UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

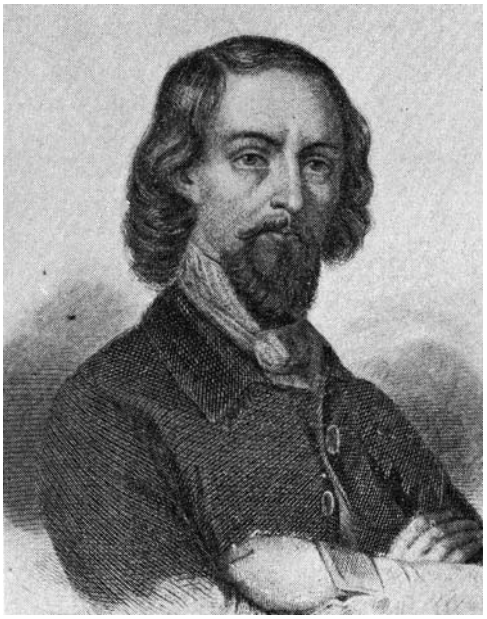
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITÉ DE NANCY II
UFR Langues, Histoire, Société

Doctorat de Langues Romanes

Madame Christelle SCHREIBER – DI CESARE

José Zorrilla, « trovador romántico » ?
Étude de ses *Leyendas Tradicionales.*



José Zorrilla en 1844.

Thèse dirigée par
Madame Marie ROIG MIRANDA

Novembre 2006

Jury :
Mme Marie-Linda ORTEGA, Professeur (Université de Toulouse II)
Mme Marie-Sol ORTOLA, Professeur (Université de Nancy II)
Mme Marie ROIG MIRANDA, Professeur (Université de Nancy II)
Mme Marie-Claire ZIMMERMANN, Professeur Émérite (Paris IV)

Résumé :

José Zorrilla (1817-1893), poète espagnol se disant investi par Dieu d'une mission morale et patriotique, écrivit de 1837 à 1845 des légendes en vers se déroulant en Espagne entre le IX^{e} siècle et 1715. En 1884, il fit publier un recueil regroupant treize de ces légendes et l'intitula *Leyendas Tradicionales.* Se proclamant héritier de la poésie des troubadours, J. Zorrilla enracina ses récits dans la culture médiévale espagnole. Mais il y inséra aussi des éléments issus de la poésie du Siècle d'Or et du Romantisme. J. Zorrilla écrivait également pour obtenir le pardon de son père, avec qui il ne partageait pas l'admiration pour le carlisme et qui le rejetait depuis qu'il était écrivain. Ce tiraillement entre plusieurs époques (le Moyen Âge, le Siècle d'Or et le XIX^{e} siècle), entre deux idéaux politiques (le carlisme et le libéralisme) et deux sensibilités poétiques (la *gaya ciencia* et le Romantisme) fit de J. Zorrilla un poète ambigu et original qui a marqué des générations d'écrivains.

Abstract :

José Zorilla is a Spanish poet who declared himself assigned by God with a moral and patriotic mission and contrived legends written in verse from 1837 to 1845 ; they are set in Spain between the 9th century and 1715. In 1884 he had a collection published which included thirteen of these legends entitled *Leyendas Tradicionales*. Claiming the heritage of the poetry of troubadours José Zorrilla's narratives take root in spanish medieval culture. Yet he also integrated elements from the poetry of the Golden Age and of the romantic era. José Zorrilla's writings aimed at obtaining his father's forgiveness, as he didn't share his admiration for Carlism and got no recognition from him for being a writer. Torn between several periods (the Middle Ages, the Golden Age and the 19th century) , between two political ideals (Carlism and Liberalism) and two peotical approaches (the Gaya Cienca and Romanticism), José Zorrilla became an ambiguous and original poet who gretaly influenced generations of writers.

Je remercie chaleureusement Madame Miranda pour son professionnalisme, sa patience et son soutien durant ces années de travail.

Merci également à mes proches, pour leur confiance.

INTRODUCTION.

I. Justification du sujet.

1) La situation en Espagne dans le premier tiers du XIX^e^ siècle[1].

Au XIX^e^ siècle, en Espagne, la société était en butte à la morosité. En effet, les Espagnols durent tout d'abord lutter, de 1808 à 1814, contre l'armée de Napoléon qui avait envahi leur pays. Ce ne fut qu'au prix de lourdes pertes humaines qu'ils parvinrent à reconquérir leur indépendance, mais ensuite le roi Ferdinand VII, que les Espagnols avaient surnommé « *El Deseado* »[2], revint sur le trône d'Espagne et imposa une monarchie absolutiste, mettant en place de nombreuses mesures restrictives, comme le rétablissement de l'Inquisition, de la censure ou encore la répression des sympathisants au gouvernement de Joseph Bonaparte, les

[1] Ces renseignements sont issus du livre de Joseph PÉREZ*, Histoire de l'Espagne*, Cœuvres et Valsery, Fayard, 1996, 925 p.

[2] QUERALT (María Pilar), *Fernando VII*, Barcelona, Planeta, 235 p. ; p. 6 : « Fernando VII es sin duda uno de los mayores enigmas de la historia de España. ¿ Cómo es posible que un rey inmadura afectivamente, cobarde, sin atractivo físico, voluble de carácter y arbitrario en sus decisiones pase a la posteridad con el sobrenombre de *Deseado* ? Entra aquí la leyenda. […] fue gracias al mito que el pueblo creó en torno a su persona : hijo traicionado por una madre disoluta en favor de un amante ambicioso, viudo precoz, prisionero del Enemigo por antonomasia en Valençay… Una combinación cuyo resultado sería un héroe legendario, a medio camino entre la tragedia griega y la historiografía romántica, que conmovió el corazón popular y se hizo próximo y entrañable. Un personaje que aparecerá como liberador primero del Gran Tirano –Godoy– y luego como vencedor del Gran Verdugo –Napoleón– y que, incluso para algunos intelectuales, irrumpirá en 1814 como encarnación viva de los principios constitucionales que acabaron con la España del Antiguo Régimen. El pueblo intentó olvidar luego sus indecisiones, su autoritarismo, su arbitrariedad ».

afrancesados, dont beaucoup[3] durent d'ailleurs s'exiler pour avoir la vie sauve, car « se desató una caza sistemática de liberales, que fueron arrestados junto a los muchos afrancesados. […] La persecución llegó a extremos terriblemente enconados : […] se elaboraron listas negras, se premió a los delatores… »[4]. L'atmosphère en Espagne était donc particulièrement tendue, d'autant plus que la politique menée par Ferdinand VII eut des conséquences catastrophiques sur le pays qui, « dividid[o] entre el conservadurismo más feroz y los titubeantes inicios de un liberalismo que anunciaba ya la inminencia de los tiempos modernos »[5], sombra dans l'obscurantisme et la misère. De plus, les colonies commençaient à revendiquer le droit à s'autogérer, ce qui déboucha sur de sanglantes guerres d'indépendance.

En 1820 par exemple, la situation en Espagne était extrêmement confuse, les tentatives d'assassinat étaient nombreuses tandis que les soulèvements populaires se multipliaient. 1820 fut aussi l'année de l'arrivée au pouvoir des libéraux, mais les ultra-royalistes complotaient et le climat social et politique restait extrêmement instable. L'atmosphère était celle d'une guerre civile, avec des émeutes anticléricales sanglantes ainsi que des révoltes d'ouvriers agricoles laissés dans la misère.

En 1823, Louis XVIII, roi de France et Bourbon comme Ferdinand VII, envoya une armée en Espagne afin de renforcer le pouvoir du roi espagnol. Mais ce dernier n'eut ensuite pas d'autre choix que de demander aux banquiers catalans, les plus riches du pays, d'apporter leur aide pour payer la dette envers la France. En échange, il se montrait moins intransigeant avec eux. Les ultra-royalistes dénoncèrent rapidement cette attitude, qualifiant Ferdinand VII de lâche. Ils étaient favorables au retour des institutions traditionnelles, comme les Cortès d'Ancien Régime. Telle était, en fait, l'idéologie carliste[6], avec sa composante essentielle : le refus de composer avec les idées modernes. En 1827, plaçant leurs espoirs en don Carlos, ils entamèrent la lutte contre Ferdinand VII et pour la défense de la religion.

---

[3] CANAVAGGIO (Jean), dir., *Histoire de la littérature espagnole*, tome 1 : Moyen âge - XVI^e^ siècle- XVII^e^ siècle et tome 2 : XVIII^e^ siècle – XIX^e^ siècle – XX^e^ siècle, Paris, Fayard, 1994, 884-831 p. ; tome 2, p. 228 : « Le nombre d'Espagnols –en particulier d'intellectuels– contraints d'émigrer a été si élevé que l'on pourrait presque parler d'une Espagne de l'extérieur. Pendant la guerre d'Indépendance d'abord, des dizaines de milliers de prisonniers sont déportés en France. En 1813, l'échec de l'entreprise napoléonienne oblige près de 10000 *afrancesados* à passer la frontière. Puis viennent, en 1814 et en 1823, les deux vagues d'émigrés libéraux qui fuient la prison, la mort, les persécutions et un pays où l'intelligence est baîllonnée ».

[4] *Op. cit.*, p. 102.

[5] *Op. cit.*, p. 8.

[6] Lors de l'invasion napoléonienne de 1808 s'était créé un courant contre-révolutionnaire catholique, nommé le carlisme, du nom de l'infant don Carlos qui revendiquait le trône d'Espagne à la place de Ferdinand VII, son frère, puis à la place de l'infante Isabelle. Les carlistes prônaient l'intégrisme religieux, l'hostilité au libéralisme économique et politique ainsi que l'opposition à l'émergence de la bourgeoisie catalane. Pour eux, il importait de stopper la décadence politico-économique de l'Espagne en faisant ressurgir la grandeur du Siècle d'Or espagnol.

Cependant la situation s'aggrava au point de déclencher en 1833 la première guerre carliste.

En effet, à la mort de Ferdinand VII, sa veuve Marie-Christine proclama Isabelle, sa fille alors âgée de 3 ans, princesse des Asturies et assura elle-même la régence. Pour les carlistes, une telle attitude était contraire à la loi salique et ils réclamaient que ce fût un homme, l'infant don Carlos, qui s'emparât du trône d'Espagne. Le conflit n'était pas seulement dynastique mais aussi politique : les carlistes condamnaient l'évolution entreprise par Ferdinand VII dans les dernières années de son règne, qui tendait vers un compromis entre les plus modérés des absolutistes et les moins avancés des libéraux. Les carlistes refusaient les changements qui s'étaient amorcés dans la société depuis 1789 et ils étaient attachés au catholicisme traditionnel. Pour eux, la religion représentait la garantie de l'ordre politique et social, fondé sur des notions de hiérarchie, de devoirs et de responsabilités. Ils voulaient une monarchie absolue, mais dans laquelle le roi, bien qu'autorité suprême, devait gouverner avec les Cortès.

Les carlistes parvinrent à rallier à leur cause une partie des classes populaires devenues de plus en plus pauvres après les transformations économiques et sociales liées à la modernisation de la société, en prétendant qu'ils entendaient les défendre contre le centralisme et l'individualisme des libéraux ainsi que contre la dureté des possédants. La guerre civile fut extrêmement cruelle et sanglante mais les carlistes eurent du mal à s'organiser et à s'entendre afin d'être vraiment efficaces, ce qui entraîna leur défaite en 1839.

En 1848, la deuxième guerre carliste éclata, toujours pour des querelles de succession dynastique, mais ce fut un échec complet pour les carlistes[7].

Désabusés, les intellectuels espagnols observaient ce spectacle avec douleur et le souvenir toujours vif de leurs lectures universitaires et personnelles retraçant la vie et la richesse de l'Espagne du Siècle d'Or. Richesse économique par les ressources en provenance des colonies de l'Amérique Latine alors récemment découverte et richesse intellectuelle par l'effervescence de génies tels que Lope de Vega en littérature ou Diego Velázquez dans le domaine de la peinture. De même,

[7] Nous pouvons ajouter, à titre d'information car cela ne concerne pas la période durant laquelle José Zorrilla écrivit des légendes, que vers 1860 le carlisme s'organisa en parti néo-catholique et son audience s'élargit. Mais en 1873 la première République fut proclamée, ce qui provoqua la troisième guerre carliste. A l'été 1875, les carlistes durent renoncer et accepter Alphonse XII comme souverain légitime à la place de Charles VII. La fin officielle de la guerre fut proclamée en mars 1876 par le Manifeste de Somorrostro.

beaucoup d'entre eux avaient vécu hors d'Espagne durant le règne de Ferdinand VII et ils avaient été mis en contact avec la littérature romantique de pays comme l'Angleterre, l'Allemagne ou la France. Cela les avait influencés dans leur sensibilité de poètes et d'écrivains. Or, l'une des tendances du Romantisme était justement de se tourner vers le passé et plus particulièrement le Moyen Âge, pour l'embellir et le réhabiliter.

2) Présentation de José Zorrilla et de ses *Leyendas Tradicionales*.

a) José Zorrilla.

José Zorrilla est né en 1817 à Valladolid. Ses parents, doña Nicomedes Moral et don José Zorrilla Caballero, étaient carlistes. Ainsi, son père fut le protégé de Calomarde[8], qui le nomma Surintendant Général de Police lors du règne de Ferdinand VII. Lorsque, pour ce poste, la famille s'installa à Madrid, en 1827, José devint élève au *Real Seminario de Nobles*. Déjà, à l'adolescence, la littérature l'intéressait et il écrivait des poèmes, encouragé par ses professeurs. Suivant la volonté paternelle, José dut faire des études de Droit, tout d'abord à Tolède, en 1833, puis à Valladolid, à partir de 1834, mais « en busca de una vida más libre, y a escondidas de sus padres, en el verano de 1836 llegó a Madrid, donde vivió con Miguel de los Santos Álvarez, su coterráneo y amigo de la infancia, quien le presentó

[8] FATÁS CABEZA (Guillermo), dir. y coord., *Aragoneses Ilustres*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, 160 p., p. 50 : « Francisco Tadeo CALOMARDE Y ARRÍA (1773-1842) , fue ministro y privado de Fernando VII ; ilustrado y reaccionario a la vez, fue el precursor de la policía secreta y pasó a la historia popular por una bofetada femenina. Los pequeños pueblos turolenses de Peñascales y Vallehondillo, unidos hoy, se llaman Calomarde en honor de este turolense de la cercana Villel. Por su boda (de interés) con la hija de Antonio Beltrán, médico de Godoy (de la que se separó) entró en la corte, sobreviviendo a su valedor por su capacidad para el espionaje doméstico. Encargado por la corona de informar sobre los políticos (especialmente, sobre los liberales), en 1814 era ya oficial mayor de la Secretaría de Estado y Despacho Universal de Indias. Subsecretario de Gracia y Justicia, se eclipsa durante el Trienio Liberal. Pero cuando los Cien Mil Hijos de San Luis restauran el absolutismo, enviados por Francia, el propio duque de Angulema, que los manda, lo nombra nada menos que Secretario de la Regencia. Ministro de Gracia y Justicia, parece que Fernando VII no ve por otros ojos, pues Calomarde lo domina por sus informaciones político-policiales. Encargado de las reformas de la enseñanza anula los grados universitarios concedidos por los liberales, establece la censura de libros en los centros laicos y religiosos, controla ideológicamente a los docentes y, al mismo tiempo, fomenta la creación de escuelas y las plantillas de maestros. Frente a la legislación liberal de 1821, en 1824 orienta los planes de estudios hacia el Derecho y la Teología y, en su tenaz tradicionalismo, crea, incluso, escuelas de tauromaquia. Asienta las bases de la enseñanza primaria sobre la doctrina cristiana, el conocimiento de la lectura, la escritura, la ortografía y las "cuatro reglas" aritméticas, abogando por la abolición del castigo físico. Por conspirar contra la futura Isabel II recibió de su tía, la infanta Carlota, una bofetada que motivó su frase "Manos blancas no ofenden". Murió, exilado, en Toulouse ».

a Espronceda »[9]. En effet, furieux que son fils préférât composer des poèmes plutôt que se consacrer à une carrière juridique, le père de José le somma de retourner le voir à Palencia afin qu'ils aient une explication, mais José eut peur d'affronter son père et s'enfuit à Madrid, décidé à se consacrer à la littérature. Il ne trouva cependant pas de suite la reconnaissance de ses pairs et il vivait dans l'indigence. Mais, un jour une opportunité s'offrit à lui au cours d'une journée macabre : les funérailles de Mariano José de Larra, journaliste et écrivain de renom, qui s'était donné la mort. José avait composé un poème en l'honneur de Larra et il le lut en public, à côté de la tombe. Instantanément, les autres hommes présents virent en lui le successeur en poésie de Larra et à partir de ce jour, José Zorrilla fut célébré et reconnu en tant qu'écrivain. Il entra dans la *tertulia*[10] du *Parnasillo*[11] et devint l'ami d'écrivains déjà réputés comme le Duque de Rivas[12]. A partir de 1837, J. Zorrilla publia de nombreuses compositions dont on peut souligner la variété, puisqu'elles comportent aussi bien des poèmes que des récits légendaires et des pièces de théâtre. Entre 1837 et 1840, José publia ainsi sept volumes[13] de créations diverses

[9] GARCÍA CASTAÑEDA (Salvador), « Introducción » à ZORRILLA (José), *Leyendas*, Madrid, Cátedra, 2000, 672 p. ; p. 11.

[10] BLEIBERG (Germán) y MARÍAS (Julián), *Diccionario de la literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, 926 p. ; p. 693 : « La idea de "tertulia" es difícil de separar de la literatura, que encuentra en la reunión y en la comunicación de unos escritores con otros la expresión espontánea de mucha creación literaria en ciernes. […] Desde las Academias del Siglo de Oro, pasando por las reuniones en Academias y en cenáculos literarios como la tertulia de la *Fonda de San Sebastián* (a la que asistían Moratín padre, Cadalso, Iriarte, Pizzi, Conti, Cerdá, etc), en el siglo XVIII, hasta los lugares de cita pública –*El Parnasillo*, el *Ateneo*, el *Gato Negro*, *Pombo*, etc. – del XIX y del XX, la "tertulia" ha constituido una característica humana de las letras españolas o de sus escritores. […] En la tertulia coexisten, sin duda, el espíritu desordenado, el alegre y despreocupado vaivén de personas e ideas y, por otra parte, un afán creador, que anima a todos los tertulianos o contertulios ; la misma Academia de la Lengua, antes de ser la Corporación oficial, celadora del idioma, nació de una tertulia ».

[11] *Ibid*. : « El *Parnasillo*, que se daba cita en el Café del Príncipe, fué la primera tertulia de las letras en un local público. Ramón Gómez de la Serna escribe : "Allí brotaban los epigramas picantes, los brindis burlescos y los ingeniosos chascarillos que matizaban la conversación. Mesonero habla de los chistes de Bretón, de los epigramas de Vega, de los discursos de Alonso, de la grave seriedad de Gil y Zárate, de los chascarillos de Carnerero y las atinadas observaciones de Grimaldi", y añade : "Allí Espronceda, con su entonada y un tanto pedantesca actitud, lanzando epigramas contra todo lo existente, lo pasado y lo futuro ; allí Larra, con su innata mordacidad… Todos allí mostraban su talento, se discutía apasionadamente entre gritos y puñadas, que dejaban caer sobre las mesas, en el calor de las disputas, las últimas noticias que circulaban de boca en boca, ya que no podían darlas los amordazados periódicos ; el mérito de la última pieza dramática, el alcance de un discurso de Alcalá Galiano, de una crónica de Larra… todo era examinado y juzgado entre la algazara y el bullicio que constituían la fisonomía propia del *Parnasillo*. Tan alegre era la reunión, que Fernández de Córdova dice que la prefería a la de su hermano, donde iban el conde de las Navas, Toreno, Caballero, Istúriz, Alava, el duque de Rivas y otros muchos hombres eminentes" ».

[12] SÁNCHEZ (Alberto), « Introducción » à RIVAS (Duque de), *Don Álvaro o la fuerza del sino* [1835], Madrid, Cátedra, 1995, 170 p. ; pp. 11-25 : Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duc de Rivas, est né en 1791 et a fait ses études au *Real Seminario de Nobles* de Madrid entre 1802 et 1806. Son premier recueil de poèmes parut en 1814, soit avant même la naissance de José Zorrilla. Entre 1816 et 1820 il publie des pièces de théâtre mais c'est avec *El moro expósito* (1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) et *Romances históricos* (1841) qu'il acquiert une grande notoriété.

