voulait faire de lui l'héritier de la reine Jeanne II de Naples (1414-1435) contre les prétentions de Louis III d'Anjou, comte de Provence (1417-1434), lui-même soutenu par une autre faction menée par Francesco Sforza et qui recevait l'appui de Gênes. Voir de E. Pontieri, « Alfonso V nella politica italiana del suo tempo », en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte*, Barcelona, mayo de 1959.

Du point de vue de la production littéraire, le *Cancionero de Stúñiga* ne constitue qu'un des éléments où se manifeste, en terre italienne, l'intérêt pour la poésie espagnole ; il est issu d'une matrice commune à trois chansonniers italiens très proches par leurs contenus : le *Cancionero de Roma*, le *Cancionero de Stúñiga* et le *Cancionero de Venecia*.<sup>5</sup> Vraisemblablement ces compilations ont été commandées par des personnalités espagnoles ou italiennes gravitant dans l'univers napolitain, amatrices des lettres espagnoles. Il ne fait aucun doute que leur élaboration s'est faite en Italie par des copistes italiens, vu les nombreux italianismes orthographiques. Ces chansonniers manifestent très certainement la reconnaissance d'une culture importée qui s'est diffusée depuis deux décennies, dans un milieu certes restreint, et dont la valeur, aux yeux de quelques personnes, justifie la conservation. Au demeurant, ce désir de conservation est peut-être d'autant plus fort que la situation politique est fragile : la compilation du *Cancionero de Stúñiga* (1460-1463) s'effectue dans une période de troubles. La mort d'Alphonse le Magnanime, en 1458, provoqua une dispersion de la cour, accompagnée d'une vague d'hostilité, émanant de certains nobles, envers Ferrante, successeur et fils naturel du précédent souverain. Le poème n° LIV où Juan de Tapia fustige Maria Caracciolo pour son soutien au parti angevin en est un témoignage.<sup>6</sup>

Mais il ne s'agit pas que d'une culture importée. Le chansonnier compilé entre 1460 et 1463, réunit des compositions d'époques différentes : n nombre d'entre elles, élaborées en Espagne, avant la conquête de Naples, sont des œuvres apportées par les Espagnols. À côté de cela, un certain nombre de poèmes écrits en Italie témoignent de l'histoire contemporaine (ou d'un passé très récent). Nous nous intéressons à la seconde catégorie qui fait souvent état de la relation des espagnols à leur nouvel espace : un espace double, surgi de la combinaison entre leur nouveau territoire, présent, réel et les lieux familiers, désormais lointains et qui nourrissent leur imaginaire par des références constantes.

La spatialité du *Cancionero* peut se définir comme l'impact de l'espace sur la création poétique. Cette définition très vaste permet de regrouper deux types d'impacts : les événements qui sont prétextes et donnent lieu à citations, de façon plus ou moins explicite, des lieux (noms génériques, toponymes) lesquels établissent la référence géographique comme trame des relations humaines, en inscrivant la représentation dans la réalité de l'époque en question. La matérialité du texte, indépendamment de la création (graphie) ou liée à elle (influence) : les empreintes linguistiques qui marquent non seulement l'orthographe mais aussi le lexique, introduisant certaines notions ou concepts étrangers à la culture qui s'implante (hispano-aragonaise) mais qui est perméable à la culture du territoire conquis, preuve d'un échange culturel (poétiques : la *serranilla*, linguistiques -emploi de certains vocables italiens, catalans, ou d'une orthographe italienne)

Les poètes sélectionnés ont soit pris part d'une façon ou d'une autre au conflit qui oppose la Castille d'Alvaro de Luna et de Jean II à l'Aragon -ce sont Diego de León, Fernando de la Torre, Mosén Diego de Valera, Gutierre de Argüello et Juan de Villalpando-, soit participé à la conquête de Naples ou à la vie de la cour d'Alphonse V qui s'en est suivie - et l'on trouve : Juan de Dueñas, Mosén Rebellas, Juan de Torres, Suero de Ribera, Juan de

---

<sup>5</sup> Il s'agit du *Cancionero de la Biblioteca casanatense* de Rome, qui a été publié en 1899 par Teza ; du *Cancionero de Stúñiga*, qui se trouve à la Bibliothèque Nationale de Madrid et du *Cancionero de la Biblioteca de San Marcos* de Venise, qui été étudié par l'hispaniste allemand Mussafia, cf. F. Vendrell, *La corte literaria...*, p. 29 et suivantes. Voir également, N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, p. 21-27. Le postulat d'un manuscrit primitif s'impose à cause des ressemblances et des dissemblances qui ne relèvent pas de la copie mais de la référence à une source commune.

<sup>6</sup> La datation controversée de ce poème est révélatrice des conflits similaires lors des deux époques de composition possibles. La plupart des critiques, en particulier F. Vendrell (*La corte literaria...*, p.111), M. de Riquer (« Alfonso el Magnánimo visto por sus poetas » en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo...*, p.188) et J. Amador de los Ríos (cf. *Historia crítica de la literatura española*, VI, p.443) considèrent qu'il a été composé entre 1440 et 1442 : avant de connaître la stabilisation relative de son règne, Alphonse V avait dû faire face à l'opposition pro-angevine d'une partie de la noblesse napolitaine. En revanche, Salvador Miguel situe la composition entre 1458 et 1463.

Tapia et Carvajal-. Ceux de leurs poèmes que nous avons retenus en rendent compte et même quand l'expression politique reste succincte, simplement suggérée ou ambiguë, elle s'appuie sur des références spatiales contemporaines. On peut distinguer les poètes restés en Espagne de ceux qui ont participé à la conquête de Naples parmi lesquels certains sont demeurés à la cour napolitaine. De l'examen rapide des poètes sélectionnés, il ressort que la poésie péninsulaire mentionne presque exclusivement la Castille et le plus souvent dans des termes allégoriques ou par le biais de valeurs morales censées refléter les crises et les conflits que connaît le royaume. Ces poètes péninsulaires ont également une propension à traiter les thèmes courtois en employant un lexique militaire et guerrier, correspondant à l'activité dont l'emprise et l'impact marquent leur vie. La poésie napolitaine, très différente, fait référence à un espace complexe : l'espace politique double constitué par la Castille et l'Aragon d'une part, et d'autre part, l'espace de la couronne aragonaise récemment agrandi mais dont l'extension est perçue comme une dualité entre l'ancien et le nouveau, catégories propices à la comparaison, le territoire féminin de la reine et celui masculin du roi, l'Occident et le Levant s'organisant autour de ce qui désormais apparaît comme leur centre, la Méditerranée.

Nous commencerons notre analyse des valeurs symboliques de l'espace en abordant la cité dans la représentation allégorique de l'amour. Dans sept des poèmes retenus, l'espace où s'organise la vie individuelle et sociale -maison, château et palais, cité ou ville-, acquiert une dimension métaphorique en devenant le cadre référentiel de la quête amoureuse. Juan de Torres adresse à Juan de Padilla le récit, tout étonné, de sa récente expérience amoureuse. Il se représente comme un chevalier -errant ?- qui rencontre le personnage allégorique de l'Amour.

¿No sabes, Iohan de Padilla,  
sennor, qué me aconteció ?  
Antayer venía yo  
por fuera de la villa,  
en un trotón cavallero,  
un escudero comigo. [...] canción XL

Les termes de localisation ne sont pas rattachés à une zone géographique par une désignation toponymique et sont dépourvus d'un référent territorial lié à l'exercice d'une souveraineté particulière. En revanche, ils correspondent aux lieux de vie familiers -maison, ville, palais-, et les règles du pouvoir qui régissent cet environnement urbain ou domestique subissent une transposition au domaine amoureux. Ainsi les portes de la maison, qui s'ouvrent ou restent fermées, ou bien l'entrée de la ville, autorisée ou interdite, expriment-elles les droits que l'on reconnaît à l'Amour personnifié et l'accueil qui lui est donc réservé. De la maison -*casa*- à la cité -*villa*-, en passant par le palais -*palacio*-, le rejet signifié à l'Amour par divers représentants génériques du pouvoir social et politique -*señor*, *condestable*, *rey*, transforme le personnage allégorique en indésirable étranger -*extranjero*- ou en sujet condamné à l'exil.

Pregunté lo que fazia ;  
dixome que allí se estava,  
que en la villa non fallava  
quién acogerlo quería. [...]  
[...] Allí so ydo  
donde el Rey me pudo ver  
mas quiso dar a entender  
que non me avía conoscido.  
[...] A casa del Condeestable  
so ydo muchas vegadas ;  
fallé las puertas cerradas.

Chassé de la ville, au bord du chemin, il se retrouve en proie au désespoir : assis sur une urne funéraire *-luzillo-*, métonymie du cimetière qui peut symboliser l'absence de patrie, il a pour seul témoin compatissant le poète-chevalier, accompagné de son écuyer. Le chevalier lui fait les honneurs de son logis en l'invitant à se reconforter devant un bon feu, c'est-à-dire à recouvrer sa nature même. Car le feu auquel l'amour est traditionnellement associé est perçu comme sa nature. Le poète, qui souhaite se réconcilier avec lui, œuvre pour le rétablissement de l'ordre naturel que seul l'amour authentique instaure.

Trabajé que de presente  
pudiesse ser acorrido : [...]  
faziéndole luego ser  
asentado tras el fuego.  
Allí le fize saber  
quánto trabajo sofrí  
después que lo conosci  
sin jamás yerro fazer.

Par ailleurs, pour générique que soit la terminologie de l'espace, unie à certains mots tels que *condestable* et *rey*, elle renvoie inévitablement à la Castille d'Álvaro de Luna que le poète a servi avec fidélité. Peut-être peut-on comprendre aussi, à travers ces errances de l'Amour dans des grandes maisons castillanes, auxquelles le poète-chevalier accepte de mettre fin, une affirmation de la loyauté à la couronne, sous la plume de celui qui avait été le page d'Alphonse V d'Aragon.<sup>7</sup>

Les notions de patrie, *tierra*, débouchent sur celle de *destierro*, exprimant la solitude, l'incompréhension ou la trahison : ainsi apparaît la figure de l'exilé du pays d'amour. Dans un *dezir* de Juan de Tapia, le moi-poète ressent l'infortune amoureuse comme une hostilité universellement présente -sur terre et sur mer- : exclu du monde de l'Amour, il compense sa peine d'homme exilé *-desterrado-* en créant, non sans ironie, un lieu imaginaire appelé Turpía,<sup>8</sup> peuplé de belles femmes à qui il adresse ses louanges.

Siendo enemiga la tierra  
y la mar muy trabajada  
mi vida mucho penada  
con el mundo et con la guerra  
aunque amor me destierra [...]  
quise las damas loar  
perdiendo la mi desfierra. (canción LXVII)

---

<sup>7</sup> Juan de Torres, ce castillan aux nombreux homonymes, aurait participé, dans sa jeunesse, en 1432, à l'expédition à Naples, comme page d'Alphonse V, cf. N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, p. 233. Cependant, l'auteur appelle première expédition celle de 1432 qui, en réalité, est la seconde. Cela peut remettre en cause l'indication donnée sur Juan de Torres, qui serait parti en 1421, d'autant plus qu'on ne sait rien des raisons qui auraient motivé son départ pour Naples. On n'a plus aucune mention de lui après 1463. Le reste de son existence se déroule en Castille, au service du connétable dont il est *maestresala* (majordome) en 1454. En 1457, il occupe toujours cette charge auprès d'Henri IV, dont il mène l'armée en 1462-1463 contre les troupes aragonaises qui ont assiégé Barcelone, après la proclamation du souverain castillan comme roi de Catalogne. D'après son seul poème du *Cancionero*, il a fréquenté le connétable de Castille, Juan de Padilla et Juan de Silva.

<sup>8</sup> L'élaboration poétique déployée autour de ce toponyme lui confère une dimension imaginaire ; signalons cependant que le nom peut provenir de Tropea, ville calabraise située sur le territoire du Royaume de Naples. Nous remercions Lia Vozzo pour cette suggestion. Ce toponyme qui présente une ressemblance avec les toponymes Trapiata et Tripalta, sites des environs de Naples et à l'une des collines de Rome qui a donné son nom à la roche Tarpéienne n'apparaît sur aucune des cartes consultées. Il nous semble risqué de supposer qu'il s'agit d'un lieu réel mais inconnu comme le fait F. Vendrell, *La corte literaria de Alfonso de Aragón y tres poetas de la misma*, Madrid, 1933, p. 105-113. Voir *infra* note 28.

Plus pénible, sans doute, est l'exil inversé du poète péninsulaire<sup>9</sup> Diego de Valera : obligé de prononcer la séparation d'une part de lui-même, il voit celle-ci s'éloigner sans destination connue et se retrouve condamné à être la conscience de cette absence. L'intensité de son accablement s'exprime par le paradoxe du refrain où solitude devient compagnie et *vice versa*, chacune de ces situations empruntant la nature de son contraire :

Adiós libertad,  
y otrosí vos, alegría  
[...] dolor et soledad  
seguirán mi compañía. (canción XLIII)

Cet exil inversé, qui est en fait une assignation à rester dans la douleur exprimée comme espace, se referme sur le lieu étroit et souterrain de la permanence irrévocable, la sépulture.

Mais la notion de patrie implicitement présente dans celle d'exil ne symbolise pas de façon exclusive la relation amoureuse. Dans l'expérience sentimentale, l'individu se sentira parfois étranger. Ainsi, dans une composition de Tapia, le moi-poète, trahi par un ami italien à qui il avait confié un secret, se sent en terre ennemie, ou plutôt, sent la fragilité d'être un étranger dans un pays qu'il croyait fiable. C'est pourquoi l'amitié trompeuse apparaît comme une « *patria desconocida* », patrie mal connue et surtout ingrate envers son serviteur. L'expression appliquée ponctuellement à l'Italie, vise de façon universelle le genre humain, par nature indiscret : livrer un secret revient à se livrer, perdre à jamais sa liberté :

para syempre ser subiecto  
cativo toda su vida. (canción LXIII)

Le sentiment d'être un étranger s'empare également de l'amoureux : de façon ambivalente, il envahit d'un malaise plein de douceur le prétendant qui se retrouve face à une jeune fille. Si l'on en croit l'examen des quatre types d'amours que propose Fernando de la Torre, sous forme de quatre jeux de cartes -dont les couleurs correspondent aux quatre types de femmes à aimer : « épées » pour les religieuses, « bâtons » pour les veuves, pour les épouses, « les coupes » et enfin « l'or » pour les jeunes filles- ce dernier est de loin le plus émouvant et le plus précieux. Bien que la jeune fille reste inaccessible, ses qualités sont telles qu'elles rejaillissent en bienfaits sur l'amoureux qui se voit ainsi payé de retour, malgré sa déception :

[Estos amores]  
por su gran valer me plazen ;  
éstos me tienen ganado  
y con ellos soy pagado  
aunque no me satisfazen (canción XCIV, p.492)

Ce bonheur insatisfait finit cependant par désespérer le prétendant. Là encore, le service amoureux se confond avec la loyauté envers le souverain, et le poète se trouve dans le dilemme de mourir en voulant servir ou de partir au risque de mourir. Dans l'interrogation :

Sy me vaya de Castilla  
o muera por la servir

---

<sup>9</sup> Mosén Diego de Valera (1412-1488) n'est jamais allé à Naples. Fils du médecin de Jean II, il rentre au service du roi à l'âge de quinze ans. Sa longue carrière politique et diplomatique le mène au Danemark, en Angleterre, et auprès du duc de Bourgogne, en 1437 et 1438. En 1447, il est procureur de Cuenca aux Cortès et ses lettres répétées à Jean II réclamant le rétablissement de l'ordre dans le royaume manquent de le mener en prison. Lié avec les Estúñiga, Valera est amené à jouer un rôle dans la conjuration qui aboutit à l'arrestation du connétable (1453). Son esprit critique se manifeste à nouveau sous le règne d'Henri IV, qui le nomme pourtant *maestresala*, à propos du gaspillage, de l'irrespect envers la justice et du mépris dans lequel sont tenus les nobles, autant d'aspects qui nourrissent le programme de la future ligue contre le roi.

le pronom *la* rend la Castille indistincte de la jeune fille. Ce jeu que l'on peut qualifier de conceptiste aboutit à la conclusion « *servir a vos es reynar* » : cette formulation paradoxale exprime bien le compromis du serviteur qui, dans l'attente infinie de gratitude, ne peut renoncer à sa soumission. Enfin, toujours dans le registre courtois, « *estranno* » a pour référent le statut misérable de l'amant éconduit, provoqué par l'attitude même de la dame sans merci et, en particulier, par son regard impassible. Diego de Valera, guettant un signe de compassion dans les yeux de sa dame, se plaint de n'y trouver que l'indifférence qui sépare deux personnes étrangères l'une pour l'autre :

Yo pienso que ella se duelle  
de mí que sufro tal danno  
y ella muestra, como suelle,  
que me tiene por estranno. (canción LXXXI, vv.13-16)

C'est dans sa prison de Naples (après l'assaut de 1437) que Juan de Dueñas compose la *Nao de amor*, à l'attention, sans doute, du roi d'Aragon. Fort du navire de vertu qu'il a lui-même armé de « *humildança, esperança, amor, discreción, razón, temprança* », le poète se lance sur la mer vers le temple de l'amour. Mais l'assiduité de son service et son attitude contemplative, pourtant puissants comme des murs, ne résistent pas à l'assaut de la tempête. Prisonnier de la mer, ayant perdu tout contrôle de son navire, le poète se sent chassé du monde des hommes, *desterrado* et implore le roi tout puissant, « *rey de sumo poderío* », de le laisser regagner la côte. Il lui donne l'assurance d'une fermeté nouvelle, figurée par un nouveau navire,

non de maderá de roble  
mas de aquel cimientó noble  
que en Espanna es fundado. (Canción XXIII, v.181-183).

N. Salvador Miguel observe :

se entremezclan el plano amoroso y el de la actividad cotidiana [...]. El poeta aplica estas relaciones [amorosas] a la vida real y aprovecha el símil para solicitar el auxilio y amparo del personaje a quien dirige la composición que es verosíblemente el rey Alfonso V».

En réalité la présence d'un être aimé est à peine suggérée par le mot « *belleza* » et le pouvoir dont l'emprise a réduit de cette façon le poète, ballotté et désormais chassé de la société, est de nature ambiguë. L'invocation adressée au roi, assortie du serment de faire amende honorable, peut exprimer la soumission absolue du serviteur, soumission qui passe, en particulier, par la reconnaissance de ses faiblesses afin de pouvoir rentrer de nouveau en grâce. Il faut dire que Juan de Dueñas a successivement servi dans les trois cours de Castille, de Navarre et d'Aragon. Quoi qu'il en soit, c'est sans doute autant que la loyauté la nostalgie de sa terre qui lui fait désirer ce nouveau navire, construit avec un noble matériau espagnol - on remarque la vision unifiée de la patrie, qui se définit comme terre de rattachement à un souverain, à une culture, à une vie affective-. La mer en question, toute symbolique soit-elle, renvoie à la mer Méditerranée où le poète a navigué aux côtés d'Alphonse V d'Aragon (vers 1433).<sup>10</sup> La prison marine de Juan de Dueñas figure à double titre l'autorité royale : cette mer,

---

<sup>10</sup> Juan de Dueñas (1400 à 1410-avant 1460), a été tout d'abord au service de la cour castillane, avant 1430. Déplorant le mauvais gouvernement de Castille et l'ascension incontrôlée des juifs et des *conversos*, il adresse ses plaintes à Juan II mais ses critiques n'épargnent pas Álvaro de Luna, ce qui lui vaut la disgrâce du roi et du connétable. Il prend ensuite parti pour les infants d'Aragon (1429). Après quelques temps auprès de l'infant don Enrique, il reçoit la charge de *maestresala* (maître de cérémonies) à la cour de Navarre, en 1432, année où don Juan et doña Blanca montent sur le trône. En 1437, il écrit *La nao de amor* qui figure également dans un manuscrit de la B. N de Paris, accompagné de l'épigraphe mentionnant le lieu

qu'il avait traversée en qualité de serviteur du roi, l'a mené vers sa prison, en partie représentée dans le symbole des flots tempétueux de la *Nao de amor*, dont seul le roi peut le délivrer.<sup>11</sup>

L'espace guerrier exprime par transposition métaphorique la conquête amoureuse ; la polysémie des termes *lid, palestra, justa, encuentro*, etc., couvre trois champs référentiels : littéralement, celui de la guerre et, métaphoriquement, ceux de l'amour et de la poésie. L'un des topiques les plus employés dans la poésie courtoise est celui de la bataille guerrière comme représentation de la conquête amoureuse. Cette transposition, chez les poètes soldats comme Diego de León, repose en partie sur une expérience militaire vécue.<sup>12</sup> La conquête amoureuse délimite un espace à partir des catégories fondamentales du « dedans » et du « dehors » qui lui confèrent leurs caractéristiques et le rendent reconnaissable. Ainsi codifié, cet espace se dispense de tout cadre géographique, toponymique ou même d'une attribution lexicale localisatrice : le verbe *quedar*, sans complément, signifie s'abstenir, ne pas entrer dans la bataille et renvoie implicitement à *fuera*. La conquête amoureuse s'exprime comme une aventure dans l'espace :

Cobdiciando ser amado  
me só puesto por carrera  
do por cierto me valiera  
más quedar que ser entrado. (Diego de León, canción LXXIX)

L'espace d'affrontement, le « dedans », est évoqué dynamiquement par le seul verbe « *entrar* », à l'exclusion de tout complément de lieu possible -*castillo, palestra, torre del homenaje*- et c'est par une double métonymie spatiale et dynamique -« *lugar que resistiera* »- que l'adversaire est désigné. La difficulté de la bataille, traduite par la perte de tout pouvoir -« *el poder me fue privado* » aboutit à l'échec -*salir*- qui jette l'amoureux éconduit dans un « dehors » non limité et hostile : l'expression « *con pesar afortunado* », presque synesthétique avec l'allusion à une tempête en mer, fait référence aux tourments intérieurs qui se projettent sur l'espace du rejet.

Pour conclure sur ces valeurs métaphoriques de l'espace, disons que, si elles ne sont ni nouvelles ni propres à ces poèmes du *Chansonnier de Stúñiga*, elles évoquent toutes, en revanche, quelque chose des expériences vécues par les poètes au cours de leurs déplacements à caractère politique ou militaire.

L'Italie constitue dès lors un nouveau référent spatial. Avec la conquête de Naples et surtout avec l'installation de la cour d'Alphonse V, une autre vie commence : cette nouveauté s'exprime par l'inclusion de noms de personnalités et de sites italiens. Les mentions toponymiques indiquent que le repérage géographique est un fait essentiel de l'adaptation au

---

d'écriture : la tour San Vicente de Naples. Rapidement mis en liberté, il reprend les actions militaires puis retourne à la cour de Navarre entre 1440 et 1450. Plus âgé que Villalpando, il intervient aussi dans le débat sur la *franqueza*, de façon peu explicite. Voir N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, p. 78-83 et F. Vendrell, « Las poesías inéditas de Juan de Dueñas », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIV, 1958, p. 149-240.

<sup>11</sup> Sur le sens de cette mer, A. Navarro González écrit : «es la composición que refleja una visión más directa, animosa y bella de los [mares] si bien su simbolismo trasciende a veces el mero terreno amoroso», *El mar en la literatura medieval hispánica*, Universidad de la Laguna, 1962, p. 399-402.

<sup>12</sup> Après une période de fidélité à Jean II de Castille qui lui confie, en 1439, la garde de Mucientes, Diego de León se retrouve au service de Jean de Navarre, pour qui il serait intervenu en tant qu'*alcaide* d'Ocón, dans des tractations contre son cousin castillan. Presque toute son œuvre est représentée dans le *Cancionero de Stúñiga* ; on ne peut parler d'ancrage géographique, mais le thème amoureux, traité sur le registre militaire dans un poème en particulier (n° LXXIX), renvoie à une situation guerrière vécue par le poète.



nouveau territoire : l'espace qui conditionne le vécu imprègne de ses représentations l'expression littéraire et l'élaboration de l'imaginaire.