[13] *Poesías*, vol. I, Madrid, Ed. J. Sancha, 1837 ; *Poesías* II à VII, Madrid, Ed. José María Repullés, 1838-1840.

ainsi que le recueil exclusivement composé de légendes[14] intitulé *Cantos del Trovador*[15]. En 1842 fut publié *Vigilias de estío*[16], puis *Recuerdos y fantasías*[17] en 1844, ainsi que deux volumes[18] de récits légendaires en 1845.

Lors de son adolescence, ses goûts littéraires s'orientaient vers les œuvres de Victor Hugo ou Alfred de Vigny. Il connaissait également les auteurs du Siècle d'Or et les récits des historiens Juan de Mariana[19], José Antonio Conde[20] ou Miguel Lafuente Alcántara[21], qui narrèrent les épisodes triomphants de la Reconquête et les splendeurs de l'Espagne du Moyen Âge au XVII^{e} siècle. Encore empreint de ces modèles lorsqu'il se trouvait à Madrid, il décida de donner une orientation prestigieuse à ses compositions. En effet, son ami Salustiano Olózaga lui conseilla, tout au début de sa carrière, d'écrire un *romancero* inspiré d'archives qu'il avait en sa possession et qui relataient des jugements de voleurs, de contrebandiers ou d'escrocs. José Zorrilla s'y refusa, répliquant que si son but était effectivement que son travail d'écrivain soit reconnu, il aspirait avant tout à écrire de belles choses :

> Mi poesía y la popularidad que me alcance han de venirme de arriba y no de abajo : yo tengo instintos de volar, aunque sea tan torpemente como el pato, y he soñado algunas veces que me nacian alas : no seré jamás una rata que se meta en los albañales y se esconda bajo la tierra, privándose de poder levantar al cielo los ojos : yo pienso dar otro campo á mis romances en el de la tradicion histórica y religiosa[22].

Ainsi, J. Zorrilla a tout d'abord composé des poèmes, dont certains sont consacrés à la gloire de l'Espagne des temps passés, comme par exemple « A la estatua de Cervantes », écrivain dont J. Zorrilla écrit : « y lidió por su pátria el buen

---

[14] BAQUERO GOYANES (Mariano), *Qué es el cuento*, Columba, Buenos Aires, 1974, 73 p. L'auteur tente de donner une définition de la légende, dénomination qui l'emporte sur les autres : « narración en prosa o verso, basada en una tradición histórica, con intervención de lo maravilloso, de carácter popular, expuesta literariamente, con matices costumbristas y sentimentales, plenas de misterio y contenidos de la propia existencia del autor y cierto sentido religioso, sin olvidar su componente nacionalista ».

[15] *Cantos del Trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, Madrid, Boix, 1840.

[16] *Vigilias del estío*, Madrid, Boix, 1842.

[17] *Recuerdos y fantasías*, Madrid, José Repullés, 1844.

[18] *La azucena silvestre. Leyenda religiosa del siglo IX*, Madrid, Imp. de Antonio Yenes, 1845 ; *El desafío del diablo y Un testigo de bronce. Dos leyendas tradicionales por D. José Zorrilla*, Madrid, Boix, 1845.

[19] MARIANA (Juan de), *Historia de España*, [1592-1601], Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853-1855, « Biblioteca de Autores Españoles », 3 vols., 665-606-467 p.

[20] CONDE (José Antonio), *Historia de la dominación de los árabes en España*, Madrid, Imprenta de García, 1820-1821, 3 vols., 504-470-412 p.

[21] LAFUENTE ALCÁNTARA (Miguel), *Historia de Granada, comprendiendo la de sus cuatro provincias, Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*, Granada, Imprenta y Librería de Sanz, 1845, 4 vols., 407-412-527-430 p.

[22] ZORRILLA (José), *Leyendas tradicionales*, tomo 1 de *Obras Completas corregidas y anotadas por su autor*. Edición monumental y única auténtica, Barcelona, 1884, Sociedad de Crédito Intelectual, 395 p. ; p. 8. Cet ouvrage est mon édition de référence. Sauf indication contraire, j'indiquerai dorénavant les références des citations extraites de cet ouvrage entre parenthèses, directement dans le texte.

poeta ; / Acaso no encontrara un compañero / Al pié del pedestal que le sujeta. / Tal vez no hallara un digno castellano / Libre y valiente á quien llamar amigo » (vv. 10-14)[23]. Nous pouvons également citer le poème « Al último rey moro de Granada, Boabdil el Chico », dans lequel l'auteur vante la beauté de Grenade, « Una ciudad riquísima, opulenta, / El orgullo y la prez del mediodía, / Con régla pompa y magestad »(vv. 1-3)[24]. Ces poèmes furent publiés dès 1837 et ensuite, emporté par sa grande inspiration, José Zorrilla écrivit en quelques années de nombreux poèmes, des légendes en vers et des pièces de théâtre se déroulant à des époques antérieures au XIX^{e} siècle : « Entre 1837 y 1840 vieron la luz los siete tomos de *Poesías* y los *Cantos del Trovador* »[25]. Il nous faut remarquer que J. Zorrilla n'est pas le seul écrivain à s'être intéressé à la culture et au passé de son pays :

> Parallèlement aux courants historico-nationalistes, et grâce à l'activité d'érudits souvent académiciens et/ou aristocrates (Pedro José Pidal (1799-1865], Leopoldo Augusto Cueto, marquis de Valmar [1815-1901], etc.), sont exhumés des textes espagnols du Moyen Âge et de la Renaissance, mais aussi du Siècle d'or et même du XVIII^{e} siècle. A la suite de Johann Nikolaus Böhl de Faber (1770-1836), de Carlos Buenaventura Aribau (1798-1862) et de sa revue *El Europeo* (1823) ou d'Eugenio de Ochoa (1815-1872) depuis la France, s'affirme la volonté de redécouverte et de valorisation du passé[26].

En effet, le mouvement littéraire romantique espagnol naquit dans les années 1835-1840, influencé par les romantiques allemands, anglais et français qui s'étaient fait connaître des écrivains espagnols notamment grâce aux émigrés *afrancesados* ou libéraux. Citons les *Leyendas Españolas*[27] de José Joaquín de Mora[28], les *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales*[29] de Juan de Arolas, ou encore les *Romances Históricos*[30] du Duque de Rivas, qui font entrer « lo novelesco y romántico en la lírica, la utilización de motivos históricos nacionales, la puesta a la moda de temas propios del teatro español del Siglo de oro »[31]. Il s'agissait en fait

[23] *Obras de don José Zorrilla*, Paris, Baudry, 2 vols., 1847, 536-554 p. ; vol. 1, *Obras poéticas*, p. 15b.
[24] *Op. cit.*, pp. 91a-96b.
[25] GARCÍA CASTAÑEDA (Salvador), « Introducción » à ZORRILLA (José), *Leyendas*, *op. cit.*, p. 21.
[26] CANAVAGGIO (Jean), dir., *op. cit.*, p. 211.
[27] Paris, Salvá, 1840, 607 p.
[28] CANAVAGGIO (Jean), *op. cit.*, p. 230 : dès 1826, José Joaquín de Mora, « dans ses articles du *Correo Literario y político*, dit son admiration pour Wordsworth et l'école poétique anglaise et, avant Hugo, définit le romantisme comme la liberté en littérature ».
[29] Valencia, ed. Juan Mariana y Sanz, 1860, 426 p.
[30] [1841], Madrid, Espasa Calpe, 1976, 245 p.
[31] *Obras Completas*, ed. y pról. de D. Jorge Campos, Madrid, Ed. Juan Bravo, 1957, 3 tomos, 559-483-426 p., coll. « BAE » ; p. LX.

d'une tendance générale. Comme l'écrit Abdo Mohammed Hatamleh : « Es sabido que el hombre romántico lleva en sí la tendencia de alejamiento en el tiempo »[32].

b) Les *Leyendas Tradicionales*.

Seules quelques légendes de José Zorrilla sont encore connues du public, la plupart d'entre elles n'ayant pas été rééditées depuis 1951, date de la dernière parution du recueil complet[33]. Cet ouvrage peut se trouver en Espagne mais la diffusion parcellaire des légendes dans les librairies (qui ne proposent guère que « El capitán Montoya », « Margarita la Tornera » et « A buen juez, mejor testigo ») empêche une connaissance approfondie des légendes de J. Zorrilla.

Je me suis intéressée aux récits que l'on trouve dans le recueil *Leyendas tradicionales* paru en 1884. José Zorrilla avait le projet de regrouper l'ensemble de son œuvre, et désirait commencer par ses légendes qui, en trois volumes portant le titre générique de *Cantos del Trovador*, devaient rassembler les légendes traditionnelles, religieuses et fantastiques. Mais, faute d'argent, seul le premier volume consacré aux légendes traditionnelles parut en 1884 dans l'édition de la Sociedad de Crédito Intelectual de Barcelone. J'ai choisi de travailler sur cette édition, annotée et commentée par l'auteur lui-même. Elle comporte une introduction rédigée par José Zorrilla et traitant du recueil, de son travail d'écrivain et de sa vie. De plus, chaque légende est précédée d'une note explicative rédigée pour l'édition de 1884, donc bien après l'écriture des légendes, dont la première publication date de 1837 à 1845. J. Zorrilla y confie ce qu'il pense de chaque récit, ce qu'il aurait aimé y dire au moment où il le composa sans pouvoir le faire, ce qu'il désirerait changer, ou ce qu'il aime le plus. D'autre part, cette édition a l'avantage de comporter « muchas producciones inéditas, además de cuantas han visto la luz hasta el día, ilustradas con profusión de grabados, por los mejores artistas españoles » (page de couverture du recueil). Les noms des illustrateurs ne sont pas précisés mais les signatures de Mariano Foix[34], de Juan B. Llimona[35], de L. Roca, de Castelucho[36]

---

[32] *El tema oriental en los poetas románticos*, Granada, Anel, 1972, 237 p. ; p. 12.

[33] ZORRILLA (José), *Leyendas*, Madrid, Aguilar, 1951, 1684 p. Il n'y pas de précision quant au nom de l'éditeur de cet ouvrage.

[34] Il a également illustré les romans suivants : ZOLA (Émile), *La Obra : novela parisiense*, trad. de A. Blanco Prieto, Barcelona, Daniel Cortezo y C.ª, 1886, 472 p. ; DICKENS (Charles), *La niña Dorrit*, trad. de Enrique Leopoldo de Verneuil, Barcelona, Daniel Cortezo y Cª, 1885, 445 p. ; BRACKEL (Fernanda María Teresa, Baronesa de), *Nora*, trad. de Javier Mañé, pról. de Juan Mañé y Flaquer, Barcelona, Daniel Cortezo y Cª, 1884, 304 p.

ainsi que de F. Gómez Soler[37] sont reconnaissables. J'ai consulté les autres éditions de ces légendes afin d'observer les impressions et appréciations des auteurs critiques, mais mon édition de référence est celle de 1884. En effet, ces légendes dites « traditionnelles » y forment un ensemble cohérent, puisque c'est l'auteur lui-même qui a décidé de les placer dans cet ouvrage, qui contient donc treize récits en vers qui sont :

- « A buen juez mejor testigo »[38] (pp. 7-18) : cette légende est enracinée dans une tradition tolédane. C'est une histoire d'amour, d'honneur, de promesse non tenue et de justice : Inés, une jeune fille qui a été abandonnée par son amant Diego après que celui-ci lui a juré fidélité, se venge de cette trahison grâce à l'intervention inespérée d'un témoin exceptionnel, le Christ. Le récit comporte 734 vers qui alternent narration et dialogues. Les deux premières parties sont écrites en *romance* et la troisième est une suite de *quintillas*.

- « El capitán Montoya »[39] (pp. 19-46) : des éléments de cette histoire avaient déjà été racontés par Antonio de Torquemada[40], Cristóbal Lozano[41] et José de Espronceda[42]. Dans la littérature française, c'est Prosper Mérimée qui exploita ce thème, dans *Les Âmes du Purgatoires*[43]*.* César Montoya est sur le point d'épouser une jeune héritière, Diana. Cependant, il décide d'avoir une aventure avec une nonne mais, sur le chemin du couvent, il assiste à ses propres funérailles. Repenti, il entre en religion. Il y a deux histoires parallèles (une avec chaque femme) qui s'entremêlent et s'interrompent mutuellement, ce qui augmente le suspense. Cette

---

[35] http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/llimona_juan.htm : Juan Llimona (Barcelona, 1860- *id*., 1926). Pintor español, hermano de José. Se formó en Barcelona y en Italia ; en su obra influyó más el naturalismo de su maestro Martí Alsina que sus conocimientos del arte italiano. Entre sus cuadros de género, cabe citar *Haciendo puntilla*, *El regreso del huerto* y *Maldita sea la guerra*. Pintó también obras de carácter religioso (camarín de la Virgen de Montserrat).

[36] Il s'agit d'Antoni Castelucho Vendrell (1838-1910). Il a lui-même écrit : *Escenografía teatral : Aplicación de la perspectiva á la decoración escénica del teatro, operando por el aumento visual de la planta de la escena*, Barcelona, A. y C. Castelucho, 1896, 93 p.

[37] Il illustra également un recueil de poésies de Ramón de Campoamor.

[38] Première édition : *Poesías*, vol. 2, Madrid, Ed. José María Repullés, 1838.

[39] Première édition : *Poesías*, vol. 7, Madrid, Ed. José Repullés, 1840.

[40] *Jardín de flores curiosas* [1570], ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, 506 p. Dans la version de Torquemada, le séducteur assiste à ses propres funérailles puis, en rentrant chez lui, il est attaqué et tué par deux gros chiens.

[41] *Historias y Leyendas* [1652-1661], ed. y pról. de Joaquín Entrambasaguas, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, 2 tomos, 237-268 p. Dans la version de C. Lozano, Lisardo, après avoir assisté à ses funérailles, embrasse la vie monastique.

[42] *El estudiante de Salamanca* [1840], ed. de Benito Varela Jacome, Madrid, Cátedra, 1978, 128 p.

[43] [1834], présentation et notes de Gérard Gengembre, Paris, Librairie générale française, 1998, 92 p. Dans cette version, le comte don Juan de Mañara veut séduire une nonne pour que, sur la liste des maris trompés, apparaisse le nom de Dieu. Mais, en chemin, il assiste à ses propres funérailles et, repentant, il devient moine.

légende contient 1684 vers et dix parties. La première est faite d'octosyllabes écrits en *redondillas* ; de la deuxième à la sixième parties, J. Zorrilla utilise la forme du *romance* ; la septième partie, consacrée à doña Inés, est une série de *quintillas* ; la huitième partie reprend tout d'abord le même schéma poétique que la première partie, à savoir la *redondilla* mais au moment où César Montoya aperçoit son propre corps dans le cercueil, le récit passe à la forme du *romance*, et ce jusqu'à la dixième partie qui est écrite en *quintillas.* La conclusion est rédigée sous la forme du *romance*.

- « Las dos Rosas »[44] (pp. 47-76) : la première Rosa est une jeune fille très belle qui se marie avec un seigneur, don Bustos Ramírez, après avoir rejeté son prétendant, Pedro Ibáñez. Fou de colère et de rancune, celui-ci appelle le Diable à le venger et met le feu au château où les deux époux se sont retirés. Ils périssent. La deuxième Rosa vit à Valladolid. Pedro, le prétendant rejeté, la rencontre et l'épouse, mais le soir des noces, elle dévoile sa nature diabolique. Cette légende contient 2197 vers. Tout d'abord, l'auteur décrit un château en ruines. Pour ce faire, il emploie la forme de la *redondilla*. Ensuite, lorsqu'il commence le récit de la légende proprement dite, c'est-à-dire au vers 77, il le fait sous la forme du *romance* dont les changements d'assonance interviennent à des moments importants du récit, quand un nouveau personnage entre en scène, par exemple. A partir du vers 793, le narrateur décrit un paysage en *redondillas*, comme au début du récit, avec parfois une variante en *cuarteta*. Lorsque l'auteur revient à la narration de l'action elle-même, au vers 815, il utilise à nouveau le *romance* puis, à partir du vers 981, la partie dialoguée interrompt ce schéma en faisant apparaître des *serventesios*. Cependant, lorsque le narrateur décrit Pedro et la mort de Rosa, il utilise à nouveau des octosyllabes et la forme du *romance,* tout comme dans l'histoire de la deuxième Rosa. Pour les dialogues, il garde les octosyllabes mais choisit la *redondilla*. Dès la fin du dialogue, nous revenons à la forme du *romance.* Lorsque le narrateur décrit Rosa, il emploie le même procédé que pour la description de Pedro, c'est-à-dire qu'il utilise des hendécasyllabes. Dans la conclusion du récit, qui est en fait le dénouement, la forme poétique est à nouveau celle du *romance* sauf lorsque la deuxième Rosa raconte l'histoire de la première Rosa ; elle utilise alors des *redondillas*.

[44] Première édition : *Poesías*, vol. 6, Madrid, Ed. José Repullés, 1839.

- « La cabeza de plata »[45] (pp. 77-125) : cette légende fut d'abord publiée sous le titre « El talismán », mais J. Zorrilla confie dans l'édition de 1884 que « la leyenda de *El Talismán* fue concebida y escrita bajo el título de *La cabeza de plata* con el cual hoy la publico » (p. 77a). Elle raconte l'histoire de deux adolescents amoureux l'un de l'autre, Genaro et Valentina, qui sont séparés par le tuteur de la jeune fille. En effet, le vieil homme est amoureux de sa pupille. Elle le repousse et, dans un accès de colère, il la tue et la décapite. Attiré dans un guet-apens, Genaro est accusé du meurtre et emprisonné. Plusieurs années plus tard, le hasard de la vie ou le destin remet les deux hommes face à face, afin que justice soit faite. Cette légende est formée de sept parties et de 2904 vers, auxquels s'ajoutent neuf pages d'*Apéndice* dans lesquelles José Zorrilla raconte un épisode de sa vie qui lui a inspiré le personnage de Valentina et de son tuteur. Comme dans les récits précédents, J. Zorrilla utilise beaucoup les octosyllabes dans des *redondillas* ou des *romances*. Cependant, une partie du récit est écrite en *silvas* et en *romances* d'hendécasyllabes.

- « El desafío del diablo »[46] (pp. 126-170) : ce récit se fonde, selon ce qu'écrit J. Zorrilla en note préliminaire à la légende, sur une histoire vraie arrivée à des amis de son père : un jeune homme tua son ancienne fiancée, devenue nonne, ainsi que le frère de celle-ci. Les faits ont été modifiés par l'auteur pour qu'ils acquièrent un air d'histoire populaire : Beatriz de Hinestrosa, nonne sans vocation, tombe amoureuse d'un homme nommé César qui, après avoir tué en duel son capitaine, doit se réfugier dans les montagnes, où il devient le chef d'un groupe de bandits de grands chemins. Le narrateur précise que César note ce qu'il vole et à qui, afin de pouvoir restituer les sommes dérobées lorsqu'il aura retrouvé son statut de soldat. Cárlos, le frère de la jeune fille, s'oppose à cette union et fait emprisonner César après l'avoir attiré dans un piège. Le croyant mort, Beatriz prononce ses vœux. C'est ensuite qu'elle apprend que César est toujours vivant ! Elle décide de s'enfuir avec lui, mais paie de sa vie la trahison de la promesse de fidélité qu'elle a faite à Dieu. Le récit compte 3052 vers, écrits principalement en *redondillas*, en *cuartetas* et en *romance*, même dans les dialogues. Nous trouvons aussi des parties rédigées en *silva*.

[45] Première édition : *Vigilias del estío*, Madrid, Boix, 1842.
[46] Première édition : *El desafío del diablo y Un testigo de bronce. Dos leyendas tradicionales por Don José Zorrilla*, Madrid, Boix, 1845.

- « Justicia de Dios »[47] (pp. 171-191) : lors de sa première publication et jusqu'en 1884, cette légende s'intitulait « Recuerdos de Valladolid ». José Zorrilla explique dans la note préliminaire à la légende que ce récit est inspiré de son enfance, quand des ecclésiastiques venaient rendre visite à son père. L'un de ces hommes semblait très croyant et José imaginait qu'il avait choisi l'Église pour se repentir après avoir fréquenté la société mondaine. Ces souvenirs forment la moitié du récit, tandis que l'autre partie est illustrée par un épisode auquel assista la famille Zorrilla en 1827 : sur la Plaza Mayor, trois hommes se poursuivaient, ils se battirent et l'un d'eux fut blessé à mort[48]. Dans cette légende, qui compte 1249 vers, la justice divine montre sa supériorité sur la justice humaine, qui avait faussement reconnu innocent un homme qui s'avérait être un assassin. Nous trouvons à nouveau des *redondillas* et des vers écrits sous la forme du *romance*, mais aussi des *serventesios*.

- « El testigo de bronce »[49] (pp. 192-226) : la composition métrique de cette légende de 2201 vers est particulière : en effet, suivant l'influence italienne qu'il ne nie pas, et désirant, comme il le dit dans le prologue, mettre l'accent sur les sentiments des personnages, José Zorrilla utilisa une échelle métrique[50]. Une partie du récit est ainsi composée de vers de deux ou trois syllabes. On trouve aussi la forme du *romance* ainsi que des hendécasyllabes de rime ABABCC, c'est-à-dire des *sextas reales*. José Zorrilla écrivit cette histoire à l'intention de son père, c'est pourquoi il créa un héros, le juge Osorio, qui ressemblait à son père et il situa l'action dans des lieux qui devaient lui sembler familiers. Deux jeunes hommes, Germán et Juan, sont amoureux de la même jeune fille, Aurora. Juan tue lâchement Germán et veut s'enfuir avec Aurora qui ignore tout. Mais l'oncle de Germán, le juge Osorio, parvient à trouver l'assassin sans pour autant pouvoir prouver sa culpabilité. Cela sera fait grâce à l'intervention d'un mystérieux témoin qui s'avère être une statue du Christ devenue vivante.

- « Margarita la tornera »[51] (pp. 227-281) : cette légende parut dans le recueil *Cantos*

[47] Première édition : *Poesías*, vol. 4, Madrid, José Repullés, 1839.
[48] José raconte ces souvenirs d'enfance dans la *Nota* préliminaire à la légende (p. 173).
[49] Première édition : *El desafío del diablo y Un testigo de bronce. Dos leyendas tradicionales por Don José Zorrilla*, Madrid, Boix, 1845.
[50] Dans le but de donner de l'expressivité au poème, le nombre de pieds des vers varie dans une même strophe, pouvant diminuer jusqu'à ce que le vers ne comporte qu'une syllabe.
[51] Voir ma communication « Lo misterioso, lo fantástico y lo maravilloso en la leyenda de Zorrilla "Margarita la tornera" » présentée lors du colloque « Lo fantástico en el espejo » organisé à Bâle du 22 au 24 septembre 2003.

del Trovador[52]. J. Zorrilla dit qu'il fut inspiré par un récit du père Eduardo Carasa au Séminaire des Nobles, mais que l'histoire fut traitée auparavant par Alphonse X et Berceo dans leurs poèmes narrant les miracles accomplis par la Vierge Marie, par Juan de Mariana et Charles Nodier dans *La légende de Sœur Beatrix*. Narciso Alonso Cortés écrit que « Zorrilla tenía puesto todos sus cariños en *Margarita la tornera*, que asociaba al recuerdo de su madre »[53]. Mais il écrivit surtout cette légende, qu'il qualifie de *tradición*, pour son père et y plaça les références qu'il pouvait retrouver : le village, une maison ou encore le nom d'une personne. Une jeune nonne tombe amoureuse et s'enfuit du couvent, protégée par la Vierge Marie qui prend ses traits et sa place. Mais la jeune fille est vite désenchantée et revient repentie, regagnant sa cellule sans que personne ne se rende compte de rien. Le récit de J. Zorrilla est nouveau dans la mesure où c'est le premier qui s'attarde sur le personnage de don Juan. En effet, une dernière partie laisse Margarita dans son couvent et s'intéresse à la suite de la vie de don Juan. Le récit contient 4160 vers qui alternent des *octavas reales* et des *redondillas*, ainsi que des vers en *romance*.

- « Para verdades el tiempo y para justicia Dios »[54] (pp. 282-291) : c'est l'une des premières approches de l'auteur au donjuanisme. Il introduit dans ce récit le thème de l'image sacrée, celle de Jésus-Christ, témoin d'un crime et origine d'un miracle qui permet aux hommes de rétablir la justice et de punir le coupable, même tardivement. J. Zorrilla considère que c'est la pire légende qu'il ait écrite :

> Esta leyenda, por ser la primera, es la peor de todas las por mí escritas […]. En ella se revelan desde el primer verso mi inexperiencia en la narracion, mi inseguridad en la pintura de caracteres y mi ignorancia de las costumbres de la época indeterminada en que pasa su accion, sin año ni lugar fijos. (p. 282).

Narciso Alonso Cortés explique que cette légende est originaire de Madrid : un curé fut assassiné et décapité par son domestique, qui s'enfuit au Portugal. Le meurtrier revint après plusieurs années à Madrid, vêtu comme un chevalier. Il acheta un jour une tête de mouton qu'il mit sous sa cape pour rentrer chez lui. Mais celle-ci saignait et, sommé de montrer à des représentants de la loi ce qu'il avait sous sa cape, il brandit ce qu'il croyait être la tête de mouton, mais qui était en fait celle de sa

[52] Première édition : *Cantos del Trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, Madrid, Boix, 1840.
[53] ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras* [1917-1920], Valladolid, Librería Santarén, 1943, 1242 p. ; p. 267.
[54] Première édition : *Poesías*, vol. 2, Madrid, Ed. José María Repullés, 1838.

victime. Il fut pendu. Le roi Philippe III fit placer une sculpture représentant une tête d'homme au-dessus de la porte de la maison où avait eu lieu le crime[55]. J. Zorrilla opère des modifications au niveau des personnages, remplaçant le curé et son serviteur par deux *hidalgos*. La légende compte 658 vers, ce qui en fait la plus courte du recueil. Elle est écrite en *redondillas* et sous la forme du *romance.* Juan et Pedro aiment tous deux la belle Catalina mais c'est Pedro qui emporte ses faveurs. Il est tué dans la rue le soir de ses noces. Sept ans plus tard, Catalina accepte d'épouser Juan. Le jour même de leur mariage, l'assassin de Pedro est découvert grâce à l'intervention d'un personnage divin. Ce meurtrier était bien sûr Juan.

- « El caballero de la buena memoria »[56] (pp. 293-321) : c'est une légende de 1723 vers qui est écrite en *romance* au moment de la narration et en *redondillas* ou en *cuartetas* lors des dialogues. Parfois, l'auteur utilise aussi des hendécasyllabes dont le schéma de rimes est celui d'une *octava real* (ABABABCC) ou d'une *sexta real* (ABABCC). Un homme est tué au cours d'un duel et le meurtrier se réfugie dans la maison d'une veuve. Le voyant désespéré, celle-ci lui promet de l'aider à s'enfuir en le guidant vers un souterrain. Au moment où il va s'y engager, on vient la prévenir que son fils unique vient d'être assassiné. Folle de douleur, elle comprend que l'homme qu'elle aide est le meurtrier de son enfant. Malgré tout, elle ne veut pas revenir sur sa promesse, mais lui demande de ne jamais oublier ce qu'elle a fait pour lui. Plusieurs années après, cet homme a acquis une place importante dans la société. Or, Félix de Guzmán, son neveu dont il a la tutelle, est tué lâchement. Sous la promesse de clémence, il obtient le nom du meurtrier. Décidé malgré tout à le châtier, il le poursuit jusque dans une église mais là, l'image de la femme qui lui sauva la vie lui revient soudainement à la mémoire. Il décide alors, en hommage à cette femme, de laisser la vie sauve à l'assassin de Félix.

- « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos »[57] (pp. 322-336) : ce récit macabre qui se déroule au temps des *Comunidades* est précédé de quelques mots au lecteur sur le devoir envers la réalité historique et les libertés de la vérité littéraire. Ronquillo, un magistrat cruel, tue de ses propres mains l'un des chefs des *comuneros*, un prêtre nommé Acuña. En fait, toute la vie de Ronquillo est une

[55] *Zorrilla. Su vida y sus obras*, *op. cit.*, p. 216.
[56] Première édition : *Recuerdos y fantasías*, Madrid, Éd. José Repullés, 1844.
[57] Première édition : *Cantos del Trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, Madrid, Boix, 1840.

succession de crimes et de jugements cruels et iniques. Au moment de mourir, il est inquiet pour son âme et, après avoir demandé en vain à Philippe II de prendre à sa charge la responsabilité de la mort d'Acuña, il fait amende honorable. Cependant, cela ne suffit pas et le Diable en personne vient chercher le bourreau pour le conduire en enfer. Comme dans les autres légendes, J. Zorrilla fait intervenir dans le récit, qui compte 850 vers, plusieurs formes poétiques : l'*octavilla*, la *silva* mais aussi le *romance.* Les personnages ont réellement existé et ont fait l'objet d'études de la part d'historiens et d'écrivains avant que J. Zorrilla ne s'intéresse à eux pour cette légende[58].

- « La azucena silvestre »[59] (pp. 337-377) : l'action se déroule dans la montagne de Montserrat, en Catalogne, que J. Zorrilla ne connaissait d'ailleurs pas au moment où il écrivit cette légende. C'était un lieu de pèlerinage royal qui fit l'objet de nombreuses donations. Cette légende date du IX^{e} siècle et raconte l'histoire de l'ermite Guarino qui, tenté par le diable, viola et tua la fille de Wifredo, le comte de Barcelone. Condamné par le Pape à faire pénitence, il vécut comme un animal pendant plusieurs années jusqu'à obtenir le pardon de Dieu, ce qui permit au comte de retrouver la sépulture de sa fille qui, grâce à une intervention miraculeuse, ressuscita. J. Zorrilla dédia cette légende au Duque de Rivas, qui était son ami et fervent admirateur comme lui des *romances*. Il y a 3075 vers dans cette légende qui débute par des *octavas reales*, continue avec des heptasyllabes où riment entre eux les vers 2 et 6 et les vers 4 et 8, pour ces derniers avec un mot *agudo*, puis à nouveau nous avons des *octavas reales* où riment entre eux les vers 2 et 3, les vers 4 et 8 et les vers 6 et 7. La deuxième partie du deuxième chapitre est écrite majoritairement sous cette forme mais également en *romances* d'hendécasyllabes et d'octosyllabes. J. Zorrilla utilise également l'échelle métrique, des vers 1313 à 1624. Le nombre de pieds par vers diminue jusqu'au vers 1570, qui, ne contenant qu'une syllabe, est un vers de deux pieds : « ya », puis le nombre de pieds augmente à nouveau progressivement jusqu'à revenir à des hendécasyllabes.

[58] Nous pouvons citer l'ouvrage de Juan de MARIANA : *Obras*, Madrid, Atlas, 1950, tomo II, p. 380 ; celui de Cristóbal LOZANO : *Historias y Leyendas*, *op. cit.,* et surtout celui d'Eduardo RUIZ AYÚCAR : *El alcalde Ronquillo. Su época, su falsa leyenda negra*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1997, 204 p., dont la bibliographie comporte de nombreuses références d'études sur Ronquillo, autour duquel s'est construite une véritable légende noire.

[59] Première édition : Madrid, Imprenta de Antonio Yenes, 1845.

- « El Escultor y el Duque »[60] (pp. 380-393) : J. Zorrilla profite de ce récit, qui porte le sous-titre de *cuento*, pour faire la distinction entre la légende pure, fidèle au récit populaire, et le conte, où l'auteur se permet d'introduire des modifications issues de son inspiration. Ce récit se fonde sur la fin tragique, en 1528, du sculpteur florentin Pietro Torrigiano[61], emprisonné à Séville après avoir été accusé d'hérésie. Torrigiano avait réalisé une statue de la Vierge à l'enfant Jésus pour le monastère de Buenavista. Le duc d'Arcos, qui la trouvait magnifique, lui demanda de réaliser pour lui la réplique de cette sculpture en échange d'une forte somme d'argent. Cependant, il le paya avec une grande quantité de piécettes qui fit croire à Torrigiano qu'il était riche, or le total de la somme était dérisoire. Se sentant berné, Torrigiano « montó en cólera, corrió al palacio del duque y en su presencia hizo pedazos la estatua de la Virgen. Entonces la Inquisición le procesó por hereje y le encerró en una prisión, donde murió de melancolía »[62]. Dans le récit de J. Zorrilla, Torrigiano représente la Vierge Marie avec les traits de son épouse, Tisbe. Le duc d'Arcos tombe amoureux d'elle. Il demande au sculpteur de faire une autre sculpture identique à la première et il déclare son amour à Tisbe. Torrigiano se bat avec lui et casse sa statue. Il est emprisonné et condamné à mort, mais au moment où les geôliers vont le chercher, ils ne trouvent que son corps sans vie. Ce conte contient 988 vers écrits essentiellement sous la forme du *romance*. Nous trouvons aussi des *redondillas*, notamment dans les dialogues.

[60] Première édition : *Poesías*, vol. 7, Madrid, Ed. José Repullés, 1840.
[61] HALE (J. R.), dir., *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1997, 358 p. ; p. 314 : « Torrigiano Pietro (1472-1528). Sculpteur florentin. Formé par Bertoldo dans la collection des sculptures des Médicis, il se spécialisa dans les maquetes en terre cuite de statues et de bronzes. Son chef d'œuvre est le tombeau en bronze argenté, marbre et pierre de touche d'Henry VII d'Angleterre et de son épouse (Westminster, 1512). On lui doit aussi la tombe de *Lady Margaret Beaufort* (Westminster, 1511), un buste de marbre en rondeau (Wallace Collection, Londres) et un grand nombre de bustes en terre cuite représentant des contemporains : *Henry VII* (Victoria and Albert Museum, Londres) et *Henry VIII et l'évêque Fischer* (Metropolitan, New York). Ayant émigré en Espagne, il y donna des maquettes de polychromes religieux dont la *Madone* et le *Saint Jérôme* du Musée de Séville. Fortement influencé par Della Robbia et Verrochio, il resta indifférent à Michel-Ange. Sa sculpture marque l'apogée de la Haute Renaissance dont il fut le meilleur portraitiste. Il joua un rôle décisif dans l'italianisation du goût en Angleterre sous les Tudor ».
[62] ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras*, *op. cit.*, p. 241.

II. Problématique.

1) Questionnements sur les termes *Leyendas tradicionales* et *Cantos del Trovador*.

Le titre *Leyendas tradicionales* évoque le passé de l'Espagne et, effectivement, l'action des légendes se situe entre le Moyen Âge et l'année 1715, mais toujours en Espagne. Plusieurs légendes portent le sous-titre de *tradición*, mais qu'est-ce qu'une *tradición* ? C'est « una comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, hecha de padres a hijos al correr los tiempos y sucederse las generaciones / doctrina, costumbre, etc, conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos»[63]. Ces *tradiciones* sont-elles réellement différentes des récits portant le sous-titre de « cuento », c'est-à-dire ceux dont J. Zorrilla annonce qu'il s'agit d'une création poétique inspirée de son imagination et non une narration de génération en génération d'un fait historique. José Zorrilla s'autoproclamait *trovador* et, en utilisant ce terme, il se tournait vers des siècles qu'il n'avait pas connus. Mais, qu'entendait-il par *trovador ?* Les Romantiques utilisèrent ce terme sans chercher à le justifier, ni à le différencier de *juglar*. Or, la poésie des troubadours du Moyen Âge est bien celle des *juglares*, saltimbanques voyageurs qui chantaient les aventures de chevaliers et de familles illustres ou encore des histoires d'amour. Ils pouvaient être les auteurs des chansons qu'ils interprétaient, mais ils pouvaient également les avoir entendues et simplement les répéter, en y faisant parfois quelques modifications. Certains *juglares* n'étaient donc pas poètes, contrairement au *trovador*, qui est celui qui trouve et qui crée des chansons. Le terme *trovador* a été considéré comme un synonyme de « poète ». Cependant, quand J. Zorrilla parle de *trovador*, il fait référence à la *gaya ciencia*, comme il l'explique dans cette citation :

> Yo tomé mi gaya ciencia
> como prenda de ventura,
> de amistad y paz futura
> con el mundo universal ; […]
> Por doquier que errar me hicieron
> mi conciencia o mis pesares,
> fuí leyendas y cantares

[63] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, 2 vols., 1417 p. ; vol. 2, p. 1327.

derramando en español[64].

Certes, ces vers furent écrits en 1889 et lus lors du couronnement de l'auteur à Grenade ; J. Zorrilla avait alors beaucoup voyagé et passé de longues années hors d'Espagne et même d'Europe. C'est pourquoi il évoque ses errances et se présente comme un barde[65] vagabond. Mais, dès 1840, il fait publier un recueil intitulé *Cantos del Trovador*. L'introduction de ce recueil est une profession de foi poétique. L'auteur s'y présente comme :

> le troubadour patriote et religieux venu secouer, par ses chants, la torpeur de l'Espagne. Zorrilla, désormais, s'adonne au récit historique ou légendaire en vers, essentiellement pour donner à son pays une haute idée de son passé, de ses traditions, et lui permettre d'échapper à la décadence dans laquelle il n'a cessé de s'enfoncer[66].

Se voir comme un troubadour, c'est se voir comme un chanteur bohème et c'est effectivement la vie qu'il menait : il avait successivement vécu à Valladolid, Madrid et Tolède puis il retourna à Madrid pour tenter d'y vivre de sa plume.

À de nombreuses reprises, J. Zorrilla reprend le terme de *trovador* pour se référer à la *gaya ciencia* : dans « Amor del poeta », il compare son amour pour une femme à celui que chantent les *trovadores*, c'est-à-dire un amour émerveillé dont la joie qu'il procure rejaillit sur la Nature qui est radieuse : « eres bella castellana / como la rosa temprana / que se abre en fresca mañana »[67]. Il se dit également, à deux reprises, « Maestro en la gaya ciencia »[68] et ajoute : « do lleno mi gaya ciencia, / la fe llevo en la conciencia / y en la lengua la verdad »[69].

L'autre aspect, dans la citation du poème « Recuerdo del tiempo viejo », qui montre pourquoi José Zorrilla se voit comme un troubadour, c'est son envie de chanter son pays, quoiqu'il arrive et où qu'il soit, comme le faisaient les troubadours dans des *cantares* en hommage à Bernardo el Carpio, aux infants de Lara et aux guerriers de la Reconquête.

---

[64] « Recuerdo del tiempo viejo », vv. 5455-5481, *in Poesías sueltas, Obras completas*, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943, 2 tomos, 2233-2219 p. ; tomo II, pp. 654-655.

[65] JAIME (Helios) et OMNES (Robert), *Le Romantisme en Espagne*, Paris, Ellipses, 2002, 223 p. ; p. 177. Les auteur de cet ouvrage utilisent le même qualificatif à propos de J. Zorrilla : « ce jeune barde, nous pouvons l'appeler ainsi car il maîtrise les divers mètres et rimes ».

[66] CANAVAGGIO (Jean), *op. cit.*, p. 259.

[67] ZORRILLA (José), *Poesías*, edición y notas de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, 284 p. ; vv. 833-835, p. 15.

[68] « En España artística », v. 2301, *in Poesías*, *op. cit.*, p. 100 et « Nosce te ipsum », *in Revista Contemporánea*, 15 de diciembre de 1878, poésie lue au Théâtre de Valence.

[69] « En la frontera », vv. 2334-2336, *in* ZORRILLA (José), *Poesías*, *op. cit.*, p. 101.

La poésie des troubadours[70] se constitua dans la France occitane durant la première moitié du XII^e^ siècle et perdura pendant huit à dix générations humaines. Elle fut rapidement adoptée dans la plupart des nations occidentales. La formation de cette poésie de nature essentiellement musicale connut plusieurs étapes, dont la première montre des chansons inspirées de l'existence de chevaliers, hommes de guerre. Puis, le caractère fruste évolue jusqu'à devenir harmonieux. Avant la fin du XIII^e^ siècle, à la suite de l'appauvrissement des cours seigneuriales, de nombreux poètes se tournèrent vers les milieux bourgeois urbains et commencèrent à traiter de thèmes politiques et surtout religieux. Une grande partie d'entre eux émigra vers l'Espagne et l'Italie, où ils introduisirent ce genre qui se répandit rapidement.