La contrainte spatiale peut ainsi servir de prétexte poétique. Si le poème d'inspiration allégorique, *La nao de amor*, est dû à la captivité à Naples de son auteur, Juan de Dueñas, c'est également l'emprisonnement qui incite Juan de Tapia à composer un poème destiné à Bianca Maria Visconti, la fille du duc de Milan.<sup>13</sup> Mais alors que chez le premier poète l'espace générique de la mer a une fonction essentiellement symbolique et peut exprimer le désir de retourner au port d'attache qu'est le souverain, la louange, écrite par le second dans la plus pure tradition courtoise, s'adresse indirectement au duc de Milan pour lui demander d'intercéder en faveur de son transfert dans la capitale du duché.<sup>14</sup> En énumérant toutes les éminentes qualités qui rendent la fille supérieure aux éléments de l'univers et la dotent d'un pouvoir quasiment orphique, le poète reconnaît en elle la rayonnante puissance du duc :

La luna teme de vos,  
gentil dama et la Dyana  
e las estrellas, pardiós,  
tanto soy[s] bella y loçana.  
Yo, el triste padeciente  
me encomiendo a vos, sennora,  
más gentil et más fermosa  
que non el sol quando es luziente. (canción LV, vv.5-13)

L'Italie apparaît bien comme espace de référence à travers des personnalités représentatives, car détentrice d'un pouvoir ; le sol italien est à la fois prétexte, en tant que lieu d'emprisonnement (Gênes), et objet implicite du discours (le poète souhaitant être transféré à Milan). La louange courtoise où la fonction émotive n'est mise en œuvre que pour mettre en exergue le double interlocuteur -Bianca Maria<sup>15</sup> et par-delà sa personne celle du duc- joue un rôle politique.

Le départ de Lucrezia d'Alagno, maîtresse d'Alphonse V, pour Rome en 1457, nous donne un autre exemple de cette fonction de l'espace-prétexte. Il déclenche une lamentation écrite par Carvajal au nom du roi. La chanson monostrophique CXXIV, où l'amant délaissé se dit mal récompensé de ses services, occulte, dans une formulation sans originalité, le motif du déplacement en question : Lucrezia d'Alagno quitte Naples pour se rendre auprès du pape Calixte III, espérant obtenir de lui l'annulation du mariage d'Alphonse et de Marie d'Aragon afin de pouvoir devenir la seconde épouse du souverain.<sup>16</sup> Mais cette démarche n'aboutit pas.

---

<sup>13</sup> Malgré son origine castillane, Juan de Tapia a suivi Alphonse V depuis sa seconde expédition à Naples. Fait prisonnier à Ponza en 1435, pendant sa détention à Gênes, il écrit un poème sur les causes de la défaite (voir F. Vendrell, *Cancionero de Palacio*, p.173-176) et une requête pour être transféré à Milan (chanson LV) adressée à la fille naturelle du dernier des Visconti, Bianca Maria (voir note 40). Tapia participe au siège de Naples puis assure une mission en Sicile (1438-39). Il demeure à la cour de Naples même pendant le règne de Ferrante et meurt vraisemblablement en Italie. L'évocation de certaines personnalités et d'événements contemporains donne à dix de ses dix-sept compositions un ancrage géographique qui dépasse parfois les limites du vaste espace méditerranéen de la Couronne d'Aragon. La distinction entre ce poète et le Tapia du *Cancionero General* a été établie par E. Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970, cf. N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, p. 201. Neuf de ses poèmes sont pris en compte dans cette étude.

<sup>14</sup> En vertu des liens diplomatiques qu'Alphonse V avait établis avec le duc de Milan -pour faire face aux puissants Sforza-, le transfert à Milan semblait préférable aux détenus espagnols (cf. E. Pontieri, « Alfonso V nella politica... », p. 258).

<sup>15</sup> De l'avis de Salvador Miguel, il s'agit de Diana et non de Bianca Maria (cf. *La poesía cancioneril*, p.273).

<sup>16</sup> A cette époque la reine Marie se trouvait en Castille où elle mourut en 1459. Jusqu'en 1453, elle était demeurée en Aragon où elle tenait les rênes du pouvoir dans les territoires péninsulaires avant de les passer à Galcerán de Requesens (lugartenencia). La position de la reine est d'autant plus délicate qu'elle fait voter par les Cortès d'Aragon les opérations militaires du roi au détriment de la politique péninsulaire. Elle obtient des Cortès les crédits pour libérer Alphonse V de la prison où il est retenu depuis la bataille de Ponza (1435).

Carvajal, le poète le plus spécifique du *Cancionero de Stúñiga*,<sup>17</sup> illustre son intégration à l'espace italien dans ses six *serranillas*.<sup>18</sup> En opérant une transposition géographique, il réélabore un genre proprement péninsulaire.<sup>19</sup> Grâce à l'utilisation de toponymes italiens qui renvoient à l'espace réel, une connivence s'établit entre le poète, son message poétique et le lecteur-auditeur contemporain, qui a ses propres repères dans l'espace de référence.<sup>20</sup> De plus, le nouveau référent géographique appliqué à une thématique familière provoque un décalage qui actualise le fait poétique, ressenti comme le fruit du nouvel espace d'inspiration et d'écriture : il acquiert, du même coup, une part de réalité. Ainsi, sur fond de scène de chasse rapidement esquissée, mais située avec précision dans un espace italien, surgit une femme sauvage d'une rusticité caricaturale :

Partiendo de Roma, passando Marino,  
fuera del monte en una gran plana  
executando tras un puerco espino  
a muy grandes saltos venía la serrana.

Vestida muy corta de paño de ervaje,  
la rucia cabeça traía tresquilada,  
las piernas pelosas bien como salvaje,  
los dientes muy luengos, la frente arrugada,  
las tetas disformes atrás las lançava [.]. (CLV, v. 1-9)

Le rythme du vers de *arte mayor*<sup>21</sup> renforce le mouvement effréné de cet être monstrueux auquel le poète échappe car, implicitement présent, il voit sans être vu -« *venía la serrana* »-. La localisation « *passando Marino* » assume la double authentification de l'objet vu et des propos du témoin oculaire, l'apparition de la *serrana* sur son propre parcours. Sur le chemin de Rome à Naples se trouve, en effet, la petite ville de Marino de laquelle on voit le mont Cavo qui surplombe le lac d'Albano et domine les Monts Albains ; au sud de cette zone montueuse le voyageur est de nouveau dans la plaine. Carvajal ne se contente pas d'une transposition géographique ; il transforme également le personnage en substituant à la femme sauvage une dame de la cour, dont l'image, inverse de celle de la *serrana*, s'articule sur l'activité cynégétique, unique point commun aux deux femmes. Leur environnement se caractérise davantage par l'absence d'habitants que par la végétation.

### Entre Sesa et Cintura

<sup>17</sup> Carvajal (Carvajales) représenté par 57 compositions est aussi le poète le plus insaisissable. On l'identifie au capitaine Alonso de Carvajal d'après des reconnaissances de dettes de la trésorerie de la cour napolitaine d'Alphonse V, E. Scoles, *Carvajal. Poesie*, Roma, 1967, p.23. Mais dans certaines des chroniques de l'époque des Rois Catholiques, apparaît également un Alfonso de Carvajal, cf. N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, p. 55. Son intégration à la cour de Naples serait postérieure à la conquête car elle n'est pas mentionnée dans ses poèmes que l'on date entre 1456 et 1460. Huit compositions, dominées par la thématique amoureuse, présentent un intérêt géographique, qu'il s'agisse de poèmes courtois, épiques (héroïques), élégiaques ou de *serranillas*. Les éloges sont sans doute des œuvres écrites sur commande : mais à côté des éloges de la maîtresse d'Alphonse V, Carvajal, au nom de la reine Marie, formule assez librement des reproches amoureux adressés à l'infidèle époux. L'emploi de la langue italienne manifeste sa perméabilité et son adaptation à la culture du territoire conquis.

<sup>18</sup> N. Salvador Miguel admet l'appellation de *serranillas* pour les poèmes CIX, CXIX, CXXIII, CL, CLIV et CLV. En insistant sur leur aspect narratif, il fait une rapide étude de chacun d'eux dans son ouvrage *La poesía cancioneril*, p.63-69.

<sup>19</sup> Voir P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge, Les thèmes*, Rennes, Plihon, 1949, livre X, chap. V, p. 570-575, en particulier. Carvajal recueille une double tradition, celle de la virago cultivée par Juan Ruiz et celle plus courtoise présente dans les *serranillas* du Marquis de Santillane, elle-même héritée des formes raffinées de la pastourelle provençale.

<sup>20</sup> Voir F. Lestringant, « Rabelais et le récit toponymique » dans *Ecrire le monde à la Renaissance (Quinze études sur Rabelais, Portel, Bodin et la littérature géographique)*, Caen, 1993, pp. 109-127.

<sup>21</sup> Voir sur la valeur accentuelle de ce mètre, P. Le Gentil, *La poésie lyrique...*, *Les formes*, Ch. II, p. 362-383 et Ch. 4, p. 408-438.

caçando por la traviesa,  
topé dama que dehesa  
parecía en su fermosura. (CXIX, v. 1-4)

Sessa se situe à plus de cent soixante-dix kilomètres au sud de Rome et à soixante-sept kilomètres au nord de Naples, à la limite du Latium et de la Campanie. Elle se nomme aujourd'hui Sessa Aurunca à cause de la proximité des monts Aurunci. Cintura est sans doute une erreur graphique et correspondrait à Cisterna, beaucoup plus au nord, à une cinquantaine de kilomètres au sud de Rome.<sup>22</sup> Le vaste parcours qui sépare ces deux villes, comme précédemment pour Rome et Marino, permet l'émergence d'un paysage de collines puis de rase campagne, qui se déroule sous les yeux du poète-voyageur. Dans ce poème, l'évocation de la chasse comme privilège de la noblesse met en œuvre le registre élevé qui lui correspond. La dame noble, dotée de toutes les perfections, est ici associée à Diane, par l'activité de chasse, et à Vénus par l'allusion à la pomme de discorde.<sup>23</sup> Complètement revisitée, la *serranilla*, inscrite dans un site boisé, devient un poème courtois :

Pensé que fuese Diana  
que caçasse las silvestras,  
o aquella quella mançana  
ganó a las biuas nuestras. (CXIX, v. 5-8)

La chasseresse est en fait la princesse de Rosano, à qui le poème est dédié. Elle surprend le poète, à l'instar de la *serrana*, en faisant irruption dans le paysage qu'il traverse ; mais, à l'inverse de l'effroi qu'inspire la femme monstrueuse, cette autre Diane suscite une admiration qui donne lieu à l'exploitation inverse du genre poétique, habituellement consacré à la rencontre fortuite dans un lieu désert.

Dans une autre composition, le poète traverse la Campagne de Rome : c'est l'ancien nom du Latium encore employé au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>24</sup> Là, à la tombée du soir, il rencontre une bergère dont il dépeint en détail la beauté rustique et saine :

Veniendo de la Campanna  
-y el sol se retraía-  
vi pastora muy loçana  
que su ganado recogía.

Cabellos ruvios pintados,  
los beços gordos, bermeios,  
oios verdes et resgados  
dientes blancos et pareios ;  
guirnalda traía de rama,  
cantando alegre venía (CLI, v. 1-10).

Sans que la séduction soit l'objet du discours, la description du moi-poète laisse entendre qu'il tombe sous le charme de la bergère. Rompant l'aspect narratif, le contact verbal qui suit l'approche visuelle a lieu *ex-abrupto* et de façon univoque : la bergère le repousse implicitement en lui parlant de son compagnon, [su] *carillo* . Puis elle lui délivre un message plein d'une sage humilité, en parfaite harmonie avec son univers pastoral :

---

<sup>22</sup> Cisterna apparaît dans l'*Atlas* de G. Mercator, édition d'Amsterdam, 1619. N. Salvador Miguel ne parvient pas à identifier Cintura, nom qui ne figure ni dans l'ouvrage de Mercator, ni dans *Nova et accurata Italiae hodierna descriptio* de Jacques Hondius, Amsterdam, 1626. Cisterna ne devait être qu'un village rustique - il est toujours aujourd'hui un gros bourg rural-adapté, donc, à l'ambiance campagnarde de cette *serranilla*. Nous avons pensé aussi que Cintura pourrait renvoyer à la ville de Cingoli mais bien qu'elle ait une histoire médiévale très riche elle est trop éloignée de Rome pour pouvoir correspondre aux parcours évoqués par Carvajal.

<sup>23</sup> Voir J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Flammarion, Paris, 1993, p. 223 et 249.

<sup>24</sup> Voir J. Hondius, *Nova et accurata Italiae hodierna descriptio*, p. 223 : « De Campania sive Terra laboris ».