Les origines de cette poésie demeurent obscures, mais tout indique que les premiers troubadours s'inspirèrent d'éléments caractéristiques des pratiques et coutumes de leur temps qui se définissent en termes de rythmes, de mélodies, de versification, ou bien d'imagination et de sensibilité et qu'ils les transformèrent. Erich KÖHLER[71] donne des raisons sociologiques à la naissance et au développement de la poésie courtoise, qui sont la poussée démographique et l'appauvrissement de la petite noblesse.

La forme poétique de la chanson des troubadours se compose de strophes de mètre identique. Néanmoins, dans ce cadre, toutes les combinaisons sont possibles, que ce soit pour le nombre de vers, leur longueur, le choix ou l'arrangement des rimes et en tant qu'art vocal, la chanson peut être modifiée à chaque interprétation. La mélodie confère à l'ensemble son unité.

Quant aux thèmes, ils sont liés à l'existence menée à la Cour. Le troubadour est un porte-parole du clan seigneurial et, avec la transformation de l'amour courtois en amour plus sensuel, les troubadours ont commencé à aborder une thématique plus moralisante, dénonçant la décadence des mœurs ou la folie de l'amour ; elle peut aussi être politique, inspirée par les tribulations des groupes féodaux ou les malheurs des suzerains. Cependant, ce sont surtout leurs chansons d'amour qui ont permis aux troubadours de parvenir jusqu'à notre époque. Cet amour s'adresse à une Dame qui, seule, peut faire le bonheur de l'interprète. C'est bien souvent un dialogue sans réponse, un chant du cœur qui évoque la distance sociale séparant le chanteur et sa Dame, le plaisir, la tristesse, l'espoir ou la crainte.

---

[70] JEANROY (Alfred), *La poésie lyrique des troubadours* [1934], Genève, Slatkine, 1973, 2 vols, 436-374 p.
[71] *In L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal ,* Paris, Gallimard, 1974, 319 p.

Les troubadours espagnols, les *juglares*, interprétaient des *cantares de gesta*. J. Zorrilla revendiquait donc son appartenance à cette tendance quand il évoque ses « leyendas y cantares » dans le poème précédemment cité, « Recuerdo del tiempo viejo ». Les *cantares* narrent, par exemple, les aventures de preux chevaliers. Leur schéma poétique se modifia peu à peu pour arriver à l'isométrie et à une structure de rimes bien définie. L'octosyllabe se prête très bien à la chanson populaire et permet de conserver la vivacité du récit. Il existe aussi des *romances* lyriques, interprétés par les *juglares*, qui présentent une ébauche de morale esthétique en prônant des vertus telles que le parler bien et à propos, la mesure en toute chose, la libéralité ou le respect de la femme. Tomás Navarro Tomás, dans *Arte del verso*, explique les traits caractéristiques des *romances*, que nous retrouvons dans les récits de J. Zorrilla : « consiste en un número más o menos extenso de octosílabos, de los cuales los impares son sueltos y los pares asonantes bajo una misma rima. […] El romance octosílabo sirvió de modelo para practicar esta composición en los demás metros » [72].

Cependant, le terme *trovador*, dont se définit J. Zorrilla, signifie aussi « poète ». Jacques Beyrie et Robert Jammes[73] nous expliquent que dans des ouvrages comme *La gaya ciencia* de Pedro Guillén de Segovia[74], ainsi que dans *El arte de trovar* de Enrique de Villena[75] et dans le prologue du *Cancionero de Baena*[76], on remarque qu'apparaît une nouvelle conception de la poésie. En effet, celle-ci devient une science, un savoir, un enseignement et elle est en relation directe avec « la grâce de Dieu notre Seigneur », comme le dit Juan Alfonso de Baena. C'est le *poeta*, et non plus le *trovador*, qui doit satisfaire à ces exigences. Pour cela, les poèmes composés ne sont plus destinés à être chantés mais lus ou récités ; ce sont les *decires*, qui se singularisent par des préoccupations souvent morales, didactiques ou religieuses, de nombreuses évocations mythologiques et l'abondance de termes empruntés au latin.

Les citations de J. Zorrilla nous permettent de déterminer les axes qui, selon lui, formaient sa poésie : la foi, la vérité et la nation espagnole. Il a donc, tout comme le « *trovador-poeta* », des préoccupations morales et religieuses. Dans *Recuerdos y fantasías*, José Zorrilla évoque son inspiration venue de Dieu :

---

[72] México, Compañía General de Ediciones, 1959, 187 p. ; p. 154.
[73] *Histoire de la littérature espagnole d'expression castillane*, Paris, PUF, 1994, 462 p.
[74] [XV^{e} siècle], ed. de José María Casas Homs, Madrid, C. S. I. C., 1962, 2 vols., 223-311 p.
[75] [1420], ed. de Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, Visor, 1993, 98 p.
[76] [XV^{e} siècle], *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993, 580 p.

Creí de Dios mi soberano aliento,
de arcángel mi poder ; mi alma altanera
me arrebató hasta el alto firmamento,
y la región azul del vago viento
estremecí con mi canción primera [77].

José Zorrilla semble donc ne pas avoir choisi d'être poète, mais d'avoir plutôt été choisi comme poète par Dieu, qui lui insufflait l'énergie et la force de créer des poèmes dignes de Lui.

De même, dans ses Mémoires intitulés *Álbum de un loco*, José Zorrilla rappelle l'importance de la Nature et de Dieu dans ses poèmes. Il veut invoquer les valeurs qui devraient être celles de tout le peuple espagnol :

invocando muy recio santos nombres,
RELIGION, LIBERTAD, VIRTUD O CIENCIA[78].

Donc, que comprendre ? En employant le terme de *trovador*, José Zorrilla entendait-il troubadour ou poète ? Ou les deux à la fois ? En effet, s'il semble parfois pencher pour le poète, en évoquant ses préoccupations morales et religieuses, il parle très souvent de ses *cantares*, *canciones* ainsi que de ses *cantos*. Il utilise ainsi abondamment le champ lexical de la musique pour évoquer ses compositions, or les poèmes des « *trovadores-poetas »* étaient destinés à être lus et non chantés. De même, il parle de *gaya ciencia*. Serait-ce que les deux acceptions conviennent ?

Il nous faut donc étudier les *Leyendas Tradicionales* à la lumière de cette interrogation : J. Zorrilla pouvait-il revendiquer le statut de troubadour ? S'en différenciait-il et comment ? Etait-il plus proche du *poeta* médiéval ?

2) José Zorrilla, un poète romantique ?

Fils d'un carliste convaincu, J. Zorrilla hésitait lui-même entre la tradition et les progrès de la modernité. Malgré ses doutes, il produisit des œuvres qui lui ressemblaient. Il insistait beaucoup sur la notion de vérité qu'il entendait donner à ses écrits :

A través de fábulas poéticas,

[77] « Introducción », vv. 33-37, *in Obras Completas*, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, *op. cit.*, tomo I, p. 431.
[78] « Introducción y prospecto », vv. 12-13, *in Obras Completas*, éd. citée, tomo I, p. 1877.

> de mentiras tan raras y tan locas
> cual las de los sonámbulos magnéticas,
> con pluma muy cortés, pero muy libre,
> pienso decir verdades[79].

Le public ne s'y trompait pas puisque ses légendes et ses pièces de théâtre étaient connues et appréciées. Chaque parution était attendue avec impatience, même au Mexique où José Zorrilla avait passé une partie de sa vie. Est-ce à dire que les Espagnols (même ceux qui avaient émigré dans les colonies) se reconnaissaient ou retrouvaient leurs propres préoccupations dans les œuvres de José Zorrilla ?

Beaucoup d'auteurs ne peuvent écrire que révoltés, dégoûtés, émus ou désespérés. Ainsi, l'écrivain et journaliste Mariano José de Larra (1809-1837) s'employait à dénoncer les vices de la société dans laquelle il vivait et souhaitait que triomphât une littérature empreinte de vérité, mais avec un sentiment de désespoir qui le mena au suicide à l'âge de 28 ans. Juan Bautista Montes Bordajandi écrit dans son introduction à *Artículos* de Larra :

> Su figura literaria se muestra como una excepción, como una conciencia viva, en medio de un panorama desolador. […] Larra se convirtió en conciencia crítica […]. Frente al conformismo que le rodeaba, opuso las armas de la crítica y de la sátira para denunciar todos los vicios que advertía nocivos para el progreso de la sociedad. […] La situación política, sin embargo, defrauda tales esperanzas y Larra se precipita en un abismo de desesperación[80].

La plume de l'écrivain est donc comme un couteau planté dans une plaie qui reste béante. En même temps, cette douleur ne doit pas cesser d'exister car sa disparition signifierait la perte de l'inspiration, la mort de l'imagination. Tout au long de son existence, José Zorrilla sentait la douleur étreindre son cœur, en voyant l'Espagne s'enfoncer dans le gouffre de la guerre. Le public ne le désavoua jamais, mais l'accueillit au contraire avec enthousiasme bien qu'il eût passé de nombreuses années au Mexique (1854-1876). La ville de Grenade organisa une cérémonie de couronnement pour le remercier de la composition du poème *Granada* (1852), qui magnifiait les splendeurs de la ville, « lugar divino en la región humana » (v. 177)[81].

Consciemment ou non, les Espagnols se retrouvaient dans les légendes de José Zorrilla. Ils ressentaient la même culpabilité vis-à-vis d'une Espagne qui s'autodétruisait avec des guerres civiles sanglantes, la même impuissance face à

---

[79] *Op. cit.*, vv. 66-70, p. 1878.
[80] LARRA (Mariano José de), *Artículos*, [1835], Madrid, Castalia, 1990, 235 p. ; p. 17.
[81] Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos, 1895, 2 tomos, 318-297 p. ; tomo I, p. 64.

l'ambition personnelle et égoïste des hommes politiques et des économistes, ainsi que de la rage vis-à-vis de la censure injuste. Les mots qu'emploie J. Zorrilla pour crier sa colère sont éloquents :

> Torpe, mezquina y miserable España […]
> ¡ Maldita seas, patria de valientes,
> que por premio te das a quien más pueda
> por no mover los brazos indolente ![82].

Cependant, aussi bien les absolutistes que les libéraux lisaient les légendes de José Zorrilla. Le poète parvint en effet à concilier dans la littérature ceux qui s'entretuaient dans la rue ! Comment réussit-il le tour de magie de plaire autant aux libéraux qu'aux carlistes ? Pour que chacun s'y reconnaisse, il faut que les œuvres contiennent un peu de tous. Au-delà des luttes du XIX^e^ siècle, José Zorrilla chanta une Espagne unique et unifiée, puissante et forte, crainte et respectée, telle que chacun l'admirait. C'était cette Espagne qui était inscrite dans le cœur de chaque Espagnol, fier d'elle et de se reconnaître en elle, et que J. Zorrilla désirait chanter tout entière : « canté la fe y las glorias que en mi nación hallé »[83].

Mais, au début du XIX^e^ siècle, les écrivains romantiques français comme Chateaubriand (1768-1848), Victor Hugo (1802-1885) ou Prosper Mérimée (1803-1870) ne retiennent de l'Espagne que des traits de caractères comme le culte de l'honneur, l'orgueil et la fierté du passé et comparent ce pays à l'Orient. Les Espagnols, eux, souffrent de voir leur pays détruit. Les rêves de mélopées arabes sont loin d'eux, l'Espagne nouvelle se forge dans l'individualisme. En 1850, Modesto Lafuente écrit *Historia general de España*[84] dans le but de donner une conscience nationale à ses compatriotes. Ainsi, il montre dans son ouvrage la constitution progressive de la nation autour de l'indépendance et de la foi catholique. Il fustige le despotisme, l'intolérance et le fanatisme. Il défend les Espagnols qui se sont battus contre les envahisseurs, qu'ils soient romains, maures ou français. Comme les auteurs du XVII^e^ siècle, il fait l'apologie des Wisigoths qui apportèrent à l'Espagne l'unité nationale, religieuse et les bases d'une monarchie tempérée. Il exalte ensuite les Rois Catholiques, acteurs de la Reconquête, puis les *comuneros*[85] de Castille,

---

[82] « A España artística », vv. 1 et 9-11, *in Obras de don José Zorrilla*, Paris, Baudry, 1847, 2 tomos, 536-554 p. ; tomo I, p. 231.
[83] « A Granada en la ceremonia de la coronación », v. 5811, *El Liberal*, (17 juin 1889).
[84] LAFUENTE (Modesto), *Historia de España*, Madrid, Ed. Mellado, 1850-1869, 30 vols.
[85] Bartolomé Bennassar, dans son ouvrage *Histoire des Espagnols*, Aylesbury, Laffont, 1992, 1132 p., explique que, le 28 juin 1519, Charles Quint est élu empereur d'Espagne. Les Castillans sont mécontents, craignant une augmentation des dépenses. En effet, la situation économique est catastrophique et la mortalité s'accroît. De

Philippe II, les Lumières du XVIII[e] siècle et la lutte pour l'indépendance (1808-1814). À l'inverse, tout ce qui a pu représenter un danger pour l'unité nationale et religieuse et pour le maintien des libertés est critiqué. Mais, Modesto Lafuente explique alors que la nation espagnole doit se forger sur la notion d'Espagne unifiée et centralisée, férocement indépendante et catholique, revendiquant la foi comme partie intégrante de son essence. Il présente les héros de l'Espagne, les dates et lieux symboliques : Juan de Padilla, Juan Bravo, Francisco Maldonado, les trois chefs militaires du mouvement *comunero,* ou bien les guérilleros anonymes du 2 mai 1808. Ce patriotisme était l'une des particularités du mouvement romantique et il conviendra de déterminer si les *Leyendas Tradicionales* s'inscrivent dans cette tendance et, si oui, de quelle façon. D'autre part, la pensée romantique fait appel à la spiritualité, elle aime mêler dans le récit le mystère, le fantastique et le merveilleux, elle fait également preuve de panthéisme. Enfin, l'écriture romantique suit l'envie des poètes de laisser libre cours à leur imagination, sans plus être prisonnier de règles néo-classiques. José Zorrilla, dans les *Leyendas Tradicionales*, peut-il s'inscrire dans le mouvement romantique ? Il semble en tout cas qu'il estime faire partie du Romantisme espagnol puisqu'il se voit en 1889 comme un troubadour romantique et précise par ailleurs que sa ligne de conduite n'a pas changé depuis l'écriture de ses premiers poèmes : « Yo soy aquel de entonces, el trovador romántico »[86].

3) L'originalité de José Zorrilla ?

« Troubadour romantique » : les deux termes semblent difficiles à concilier, or José Zorrilla, en se proclamant de ces deux mouvements poétiques, faisait-il de la provocation ou était-il sincère ? En fait, J. Zorrilla fut un homme et un poète assez déroutants dans la mesure où il se distingua toujours des autres écrivains en

---

plus, la pression fiscale est très forte. En février 1520, des moines de Salamanque rédigent un manifeste qui contient trois idées : le refus de tout impôt nouveau ; le rejet de l'Empire ; la rébellion assurée si le roi refuse de prendre en compte l'avis de ses sujets. Or, Charles Quint impose sa volonté et part pour la Flandre. Des émeutes éclatent à Zamora, à Burgos, à Guadalajara, à Ségovie et à Tolède. Ensuite, rapidement, de nombreuses villes se rallient à la cause des *comuneros*, composés d'artisans, de manufacturiers, d'avocats, de moines mendiants. Ils souhaitent développer les manufactures textiles et donc limiter les exportations de laine. En cela, ils s'opposent à l'aristocratie foncière et à la bourgeoisie marchande. Face à ce puissant mouvement anti-seigneurial, les aristocrates commencent à s'armer à l'automne. Les combats sont de plus en plus féroces et les chefs militaires *comuneros* sont exécutés en avril 1521. En novembre, le roi a vaincu les rebelles. Le mouvement *comunero* correspond en fait à une révolution qui entendait mettre en place un régime représentatif avant la lettre, un régime dans lequel la bourgeoisie urbaine aurait eu un grand poids. Le terme même de *comuneros* provient de celui de *Comunidad*, c'est-à-dire le nom que l'on donne aux régions d'Espagne.

[86] « A Granada en la ceremonia de la coronación », v. 5722, *art. cit.*

n'acceptant pas de charge politique, par exemple, ou en prônant des valeurs passées sur un ton romantique. De même, il se voyait comme le plus grand poète national d'Espagne mais, en même temps, il portait un regard très critique sur son œuvre, qu'il dévalorisa à plusieurs reprises, notamment dans ses mémoires[87] et dans le prologue à la légende « La cabeza de plata », où il écrit que sa poésie est « un conjunto de estériles aspiraciones, […] un pedregal por donde ha hecho peregrinar mi inutilidad viviente mi improductiva e imprevisora poesía » (p. 77). Pourquoi J. Zorrilla, qui au début de sa carrière littéraire, prétendait que son inspiration lui venait de Dieu, en vint-il à presque renier certaines œuvres ? Par exemple, il considère que « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » est sa pire légende, et même « uno de los borrones de las páginas de mis libros » (p. 283). Dans son édition des *Leyendas* de José Zorrilla parue en 2000, Salvador García Castañeda considère :

> Las declaraciones de Zorrilla sobre su ideología y sus propósitos como poeta conservador y legendario son tantas, tan contradictorias y ofrecen tantos matices, que los críticos coinciden en rechazar la imagen monolíticamente conservadora que tradicionalmente se ha tenido de él[88].

Certains aspects qui mettent en avant l'originalité de José Zorrilla peuvent être mis en lumière. Mais, cette originalité peut-elle être caractérisée par l'expression *trovador romántico* qu'il s'attribue dans son poème « A Granada » ?

III. Méthodologie.

Pour étudier les *Leyendas Tradicionales*, il fallait tout d'abord mettre à jour l'héritage culturel et littéraire de José Zorrilla envers les siècles qui l'avaient précédé. Cela nécessitait l'étude d'ouvrages littéraires et critiques sur la poésie des troubadours, sur la poésie médiévale en général ainsi que sur celle du Siècle d'or. La consultation d'ouvrages historiques sur ces époques était indispensable pour connaître, par exemple, les styles de vie, les modes de pensée, la richesse culturelle, les courants artistiques ou encore les événements politiques majeurs de ces époques, afin de déterminer si José Zorrilla les respectait en s'en inspirant fidèlement pour ses récits, ou s'en différenciait, notamment en modifiant certains

[87] *Recuerdos del tiempo viejo*, *in Obras Completas*, *op. cit*., tomo II, p. 1754 : « continué produciendo tantas líneas diarias cuantos reales necesitaba, sin tiempo de pensar ni de corregir las banalidades que en ellas decía ».
[88] *Éd. cit*., p. 19.

d'entre eux et en commettant des anachronismes.

Ensuite, il nous fallait connaître l'importance de J. Zorrilla dans le mouvement littéraire romantique : tout d'abord, déceler ses sources romantiques européennes d'inspiration, puis étudier en quoi ses *Leyendas Tradicionales* étaient des récits romantiques. En raison de tous les bouleversements politiques vécus par les Espagnols dans le premier tiers du XIX^{e} siècle, il était important de bien connaître cette période, dans le but de déterminer quelles étaient les orientations politiques ou philosophiques de José Zorrilla et donc comment il se situait par rapport à son pays, à ses contemporains et à ses amis écrivains ou artistes.

Par ailleurs, l'écriture en vers des *Leyendas Tradicionales* nécessitait l'étude des schémas métriques des différents récits, ce qui permettait, une nouvelle fois, de déterminer les influences de Zorrilla, son respect ou non des normes traditionnelles propres à chaque époque, depuis le Moyen Âge jusqu'au XIX^{e} siècle.

D'autre part, en raison de sa personnalité complexe et des confidences qu'il fit sur lui-même dans ses mémoires et dans les *Notas* préliminaires aux légendes, nous pouvions également utiliser des aspects de sa vie et de son caractère pour étudier son œuvre et les particularités de celle-ci.

Enfin, à la lumière de tous ces éléments, nous pouvions mettre à jour la singularité de J. Zorrilla dans le monde littéraire, son originalité, son importance parmi les écrivains de son siècle et le rôle qu'il joua pour les générations d'écrivains et de poètes qui lui succédèrent.

Le plan que nous avons choisi de suivre est donc le suivant : nous allons tout d'abord voir en quoi José Zorrilla est l'héritier de l'Espagne des siècles passés, en fonction des emprunts qu'il fit à la littérature ou à l'Histoire dans le domaine des thèmes, des personnages ou encore des formes métriques. Nous verrons également comment les récits sont ancrés sur le sol espagnol et ce que cela représentait pour l'auteur. Nous répondrons alors à la question de l'adéquation du terme « troubadour » pour identifier José Zorrilla.

Une deuxième partie consistera en l'étude du romantisme de J. Zorrilla, avec les influences que cela eut sur son œuvre. Nous verrons comment l'auteur se situe par rapport au « mal du siècle » romantique, comment il crée une atmosphère particulière et quelle place il accorde à la foi religieuse. Nous nous intéresserons ensuite davantage à l'écriture des légendes afin d'en mettre à jour les aspects

romantiques.

Enfin, une troisième partie nous permettra de déterminer l'originalité de J. Zorrilla, en premier lieu en fonction des objectifs qu'il s'était fixés en devenant écrivain, puis par rapport à ses propres contradictions et au mystère qui entourait sa personnalité, car ils eurent des répercussions sur son œuvre. Nous verrons comment ces particularités furent reçues et comprises par ses compatriotes, écrivains ou non, et les Espagnols des générations suivantes ; enfin, nous mettrons en lumière la place de José Zorrilla dans le monde littéraire actuel.

PREMIÈRE PARTIE :

José Zorrilla,
héritier de l'Espagne des siècles passés.

Chapitre 1 : L'ancrage des légendes dans le passé de l'Espagne.

I. Des légendes issues de la culture littéraire espagnole.

1) Les emprunts à la littérature.

Au moment où ses légendes furent publiées, entre 1837 et 1845, José Zorrilla se contenta de les livrer « brutes », sans commentaire, sans expliquer si elles étaient nées de son imagination ou s'il s'était inspiré du patrimoine littéraire espagnol ou étranger. Il n'hésitait pourtant pas à nommer les écrivains qui l'impressionnaient et qu'il appréciait : le Duque de Rivas, José de Espronceda, Nicomedes Pastor Díaz, Patricio de la Escosura, Salvador Bermúdez de Castro[89], Francisco Martínez de la Rosa, Antonio García Gutiérrez ou encore Juan Eugenio Hartzenbusch[90] . Mais, il restait discret sur les sources d'inspiration de ses légendes : « Cuando se le

[89] BRAGANTE (Jesús), *Diccionario Espasa Literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, 1237 p. ; p. 113 : « Bermúdez de Castro (Salvador). (Jérez de la Frontera 1814-Roma 1883). Ensayista. Político y diplomático, duque de Ripalda, marqués de Lerma y de Nápoles y príncipe de Santa Lucía. En su periódico, *El Iris*, publicó artículos históricos […]. Escribió unos *Ensayos poéticos* (1840) en los que aparece una nueva estrofa de ocho versos endecasílabos, que se conoció como "bermudina", y en los que queda claro su romanticismo pesimista, escéptico e intimista ».

[90] ALONSO CORTÉS (Narciso), « Introducción » à ZORRILLA (José), *Poesías,* Madrid, Espasa-Calpe, 1925, 290 p. ; pp. VII-XX.

preguntaba sobre los orígenes de sus leyendas, solía dar indicaciones vagas, y aun positivamente equivocadas »[91].

Cependant, l'avantage de notre édition, datant de 1884, est que José Zorrilla y a intégré des remarques préliminaires à chaque légende, dans lesquelles il explique d'où il puisa son inspiration. D'autre part, certains récits sont clairement issus de la culture populaire espagnole et étaient connus de tous les Espagnols avant que J. Zorrilla ne s'en empare pour en faire une légende ; en effet, la plupart des récits existaient depuis des siècles dans le patrimoine littéraire ou historique espagnol et firent l'objet de récits avant d'être reprises par J. Zorrilla. Prenons l'exemple de la légende « Margarita la tornera » (1841). Dans son édition de 1884, J. Zorrilla avoue que cette histoire existe depuis des siècles en Espagne : « Es una tradición conocidísima desde el siglo XIII » (p. 227). Il cite un moine bénédictin allemand, sans donner son nom, ainsi que don Alfonso el Sabio et Gonzalo de Berceo, qui écrivirent, l'un dans ses *Cantigas de Santa María*[92] et l'autre dans son ouvrage *Milagros de Nuestra Señora*[93], l'histoire d'une nonne qui s'enfuit de son couvent pour suivre son amant et qui, abandonnée, retourne au seul lieu où elle pourrait trouver refuge et découvre alors que la Vierge Marie a pris son apparence pour la protéger[94]. José Zorrilla cite également un moine italien du XV^{e} siècle ainsi qu'un jésuite français, le Père Raynaud[95], du XVII^{e} siècle, mais assure qu'il ne connaissait aucune de ces versions lorsqu'il rédigea « Margarita la tornera » et il insiste sur l'originalité de sa propre création : « Por más que su argumento es el mismo que el de todas las por otros narradas, […] la forma, el estilo, los carácteres y la relacion del hecho en la mia, son completamente originales y de mi invencion » (p. 227). Il admet donc que l'argument est identique aux versions antérieures mais ajoute que c'est l'un de ses professeurs au *Real Seminario de Nobles* qui lui fit connaître l'histoire de cette jeune nonne : « Gravóla en mi memoria el Padre Eduardo Carasa, jesuita vicedirector del Real Seminario de Nobles, en donde me eduqué, contándola en una de las pláticas

[91] RODA (Cécilio de), « Margarita la tornera », *in La Lectura*, I (1909), pp. 35-50 et 303-320 ; p. 40.
[92] [XIII^{e} siècle], ed. de Jésus Montoya, Madrid, Cátedra, 1988, 326 p.
[93] [XIII^{e} siècle], ed. de Fernando Baños Vallejo, Barcelone, Crítica, 2000, 241 p.
[94] ALFONSO EL SABIO, *Cantigas de Santa María* [XIII^{e} siècle], introd. del Marqués de Valmar, Madrid, Establecimiento tipográfico de don Luis Aguado, 1889, 214 p. ; p. 66, Cantiga XCIV : « la monja […] se escapa del claustro con un apuesto galan, dejando antes las llaves delante del altar de la Vírgen, y encomendándose á ella de corazón. La divina Señora toma su lugar, y cuando la monja, arrepentida, torna tras largos años al monasterio, encuentra las llaves en el mismo paraje en que las había dejado, y ve con tanto asombro como agradecimiento que nadie habia advertido su ausencia ».
[95] http://www.ulb.ac.be/philo/scholasticon : « Ce théologien jésuite français (1587-1663) fut l'un des auteurs les plus célèbres et féconds du XVII^{e} siècle en France. […] Polémiste combatif, abondant et curieux, il a produit des ouvrages aussi nombreux que divers, dont certains sous pseudonyme ».

doctrinales que solía hacernos los sábados » (p. 227). Il n'en reste pas moins que « Margarita la tornera » est une tradition présente dans la littérature espagnole depuis le Moyen Âge. Cecilio de Roda[96] cite d'autres versions antérieures à celle de J. Zorrilla, à commencer par *Don Quijote* d'Alonso Fernández de Avellaneda[97]. Ce dernier avait eu connaissance des *Cantigas* de Alfonso X faisant état de ce miracle de la Vierge Marie. Alfonso X, dans d'autres *Cantigas*, narre d'autres miracles mais ils sont moins proches du récit qui nous intéresse car la jeune fille en fuite est enceinte[98], ce qui n'est pas le cas dans la légende de J. Zorrilla. Dans la version d'Avellaneda, l'histoire est développée (alors que la *cantiga* est brève) : « Amplíase y adquiere importancia extraordinaria todo lo episódico y accesorio, hasta el punto de convertir la breve cántiga ó la sencilla narración devota, en desarrollada novela, que ocupa cuatro capítulos nada breves »[99]. Cecilio de Roda cite également une version théâtrale de cette histoire de nonne séduite : *La Buena guarda o encomienda bien guardada* de Lope de Vega[100].

La légende « El desafío del diablo » de J. Zorrilla comporte également des ressemblances avec deux *Cantigas* de Alfonso el Sabio : la *Cantiga LVIII*[101] est intitulée « Como Santa María desuiou aa monia que se non fosse con un caualeiro con que posera de ss'ir » et raconte comment une nonne, sur le point de s'enfuir avec son galant, est assaillie de terribles visions de l'enfer. De même, la *Cantiga LIX*[102], qui s'intitule « Como o Crucifisso deu a palmada aa onrra de sa Madre aa monia de Fontebrar que posera de ss'ir con seu entendedor », narre l'histoire d'une

---

[96] *Art. cit.*, p. 36.

[97] [1606], Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 vols., 244-238-278 p. ; vol. 2, chap. XVII, « en que el hermitaño da principio a su cuento de los felices amantes », pp. 90-112 : doña Luysa est une nonne très vertueuse ; elle tombe amoureuse de Gregorio, un chevalier, et celui-ci éprouve également des sentiments sincères à l'égard de Luysa. Ils se voient régulièrement et se font des cadeaux pendant six mois, puis Gregorio lui propose de s'enfuir avec lui. Elle accepte mais, auparavant, « dexó, ni más ni menos, allí una vela encendida, con el brevario y el rosario, de quien siempre avía sido devotíssima, y por él lo avía sido en sumo grado de la Virgen, señora nuestra, toda su vida » (p. 107) et elle demande à la Vierge de la protéger. Les deux amants s'enfuient jusqu'à Lisbonne où ils mènent jusqu'à leur mort « una vida más libre y deleytosa que imaginar se puede, pues todo fue galas, combites, fiestas y sobre todo juegos, a que don Gregorio se dio sin moderacion alguna » (p. 112).

[98] Gonzalo de Berceo, dans les *Milagros de Nuestra Señora* (« Milagro XXI », *op. cit.*, pp. 123-137), narre aussi un récit dans lequel une abbesse est enceinte. Grâce à l'intervention de la Vierge Marie, le nourrisson est miraculeusement emmené à sa naissance vers un autre couvent. L'abbesse, « de gran recabdo y de grand caridat, / guiava su conviento de toda boluntat » (vv. 507-508, p. 124), fait pénitence sincèrement et prie à l'autel de Marie, qui lui promet alors de sauver son enfant ; elle dit aux anges : « levad esti niñuelo a fulán mi amigo, / dezidle que me lo críe, yo assín ge lo digo, / ca bien vos creerá ; luego seed comigo » (vv. 535-537, p. 129). La nonne « plorava de los ojos e facié oraciones, / dicié á la Gloriosa laudes e bendiciones » (vv. 541-542, p. 130). L'enfant grandit dans cet autre couvent et devient évêque.

[99] RODA (Cecilio de), *art. cit.*, p. 38.

[100] [1615], *in Obras de Lope de Vega.*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, 4 vols., 363-444-465-471 p. ; vol. XII, *Comedias de vidas de Santos*, pp. 49-105.

[101] Establecimiento tipográfico de don Luis Aguado, *op. cit.*, p. 84.

[102] *Op. cit.*, p. 86.

nonne qui, avant de s'enfuir avec son amant, va se prosterner devant une statue de Jésus-Christ mais celle-ci s'anime soudain pour lui donner une gifle, laissant sur sa joue la blessure faite par le clou planté dans sa main. Dans le cas de la Beatriz de « El desafío del diablo », une voix caverneuse interpelle la jeune fille et une main la saisit brutalement pour qu'elle ne parte pas.

Le type de la *monja infiel* est de toutes façons présent dans la littérature depuis le Moyen Âge et a été classifié par Antti Aarne et Stith Thompson[103], Maxime Chevalier[104] et Marcelino Menéndez y Pelayo[105]. Rameline Marsan[106] confirme que ce thème fut fréquent du XIII^{e} au XVI^{e} siècles ; la Vierge Marie fut le sujet de nombreux poèmes[107].

Une autre légende majeure de J. Zorrilla, intitulée « A buen juez mejor testigo », est issue de la culture populaire espagnole : José María de Cossío, dans « Sobre las fuentes de la leyenda *A buen juez mejor testigo* »[108] explique que le commentaire de Manuel de Faria y Sousa aux *Lusíadas* de Camoëns, fait référence au même motif, qui faisait partie de la culture orale du pays : une jeune femme, reniée par son amant, demande à une statue du Christ de l'aider à rétablir la vérité et à obtenir justice :

> En la ilustre villa de Santarem, y Monasterio de monjes benitos, permanece una antiquísima imagen de Cristo crucificado, de mediana grandeza, de que se sabe lo siguiente : una mujer perseguida de amores de un hombre, le dijo que se rendiría a su deseo si delante de aquella imagen la jurase por esposa y legítima mujer. El vino en ello, y después negó el juramento ; ella, pidiéndole en juicio, trujo los ministros delante de la imagen, y llena de fe, díjole : « Señor, decid Vos si es verdad que este hombre (tomándoos por testigo) juró en Vos que sería mi esposo ? Señor, decildo Vos ». Y al punto la imagen desenclavando las manos derribó el brazo derecho, tras él la cabeza, y dobló el cuerpo, quedándose librada en el clavo de los pies[109].

Dans la légende de J. Zorrilla, Inés de Vargas y Acuña demande également justice à une statue du Christ :

---

[103] *The types of the Folk-tale : a Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarium Fennica, 1961, 279 p.
[104] *Cuentos folklóricos en la España del siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, 452 p.
[105] *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1919-1927, pp. 85-95.
[106] *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII^{è} – XV^{è} siècles),* Paris, Klincksieck, 1974, 708 p.
[107] LÓPEZ ESTRADA (Francisco), *Introducción a la literatura medieval española* [1966], Madrid, Gredos, 1970, 342 p.
[108] *Revista de Filología Española*, n°31, (1931), pp. 260-261.
[109] CAMOËNS (Luis Vaz de), *Os Lusíadas* [1572], comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Madrid, Imprenta Nacional, 1639, 2 vols; canto I.

- « Jesus, Hijo de María,
ante nos esta mañana
citado como testigo
por boca de Inés de Vargas
¿ jurais ser cierto que un dia
á vuestras divinas plantas
juró á Inés Diego Martinez
por su mujer desposarla ? »
Asida a un brazo desnudo
una mano atarazada
vino á posar en los autos
la seca y hendida palma,
y allá en los aires - ¡ Sí juro !
clamó una voz más que humana.
Alzó la turba medrosa
la vista á la imágen santa…
los labios tenia abiertos
y una mano desclavada.
(vv.682-699).

José María de Cossío suppose que J. Zorrilla ne connaissait pas la note de Faria y Sousa, mais qu'il eut connaissance de cette histoire parce qu'elle faisait partie de la culture orale du pays et était donc racontée le soir à la veillée comme c'était l'usage. Guillermo Guastavino Gallent[110] évoque une autre version publiée en 1610 par le moine Juan Calvete[111] et dans laquelle le séducteur harcèle la jeune femme jusqu'à ce qu'elle cède à ses avances en échange d'une promesse de mariage, qu'il renie rapidement. La jeune femme obtient donc réparation de son déshonneur grâce à l'intervention d'une statue du Christ, qui tend le bras pour jurer de la véracité des propos de la victime. Dans *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra* de Tirso de Molina, Tisbea demande elle aussi au Roi la réparation de l'outrage qu'elle a subi :

¡ Fuego, fuego, que me quemo,
que mi cabaña se abrasa !
Repicada fuego, amigos,
que ya dan mis ojos agua. […]
Engañóme el caballero
debajo de fe y palabra
de marido, y profanó
mi honestidad y mi cama. […]
Mas no importa que se vaya,
que en la presencia del rey

[110] « La leyenda segoviana de *A buen juez mejor testigo* », *Revista de Bibliografía nacional*, IV (1943), pp. 283-285.
[111] *Historia de la vida del glorioso S. Fructos, Patrón de la Ciudad de Segovia*, Valladolid, Christobal Lasso Vaca, 1610, pp. 249 et *sqq*.

tengo que pedir venganza[112].

La description que fait Tirso de Molina de Tisbea comporte des traits communs avec celle que fait J. Zorrilla de Inés de Vargas y Acuña :

> Una mujer en tal punto
> en faz de grande afliccion,
> rojos de llorar los ojos,
> ronca de gemir la voz,
> suelto el cabello y el manto,
> tomó plaza en el salon
> diciendo á gritos : - ¡ Justicia,
> jueces : justicia, señor ! -.
> (vv. 518-525, p. 16a).

Tisbea et Inés sont dans le même état de désarroi total et de fureur.

Les critiques ont également rapproché cette légende d'un miracle accompli par la Vierge et rapporté dans les *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, en l'occurrence le miracle XXIII intitulé « La deuda pagada ». Un juif accuse don Valerio, le marchand à qui il avait prêté de l'argent, de ne pas le lui avoir rendu alors que c'est un mensonge. Heureusement, la Vierge intervient pour rétablir la vérité. « Como en la leyenda de Zorrilla "A buen juez mejor testigo", la imagen hace uso de la palabra señalando al judío »[113]. Dans la légende de J. Zorrilla, la statue de Jésus-Christ s'anime pour jurer qu'Inés avait bien obtenu une promesse de mariage de la part de Diego.

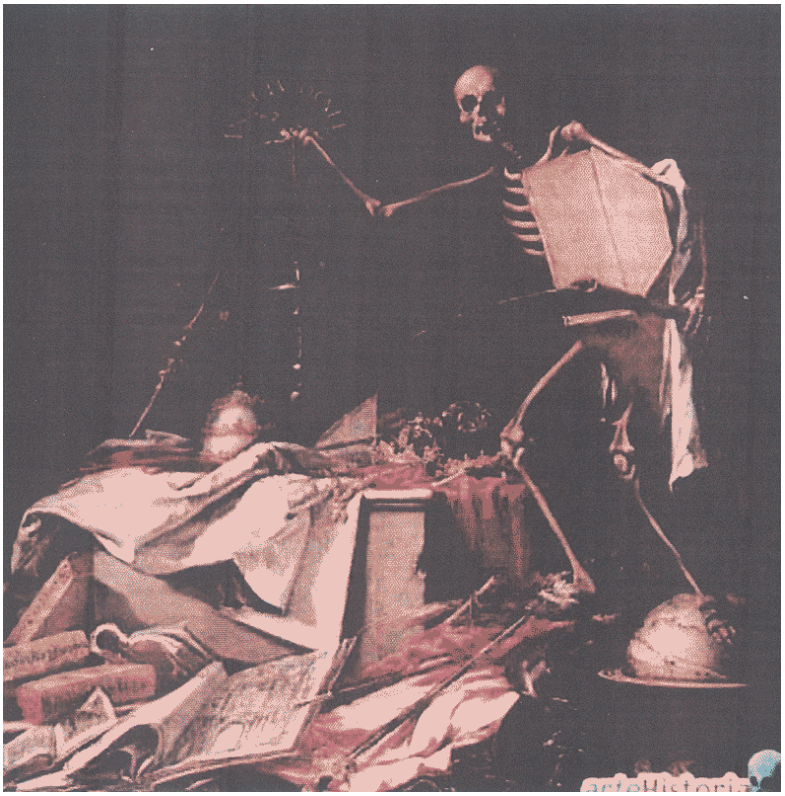
En ce qui concerne « La cabeza de plata » (1845), José Zorrilla a toujours dit que c'est à la demande d'un ami qu'il a écrit cette légende. Cet ami, l'acteur Carlos Latorre, voulait que José Zorrilla lui écrive une pièce de théâtre dans laquelle le personnage principal tiendrait, à un moment donné, le crâne de sa bien-aimée entre ses mains : « Carlos Latorre me habia pedido una escena en que él se encontrara con la calavera de una mujer querida, entre las manos ; cuento que anda siglos há por los libros de los místicos » (p. 78). La pièce devint finalement une légende, née de l'imagination de l'auteur. Par contre, le motif du crâne est récurrent dans la vie artistique des siècles antérieurs à J. Zorrilla. Pensons à certains tableaux de Juan de Valdés Leal et d'Antonio de Pereda, par exemple.