De triumphos et grandes honores  
yo non curo en ningund tiempo. (v. 37-38)

La bergère revendique la rusticité de son habit et sa vie sans raffinement ; elle est ainsi libérée des contraintes purement mondaines qui soumettent les hommes à l'emprise de la Fortune. La sagesse confère à cette bergère une véritable noblesse aux yeux du poète :

e sy bien era villana,  
fija de algo parescía. (refrain)<sup>25</sup>

Comme l'a signalé Pierre Le Gentil à propos de ce genre de situations et de personnages, les éléments précurseurs de la pastorale présente dans la bergerie française, apparaissent déjà dans la poésie espagnole de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. La dignité des bergers, qui n'ont rien à envier au monde courtois, est moins une transposition des valeurs courtoises dans un monde rural qu'une « *alabanza de aldea* » avant la lettre.

L'espace italien ouvre également la voie du rêve et de l'imaginaire. Le poème CL de Carvajal commence comme les *serranillas* dont nous avons parlé précédemment : les deux premiers vers esquissent brièvement l'espace toscan, « *entre Sena et Florencia* » pour introduire la rencontre entre le poète et une personne qui apparaît immédiatement comme une dame de la cour. Élégante, courtoise, respectable, elle honore le poète de sa compagnie et ils arrivent ensemble à Sienne. Ébloui par cette apparition, le poète tente d'en saisir les traits : et voilà que la dame présente une étrange composition :

Cara tenía de romana,  
tocadura portuguesa,  
el ayre de castellana,  
vestida como senesa. (CLV, v. 5-8)

On sent, à travers ce portrait composite, une invention liée à la nostalgie d'une part, à la découverte de modes et de traits nouveaux d'autre part, et surtout le dépassement des différences dans un comportement commun, celui du courtisan :

y ella con mucha prudencia  
bien mostró ser cortesana. (v. 11-12)

Le moi-poète semble rassuré par la courtoisie que manifeste la dame et, visiblement épris, conçoit un tel bonheur que son esprit en est troublé. En proie à l'ambivalence de la passion, il évoque son état d'âme par une formule pétrie d'un conceptisme qui reflète bien son enfermement psychologique :

Assý entramos por Sena,  
fablando de compañía  
con plaser aviendo pena  
del pesar que me plazía. (v. 13-16)

Perdu dans la contemplation de la dame, il observe ses vêtements qui présentent un aspect hétéroclite aussi étrange que son visage : le tissu damassé blanc se mêle aux peaux de bêtes et la longue jupe de deuil contraste avec le reste de l'habit ; à cela s'ajoute, parmi les perles qui ornent ses manches, une devise - *invención* - que le poète ne comprend pas. Charmé par la

---

<sup>25</sup> R. Lapesa signale la dette de Carvajal à la *Troisième serranilla* du Marquis de Santillane dans le refrain, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, p. 287, (cf. N. Salvador Miguel, *El cancionero de Estúñiga*, p. 625, note). Remarquons, cependant, que la bergère de Carvajal, à la différence de celle du marquis, ne porte pas de riches atours ; sa noblesse tient entièrement à sa prudence.

grâce du visage, qui surpasse la richesse des bijoux et l'étrangeté de certains éléments, il lui demande son nom. C'est en entendant la voix de la dame le lui révéler-« Cassandra »-, que le poète se réveille brutalement et revenant à la réalité, il se sent plus seul que jamais.<sup>26</sup> Cette *serranilla* onirique exploite l'espace nouveau comme lieu idéal d'un impossible amour. C'est sans doute pourquoi la scène rêvée ne se déroule plus entre Rome et Naples, lieu de vie familial du poète, espace référentiel de ses autres *serranillas*, mais dans un espace qui, moins connu et peut-être moins accessible, laisse le champ libre à son imaginaire.

Le rêve, chez Carvajal, se fonde sur un espace réel et consiste en l'invention fantasmée d'une rencontre amoureuse. Chez Juan de Tapia, il se produit un mécanisme inverse : il invente un lieu, Turpía,<sup>27</sup> où il est supposé avoir rencontré un nombre important de femmes dont il fait les louanges. L'une des femmes porte le nom de Lucrecia de Turpiana mais il faut sans doute la considérer comme la dame éponyme de cette cité, et tout aussi fictive. Turpía apparaît rapidement, comme un espace poétique abstrait, dont le poète décrète l'existence pour compenser son exil du pays d'Amour et qu'il consacre à un exercice laudatif qui, au départ, se veut absolu :

quise las damas loar  
perdiendo la mi desfierra. (LXVII, v. 7-8)

Il s'ensuit une liste abondante, où chaque dame est simplement mentionnée ou bien reçoit une caractérisation en général très brève.

La virtuosa Bolcana  
con la bellissima Bruna,  
la Torre con la fortuna  
la Coçentina galana,  
la Facarla muy loçana  
e la Lipaccota bella (v. 9-14)

On est frappé par le caractère très général des qualités, réduites à une série de topiques, et par l'aspect systématique de l'énumération qui dévie le propos courtois en jeu ; le poète conclut même en s'excusant de ne pouvoir vanter les mérites de toutes celles qu'il ne connaît pas, ce qui est une façon de tourner en dérision la pratique courtoise de *la alabanza*. À moins qu'il ne s'agisse de courtisanes, auquel cas Turpía renverrait à turpitudes,<sup>28</sup> le référent social de cette liste pourrait se trouver dans les *seggi*, groupements par zones géographiques des familles italiennes nobles. L'ouvrage de J. Hondius<sup>29</sup> donne la composition de ces groupes très nombreux. Par exemple dans le *seggio* de Nido (Gnido), figure la famille Vulcani, à qui fait allusion peut-être « *la Bolcana* » du vers 9 ; et la Toralda du vers 15 serait inspirée par la famille di Toraldo qui appartient au même *seggio*. Cette composition au ton léger porte un regard à la fois complice et amusé sur la profusion de cette noblesse qui se constitue en cercles fermés et que le poète cherche à recenser dans sa ville imaginaire de Turpía.

Chez les poètes napolitains, on observe une adaptation parfaite au nouvel espace qui devient objet de poétisation au plus haut degré : celui du rêve et de la construction d'un espace imaginaire.

<sup>26</sup> Le nom et la fonction de révélation sont mêlés, nous renvoyant à la sibylle Cassandre. Ce personnage mis en scène par les tragédiens grecs, est acclimaté par Carvajal dans la poésie de la rencontre amoureuse et par Gil Vicente dans son théâtre religieux, l'*Auto de la sibila Casandra*.

<sup>27</sup> Le titre de la composition est : *Un dezir que fizo Iohanne de Tapia loando et nombrando todas las damas de Turpía, Cancionero de Stúñiga*, p. 397 à 402.

<sup>28</sup> Nous remercions F. Vigier pour la suggestion du latin *turpia*, neutre pluriel (turpitudes).

<sup>29</sup> Voir J. Hondius, *Nova et accurata.....*, p. 240.

L'installation définitive d'Alphonse le Magnanime à Naples, où, entouré d'une cour, il fonde une nouvelle vie privée -conjugale et presque matrimoniale-, a pour corollaire l'existence d'un espace aragonais double : géographique bien sûr, mais aussi sentimental, culturel et politique. Nourrie des échanges entre Péninsule et Royaume de Naples, une poésie du double espace apparaît.

Au sein de l'espace de vie que constitue l'Italie pour les poètes napolitains, perçu et dit comme celui de la réalité, la référence à la Péninsule s'avère inévitable. Pourtant les poètes se sont appropriés leur nouvel espace pour y transférer les genres poétiques cultivés auparavant, dont ils poursuivent la pratique en les enrichissant de nouvelles composantes : ainsi, avons-nous vu comment Carvajal acclimatait la *serranilla*. On voit également les visages et les figures féminines du royaume de Naples donner matière à la poésie courtoise, lui imprimant un nouvel élan.

Gentil sennor de Centellas,  
ved qué porfía sostengo :  
muchos dizen, por do vengo,  
si vi tan fermosas bellas  
como las napoletanas.  
Yo repóndoles que sí,  
salvo seys damas que vi  
en belleza soberanas. (chanson XLII, v. 1-8)

C'est ainsi que Suero de Ribera<sup>30</sup> introduit la galerie des six portraits aux consonances italiennes : de la comtesse de Derno à Lucrezia de Gnido, en passant par les splendides dames du *seggio* de Capuana.<sup>31</sup> À l'instar du jugement auquel est soumis Pâris, il met son interlocuteur, Mosén Francés, alias Francisco de Centellas, au défi de choisir quelle est la plus remarquable de ces six napolitaines, sélectionnées parmi les cercles nobiliaires de la région de Naples, les *seggi*. Mais l'enthousiasme que soulève chez le poète la beauté italienne ne l'empêche pas de rester prudent en prenant une précaution oratoire qui se prête à une double interprétation :

Fablaré summariamente,  
claro, non comparativo,  
tocando de cada una,  
non largando la ystoria (v. 19-22)

« *Non comparativo* » signifie, en termes de rhétorique, qu'il n'utilisera pas la modalité comparative dans sa description ; du même coup, il élude la comparaison possible avec les références de la beauté féminine espagnole. Sans doute est-ce pour lui une façon de ne rien enlever aux belles dames d'Espagne si largement chantées dans la poésie courtoise de Suero de Ribera et des autres poètes péninsulaires réunis par les premiers compilateurs de

<sup>30</sup> Bien que le nom de Suero de Ribera (1410 ?- après 1473) renvoie à un lignage célèbre, seules quelques rares informations permettent de savoir que ce poète s'est définitivement installé à la cour d'Alphonse V car il obtient du roi, en 1446, un sauf-conduit lui autorisant la libre circulation dans tout le royaume. C'est F. Vendrell qui a trouvé le document royal dans les archives de la couronne d'Aragon (Reg. 2615, Ière partie, fol. 139r) cf. *Cancionero de Palacio*, appendice XVIII, p. 121-122. N. Salvador Miguel défend l'origine castillane du poète (cf. *La poesía cancioneril*, p.185-187) réfutant l'hypothèse émise par C-V. Aubrun d'une origine valencienne justifiée par les relations du poète avec la famille Centellas. Le poète Juan de Valladolid rencontre Suero de Ribera à Naples en 1473, C-V. Aubrun, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, Bordeaux, Féret et fils, 1951, LXXXVII-LXXXVIII. Suero de Ribera est l'auteur de la *Misa de amor*, qui a valu au chansonnier la perte des folios correspondants.

<sup>31</sup> Dans *Nova et accurata Italiae hodierna descriptio* de Hondius se trouve la longue liste des membres du *seggio* -assemblée- de Capuana, introduite en ces termes : « *Incredibile sane est, quantus nobilium familiarum, praeter majorum gentium sit in hac urbe numerus, quum enim tota in suas curias. Curias vel basilicas (quae seggi vulgo) quoque principes, duces, marquiones, omnesque reliqui ordines ad consultandum publii conveniunt* », p. 240 et suiv.

chansonniers, Baena et Diego de Urríes<sup>32</sup> sans oublier le *Cancionero de Palacio*. Il n'en demeure pas moins que la beauté inspiratrice ne donne pas lieu à une description fidèle susceptible de visualiser et d'individualiser la dame. La femme, qu'elle soit espagnole ou italienne, brille d'une beauté affirmée poétiquement avec les concepts absolus de *belleza* et *hermosura* allant de pair avec son statut social noble -parfois exprimé explicitement par son nom- grâce auquel elle est dotée de toutes les vertus. Tapia lui-même, dans son *Dezir que fizo loando et nombrando todas las damas de Turpía* dont nous avons déjà parlé à propos de l'espace imaginé, n'omet pas de citer, parmi le vaste éventail des Italiennes,

con la Toralda donzella,  
la honesta catalana [...]  
Catalina la muy graciosa  
con la gentil [Cordouesa]<sup>33</sup>  
con Ysabeta francesa (chanson LXVII, v.15-18)

La Catalane et la Cordouane sont présentées génériquement comme un modèle de beauté reconnu et non sous les traits d'une personne poétiquement identifiée. On appréciera la différence de traitement entre les Italiennes qui sont identifiées par un prénom et même un nom de famille ou de lignée et les Espagnoles, dont l'évocation semble liée à la fidélité du poète, plein du souvenir de la terre qu'il a quittée. La référence à l'Espagne présente quasiment un caractère d'obligation culturelle et morale, même dans cette *alabanza* non dépourvue de fantaisie et, sans doute même, d'ironie.<sup>34</sup> On remarque une référence aux Siciliennes, également générique, peut-être simplement par souci d'évoquer l'ensemble du territoire sur lequel règne Alphonse V, roi des Deux-Siciles :

Blanquina meresce honores  
e reverencia la Fana ;  
honor la Çeciliana ; (v. 75-77)

Ici, encore, chez le poète de cour, la reconnaissance envers le souverain serait l'objet premier du discours, même au détour d'un propos galant.

Enfin, d'une façon tout aussi évasive, le poète valencien Mosén Rebellas évoque la beauté des dames de là-bas : l'adverbe *allí*, au cœur du débat avec trois autres poètes -Gutierre de Argüello, Villalpando et Juan de Dueñas- sur la libéralité perdue dans les royaumes d'Espagne (sur lequel nous reviendrons), désigne le lieu où le poète n'est plus.<sup>35</sup> On comprend à demi-mot que ce lieu de nostalgie et de regret est la Castille :

En Castilla es proeza,  
franqueza, bondat, mesura ;  
en los sennores, largueza ;  
en donas, grand fermosura.

<sup>32</sup> Il est le compilateur présumé du *Chansonnier de Herberay des Essarts*, chansonnier musical de 1463, précurseur du *Cancionero musical de Palacio*.

<sup>33</sup> N. Salvador Miguel donne « Cordonesa » corrigeant la leçon « cordouesa » de l'édition du Marquis de Fuensanta del Valle et de J. Sancho Rayón (Madrid, 1872) et de celle de M. et E. Alvar (Zaragoza, 1981).

<sup>34</sup> Citons les vers 61-64, teintés de tonalité burlesque : « la Dalexe faze que uera / de loor mucho cumplido:/ bien lo mostró en su marido/ con fatiga verdadera ».

<sup>35</sup> Le valencien Mosen Rebellas, au prénom inconnu, est assez difficilement identifiable. Tant sa présence aux côtés d'Alphonse V lors de la seconde expédition à Naples que son emprisonnement après de la bataille de Ponza (1435), établies par Zurita dans les *Anales*, libro XIV, cap. 27, sont chargées d'improbabilité. Voir aussi J. M. Madurell Marimón, *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*, Barcelone, CSIC, Escuela de textos medievales, Textos 33, 1963, p. 101-103, ouvrage élaboré à partir du rapport sur les prisonniers fait par le greffier Jaume Ça Font, N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, p. 183-184. Si le poète semble être loin de la Castille quand il écrit sa réponse à la question lancée par Gutierre de Argüello, il ne fournit aucune indication précise sur le lieu où il se trouve. Il défend la franchise du roi castillan, ce qui lui vaut, en signe de reconnaissance, une rente, qui elle aussi semble improbable.

La beauté des castillanes, dans ce cas, constitue une valeur esthétique parachevant les vertus morales qui distinguent les nobles Castellans, car ces hommes si accomplis ne peuvent recevoir en récompense -*galardón*- qu'une compagne digne de leur perfection. La dame, telle une lumière, rend éclatante la noblesse du seigneur ; elle en est la marque visible. Dans la réponse de Mosén Rebellas, la beauté féminine apparaît indissociable des qualités masculines, plus morales et politiques, présentées comme typiquement castillanes. Le débat sur la franchise renvoie au conflit entre la Couronne d'Aragon et celle de Castille dans lequel le poète semble prendre parti pour le souverain castillan contre Alphonse V, position remarquable dans le *Cancionero de Stúñiga*.

En effet, les références à la Péninsule contemporaine sont en général dépourvues de caractère polémique. Le seul personnage qui, de façon consensuelle, reçoit à travers les poètes le blâme perpétuel de l'histoire est la Cava : sa nature féminine lui donne le pouvoir d'exercer la trahison au plus haut degré, en compromettant la relation de vassalité en même temps que les liens filial et conjugal. Les deux citations qui sont faites par Juan de Padilla dans un poème sur l'amour (XLI) et par Juan de Tapia dans un poème politique (LIV) montrent que cette figure catalyse l'hostilité des Espagnols face à leur ennemi historique et qu'en elle se concentre tout ce que le peuple espagnol a de vicieux. Les autres références traduisent au contraire une espèce de reconnaissance envers la terre-mère aragonaise, origine de la conquête du territoire napolitain, lequel lui reste moralement subordonné, dans la hiérarchie des royaumes aragonais. Certaines représentations poétiques cherchent à prouver, semble-t-il, que le royaume de Naples s'est rendu digne d'être considéré comme aragonais à part entière, remettant en cause la prééminence dont pourraient se prévaloir, pour des raisons historiques et géographiques, les domaines aragonais de la Péninsule.

Un poème illustre, à nos yeux, cette concurrence entre les différents domaines de la Couronne d'Aragon, du moins dans la représentation des faits : il s'agit de l'éloge funèbre rendu par Carvajales à Jaumot Torres. Ce capitaine d'arbalétriers valencien meurt en 1460 à Cupa près de Carinola, au nord-ouest de Capoue.<sup>36</sup> Le pathétisme de sa mort est rendu par un tableau paysager qui ouvre le poème ; les sons des trompettes s'associent aux couleurs du ciel noirci par la tourmente que déclenche l'événement tragique :

Las trompas sonavan al punto del día  
en son de agüeros sus bozes mostrauan,  
las túrbidas nuues el çielo regauan,  
por cuyo accidente el sol se escondía (chanson CLII, v. 1-4)

Le guerrier nous apparaît ensanglanté, tombé en servant son souverain, alors que sa mort n'est liée à aucune circonstance historique. La dimension héroïque nourrie par l'évocation d'Achille, le héros par excellence, se combine donc avec le ton élégiaque porté par les strophes *de arte mayor*. Tite Live, invoqué comme père de l'Histoire, aurait trouvé en ce capitaine matière à écrire. L'évocation de l'acte guerrier, inventé de toute pièce pour sacrifier au genre de l'éloge funèbre, permet au poète de restituer le lien de vassalité entre Jaumot Torres et Alphonse V, mort deux ans avant lui, à qui vont, par effet de ricochet, les éloges :

Quiso syn tiempo, con seso, ser hombre  
el tanto famoso Iaumote nonbrado ;  
de rey don Alfonso querido et criado,  
honró su persona, su causa et su nonbre ; (v.17-20)

---

<sup>36</sup> Voir la carte de Naples dans l'*Atlas* de G. Mercator et celle de J. Hondius, *Nova et accurata...p.* 223. Cupa, que Carvajales transcrit « Cuba », est un faubourg ou un quartier de Sessa Aurunca.



L'anachronisme crée une temporalité propre au poème qui fait coexister les deux hommes tout en les resituant dans une scène de bataille, pareille à celles qu'ils ont vécues à l'époque de la conquête, c'est-à-dire dans leur œuvre la plus glorieuse. Elle restaure l'image triomphale des Espagnols à une période où Ferrante, le successeur d'Alphonse V, doit consolider sa présence après avoir été en butte à l'opposition de certains nobles italiens, comme l'avait été son père à la veille de sa victoire.

C'est dans cette mise en scène guerrière, alors que Jaumot Torres reçoit les honneurs d'une nombreuse assistance de nobles chevaliers, lors du transfert de sa dépouille mortelle à Capoue puis à Naples, qu'intervient la référence à la Péninsule :

Lleváronlo a Capua sangriento, finado,  
bien acompañado, segund merescía,  
de nobles varones et cavallería,  
entre los quales él era estimado ;  
traxéronlo a Nápol, en andas honrado,  
do io vi damas de grand preminencia,  
llorando muy tristes que, dentro, en Ualença,  
non fuera de todas atanto llorado. (v.33-40)

Valence est évoquée nécessairement comme patrie du capitaine. Mais la comparaison a pour intérêt de montrer l'intégration parfaite des conquérants espagnols à la population napolitaine, féminine, en particulier, puisque les dames pleurent alors que l'affliction des chevaliers, compagnons du défunt, n'enlève rien à leur dignité toute martiale. Les Napolitaines sont capables d'exprimer, plus chaudement encore que ne l'eussent fait les Valenciennes, leur sympathie et leur reconnaissance pour le héros. Si Valence peut revendiquer ce grand guerrier, c'est de l'épopée napolitaine qu'il tire véritablement son héroïsme et c'est à Naples que l'hommage lui est rendu avec le plus de ferveur par les témoins de l'histoire contemporaine.

L'Espagne est constamment rappelée en tant que terre d'origine mais elle n'appartient pas à l'actualité de la vie italienne. Cet éloignement dans l'espace fait naître une Espagne imaginée, figée dans une série de traits qui, sans être remis en question, sont hors du temps.

À côté de ces motifs qui assurent la survivance d'une Espagne atemporelle, certaines compositions font état d'une Espagne réelle, vivante, pleinement inscrite dans l'histoire contemporaine. Le personnage principal qui anime cette Espagne est la reine Marie d'Aragon -fille d'Henri III de Castille et de Catherine de Lancastre, sœur de Jean II de Castille- qui a épousé, à l'âge de quatorze ans, Alphonse V d'Aragon.<sup>37</sup> L'épopée méditerranéenne de son époux la laisse seule à jamais : après avoir assumé la lieutenance du pouvoir, elle se retira dans sa Castille natale à l'âge de cinquante-quatre ans et y mourut, en 1459, quelques temps après son mari, sans l'avoir revu. Naples et la Péninsule sont donc parfois représentées comme deux espaces rivaux.

Les quelques poèmes consacrés par Juan de Tapia et Carvajal à Marie d'Aragon offrent l'intérêt essentiel du *Cancionero de Stúñiga* et de sa période.<sup>38</sup> Ils font apparaître la dualité

---

<sup>37</sup> Par cette union, les Trastamare d'Aragon resserraient les liens avec la Castille sur laquelle ils prétendaient régner, comme le montrent la régence exercée par les frères d'Alphonse, jusqu'à la majorité du futur Jean II de Castille, et le coup de force d'Henri qui séquestre Jean II et épousa sa sœur pour légitimer ses prétentions. Jean, frère d'Henri, prit parti contre ce dernier avec l'appui de certains nobles castillans, cf. J. M. Salrach, *La corona de Aragón : plenitud y crisis*, p. 94-99; voir aussi A. Giménez Soler, "Retrato histórico de la Reina doña Maria de Castilla, mujer de Alfonso V de Aragón", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, I, 1901-1902, p. 71-81 et F. Soldevila, « La Reyna Maria, muller del Magnánim », *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, X, 1928, p. 213-345.

<sup>38</sup> Les compositions CXIII, CXIV et CXV sont anonymes mais les différents éditeurs s'accordent à penser que la paternité de Carvajal ne fait aucun doute, à cause de leur emplacement parmi ses œuvres. Plus sujette à caution est l'hypothèse qui fait de

d'un espace animé, habité, par deux êtres qui, étant liés de la façon la plus étroite et la plus complexe, se retrouvent opposés dans et par l'espace qu'ils ont créé et qui, étant l'emblème de leur puissance, les sépare irréversiblement. La reine austère, fidèle, rigoureuse avait un attachement indéfectible à la Péninsule et à la Castille alors que le roi au caractère fougueux et ambitieux, s'était établi définitivement à Naples.<sup>39</sup> La Couronne d'Aragon, dès lors, est perceptible comme un espace pluriel et non uni, unifié : la reine dépeint, d'une part, l'Occident, vieux, fidèle, dans l'attente du souverain qui apparaît comme l'unique force capable de résoudre les problèmes de politique intérieure :

[...] tus originales reynos et fieles uasallos [...] deseando tu uenida et non con menos deseo que los árboles, despoiados et fatigados del tempestuoso et trabaioso invierno, esperan la placiente primavera que los cubra et uista de nueuas et uerdas foias et los orne de preciosas et odoríferas flores. (CXIII, l. 43-48).