---

[112] [1604], ed. de Alfredo Rodríguez Lápez-Vásquez, Madrid, Cátedra, 2000, 384 p. ; Acte 1, vv. 985-988, 1017-1020 et 1026-1028, pp. 80-82.

[113] GARROSA RESINA (Antonio), *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid, 1987, 628 p. ; p. 119.

En ce qui concerne Juan de Valdés Leal, nous pouvons citer *Finis gloriae mundi* et *In ictu oculi*, tableaux de 1671 et 1672 portant à réfléchir sur la brièveté de la vie et le triomphe inéluctable de la mort.



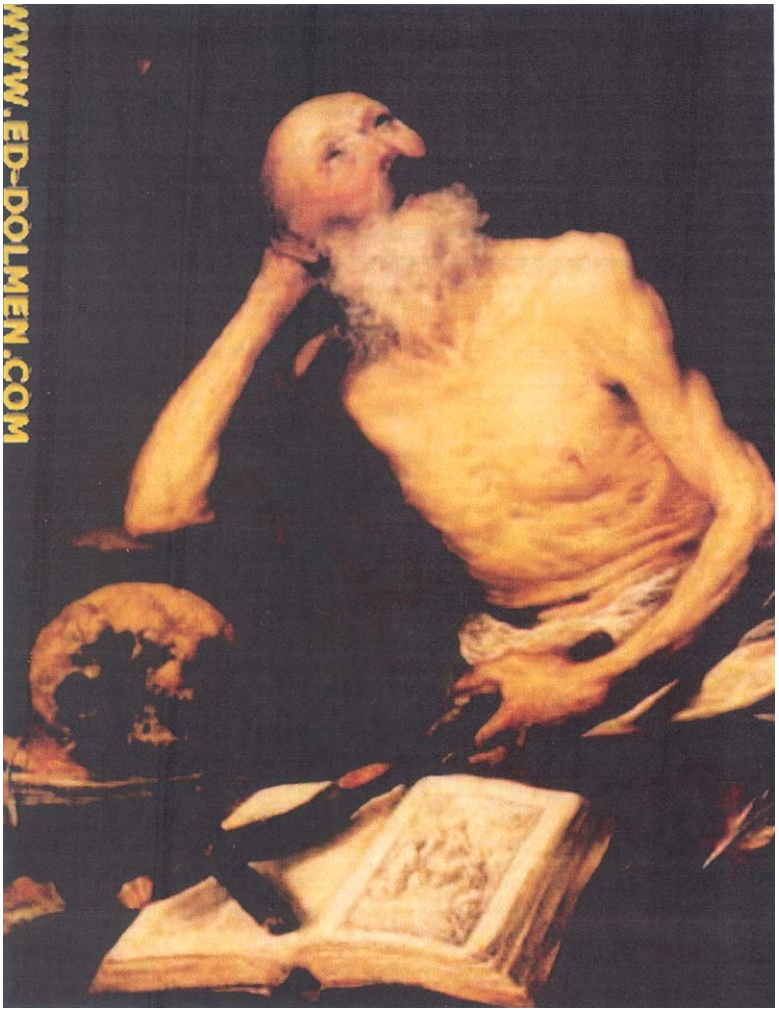
In Ictu Oculi, Juan de Valdés Leal (vers 1671)
Museo del Hospital de la Caridad (Sevilla)
Huile sur toile, 220 x 216 cm.

In ictu oculi est une représentation de la Mort qui porte la bougie de la vie, qu'elle peut éteindre en un clin d'œil.

Finis gloriae mundi, Juan de Valdés Leal (vers 1672)
Museo del Hospital de la Caridad (Sevilla)
Huile sur toile, 270 x 216 cm.

Dans *Finis gloriae mundi*, nous voyons une fosse contenant plusieurs cadavres, dont celui d'un évêque et celui d'un chevalier. Dans la partie supérieure, la main de Jésus Christ tient la balance des bonnes et des mauvaises actions des personnages, dont la partie la plus lourde les mènera au Ciel ou en Enfer. Juan de Valdés Leal montre que même les hommes glorieux finissent décomposés ; à charge donc pour eux de sauver leur âme de leur vivant par des actions charitables.

Dans le *San Jerónimo* qu'il a peint en 1643 et qui se trouve actuellement au Musée du Prado, Antonio de Pereda rend hommage à ce saint qui, alors cardinal, s'était retiré de la vie mondaine pour vivre en ermite dans la forêt.



San Jerónimo, Antonio de Pereda
(1643)
Museo del Prado (Madrid)
Huile sur toile, 105 x 84 cm.

Le crâne est un symbole de sa réflexion sur la condition humaine. Un autre de ses tableaux, une *Vanitas*[114] intitulée *El sueño del caballero* (1670), montre que les

[114] Le thème des « Vanités » a été largement traité à l'époque baroque, en tant que réflexion sur la futilité du monde. Dans les Vanités sont présents de nombreux symboles : le crâne est la mort, la bougie est la vie (si elle est allumée), le sablier est le temps, les livres sont la connaissance, le masque est l'hypocrisie, les bijoux sont la

biens sont éphémères et disparaissent avec la mort, représentée par un crâne. Guillermo Guastavino Gallent met en rapport cette légende, celle qui est intitulée « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » (1837) et des contes populaires arabes dans lesquels un personnage est tué et décapité à la suite de la trahison d'un ancien ami[115]. Celui-ci cache le crâne mais, quelques années plus tard, par un dénouement surnaturel[116], la vérité est découverte et le meurtrier est puni. C'est le cas dans « La cabeza de plata » : Genaro garde dans une boîte le crâne qu'il a trouvé et c'est lorsque le tuteur et meurtrier de Valentina est à nouveau en contact avec lui, que le crâne reprend l'apparence du visage de Valentina, provoquant les aveux du vieillard et donc rendant possible sa condamnation. Dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », c'est la tête d'un animal, que le personnage veut déguster au dîner, qui se transforme en celle, ensanglantée, de l'homme, son ancien ami, qu'il a tué plusieurs années auparavant. Montserrat Amores[117] indique que Aarne-Thompson, Ralph Boggs[118] et Aurelio Espinosa hijo[119] classifièrent ce type de légende sous le titre « La cabeza del muerto ». Elle ajoute que le récit retrouvé par Aurelio Espinosa padre qui se rapproche de la légende de J. Zorrilla s'intitule « La cabeza de la muerta »[120]. Elle fait également allusion à un ouvrage de Luis Cortés

---

futilité. Nous pouvons citer un très bel ouvrage consacré à ce thème : VALDIVIESO (Enrique), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, 205 p.

[115] « La leyenda de la cabeza », *in Revista de Filología española*, tomo XXVI (1942), pp. 42-79.

[116] LUCAS (Georges), dir., *Petit Larousse illustré,* Paris, Larousse, 1986, 1808 p. Nous utilisons ici l'adjectif « surnaturel » d'après la définition du dictionnaire : « Qui est du domaine de la foi religieuse : *des vérités surnaturelles* » (p. 972).

[117] *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 1997, 406 p. *;* p. 157.

[118] *Index of Spanish Folktales*, Chicago, The University, 1930, 216 p.

[119] *Cuentos populares de Castilla y León* [1947], Madrid, C. S. I. C., 1987-1988, 2 tomos, 531-571 p. ; tomo I, p.419 : ce conte a été recueilli oralement de Ascaria Prieto de Castro, une ouvrière de 51 ans, vivant à Morgovejo (Riaño, León), le 20 mai 1936. Deux hommes sont fâchés. L'un est sur le seuil de sa maison lorsque l'autre homme passe et soudain, lui coupe la tête à l'aide d'une hache. La tête se met à parler, disant au meurtrier qu'elle se vengera à Grenade. Le temps passe et effectivement l'homme se voit offrir un voyage à Grenade. Passant devant une boucherie, il aperçoit une tête de mouton, l'achète, la met sous sa cape et repart. Il marche dans la rue et le sang goutte du paquet qu'il tient. Deux policiers lui demandent alors de leur montrer ce qu'il transporte. Mais ce qu'il brandit, c'est la tête de l'homme qu'il avait tué. Il peut donc être jugé pour son crime et il est pendu.

[120] *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, Stanford (California), University, 1923-1924, 2 tomos, 167-346 p. ; tomo I, n° 82, pp. 143-144 : une domestique qui a gagné beaucoup d'argent veut aller voir ses parents mais elle a peur d'être volée. Une de ses amies lui propose que son mari l'accompagne. Mais celui-ci la tue : « cuando llegaron al sitio que él mismo había dicho que era el del riesgo la cogió y la mató y le cortó la cabeza y le quitó el dinero » (p. 143). Après le meurtre, il entend par moments une voix qui lui dit qu'il paiera pour son crime et que la vengeance aura lieu à Séville. Le temps passe, la voix disparaît et il l'oublie. Un jour, il se rend à Séville pour servir de guide à deux hommes. Ceux-ci « enviaron al tabernero a la plaza a comprar una cabeza de ternera pal almuerzo. […] Escogió una y se fué con ella entre la capa y agarrada de las orejas » (p. 144). Il rencontre alors deux gardes municipaux qui lui demandent de montrer ce qu'il porte : « al sacarla de entre la capa pa enseñarla vió que en vez de las orejas su mano agarraba el pelo y que en vez de la cabeza de ternera que había comprao era la cabeza de la muchacha que había matao » (p. 144).

Vázquez intitulé *Cuentos populares salmantinos*[121], dont le n°79, ayant pour titre « La flor del muerto », présente des points communs avec la légende de J. Zorrilla. Ajoutons que le thème de la décapitation est présent dans les littératures populaires de nombreux pays, à l'image de ce conte cambodgien, « Un village de femmes-fantômes »[122] : des femmes aubergistes sont en fait des fantômes qui, la nuit, détachent leur tête de leur corps pour aller repérer des hommes et les attirer dans leur auberge pour les manger. Une nuit, l'un des voyageurs se réveille et, en allant demander un service aux aubergistes, il découvre les corps sans tête. Dans son affolement il heurte un lit et déplace légèrement l'un des cadavres. Or, « si revenant de leur chasse nocturne les têtes des femmes-fantômes ne retrouvaient pas leur corps exactement à la place de leur départ, elles ne pouvaient plus se ressouder. Elles étaient alors vouées pendant toute l'éternité à mener une existence errante malheureuse et à se transformer en démon »[123]. Dans « La cabeza de plata », le crâne de Valentina disparaît de la caissette où Genaro l'avait enfermé lorsque le tuteur, son assassin, est exécuté.

En ce qui concerne « La azucena silvestre », nous pouvons établir un lien entre le miracle qui y est évoqué et un des *Milagros* dont parle Berceo. En effet, après son assassinat, María est laissée dans la montagne de Montserrat, enterrée sans cérémonie. Plusieurs années passent et finalement Guarino avoue son crime après avoir fait pénitence et conduit Wifredo à l'endroit où repose sa fille. Ils découvrent que le corps de María n'est pas décomposé et la Vierge Marie apparaît pour ressusciter la jeune fille. Dans les *Milagros* de Berceo, celui qui est intitulé « El clérigo y la flor »[124] présente un prêtre qui est assassiné et enterré sans cérémonie. La Vierge Marie intervient pour réparer cet outrage, car il l'a toujours servie avec dévotion. Le prodige est double car de la bouche du prêtre sort une fleur qui maintient sa bouche et sa langue intactes, comme instruments par lesquels il louait la Vierge Marie. Dans « La azucena silvestre », c'est un symbole de pureté, une fleur de lys placée près du corps de María, qui permet à Guarino et à Wifredo de retrouver la jeune fille. Notons que, dans certaines versions de la légende de Ronquillo, le juge mort porte une hostie dans sa bouche, ce qui permet à son visage de ne pas se

---

Dans le même temps, les deux hommes ont disparu. Le meurtrier est exécuté. Aurelio Espinosa a recueilli cette légende à Villanueva del Campillo (Ávila).

[121] Salamanca, Librería Cervantes, 1979, 2 vols., 279-297 p.

[122] TIÊT (Trân-Minh), *50 Contes et Légendes de 50 Pays du Monde*, Coutances, Éd. Notre-Dame, 1956, 131 p. ; pp. 33-35.

[123] *Op. cit.*, p. 35.

[124] *Milagros de Nuestra Señora*, *op. cit*., pp. 35-38.

décomposer, mais les diables lui ôtent cette hostie lorsqu'ils l'emmènent en Enfer et aussitôt son visage devient aussi putréfié que le reste de son corps.

2) José Zorrilla et Cristóbal Lozano.

Cristóbal Lozano est né à Hellín (Albacete) en 1609. Il étudia la théologie jusqu'à devenir docteur en 1640 et publia 22 livres abordant tous les genres littéraires (contes et légendes, vies de saints et de rois, pièces de théâtre). Les néo-classiques comme Alberto Lista ou Leandro Fernández de Moratín ne l'appréciaient guère car les intrigues de ses récits étaient fondées sur les histoires médiévales et les vieilles chroniques, ainsi que le confie Joaquín Entrambasaguas dans son édition critique d'un recueil de légendes de C. Lozano[125]. Or, c'est justement ce qui attira les écrivains du XIX^{e} siècle, qui puisèrent sans vergogne dans ses œuvres. José Zorrilla et José de Espronceda, entre autres[126], « aprovechaban, y aun copiaban, sus obras calladamente »[127]. Joaquín Entrambasaguas explique clairement les liens entre J. Zorrilla et Lozano : « Margarita la tornera » (1841) est inspirée de « Sor Beatriz » ; « La cabeza de plata » est inspirée de « Dos ejemplos de amistad »[128] ; « El caballero de la buena memoria » est inspiré de « Tres ejemplos de perdón »[129]. « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » est inspiré de « El Alcalde Ronquillo »[130]. Il faut remarquer que beaucoup d'autres œuvres de C. Lozano ont été utiles à José Zorrilla au moment d'écrire ses pièces de théâtre : Joaquín Entrambasaguas estime que C. Lozano annonce J. Zorrilla dans sa manière de montrer sa connaissance du passé avec beaucoup de sensibilité.

---

[125] [1652-1661], *Historias y Leyendas*, *op. cit.* ; Tomo I, p. VIII : « Crueles ataques le dirigieron los neoclásicos, censurando el fuerte realismo de sus obras y los argumentos de ellas, inspirados en las historias medievales y los viejos cronicones, e indiferentes en su desarrollo a todo precepto literario ».

[126] Il y a aussi eu Fernán Caballero et Juan Arolas ; voir l'ouvrage de Montserrat Amores cité, pp. 141 et 146.

[127] ENTRAMBASAGUAS (Joaquín), « Introducción » à LOZANO (Cristóbal), *Historias y leyendas*, *éd. cit.*, p.IX.

[128] *Op. cit.*, pp. 3-14 : dans cette légende de Lozano, le *gentil* ne se défend pas lorsqu'on l'accuse d'un crime, alors qu'il est innocent. Son ami s'accuse à sa place, publiquement, et alors le meurtrier, rempli de honte et de scrupules, avoue son crime. Dans la légende de Zorrilla, les amis de Genaro sont interrogés mais à aucun moment ils n'avouent que c'est sur la demande de Genaro qu'ils se sont introduits dans la demeure de Valentina pour aider celle-ci à s'enfuir ; ils ne trahissent pas Genaro.

[129] Montserrat Amores le signale également, *op. cit.*, p. 141.

[130] Pour une étude plus détaillée de cette légende, voir SCHREIBER – DI CESARE (Christelle), « Une œuvre littéraire peut-elle recréer une identité culturelle révolue ? Étude de la légende " Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos " de José Zorrilla » *in L'identité culturelle dans le monde luso-hispanophone*, dir. Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2005, 562 p. ; pp. 397-408.

Est-ce à dire que J. Zorrilla n'avait aucune imagination propre et qu'il plagia sans scrupules C. Lozano ? Il est tout de même des différences essentielles entre ces deux auteurs. Dans la légende sur Ronquillo par exemple, alors que Cristóbal Lozano raconte l'assassinat d'Acuña dans le corps de la légende, cet événement fait partie de l'introduction dans la légende de José Zorrilla, tout comme l'évocation des *Comunidades*. La légende de J. Zorrilla commence en fait de nombreuses années après l'exécution d'Acuña, alors que Ronquillo est sur son lit de mort. Le portrait de Ronquillo est beaucoup plus impressionnant et effrayant dans la légende de J. Zorrilla que celui qu'a fait C. Lozano : « Sanguinaria la boca, sanguinarios / los torvos ojos de iracunda hiena, / con despegar el labio ya condena, / con su mirada martiriza ya » ; « Obedeced, el bárbaro repite » ; « aquel verdugo en hábito de juez » (vv. 141-144, 153 et 164, p. 327a). Dans les deux versions, la mort de Ronquillo est suivie par l'intervention du surnaturel. Que ce soit des envoyés de Dieu, comme c'est le cas chez C. Lozano, ou des envoyés du diable, comme c'est le cas chez J. Zorrilla, le corps de Ronquillo est enlevé et emmené. Dans le récit de J. Zorrilla, les éléments de la Nature se déchaînent, rendant le spectacle encore plus effrayant. Les deux auteurs tirent à peu près la même morale de cette histoire. Cristóbal Lozano considère tout d'abord que les meneurs des *Comunidades* ont été châtiés justement : « castigóse la maldad como merecía : los más culpados pagaron con la vida »[131], puis il interpelle directement les juges : « mírense todos los jueces en este ejemplo : que sólo con mirarse, dejarán de entrometerse con personas de la Iglesia »[132]. Il ne fait donc pas un plaidoyer en faveur de la justice qui doit s'appliquer à tous, mais place les hommes d'Église au-dessus de la justice elle-même, comme si, par leur statut, ils étaient naturellement incapables d'actions coupables. J. Zorrilla, quant à lui, dit montrer dans son récit que Dieu punit la cruauté et l'injustice et que les religieux sont intègres et donc protégés par Dieu :

> Dios y su Iglesia no podian dejar sin castigo ni infamia al asesino de un prelado ; porque, por más que según lo que de la historia de ambos se colige, el obispo y el alcalde fueran tál para cual, la dignidad sacerdotal del mismo exigia sin duda la condenacion del segundo. Todas las tradiciones religiosas tienden á enseñar y probar á los pueblos la inmunidad de la Iglesia y el castigo de los que contra sus sacerdotes atentan. (p. 323b).

[131] LOZANO (Cristóbal), *op.cit.*, p. 66.
[132] *Op. cit.*, p. 74.

« Tres ejemplos de perdón » de Cristóbal Lozano se décompose en trois parties qui racontent, indépendamment l'une de l'autre, comment un personnage, membre de la famille d'un défunt, obtient la gloire divine en pardonnant au meurtrier de leur proche. Dans le premier récit, un homme devient assassin à la suite d'un duel. Il demande pardon avec grande sincérité et douleur au frère du défunt, qui le lui accorde. Dieu apparaît alors à ce frère et lui promet que, sous peu, il rejoindra le paradis. Le deuxième récit est plus proche de celui de José Zorrilla dans la mesure où l'assassin se cache chez une dame qui s'avère être la mère du défunt. Deux hommes se battent en duel ; le narrateur précise que « riñeron como honrados »[133] et que celui qui meurt « era un caballero ilustre, en lo tierno de su edad ; muy hacendado y rico, y único hijo de una matrona viuda »[134]. C. Lozano l'annonce tout de suite : « vino a tomar por asilo una granja o casería casi de la misma madre, pues tuvo noticia al punto cómo se ocultaba aquí quien le había muerto al hijo »[135]. Par contre, J. Zorrilla laisse planer le doute un moment avant que cet aspect tragique ne soit découvert. En effet, Pedro de Guzmán a le temps d'expliquer à la veuve ce qu'il vient de vivre et celle-ci lui promet de l'aider à s'enfuir, puisqu'il s'est battu pour sauver son honneur et a vaincu loyalement son adversaire. C'est seulement ensuite que les domestiques apportent le corps sans vie de Juan de Zamora, provoquant le désespoir de sa mère et un choc immense à Guzmán :

> Dió un grito que heló en las venas
> de Guzman su sangre toda,
> diciendo : « Es él… ¡ Hijo mio ! »
> la desdichada matrona.
> Corrió el caballero ansioso
> á la vidriera, y la atónita
> mirada al patio tendiendo,
> vió su desventura toda.
> En hombros de los criados
> de la ancha herida en la boca
> brotando aun la roja sangre,
> yace Don Juan de Zamora,
> y de su trage y su rostro
> por las señas que le toma
> con ojos desencajados
> de las inmóviles órbitas,
> reconoce el de Guzman
> en el mancebo á quien lloran,
> el mismo á quien en la calle
> mató por su mano propia.