D'autre part, le Levant,<sup>40</sup> mythique, héroïque, mais dont la jeunesse trompeuse et l'éclat flatteur éblouissent le Conquérant qui ne sera jamais assouvi, l'empêchant de reconnaître ses véritables vassaux et sa véritable patrie - « [s]us originales reynos et fieles uasallos »-. Ainsi, lui, le croisé magnanime, en vient-il à oublier Dieu, « *el summo plaser eterno* » (CXV). Cette attribution des territoires tout en apparaissant comme sexuée - Espagne féminine, masculine Italie - fait jouer une série de valeurs en opposition : l'ancien contre le nouveau qui ne mérite que l'appellation de « *tierras agenas* » (CXIV, v. 82) ; la fidélité face à la conquête effrénée de celui à qui le monde entier ne suffit pas (CXIV, v.66) ; la peine mêlée d'espoir d'un côté, de l'autre, le plaisir et l'oubli, et enfin, résignation de l'une, héroïsme de l'autre, si bien illustrés par ces dernières phrases de la lettre de Marie d'Aragon (CXIII, l. 69-77) :

Pero aunque muera con esta ravisosa mansilla et con este intrínseco deseo [de ver al rey] me alegre que por tu fama será mi muerte sabida et nonbrada por todo el universo [...] que asaz título es a mí ser reyna, muger tuya, et morir por tuya. E yrt'é io a esperar en aquel siglo do mi esperanza será cierta que non podrás fuyr.

De ce face à face perpétuellement différé, naît une écriture où l'espace remplit la fonction d'un objet dramatique ambivalent : l'espace crée le héros et, de ce fait, toute évocation de ses déplacements géographiques ressortit au genre épique ; mais le départ du conquérant est ressenti comme un abandon et se solde par la fragilisation de toute une partie de son royaume. Marie, la reine triste qui n'est pas sans nous rappeler Pénélope, -mais pour sa chasteté, c'est à Diane que les poètes l'assimilent-, doit faire face moins à l'assaut des prétendants qu'à celui de la puissante caste marchande de la *Biga*. Cependant, ses revendications de femme politique sont empreintes des accents de la plainte amoureuse. Les textes dont le thème ou prétexte est à proprement parler l'espace de la Couronne d'Aragon compris dans ses nouvelles dimensions présentent ce mélange de poésie amoureuse, épique et politique.

Dans son poème adressé à la reine (LVI), Juan de Tapia se présente comme un fidèle serviteur, tout en se comparant, pour mieux s'en distinguer, à l'amant abaissé dans une

---

la chanson CXV la suite du *romance* (CXIV) : ils ne présentent ni la même versification ni la même rime et méritent d'être considérés séparément comme le fait N. Salvador Miguel.

<sup>39</sup> Voir sur les caractères opposés des deux souverains, E. Pontieri, « Alfonso V nella politica... », p. 267 et A. Giménez Soler, « Retrato... », p. 75.

<sup>40</sup> C'est Tapia qui emploie le terme « Levante » pour désigner le royaume de Naples en définissant Alphonse le Magnanime ainsi : « [...]quien fa temblar la tierra/ desde Poniente a Levante » (LVII). Les ambitions politiques et militaires d'Alphonse V débouchèrent même sur un projet de royaume indépendant des Trastamare. En 1453, face à la menace ottomane, Alphonse V avait songé à proposer son soutien à l'Albanie, dans le cadre d'une espèce de croisade, en vue de la dominer. Il pensait également que le duc de Milan, Filippo Maria Visconti, pourrait le désigner comme successeur, à sa mort : mais c'était sans compter avec le gendre du duc, qui n'était autre que Francesco Sforza, à qui le duc avait marié, en 1441, sa fille naturelle Bianca Maria Visconti ; cette union ferait de lui le premier Sforza duc de Milan. Voir E. Pontieri, « Alfonso V nella politica... », p. 276 à 280.

admirative soumission. En se situant dans son espace napolitain, qu'il identifie comme « étranger », l'émetteur restitue la notion d'éloignement mais insiste aussi sur le mérite de sa mémoire fidèle tout en adoptant le point de vue de celle qui est restée dans l'espace d'origine, le vieux territoire, et pour qui Naples ne sera jamais que le nom d'une conquête de son mari, source de nombreux soucis financiers et cause de sa solitude :

Aunque está en reyno estranhero,  
dama, yo uos loaré,  
pero non uos amaré  
como amante verdadero,  
mas servidor uos seré. (LVI, v. 1-5)

Après avoir attiré l'attention sur lui, sa localisation et son dévouement (fonction émotive du langage), il s'attache à énumérer les domaines sur lesquels la reine étend son autorité en l'absence de son époux :

gentil Reyna aragonesa  
sennora de valencianas,  
condesa de cathalanas,  
de las beldades princepsa,  
de uestros reynos luzero,  
de Espanna yo bien diré  
que soes sol de las que sé; (v. 6-11)

Sous la plume du poète de cour, autorité et beauté sont assimilées, à cause du pouvoir qu'elles confèrent à la femme qui les détient. Mais c'est bien en tant que vassal qu'il écrit et ce n'est pas un hasard s'il énumère les trois composantes de la partie occidentale, ancienne, du royaume d'Aragon. Il rappelle également l'origine castillane de la reine en la qualifiant de « *sol de España* », c'est-à-dire en évoquant l'ensemble du territoire péninsulaire. Cette louange politique et courtoise à la fois n'est que le préambule à la délicate question de l'infidélité du roi. Tapia, qui vient de rappeler sa soumission à la reine Marie, est de toute évidence chargé de défendre le roi qu'il sert à la cour de Naples et bien sûr de rassurer la reine ou d'apaiser ses soupçons<sup>41</sup> :

De una cosa me desplaze :  
[de] quien uos ama, señora,  
[que] seáys acusadora,  
pero bien me satisfaze  
con estado vays primero (v.15-19)<sup>42</sup>

Il feint la complicité en concluant sa démonstration commencée avec la louange initiale : étant une reine si puissante, elle est connue et aimée de tous, tel le soleil. Tout autre femme est obscure et ne peut bénéficier de cet amour universel :

Que sy Dios os ha dotada  
de tan grande fermosura,  
¿qué vale la criatura

---

<sup>41</sup> Véritable poète de cour, il exprime sa fidélité envers son roi, mais aussi envers sa reine, restée en Espagne. Il n'aborde qu'à mots couverts l'infidélité du souverain et, en guise d'avis personnel, dans une formule assez convenue, il désigne sa maîtresse comme un être réprouvé de tous.

<sup>42</sup> N. Salvador Miguel, qui produit le texte comme suit : "De una cosa me desplaze:/que quien uos ama, señora, / que seáys acusadora,/pero bien me satisfaze/con estado vays primero" dit ne pas comprendre la leçon du vers 19 et suggère en note "con estado vays primero" qui nous paraît faire sens. La reine est supérieure par son statut à Lucrezia de Alagno, la maîtresse du roi.

que de todos non es amada? (v.24-27)

Mais en réalité, le poète ne dévoilera aucun nom ; il protège le roi en exposant un élément de casuistique amoureuse qui impose une distance rationnelle : si un amant très épris (« *sobrado de amor* ») commet une erreur, on ne peut lui en tenir rigueur.

Dans ce poème, la reine est destinataire silencieuse. Le ton plutôt léger adopté par Tapia empêche toute dramatisation et si la situation réelle est évoquée avec exactitude, les personnes en question n'interviennent pas directement dans le discours poétique, en dépit du vocatif par lequel le poète suscite la présence de la reine (v. 2). Il en va tout autrement dans les compositions attribuées à Carvajal (CXIII, CXIV, CXV) où le discours est assumé par la reine elle-même.

Al sennor Rey don Alfonso, marido suyo, renando est Italia pacíficamente.

L'emploi de la première personne, indissociable de la forme épistolaire, crée l'illusion de l'écriture autobiographique, renforcée par l'indication temporelle qui date cette lettre :

E piensa en espacio de treynta annos, cuánto poco mis oios han gosado de tu uista.  
(l. 10)

On peut établir qu'il s'agit des trente ans qui se sont écoulés depuis leur mariage, en 1415, au cours desquels Alphonse V est parti une première fois pendant huit ans (de 1421 à 1429) puis une seconde fois depuis 1434. La lettre écrite en 1445, suit donc la conquête triomphale de Naples, comme le corrobore la requête, objet principal de la démarche :

[...] et ya que la universal paz has fecho en la grande et rigurosa, militante Ytalia, da con solicitud segura orden a tus grandes fechos, e una breue execución a tu partida et deseada uenida, por consolar aquella que syn tu uista ser consolada non puede.

Le genre épistolaire donne aux louanges révérencieuses aussi bien qu'à la plainte amoureuse et à la requête collective du peuple dont la reine se fait le porte-parole une vibrante sincérité :

E non quieras menospreciar la grand constancia et lealtad de tus originales reynos et fieles uasallos que continuamente ruegan et fassen oración por tu próspera uida deseando tu uenida [...]. Ansý tus naturales esperan lançar todas angustias, tribulaciones, e, por tu uenida ser resucitados, renovados et vestidos de nueua alegría [...]. (l. 39-51)

Certes, cette invocation épistolaire adressée au conquérant s'inscrit dans la tradition des *Héroïdes* d'Ovide. Cependant elle tire sa force de la réalité historique sur laquelle elle se fonde. Le titre de César donné au Magnanime n'apparaît pas comme un topique du genre héroïque mais comme la reconnaissance d'une reine envers un époux qui accomplit une destinée historique pour laquelle il ne saurait être limité géographiquement dans le même espace qu'elle. Inévitablement, adresser la parole à un héros suppose l'évocation de sa dimension épique, le rappel de ses hauts faits :

A ti, el famoso et moderno César, cuyas manos besando con reverencia non menos que deuo; a ti, por cuya ausencia lealtad afflige et multiplica el mi lícito deseo; tú syn culpa et io con iusta rason querellosa, ¿de quién me quexaré o a quién me querellaré de ti sy no a ti solo, en cuyo poder toda mi esperanza biue? (l. 1-7) E ya que mis ruegos, mezclados con lágrimas, contrastando tu deliberada partida, resister nunca pudieron quando fuysti in África, donde por áspera et sanguinosa batalla uençiste et por armas sobraste al potente rey de Carthago et enfecionaste et enbrigaste todas las yslas de infiel sangre con alguna de la tuya. E de aquí, vencida la terra et puesta a sacomano gloriosamente, con la sancta victoria triunfando,

tornaste en la grand Grecia, non olvidando la peligrosa empresa que con iusto título, esfuerzo, peligro, saber et manos lançaste e despoiaste del reyno al gállico rey que duque agora se llama. (l.22-36).<sup>43</sup>

Ce roi tant désiré est réclamé comme le sauveur, le printemps régénérateur par les vassaux de ses anciens royaumes :

[...] tus naturales esperan por tu uenida ser resucitados, renouuados. (l. 50)<sup>44</sup>

Et son épouse, humble servante, à peine digne de ce héros le rappelle au nom de Dieu :

Porque muy claro César et sennor mío, te supplico, non porque io sea digna, más por reuerencia [de] aquel que de tantos infinitos peligros te ha guardado, et de tantos triunfos et uictorias te ha coronado. (l. 61-62)

Epuisée par la tristesse et la solitude, elle sent la mort s'approcher, et l'on perçoit le désespoir dans cet appel formulé en une émouvante symétrie :

Mi grand deseo me causa tan grande et continuo pensamiento, que cada día me apropinquaa al peligroso passo, tanto que temo sabrás de mí la última nueua ante que io de ti la segunda uenida. (l. 64-68)

L'éloignement du roi, par-delà l'espace marin inconnu, apporte une mort précoce à la reine après avoir instauré un éternel hiver sur les vieux territoires. On saisit aisément la différence de ton entre le poème de Tapia et cette lettre pathétique : toute la charge émotionnelle y est instituée par la première personne, qui fait jouer pleinement la fonction émotive du langage. Mais il faut ajouter que la reine, en prenant soin de rendre hommage à son héroïque époux, se place elle-même dans une relation de soumission, sensible dans la prière qui mobilise à la fois, ici, l'énoncé et l'énonciation : on relève quatre occurrences des verbes *rogar* et *suplicar* à la première personne, exprimant la gestuelle et la position morale du locuteur, sans compter les substantifs *ruego* et *deseo* à valeur narrative.

Dans le *romance* qui suit la lettre, Carvajal retient cette position de prière pour dépeindre la reine, en s'inspirant de l'*incipit* du *Romance del Conde de Alarcos*:<sup>45</sup>

Retraýda estaua la reyna,  
la muy casta donna María  
muger de Alfonso el Magno,  
fija del rey de Castilla,  
en el templo de Dyana,  
do sacrificio fazía. (CXIV, v. 1-6)

Diane, très présente dans le *Cancionero de Stúñiga*, se superpose aux représentations de la virginité, voire à la Vierge.<sup>46</sup> La reine Marie qui se présente comme « *segunda María dolorosa* » dans la lettre n'est pas moins associée à la Vierge Marie par sa douleur que par sa

<sup>43</sup> Il est fait allusion à l'expédition contre Djerba, entreprise par Alphonse V après son arrivée en Sicile (1432). « Grand Grecia » est une désignation antique de l'Italie, qui remonte à la période où la Grèce préclassique y avait établi des comptoirs.

<sup>44</sup> Les Aragonais étaient effectivement convaincus que leur roi reviendrait en Aragon sitôt la conquête de Naples terminée, cf. E. Pontieri, « Alfonso V nella politica... », p. 273.

<sup>45</sup> Ce *romance* aborde le thème de l'épouse malheureuse; en voici le début: « Retraída está la infanta, / bien assí como solía, / biviendo muy descontenta / de la vida que tenía, / viendo que ya se passava toda la flor de su vida [...] », *Romancero*, edición, estudio y notas de M. Débax, Madrid, Alhambra, 1982. L'éditeur établit la filiation entre le *romance* de Carvajal et ce *romance juglaresco* du XV<sup>e</sup> siècle. Nous remercions Françoise Vigier pour cette information.

<sup>46</sup> Voir J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, p. 139 et p. 311: Diane, utilisée dans le portrait de certaines grandes dames de la société italienne dès le Moyen-Âge, y compris de religieuses (abbesse Jeanne de Plaisance) mais en particulier au *quattrocento* (Mantegna), représente la Trinité dans *Ovide moralisé*, au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Elle est associée non seulement à la chasteté mais aussi à l'espérance, vertu dont Marie d'Aragon fait preuve durant tout le temps de sa régence. Quant au parallèle entre Diane et la Vierge il n'est pas rare chez les prélats romains du XVI<sup>e</sup> siècle.

chasteté. Mais, la figure de Diane semble préférée pour représenter cette vertu, sans doute parce qu'elle permet de préserver le caractère sacré de la mère de Dieu en évitant une utilisation vulgarisatrice risquant de devenir abusive et même blasphématoire. La perspective adoptée dans le *romance* est à nouveau celle de la subjectivité de la reine ; après l'introduction qui nous la décrit brièvement dans le temple de Diane en train de prier, le poète lui cède la parole et les soixante-quatorze vers restants reprennent sur un ton et dans un ordre semblables à ceux de la lettre les lamentations entremêlées d'éloges adressées au César aragonais. Le *romance*, toutefois, offre en un style plus simple, des phrases plus courtes qui expriment la spontanéité parfois véhémence des souhaits personnels, une fois que la prière au caractère sacré ou religieux est terminée. Les imprécations de Marie contre son triste sort et l'interpellation faite à la reine Jeanne de Naples, qui, un temps, choisit pour héritier Alphonse d'Aragon, sont les éléments nouveaux qui contribuent au ton plus passionnel de cette composition, où il est fait allusion à l'expédition du souverain aragonais en Afrique :

Maldigo la mi fortuna  
 que tanto me perseguía.  
 ¡Para se[r] tan malfadada  
 muriera quando nascía,  
 e muriera una uegada  
 et non tantas cada día !  
 ¡O muriera en aquel punto  
 que de mí se despedía  
 mi marido et mi sennor  
 para ir en Beruería ! (CXIV, v.17-26)

L'Italie apparaît véritablement comme l'ennemie de la reine Marie et des intérêts des vieux royaumes ; elle est donc rivale et non complémentaire, elle est le trophée personnel d'un homme dont l'ambition n'a pas de limite géographique, comme nous le disions plus haut :

¡O maldita seas Italia  
 causa de la pena mía !  
 ¿Qué te fize reyna Iuana,  
 que rubaste mi alegría,  
 et tomásteme por fijo  
 un marido que tenía?  
 Feçiste perder el fruto  
 que de mi flor attendía.  
 ¡O madre desconsolada  
 que fija tal parido avía!  
 Et diome por marido un Çésar  
 qu'en todo el mundo non cabía [...] (ibid., v. 55-66)

La rivalité acquiert une dimension allégorique : la Fortune, jalouse du bonheur de la reine Marie, a tenté Alphonse V avec de grandes entreprises, la privant de son mari alors qu'elle n'avait que vingt-deux ans :

La fortuna ynbidiosa  
 que io tanto bien tenía,  
 ofrescirole cosas altas  
 que, magnánimo, seguía,  
 plasientes a su deseo,  
 con fechos de nombradía ;  
 et diole luego nueva empresa

del realme de Seçilia [...]
dexó sus reynos et tierras,
las agenas conquiería ;
dexó a mí, desauenturada
annos ueynte et dos auía [...] (v.71-83)

Dans ce récit de la vie du couple séparé, l'aspect duratif de l'imparfait donne un caractère illimité au malheur de la reine. Chaque fait du roi a des implications sans fin sur la vie présente, sur l'histoire et sur le moment de la narration. La dernière composition qui aborde ce destin héroïque d'Alphonse V ressemble à une gageure : le ton presque provocateur met l'accent sur l'insatiable désir de conquête déjà mentionné dans la lettre et dans la chanson CXIV :

Si seguieras tu uictoria,
non contento de tu gloria
ganaras por más memoria
Oçidente con Thesalia.

Fuera tuya la Trasmontanna
e Casia con la Turchía,
et toda la parte affricana
con Xaloque et Mediodía;
et fueras dic[h]o monarca
que todo el mundo abarca;
non nauegara tu barcha
por agena sennoría. (CXV, v. 5-16)

L'énumération des gloires rêvées est étourdissante : elle couvre des territoires vastes et imprécis, tel ce sud-est que désigne métonymiquement le nom d'un vent -xaloque- ou le midi qui s'ouvre largement sur l'Afrique du Nord. Quant à la Thessalie elle est sous domination turque depuis 1393. En revanche l'Occident évoque une défaite : ce terme semble désigner la Castille perdue pour les Aragonais, depuis la trêve de Majano (1430). Mais la chute consiste en un retour à la réalité la plus implacable, largement négligée par le conquérant : le salut de l'âme ne tient pas à la souveraineté acquise pendant l'existence sur terre. Ce rappel nous fait presque penser à l'esprit de la Vanité, qui juxtapose les richesses et les pouvoirs temporels et leur insignifiance au regard de l'éternité :

mas, por dos mundos regir
non quesistes conquerir
por m'as seguro rescebir
el summo plaser eterno. (v. 21-24)

On remarquera le point de vue différent : le sujet de l'énonciation n'est pas explicite : il peut être Marie ou n'importe qui d'autre, une voix critique, semble-t-il. L'accent est mis sur le destinataire du message (fonction phatique) qui est en même temps sujet du discours énoncé : la phrase l'érige en héros, objet des regards et de ce portrait construit sur le mode de l'interpellation. Le héros se retrouve seul dans ce traitement discursif ; son désir de conquête poussé à l'extrême le transforme en être fantasque, prêt à suivre le vent pour se fixer de nouveaux buts.

Dans ces diverses évocations, la Méditerranée s'impose comme espace de gloire mais aussi de rupture, d'échec et d'oubli.

L'Aragon serait-il un espace uni dans l'adversité ? Á l'époque de notre chansonnier, l'Aragon entre dans une série de conflits sur les deux territoires qui l'intéressent, avec la Castille dans la Péninsule et avec la France sur le sol italien.

L'éclatement politique, dont nous avons donné un aperçu précédemment en évoquant le point de vue de la reine, n'a pas signifié une incohérence ou une débâcle totale du gouvernement aragonais ; en tous les cas la reine Marie, d'une part, a poursuivi les objectifs désirés par Alphonse V bien qu'elle ait éprouvé les difficultés qui l'ont contrainte à abandonner la régence. Et d'autre part, au plus fort du conflit avec la Castille, Alphonse V revient, conscient que sa présence est nécessaire. Il n'est pas prêt à renoncer à ses ambitions familiales sur le gouvernement castillan.<sup>47</sup>

Quel écho le *Cancionero* nous livre-t-il de cette période ? Bien qu'on puisse difficilement être affirmatif, il semble que le débat sur la libéralité-«*franqueza*»- fasse allusion aux incidences personnelles qu'ont eues les troubles politiques provoqués par l'ambition des Trastamare d'Aragon. Alphonse V, qui est à double titre -par son épouse et par une de ses sœurs- le beau-frère du souverain castillan, intervient pour apaiser la rivalité qui a dressé ses deux frères l'un contre l'autre, mais uniquement dans l'intention de maintenir, jusqu'au bout, la présence aragonaise au sein du pouvoir castillan.<sup>48</sup> L'initiateur de ce débat, Gutierre de Argüello,<sup>49</sup> établit un échange sous forme de question-réponses avec ses trois interlocuteurs, Villalpando, Mosen Rebellas et Juan de Dueñas. Gutierre de Argüello, avec une certaine désillusion, avoue ne pas avoir trouvé où demeure cette vertu, sans laquelle l'homme est réduit à la misère -«*pobreza*»-. Il se présente devant Dieu, qu'il appelle à témoin, comme un pauvre individu en errance : l'emploi du verbe «*trasgreo*», qui peut signifier d'après le sens latin «traverser l'existence, vivre», s'applique à un *aquí* non opposé à un *allí* mais désignant l'ensemble du monde, ici-bas. La mention de ses peines -«*trabajos et fatiga*»- est le signe d'une détresse (XXXVI). Villalpando, qui n'a jamais quitté la Péninsule et s'est mis au service du roi de Navarre, frère d'Alphonse V, lui répond qu'il a remué ciel et terre en vain :

Todo el mundo é trastornado,  
mas nunca pude fallar, [...]  
franqueza que andáis buscar.

Siete annos puede aver  
que de Castilla partí

---

<sup>47</sup> Quand prend fin la régence des infants d'Aragon (1417 à 1419), à la majorité de Jean II de Castille, profitant de l'absence de son frère Jean, Henri séquestre Jean II à Tordesillas en 1420, épouse sa sœur Catherine et domine ainsi la situation. Son frère Jean réagit en s'alliant de façon ponctuelle à une coalition de nobles castillans anti-aragonais, menée par Álvaro de Luna. Une fois Jean II libéré, Henri est à son tour fait prisonnier (1423). Ses partisans se réfugient en Aragon où ils recherchent l'appui d'Alphonse V. Celui-ci, à Valence, travaille à renouer les liens entre les deux frères, alors que Jean demeure allié à Álvaro de Luna. En 1427, l'entente retrouvée, les infants montent une conjuration avec les grands de Castille et parviennent à obtenir de Jean II l'expulsion du connétable (1427-1428). Au retour de celui-ci appuyé par les nobles, Alphonse déclenche une guerre (1429) qui se solde par un échec pour les Aragonais, désormais exclus du pouvoir castillan (trêve de Majano 1430).

<sup>48</sup> Ferdinand I d'Aragon avait mis en place le contrôle familial sur la Péninsule en mariant Alphonse, son aîné, avec la fille d'Henri III de Castille, comme nous l'avons déjà dit ; mais aussi en promettant Jean à une princesse de Navarre, en destinant Henri, maître de l'Ordre de Saint-Jacques, à contrôler le gouvernement de Castille avec l'appui de ses frères, et enfin en mariant sa fille Marie à Jean II de Castille et Léonore à Edouard I de Portugal. Ainsi Alphonse V était doublement beau-frère de Jean II.