[133] *Op. cit.*, p. 95.
[134] *Ibid.*
[135] *Op. cit.*, p. 96.

(vv. 893-912, p. 311b).

Dans le récit de C. Lozano, le narrateur insiste beaucoup sur le dilemme qui assaille la mère et montre vraiment combien elle est tiraillée entre son amour maternel qui réclame vengeance et sa foi religieuse qui lui demande de pardonner : « "Muera, muera", le decía la sangre al oído. "Perdona, perdona", le decía Dios al alma »[136]. Le fils défunt apparaît à la mère ; il la félicite de n'avoir pas cédé à la tentation de la vengeance, puis monte au Ciel : « Con tu piedad y tus ruegos has alcanzado de Dios perdón de todas mis culpas y de infinitos años que, en recompensa de ellas, tenía que estar en el Purgatorio »[137]. La légende de C. Lozano s'arrête ici alors que, dans celle de J. Zorrilla, les caractères des protagonistes sont plus développés, on connaît leur nom, la raison du duel et l'histoire ne s'arrête pas au sacrifice de la mère. Chez C. Lozano on ignore ce qu'il advient de l'assassin et de la mère, alors que dans la légende de J. Zorrilla il y a une suite : Inés de Zamora meurt rapidement, car « la mató el pesar » (v. 1000, p. 312b) ; don Pedro de Guzmán, l'assassin, est devenu ami du Roi et tuteur de son neveu Félix, un jeune homme de quinze ans. Il vit sereinement : « ¡ Dichoso es el tal Guzmán ! […] / Siempre de un festin en otro / va pasando sin cesar : / ó amigos se los aprestan, / ó él á amigos se los da. / Las damas de más belleza / lo quieren por lo galan, / los hombres más envidiosos / por lo franco y liberal » (vv. 1036 et 1041-1048, pp. 313b-p. 314a). Un jour Félix, accusé de vouloir séduire Ana de Alarcón, promise à un autre homme, est attiré dans un guet-apens et tué. Pedro de Guzmán est fou de douleur ; il parvient à connaître le nom du meurtrier et le poursuit jusque dans une église pour se venger en lui donnant la mort. Là, lui revient en mémoire l'attitude d'Inés de Zamora et il laisse la vie sauve à l'assassin de son neveu : « Idos, que yo os dejo libre : / válgaos la buena memoria / de una mujer que por mí / osó hasta accion tan heróica » (vv. 1634-1637, p. 321ab). Le troisième exemple de pardon raconté par Cristóbal Lozano n'est pas très différent des deux autres : un homme épargne l'assassin de son père. Il se rend ensuite dans une église et c'est alors qu'une statue de Jésus prend vie pour le saluer en inclinant trois fois la tête. Cette fois, l'auteur évoque les suites du miracle : le chevalier est reçu par le Roi qui, au courant de son acte généreux, lui offre des récompenses : « Llegó la fama al emperador, e informado de la verdad, y sabida la causa, mandó llamar al caballero, y habiéndole

[136] *Ibid.*
[137] *Op. cit.*, p. 97.

recibido con mucha afabilidad y cortesía, le dió muy preciosos dones y le enriqueció con cargos »[138]. Dans la légende de J. Zorrilla, il est également fait référence à la réputation de don Pedro de Guzmán : l'homme qu'il a épargné « contó en la corte el suceso, / que admiró la corte toda. / Y por verdadera hazaña / contada de boca en boca / á Don Pedro apellidaron / el de la buena memoria » (vv. 1648-1653, p. 321b).

Enfin, pour en terminer avec l'influence de Cristóbal Lozano sur José Zorrilla, nous pouvons parler des liens entre « Sor Beatriz » et les deux légendes ayant pour thème une nonne séduite des *Leyendas tradicionales* de J. Zorrilla : « El desafío del diablo » et « Margarita la tornera ». « Sor Beatriz » de C. Lozano et « El desafío del diablo » de J. Zorrilla ont pour point commun le prénom de l'héroïne : Beatriz. Cecilio de Roda confirme d'ailleurs que, dans la plupart des versions de la légende, l'héroïne portait ce prénom : « En nuestro milagro adjudicábase á la monja el nombre de Beatriz por regla general »[139]. Mais, les similitudes s'arrêtent là : la Beatriz de J. Zorrilla ne quitte jamais le couvent. En effet, au moment où elle s'apprête à s'enfuir, un reste de respect et de dévotion l'incite à s'agenouiller un moment devant une statue de Jésus Christ. Puis, alors qu'elle veut partir, une main mystérieuse la saisit et une voix caverneuse l'interpelle, provoquant en elle une terreur si forte qu'elle en meurt :

> Mas ¡ cielos ! cuál fué su angustia
> cuando al querer levantarse
> sintió que una mano enjuta
> la asia por los cabellos :
> y una voz oyó más ruda,
> más poderosa que el eco
> que con el trueno retumba,
> que la dijo : « ¿ Dónde vas ? »
> enojada é iracunda.
> Cayó Beatriz en tierra,
> sin sentidos que la acudan,
> y apagándose la lámpara,
> todo quedó en sombra muda.
> (vv. 2554-2866, p. 167b).

En revanche, dans le récit de C. Lozano, la nonne s'enfuit avec le prêtre qui l'a séduite. Pour cet aspect, il y a davantage de ressemblances avec « Margarita la tornera » bien que le séducteur ne soit pas le même : un prêtre chez C. Lozano et un jeune noble chez J. Zorrilla. Dans les deux légendes, la jeune fille est rapidement

[138] O*p. cit.*, p. 100.
[139] *Op.cit.*, p. 38.

délaissée et abandonnée, mais, alors que Margarita retourne au couvent après quelques mois de vie à Madrid et l'abandon que lui fait subir Juan, Beatriz tombe dans la prostitution et vit ainsi pendant quinze ans avant d'oser faire de même. À ce moment-là les deux femmes se rendent compte que la Vierge Marie a pris leur place pendant leur absence que personne n'a remarquée. Reconnaissantes, elles peuvent alors reprendre leurs activités religieuses. La légende de José Zorrilla finit ainsi :

> Corrió a su amado altar, se hincó á adorarle
> y al vital resplandor de su bujía
> áun encontró la imágen de María,
> y sus flores sin marchitar,
> y á sus pies despidiéndose del mundo
> que en vano su alma devorar espera,
> vivió en paz Margarita la tornera
> sin más mundo que el torno y el altar.
> (vv. 2608-2615, p. 263b).

Cristóbal Lozano explique également que Beatriz remplit ses tâches avec encore plus de foi et de dévotion qu'auparavant : « Comenzó con más fervor a dar agradecimientos a la Reina de los ángeles, postrada las más horas a sus pies y vertiendo de sus ojos copiosas fuentes de lágrimas »[140].

3) Les emprunts aux événements historiques et aux traditions locales.

Parfois, l'inspiration n'est pas littéraire mais historique. En effet, les événements évoqués ont réellement eu lieu, mais J. Zorrilla les a transformés pour créer un récit légendaire. C'est le cas des deux légendes « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » et « El escultor y el duque ». La première de ces légendes raconte l'histoire du juge Ronquillo après qu'il a assassiné le prêtre Acuña, l'un des chefs rebelles du mouvement des *comuneros*. Ces hommes ont existé et le Père Mariana fait référence à eux dans un ouvrage historique :

> Año 1520 : […] Los más principales caudillos de las Comunidades fueron Juan de Padilla, uno de los más principales caballeros de Toledo, y don Antonio de Acuña, obispo de Zamora. […] á 23 de abril del año siguiente , se dió la batalla de Villalar, donde los comuneros fueron vencidos y presos sus caudillos principales, es á saber, Juan de Padilla, Bravo y Maldonado, de los cuales se

[140] *Op. cit.*, p. 182.

> hizo justicia, y aun al mismo obispo de Zamora dieron garrote en Simancas, donde le tenían preso[141].

Acuña a été exécuté sur les ordres du roi Charles V, relayés par Ronquillo, ainsi que l'explique Eduardo Ruiz Ayúcar dans son ouvrage consacré à la légende noire qui a entouré Ronquillo pendant des siècles. Celui-ci était craint en raison de sa sévérité et possédait des qualités qui firent de lui un homme reconnu au point que le prince Philippe II, alors régent d'Espagne, vint lui rendre visite à son chevet lorsqu'il tomba malade en 1552[142].

Dans le cas de « El escultor y el duque », Carlos Ros explique que Torrigiano avait bel et bien sculpté un buste de madone pour le duc d'Arcos et qu'il est effectivement mort dans les prisons de l'Inquisition, ainsi que José Zorrilla le raconte dans la légende :

> Se dice que el duque de Arcos le encargó la talla de una Virgen, pero le pareció tan exigua la cantidad que ofreció el duque por la imagen, que, en un arrebato propio de su carácter violento, la destrozó. Acusado de sacrilegio, fue encerrado en la cárcel de Sevilla, donde se dejó morir de hambre el año 1528[143].

Ces légendes, dont l'enracinement historique est réel, sont ancrées dans un espace particulier. La légende de Ronquillo ne saurait se situer ailleurs qu'à Valladolid, là où se trouvait le siège des *Comunidades*, tout comme celle de Torrigiano ne pourrait avoir lieu dans une autre ville que Séville, alors que certaines légendes, et notamment celles dont nous avons précédemment parlé, peuvent parfaitement être déplacées : Beatriz, dans « El desafío del diablo », vit à Cordoue, mais elle pourrait tout aussi bien résider à Séville, à Ségovie ou ailleurs. Le thème de la nonne séduite a été tellement traité qu'il peut être développé en tout lieu. En revanche, d'autres légendes sont tellement enracinées dans des croyances locales qu'il devient très difficile et même déconseillé de tenter de les déplacer.

« La azucena silvestre » se situe à Montserrat. Cette montagne a toujours été entourée de mystère et a donc soulevé des inquiétudes et des croyances, comme le confie J. Zorrilla dans la *Nota* à la légende :

---

[141] MARIANA (Juan de), *Obras del padre Juan de Mariana*, Madrid, Atlas, 1950, « Biblioteca de Autores Españoles », tomos XXX et XXXI, 534-632 p. ; tomo XXXI, p. 380.
[142] RUIZ AYÚCAR (Eduardo), *El alcalde Ronquillo. Su época, su falsa leyenda negra*, *op. cit*., p. 171.
[143] *Leyendas de Sevilla*, Sevilla, Ed. CB, 1999, 218 p. Cette citation est extraite d'un courriel que m'a adressé Carlos Ros le 27/03/2002.

> El pueblo catalán la ha henchido de tradiciones que sus peñascos guardan hasta hoy entre los pliegues del velo de la fé y de la poesía ; y al coronar sus rocas de divinos fantasmas, llenó sus subterráneos de séres infernales, constituyendo sus antros húmedos, abovedados y pavimentados por estalactitas y estalagmitas de portentosa aglomeracion, en alcázar de los demonios que allí se daban á orgías y recreaciones infernales. (p. 337b).

Il existe une version antérieure à la légende de J. Zorrilla, qui explique la fondation du couvent de Sainte Cécile de Montserrat (aujourd'hui monastère bénédictin de Sainte Marie de Montserrat). La version la plus ancienne sur Fra Juan Garín date du XVI^{e} siècle et a été publiée en 1550[144] et Víctor Balaguer écrivit une version en prose de cette légende en 1850[145]. Nous remarquons de nombreuses similitudes avec « La azucena silvestre » même si dans le récit de J. Zorrilla, le comte est veuf depuis la naissance de María et que c'est l'enfant d'une servante, et non un autre enfant du comte, qui accomplit le prodige de la libération de Guarino[146].

Notons que la légende « El caballero de la buena memoria » (1844), faisant également référence au conflit des *Comunidades*, ne saurait se situer n'importe où en Espagne[147]. Néanmoins, il n'est pas de personnage historique qui intervienne, aussi la légende pourrait-elle avoir lieu dans n'importe quelle ville de Castille mais où les agissements de María Padilla seraient connus, puisque c'est elle qu'Elvira de Montadas, personnage de la légende de José Zorrilla, envie au point de devenir cruelle et calculatrice : « De la mujer de Padilla / del valor enamorada, / otra heroina como ella / llegar á ser anhelaba. / Hermosa y rica, de amantes / á galanes rodeada, / mucho la Elvira podia, / mucho la Elvira lograba » (vv. 35-42, p. 300a). Elvira de Montadas va entraîner le jeune Juan de Zamora dans une intrigue, lui faisant croire qu'elle l'aime. Dans son ouvrage *Historia de España*, Juan de Mariana évoque le caractère rebelle de María Padilla : « Y doña María Pacheco, mujer de Juan de Padilla, con ánimo varonil, en lugar de su marido, se hizo como caudillo de los comuneros en aquella demanda y siempre los animaba »[148]. Elvira s'imagine que, comme María Padilla, elle peut braver la loi et mener les hommes au combat, non pas pour une cause à défendre, mais par amour aveugle envers elle. Parlant de

---

[144] BEUTER (Pere Anton), *Crónica general de España y especialmente de Aragón, Catalunya y Valencia*, Valencia, imp. Joan Mey, 2 vols., 205-320 p.
[145] *Monserrate. Su historia, sus tradiciones, sus alrededores*, Imprenta de A. Brusi, Barcelone, 1850.
[146] GASCÓN URÍS (Sergi), *Garín en prosa de Víctor Balaguer y « Relembranzas literarias » en Voces de gesta de Ramón del Valle-Inclán*, http://www.elpasajero.com/ventolera/garin.html
[147] Joseph Pérez (*op. cit.*, p. 187) explique que les *Comunidades* désigne la révolte de la Castille. Les émeutes éclatent à Zamora, Burgos, Guadalajara, Léon, Ségovie, Tordesillas. La légende de Zorrilla ne peut donc, logiquement, se dérouler dans une région non touchée par ce mouvement.
[148] *Op. cit*, p. 380.

Juan à un autre de ses prétendants, elle dit avec dédain : « Amores me tuvo… niñeces. / […] Es un buen castellano ; soldado ignorante, / que cuanto amorosa le mande lo hará. / […] El cebo es mi amor » (vv. 299-301 et 310, p. 303b).

Nous avons donc pu voir que certaines légendes, peu nombreuses il est vrai, se déroulent dans un cadre spatial bien précis car elles font appel à l'histoire du pays. Ainsi, José Zorrilla leur conserva cette caractéristique, en prenant garde à bien les situer au même endroit que la tradition l'avait fait : ainsi « A buen juez mejor testigo » est, selon le sous-titre, une « tradición de Toledo » (p. 9) car ce miracle divin avait toujours été répertorié en cette ville lors des narrations orales de cette histoire.

Nous avons pu constater combien José Zorrilla est l'héritier de traditions populaires locales ou littéraires. Narciso Alonso Cortés écrit : « donde quiera que halló una tradición notable, Zorrilla sacó asunto para una leyenda o cuento fantástico. Ni se cuidó de averiguar si era aquella la mejor fuente, ni titubeó en introducir variantes que conspirasen al mayor interés de la obra »[149]. Il emprunte le motif de ses légendes à des récits datant des siècles passés, allant du Moyen Âge au XVII^{e} siècle ou à des événements et des personnages réels, comme la légende noire du juge Ronquillo ou la fin tragique du sculpteur Torrigiano, dans le but de « seducir el ánimo del lector »[150]. Enfin, J. Zorrilla se sentait proche des idées de Cristóbal Lozano, dont les légendes prônent le rejet des vices comme la vanité, la colère, la luxure ou encore l'avarice. Comme le confie Nicómedes Pastor Díaz dans le prologue aux *Leyendas Tradicionales* à propos de José Zorrilla :

> Su imaginacion debia encontrar todavia en [los venerables restos de lo pasado] una sociedad homogénea y compacta de religion y de virtud, de grandeza y de gloria, de riqueza y sentimiento, y su pluma no pudo menos de hacer contrastar lo que hay de mezquino, glacial y ridículo en la época actual con lo que tienen de magnífico, solemne y sublime los recuerdos de los tiempos caballerescos y religiosos. (p. XXXIX).

Selon lui, J. Zorrilla ressentit le besoin de chercher, dans ces croyances et dans les traditions de son pays, les germes de grandeur qu'elles renfermaient. Il explora les abîmes du passé pour y retrouver les trésors oubliés des monuments religieux, et pour pouvoir mettre en scène les coutumes sacrées et grandioses de ses ancêtres. Il

[149] ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras*, *op. cit.*, p. 209.
[150] *Ibid.*

faut savoir que, en 1837, alors que J. Zorrilla commençait à écrire ses légendes, l'Espagne était dans une situation politique et sociale très difficile. À la présence de l'armée napoléonienne de 1808 à 1814 avait succédé la monarchie absolutiste et intransigeante de Ferdinand VII. José María Jover Zamora[151] explique que, après la mort du souverain, l'Espagne a vécu, entre 1834 et 1843, une époque instable de régences en attendant la majorité d'Isabelle II. Le régime libéral a fini par s'imposer, mais au prix d'une sanglante guerre civile et d'une révolution paysanne. L'auteur indique que la notion de « tradition constitutionnelle » s'est développée, en référence aux royaumes espagnols médiévaux, à la couronne de Castille ou d'Aragon, à l'État des rois Catholiques ou encore à la monarchie des Philippe[152]. En fait, les auteurs espagnols du XIX^{e} siècle se nourrissent de « esa historia grandiosa, distante y heterogénea con respecto a lo actual que llenan temas como el de la Reconquista, el de los Reyes Católicos, el de la Inquisición, el de la gran aventura europea contemporánea de nuestro Siglo de Oro, el del descubrimiento y la Conquista americanas »[153] et Jover Zamora ajoute que l'Espagne, durant cette sombre période, veut se raccrocher au prestige d'une histoire grandiose pour augmenter sa respectabilité. Nous comprenons donc pourquoi José Zorrilla écrivit des légendes enracinées dans l'histoire littéraire et les traditions de son pays.

Accompagnant cette notion de tradition, renaît en Espagne ce que l'on a appelé le *costumbrismo*, c'est-à-dire « la presencia y exaltación de hechos históricos, arquitectónicos y paisajísticos de carácter local »[154]. José Zorrilla en est l'un des premiers représentants dans la mesure où il situe ses légendes à des endroits bien précis d'Espagne et décrit les lieux évoqués ; cependant ce mouvement s'est principalement développé dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle[155], soit après que J. Zorrilla a écrit ses légendes.

---

[151] JOVER ZAMORA (José María), *La civilización española a mediados del siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 387 p. ; pp. 20 et 220.
[152] *Op. cit.*, pp. 53-54.
[153] *Op. cit.*, p. 166.
[154] *Leyendas y cuentos del siglo XIX*, ed. de José Luis Molina, *op. cit.*, p. 14.
[155] CORREA CALDERÓN (Evaristo), *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1964, 1366 p.

II. Des légendes ancrées dans l'Histoire de l'Espagne.

1) L'imprécision historique de certaines légendes.

En se plongeant dans le passé de son pays, J. Zorrilla inscrivait ses légendes à une époque donnée et, bien souvent, déterminée par des indices plus ou moins explicites, que ce soit des références à des événements historiques, comme l'accession au trône d'un souverain ou une émeute importante, comme ce fut le cas des *Comunidades* en 1521, ou encore à des personnages historiques, comme des monarques. Cependant, parfois les indices sont beaucoup plus diffus et font appel à la culture personnelle de chaque lecteur. Cette manière de procéder semble témoigner, de la part de José Zorrilla, d'un besoin de créer une complicité avec le lecteur, comme s'il n'était nul besoin de préciser de manière explicite l'époque à laquelle se déroule l'histoire, puisque le lecteur espagnol et J. Zorrilla possèdent la même culture et ont donc le même passé en commun. Dans *Les abus de la mémoire*, Tzvetan Todorov a ces mots : « le besoin d'identité collective et la destruction des identités traditionnelles sont responsables, en partie, du nouveau culte de la mémoire : c'est en se constituant un passé commun qu'on pourra bénéficier de la reconnaissance due au groupe »[156]. En effet, J. Zorrilla veut montrer dans ses légendes que le peuple espagnol et lui-même ont la même histoire, le même passé. Nous voyons que la mémoire et l'identité sont indissociables et se renforcent mutuellement[157].