<sup>49</sup> Les rares renseignements sur Gutierre de Argüello indiquent qu'il aurait fui l'Espagne temporairement après la mort de son présumé frère, Alonso de Argüello, archevêque de Saragosse, commanditée par Alphonse V d'Aragon en 1429. Cet élément biographique, avancé par le marquis de la Fuensanta del Valle et J. Sancho Rayón dans leur édition, *Cancionero de Lope de Stúñiga, códice del siglo XV, ahora por primera vez publicado*, Madrid, 1872, est dépourvu de fondement et donc irrecevable pour N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, p. 52-53. Son goût pour le genre de la question-réponse s'illustre également dans le *Cancionero de Palacio*. La *franqueza* serait-elle une valeur particulièrement bafouée dans les périodes d'instabilité ou appartient-elle à la tradition de la poésie morale ? Toujours est-il que Pedro López de Ayala, presque un siècle avant, lui a consacré une strophe dans son *Rimado de Palacio*.



solamente por veer  
franqueza que nunca vi (XXXVII, v.1-8).<sup>50</sup>

Il renchérit sur la question de la générosité en y ajoutant la noblesse, la distinction - *gentileza*-. Il arrive au terme de sa recherche vieux *-barbado-* et affligé *-cuytado-*. Son départ de Castille nous renseigne sur les possibles retombées qu'ont eues pour lui les événements politiques ; cependant son implication directe ou indirecte dans les conflits des années 1423-1430 semble incertaine car il a dû naître à la fin de cette période. Dans sa réponse, le Valencien Mosen Rebellas oppose un *allí*, la Castille, caractérisée par ses hommes courageux, généreux, bons et mesurés, à un *aquí, estas partes*, représentant de façon très hypothétique le royaume de Naples.<sup>51</sup> Là où il se trouve, inutile de chercher ces vertus. Si l'on considère ses données biographiques, on comprend mal pourquoi il prend un tel parti pour la Castille. Enfin, Juan de Dueñas répond que cette vertu est détenue par un très noble roi d'Espagne ; mais il prend des précautions oratoires en introduisant ses mots par « *dizen* », expression à double valeur puisqu'elle indique la renommée mais implique aussi l'incertitude du locuteur qui ne prend pas personnellement position. D'ailleurs, le souverain en question n'exerce-t-il pas cette vertu avec un excès critiquable ?

Dizen que la quiere tanto  
que, por fazerle plazer,  
este es un mortal espanto  
lo que da y echa a perder. (XXXIX, v.5-8)

On peut interpréter l'évocation de la défense du territoire comme une allusion assez claire à Jean II:

Dizen que tiene también  
gozos, plazer es et guerra  
et uictoria contra quien  
tomar quiere su tierra. (v.13-16)

On sait que Juan de Dueñas, l'auteur de *La nao de amor*, a manifesté son opposition à Álvaro de Luna et qu'il a eu une position fluctuante entre Jean II de Castille, qu'il a soutenu avant 1430, et Alphonse V qu'il a accompagné à Naples. Le très noble roi espagnol en question ne peut-il pas renvoyer tout aussi bien à Alphonse V, souverain plein d'ambition sur le territoire péninsulaire, roi conquérant, toujours sur la défensive face à l'ennemi français ? Ce débat, tout en nous permettant de saisir les opinions controversées propres à une période trouble, se présente en des termes suffisamment masqués pour empêcher une interprétation certaine.

C'est de façon beaucoup plus explicite que Tapia exprime la mobilisation des Espagnols de Naples pour défendre leur souverain. Le texte a été écrit probablement en 1458, lorsque, après la mort d'Alphonse V, Ferrante lui succède à la tête du royaume de Naples. Profitant de cette circonstance, Jean II d'Anjou, duc de Lorraine et de Calabre, qui vient de recevoir Gênes, s'embarque en 1459 pour Naples. La noblesse italienne se divise : le comte d'Arenas prend position en faveur du parti angevin. Une fois encore, Tapia allie courtoisie et politique en adressant une critique sous forme d'avis -« *albalá* »- à la comtesse d'Arenas, Maria Caracciolo, dont le père, Gianni Caracciolo, grand sénéchal et favori de la reine Jeanne II de

---

<sup>50</sup> D'origine aragonaise, mais castillan par sa mère, Juan de Villalpando n'a jamais quitté la Péninsule : il vit en Castille et, cependant, entretient des relations avec la cour de Navarre, en qualité de majordome du roi don Juan -le frère d'Alphonse V qui a épousé Blanche de Navarre-. Tout en restant au service de ce souverain, il s'installe en Aragon où, vers 1452, il est capitaine dans l'armée aragonaise. Pendant la révolte catalane, il demeure fidèle à Jean II d'Aragon (1462-1472). Il meurt avant 1493.

<sup>51</sup> Voir *supra*, note 35. Il s'agit du poème XXXVIII.

Naples, s'était prononcé en faveur d'Alphonse V comme héritier de la couronne napolitaine, en 1420.<sup>52</sup>

Donzella ytaliana  
que ya fuiste aragonesa  
eres torn[a]da francesa,  
non quieres ser catalana. (LIV, v. 1-4)

Le poète la fustige assez sévèrement en insistant sur sa déloyauté qu'elle tient d'Ariane -trop vite consolée du départ de Thésée par la venue de Dionysos, de la « *Cava castellana* », de Briséis devenue la maîtresse d'Achille bien que celui-ci eût tué son frère et d'Agrippine la Jeune<sup>53</sup>. Il montre du doigt cette ennemie française, calabraise, génoise, dessinant à travers les adjectifs de nationalité une carte des territoires adverses et souhaite qu'avec l'aide de la bonne fortune elle recouvre son identité de sicilienne, aragonaise et catalane. Le poète exploite le caractère d'annonce publique déclaré dans le titre : cette « *albalá* » met en danger la renommée de la comtesse si elle ne se range pas rapidement aux côtés des aragonais.

Si eres arrepentida,  
de todo me avisarás ;  
aunque seas galana,  
de muchos serás represa [...]

Yo te enbío esta canción  
escrita como alualá ;  
mira tu fama dó ua,  
rige la tu discreción (v. 47-56)

Tapia va même jusqu'à la qualifier de païenne et lui rappelle les modèles de Diane et de Lucrèce. Soucieux de ménager la diplomatie cependant, il fait un épilogue sur le thème de la loyauté de la France, royaume de souverains généreux qui ne peuvent apprécier qu'à leur table s'assoient des convives déloyaux et traîtres. Simultanément il félicite la comtesse de Buchanico qui, bien qu'appartenant à la famille Caracciolo, resta fidèle aux aragonais. Cette loyauté lui vaut de recevoir des louanges courtoises, d'être comparée à l'amazone Penthésilée<sup>54</sup> et de se rendre digne d'un culte dans le temple de Diane :

Segunda Pantasilea  
en armas et por amores  
vos soys flor de las flores  
hermosura vos arrea. [...]

En el templo de Dïana  
celebrarán uestra fiesta. (LXV, v.13-16, 21-22)

---

<sup>52</sup> Voir E. PONTIERI, « Alfonso V nella politica... », p. 253, 257, 271. Jeanne II de Naples avait adopté Alphonse V, en 1420, faisant de lui son héritier. En 1423, elle révoque cette adoption mais Alphonse V parviendra à s'en prévaloir auprès du pape Eugène IV pour être reconnu légitime roi de Naples.

<sup>53</sup> Le nom Ariane est transcrit avec la métathèse du « d » de Ariadna ce qui donne « Adriana » ; par ailleurs, nous déduisons que « Rapina » désigne Agrippine la Jeune, mère de Néron, qui, une fois veuve, a épousé son oncle, l'empereur Claude sur qui elle exerçait une emprise absolue et qu'elle empoisonna. Elle intrigua pour que ce soit son fils Néron qui ait le pouvoir. Le vrai nom de Briséis, fille de Brisès, est Hippodamie. Autour d'elle, se déclencha une querelle, pendant la guerre de Troie. Agamemnon la réclama et l'obtint, provoquant la colère d'Achille, qui, part la suite, la récupéra.

<sup>54</sup> Accourue pour secourir Priam à la mort d'Hector, qu'elle aimait dit-on, Penthésilée tomba devant Troie, frappée par une flèche d'Achille. Mais sa beauté émut profondément le héros grec. Briséis et Penthésilée sont deux femmes mythiques de la légende de Troie qui a connu une ample diffusion dans l'Espagne médiévale (à partir du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-More) et à laquelle les poètes et aussi les chroniqueurs ont largement puisé.

Enfin, Tapia compose un poème à la gloire du blason de Ferrante auquel il imprime un ton solennel en employant la « *sextilla* » au mètre alterné -schémas répété de deux octosyllabes et un tétrasyllabe- que Manrique a si remarquablement exploité dans les *Coplas por la muerte de su padre*. De la couronne, soutenue par deux lions rugissants, qui surmonte l'écusson, Tapia fait une montagne de diamants, jouant sur les symboles de pureté inaltérable et de force invincible. Il clôt son poème en déplorant la loyauté déçue d'une patrie ingrate, devenue un monde vil où les valeurs se sont inversées :

¡O lealtad fallecida  
contra el monte generoso,  
consagrado !  
¡O patria desconocida  
do tienen al virtuoso  
por errado ! (LVIII, v. 19-24)

Les Aragonais ont triomphé en 1462, année où Jean II d'Anjou perdit Gênes en même temps que la bataille pour Naples. Mais en Aragon régnait désormais Jean II, qui allait bientôt faire face à la révolte catalane, ayant hérité des conséquences de la politique sociale de son frère. Si les textes de Tapia témoignent d'une résistance constante des forces aragonaises pour maintenir la souveraineté acquise, on ne peut dégager, à travers les textes, l'impression d'une unité territoriale de la Couronne d'Aragon.

En effet les domaines ont été partagés entre deux souverains à la mort de celui qui avait quitté définitivement les terres aragonaises, se déclarant ainsi fils adoptif de l'Italie. Alphonse V, unificateur des « Deux-Siciles », qu'il promut en royaume, avait lui-même désiré que la couronne en revînt à une dynastie propre -celle des aragonais d'Italie- et acquît le statut de royaume indépendant. Ferrante, Ferdinand, qu'il avait eu en 1423, avec une valencienne, dame de la reine, et à qui il tenait tant, serait le premier représentant de cette dynastie. Il l'avait laissé lors de son second départ pour Naples en 1432 mais l'avait fait venir en 1438, à Gaeta, où il avait réuni sa cour, pour lui donner une éducation humaniste dans la pure tradition italienne.<sup>55</sup> Malgré tout, le Royaume des Deux-Siciles ne survécut pas à Alphonse V : si Naples revint effectivement à Ferrante, c'est Jean, frère d'Alphonse, qui devint le souverain de la Sicile en même temps que des territoires aragonais.

Le *Cancionero de Stúñiga* donne, à notre avis, un témoignage remarquable de l'empreinte spatiale liée à un épisode historique particulier laissée dans l'expérience de certains poètes et perceptible dans leur discours poétique par le biais de diverses représentations chargées parfois de sentiment « patriotique ».

## BIBLIOGRAPHIE

- El Cancionero de Stúñiga*, Madrid, édition de N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987.
- *Romancero*, edición, estudio y notas de M. Débax, Madrid, Alhambra, 1982.
- Asensio, E., *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970.
- Aubrun, C.-V., *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, Bordeaux, Féret et fils, 1951.

---

<sup>55</sup> Voir E. PONTIERI, « Alfonso V nella politica... », p. 268-269

- Battesti Pélegrin, J., *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XV<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982.
- Benito Ruano, E., “Lope de Stúñiga. Vida y cancionero”, *Revista de Filología española*, LI, 1968, p. 18-81.
- Giménez Soler, A., “Retrato histórico de la Reina doña María de Castilla, mujer de Alfonso V de Aragón”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, I, 1901-1902, p. 71-81.
- Hondius, J., *Nova et accurata Italiae hodiernae descriptio*, Amsterdam, 1626.
- Lapesa, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957.
- Le Gentil, P., *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge, Les thèmes et les genres ; Les formes*, 2 volumes, Rennes, Plihon, 1949-1953.
- Madurell Marimón, J. M., *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*, Barcelone, CSIC, Escuela de textos medievales, Textos 33, 1963.
- Mercator, G., *Atlas*, édition d’Amsterdam, 1619.
- Navarro González, A., *El mar en la literatura medieval hispánica*, Universidad de la Laguna, 1962.
- Pontieri, E., « Alfonso V nella politica italiana del suo tempo », en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte*, Barcelona, mayo de 1959.
- Riquer, M. de, « Alfonso el Magnánimo visto por sus poetas » en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte*, Barcelona, mayo de 1959.
- Salrach, J.M., “La Corona de Aragón : plenitud y crisis. De Pedro el Grande a Juan II (1276-1479)”, *Historia de España*, n<sup>o</sup> 12, p. 70-75.
- Salvador Miguel, N., *La poesía cancioneril*, Madrid, Alhambra, 1977.
- Scoles, E., *Carvajal. Poesie*, Roma, 1967.
- Sez nec, J., *La survivance des dieux antiques*, Flammarion, Paris, 1993.
- Soldevila, F., « La reyna Maria, muller del Magnánim », *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, X, 1928, p. 213-345.
- Vendrell, F., *La corte literaria de Alfonso de Aragón y tres poetas de la misma*, Madrid, 1933
- Vendrell, F., “Las poesías inéditas de Juan de Dueñas », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIV, 1958, p. 149-240.