Ainsi, la légende « Justicia de Dios » manque d'indications temporelles. Un vers fait référence à un roi : « el mismo rey perdónole » (v. 94, p. 176b) mais on ignore de quel roi il s'agit ; la ville de Valladolid est également évoquée : « Y en todo Valladolid, / cuantos hay vecinos nobles, / á dar sus enhorabuenas / á los novios se disponen » (vv. 129-132, p. 177a) mais rien ne permet de dire que l'action se déroule au moment où Valladolid accueillait la Cour. José Zorrilla rappelle le passé majestueux de Valladolid, lorsqu'elle portait le nom de Valle-de-Olid (v. 480, p. 181b), et fait allusion à la « vieja » (v. 996, p. 189a) forteresse de Simancas mais il n'y a pas de précision supplémentaire.

[156] Paris, Seuil, 1998, 61 p. ; pp. 53-54.
[157] CANDAU (Joël), *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, 225 p. ; p. 1.

Nous assistons au même phénomène dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios ». Dans la *Nota* de cette légende, J. Zorrilla se désole des lacunes qu'elle comporte, notamment au niveau de l'époque, qui reste indéterminée, mais il faut signaler que cette légende fut la première qu'il composa. Nous savons seulement que le personnage de Juan Ruiz a fait fortune récemment dans les Indes : « Presentóse há pocos años / de Indias advenedizo » (vv. 37-38, p. 285a). Cela situe donc le récit après la fin du XV^{e} siècle mais il peut se dérouler entre le XVI^{e} et le XIX^{e} siècle puisque, à toutes les époques, des jeunes gens ont tenté de faire fortune dans le nouveau monde. Des précisions supplémentaires auraient pu être bienvenues, mais des indices sont parsemés dans le récit et permettent au lecteur de situer le décor du récit : Pedro a été soldat du roi en Flandre (vv. 105-106, p. 285b) ; *el embozo* fait partie du vêtement de Juan Ruiz, (v. 580, p. 291b). Ces indications permettent de situer l'histoire soit au XVI^{e} siècle, avec tout ce que cela comporte de grandiose dans l'imagination des lecteurs espagnols du XIX^{e} siècle, soit au XVII^{e} siècle, car ce fut durant le règne de Philippe IV (1621-1665) que le conflit contre la Flandre reprit.

2) Les légendes se déroulant au Moyen Âge.

Dans le recueil, deux légendes se situent au Moyen Âge : « Las dos Rosas » et « La azucena silvestre ». En effet, l'action de « Las dos Rosas » a lieu à la fin du règne de Jean II. Nous l'apprenons par un mince indice au détour d'un vers : « Del espléndido palacio / que ocupa en Valladolid / el rey Don Juan el segundo, / ya de su reinado al fin […] » (vv. 2231-2334, p. 67b). Dans sa remarque préliminaire à la légende, J. Zorrilla regrettait de n'avoir pas été plus précis quant au lieu et au moment de l'action : « Desde los primeros versos de la introduccion se echa a ver lo indeterminado y falto de estudio de su poco meditado argumento. ¿ Dónde pasa la accion ? ¿ En qué época ? » (p. 47a). Le texte ne précise pas s'il s'agit de Juan II, roi de Navarre et d'Aragón, né en 1397 et mort en 1479, ou de Juan II, roi de Castille, fils de Enrique III et de Catalina de Láncaster, né en 1405 à Toro et mort à Valladolid en 1454. Étant donné que la scène se passe à Valladolid, il est possible qu'il s'agisse de Juan II, roi de Castille. Nous savons par la citation précédente que la deuxième partie du récit se déroule à la fin du règne de Jean II et que plusieurs années séparent la mort de Rosa et la deuxième partie du texte : « El antiguo [amor] hace

seis años / humo es » (vv. 2323-2324, p. 68b). Une autre citation peut être relevée, lorsque Ibáñez dit : « Debióme la vida el rey / en Navarra » (vv. 2279-2280, p. 68a). Nous pouvons penser qu'Ibáñez fait référence aux batailles de rivalité entre la Castille et les alliés la Navarre et l'Aragon, mais comme elles furent permanentes pendant le règne de Juan II, elle ne permet pas de dater le récit et, d'autre part, nous ignorons s'il a sauvé la vie du Roi avant d'avoir tué Rosa, soit avant même la première partie du texte, ou après, c'est-à-dire dans l'intervalle séparant les deux parties du récit.

En ce qui concerne « La azucena silvestre », l'auteur annonce qu'il s'agit d'une légende religieuse du IX^{e} siècle (p. 340). Le nom qui apparaît au premier paragraphe peut confirmer et même affiner ce renseignement : il s'agit de Wifredo (Wifredo el Velloso – Guifred le Poilu[158]) qui fut comte de Barcelone de 878 à 897. José Zorrilla s'appuie sur ce personnage historique et explique que, d'après les archives qu'il a consultées, un chevalier nommé Wifredo aurait fait une donation à l'ermitage de Notre Dame de Montserrat vers l'an 1018. C'est sous l'impulsion de l'abbé Oliba de Ripoll y Cuxa que l'ermitage, créé en 888, fut transformé en monastère bénédictin à partir de 1025. Tout comme pour la légende précédente, José Zorrilla semble avoir opté pour un spectre temporel assez large, c'est-à-dire balayant plusieurs années, sans grande précision. Il est possible d'expliquer cette place laissée au mystère par l'éloignement temporel et donc le désir de J. Zorrilla de ne pas se montrer trop précis.

3) Les légendes se déroulant au Siècle d'Or espagnol.

Dans aucune des légendes, José Zorrilla ne situe l'action après 1715. Chronologiquement, les légendes les plus proches de l'auteur sont « La cabeza de plata » et « El desafío del diablo », qui se déroulent respectivement en 1700 et en 1715. La charnière entre le XVII^{e} et le XVIII^{e} siècles est marquée en Espagne par la mort de Charles II, dernier roi Habsbourg à régner dans ce pays. Ne laissant pas d'héritier, il nomme pour successeur Philippe d'Anjou, un Bourbon. Joseph Pérez situe à cette époque le glas de l'hégémonie espagnole en Europe : « Les défaites militaires et diplomatiques du milieu du XVII^{e} siècle ont réduit à néant les prétentions de l'Espagne. La guerre de succession d'Espagne et les traités d'Utrecht (1713)

[158] BENNASSAR (Bartolomé), *Histoire des Espagnols*, *op. cit.*, p. 157.

confirment le déclin »[159]. Marie-France Maquart[160] explique pour sa part que le règne de Charles II se caractérise par une série de catastrophes naturelles, par des défaites militaires et un épuisement général des ressources de la monarchie.

Après 1700, le roi d'Espagne est donc Philippe V. Celui-ci se singularise par son désir d'abolir l'autonomie des différentes régions d'Espagne, comme l'Aragon, la Catalogne, la Navarre ou encore le Pays Basque, en les alignant sur le modèle castillan et en gommant leurs particularités. Son but était d'unifier l'Espagne. Mais, il voulait également la franciser et, de ce fait, lui faire perdre son identité propre. Or, en décidant d'écrire des légendes, J. Zorrilla voulait montrer à ses compatriotes combien l'Espagne du passé était grandiose. C'est peut-être pour cela que ses légendes ne débordent que très peu sur le XVIII^{e} siècle, pour se concentrer sur les époques où l'Espagne était reconnue et admirée à l'échelle européenne et même mondiale, avec sa domination dans les pays colonisés.

D'autres légendes se situent au XVII^{e} siècle. C'est le cas de « Margarita la tornera » : « Pasado habian las fiestas / que los reyes acostumbran / á dar á sus pueblos cuando / su padre baja á la tumba. / Fueron las que el Conde-Duque / dio á Felipe Cuarto muchas » (vv. 1467-1472, p. 248b). Nous comprenons donc que cette scène a lieu en 1621, date de l'accession au trône de Philippe IV, car le narrateur évoque les fêtes données en l'honneur de ce nouveau roi. Cela fait six mois que Margarita a quitté le couvent. D'après d'autres vers, la légende s'écoule sur au moins six ans : « Seis años habia durado / del bravo Don Juan la ausencia » (vv. 3596-3597, p. 276a). En effet, après avoir abandonné Margarita, don Juan retourne chez son père, y reste quelques semaines puis part en Italie pendant six ans. Le cadre temporel de cette légende est donc précis : elle débute en 1620 ou 1621 et s'achève en 1626 ou 1627. Durant cette période, Philippe IV donnait de lui une image positive, alors que son prédécesseur, Philippe III, avait délégué le pouvoir au duc de Lerma et préférait s'adonner à sa passion favorite : la chasse[161], ce qui explique sans doute que J. Zorrilla, ne le considérant pas comme un bon roi, ne situe aucune légende sous son règne. Philippe IV, quant à lui, s'intéressait aux arts et aux lettres et participait activement au gouvernement :

---

[159] *Histoire de l'Espagne*, *op. cit.*, p. 395.
[160] MAQUART (Marie-France), *L'Espagne de Charles II et la France, 1665-1700*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, 189 p. ; pp. 13-15.
[161] BENNASSAR (Bartolomé), *op.cit.*, p. 328.

> Il a l'habitude d'un travail régulier, quarante heures de bureau par semaine en période normale. Philippe IV a […] lu toutes les *consultas* et, après 1626, […] il ne se plie pas toujours aux avis du Conseil[162].

Néanmoins, Joseph Pérez souligne les difficultés économiques de l'Espagne :

> L'Etat continue à dépenser plus qu'il ne reçoit pour financer sa politique extérieure et pour entretenir une cour fastueuse. […] Pour combler le déficit croissant, la cour en est réduite aux expédients : elle vend des charges publiques, des domaines, des privilèges pour siéger aux Cortès. Elle recourt surtout, d'une manière systématique, à l'inflation en émettant des quantités croissantes de monnaie de billon[163].

Cependant, sur la scène internationale, l'Espagne était encore vue comme une grande nation.

L'action de « El testigo de bronce » se situe, quant à elle, sous le règne de Philippe II, soit entre 1556 et 1598 : « Corte entonces severa / de Felipe segundo, / digna Valladolid entonces era » (vv. 38-40, p. 197a). Ce monarque a la réputation d'être un homme froid et impassible, ne prenant jamais une décision à la hâte. C'est lui qui a fait bâtir *El Escorial*, ce monastère en l'honneur de Saint-Laurent qui renferme des collections d'œuvres d'art, d'instruments scientifiques et de nombreux livres. Philippe II entendait y montrer à la fois l'importance du culte divin et celle de la culture et de la science. D'un point de vue politique, Philippe II tenait à imposer la supériorité espagnole au reste de l'Europe et la suprématie du catholicisme. Il fait donc la guerre aux Turcs et aux protestants. Il est vu comme un tyran fanatique qui se bat sur tous les fronts : la Flandre, la France ou encore l'Angleterre[164].

Mais, pour J. Zorrilla qui revendiquait la grandeur passée de l'Espagne, Philippe II symbolisait la force, l'action et la puissance : « […] Castilla ufana / podia ver entonces su bandera / por mil apartadísimos lugares / tremolar altanera, / respetada en las tierras y en los mares » (« El testigo de bronce », vv. 48-52, p. 197a). C'est le roi qui imposait l'Espagne au reste de l'Europe. Dans la légende « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », Philippe II n'est pas présenté comme un monarque cruel ou insensible, bien au contraire, il se rend au chevet du juge Ronquillo, son serviteur, et est prêt à lui rendre service :

> Sabes, Ronquillo, que siempre
> tu amigo mejor he sido,

[162] *Op. cit.*, p. 329.
[163] PÉREZ (Joseph), *op.cit.*, p. 333.
[164] Joseph Pérez lui consacre le chapitre III de la 2e partie de son ouvrage déjà cité, soit les pages 218 à 247.

y sé cuan bien me has servido ;
¡ prémiete en la gloria Dios !
Cuanto por ello me pidas
mi amistad te lo dispensa,
con tal que no sea ofensa
del Señor ; concluye, pues.
(vv. 516-523, p. 331b).

Ronquillo demande à Philippe II de prendre sur sa propre conscience la mort du prêtre Acuña ; après un moment de réflexion, le monarque refuse, mais c'est parce qu'il n'est pas responsable du crime qu'a commis Ronquillo. En effet, en 1521, après la défaite de Villalar, c'était son père, Charles V, qui était roi. Philippe II tente d'être rassurant envers Ronquillo :

[…] el rey, muy compungido
de no complacerle en esto,
le dijo con grave gesto
y voz tierna de escuchar :
- Hijo mío : tú no puedes
concebir el sentimiento
que tengo en este momento
por no poderte servir ;
mas si tomase á mi cargo
lo que mi padre pecara,
Dios me lo echaria en cara,
y ¿ qué le iba yo á decir ?
responderle no podria
de lo que yo no supiera,
y Dios condenar me hiciera
en vuestro lugar á mí.
Harto hará cada nacido
en responder de lo suyo :
carga tú, pues, con lo tuyo,
y hable mi padre por sí.
Que si sus órdenes régias
como te las dió cumpliste,
tu deber, Ronquillo, hiciste,
y no hay porque recelar ;
mas si á tu interés miraste,
sus órdenes escediendo,
que injusto es por ello entiendo
al Emperador culpar.
(vv. 572-599, p. 332ab).

Philippe II apparaît donc dans la légende de José Zorrilla comme un homme pondéré et juste.

Les autres légendes du recueil, comme « El escultor y el duque », se déroulent au XVI^e^ siècle, durant le règne de Charles V[165]. Celui-ci, qui était le petit-fils des Rois Catholiques, n'était pas très bien accepté en Espagne car il était originaire des Pays-Bas, où il avait vécu pendant plus de seize ans à partir de sa naissance et il ne résidait pas de façon prolongée dans la péninsule. Les Espagnols se sentirent dépossédés de leur nation lorsque les postes-clés furent donnés à des étrangers dont le but était plus de s'enrichir que d'améliorer la situation en Espagne, notamment au Wallon Guillaume de Croy, seigneur de Chièvres, qui « exerce une influence considérable et se conduit comme le véritable maître du pays »[166]. Dans la *Nota* de la légende « Apuntaciones para un sermon sobre los novísimos », José Zorrilla cite l'historien José de Miniana qui parle ainsi de l'empereur :

> […] sus pueblos eran únicamente tratados por los Flamencos que en nombre del rey en vez de administrarlos los vejaban y saqueaban sin consideracion ni tregua ; que arrebataban y entre sí se repartian las contribuciones que arrancaban a los pueblos con los más estraños inventos de imposiciones y por los más violentos medios : que era imposible que un pueblo tan valiente, conquistador de tántos países y naciones y vencedor de tántas batallas, tolerase con paciencia que el oro y la sangre española fuesen chupados por las sanguijuelas de la corte ; y que al fin tomarian por armas venganza de aquellos Flamencos que para calamidad de España se habian hecho dueños y señores del poder y de la riqueza. (p. 322a).

D'après Joseph Pérez, la Castille était agitée depuis la mort de Ferdinand d'Aragon, survenue en janvier 1513, et la désignation de Charles de Gand comme roi de Castille et d'Aragon, le 13 mars 1516. Le roi ne se rendit en Espagne qu'en octobre 1517 et les premiers moments de son règne furent difficiles : « Moins de six mois après l'arrivée du roi, la désillusion éclate aux Cortès réunies à Valladolid »[167]. Cependant, à partir de 1520, il réussit davantage à s'affirmer : « Dès 1520, Charles Quint trace les axes de la politique qu'il entend mener : maintenir l'unité de la chrétienté, menacée de l'extérieur par l'avance des Turcs et de l'intérieur par le schisme de Luther »[168].

Ainsi, à part « La azucena silvestre », José Zorrilla situe ses légendes entre le début du XV^e^ siècle et le début du XVIII^e^ siècle, c'est-à-dire entre la fin du Moyen Âge et le début du Siècle des Lumières en Europe. Les livres d'histoire montrent

---

[165] CHAUNU (Pierre) et ESCAMILLA (Michèle), *Charles V*, Paris, Fayard, 2000, 855 p. : le futur Charles V naît à Gand en février 1500 mais il ne se rend en Espagne qu'en 1517 et y séjourne de façon épisodique, en fonction de la politique intérieure qu'il mène.
[166] PÉREZ (Joseph), *op. cit.*, p. 185.
[167] *Ibid*.
[168] *Op. cit.*, p. 196.

combien, durant ces années, la guerre et la décadence économique sont des sujets d'inquiétude. L'Espagne se sent riche et elle l'est, notamment grâce aux revenus provenant des colonies d'Amérique, mais les souverains emploient le plus souvent cet argent à mener un train de vie luxueux et faire la guerre. À la Reconquête pour l'unité politique et religieuse de l'Espagne succèdent l'Invincible Armada de Philippe II et les fronts multiples qu'il engage, ainsi que les guerres menées par Philippe IV et Philippe V, qui laissent l'Espagne exsangue et ruinée. Dans le même temps l'Inquisition a emprisonné et parfois tué des anonymes et des génies au nom de la chrétienté : en 1499, 107 juifs *conversos* furent brûlés vifs sur ordre de l'Inquisiteur Diego Rodrigues Lucero ; nous pouvons citer Fray Luis de León, qui fut accusé en 1572 d'avoir traduit des passages de la Bible en langue vulgaire et emprisonné durant quatre ans ; les mystiques Sainte-Thérèse d'Avila, dont l'autobiographie a été dénoncée à l'Inquisition en 1574, et Saint-Jean de la Croix furent inquiétés ; de nombreux *auto da fé*, organisés entre 1559 et 1560, anéantirent les noyaux protestants présents en Espagne ; enfin, entre 1580 et 1600, Philippe II fit condamner 3200 juifs par l'Inquisition, parmi lesquels 160 furent destinés au bûcher. C'est ce qui fait dire à Gérard Dufour que : « L'Inquisition n'a rien d'un mythe. Et pourtant, dans l'imaginaire collectif (tant en Espagne qu'à l'étranger) sa représentation a pris une dimension mythique »[169].

Par ailleurs, si le Siècle d'Or a bien eu lieu, par l'émergence de nombreux écrivains et artistes ou par la construction d'édifices grandioses, la situation n'a cessé de se dégrader et a mené l'Espagne jusqu'à la faiblesse, au XIX^{e} siècle. Manuel Tuñón de Lara explique :

> Era España, a comienzos del siglo XIX, un país que vivía dentro de los moldes de lo que se ha llamado "viejo régimen", o sea un país eminentemente agrario, dominado por la gran propiedad rústica y los señoríos, en que la nobleza y la Iglesia detentaban la mayoría de las fuentes de riqueza. […] El régimen de mayorazgos reforzaba la concentración de la propiedad agraria. […] Únase a eso el régimen de aduanas interiores, la multiplicidad de impuestos directos, la pluralidad de moneda en curso, etcétera, para formarse idea de cuánto distaba España de las fronteras de la Edad moderna[170].

[169] « La rivalité entre l'histoire et la littérature et la création du mythe inquisitorial en Espagne au début du XIX^{e} siècle », *in* DUMAS (Claude), *Les mythes et leur expression au XIX^{e} siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, 384 p., pp. 11-20 ; p. 11. Il ajoute que l'histoire de l'Inquisition est devenue celle des victimes de l'Inquisition (dont nous avons un exemple dans les *Leyendas Tradicionales* avec Pietro Torrigiano). Ces victimes dépasseraient le nombre de 341.000 personnes, or, « pour erronés qu'ils fussent, ces comptes fantastiques frappèrent les imaginations et contribuèrent grandement à la propagation du mythe inquisitorial, ainsi justifié de manière prétendument scientifique » (p. 20).

[170] TUÑÓN DE LARA (Manuel), *La España del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2000, vol. 1, 325 p. ; pp. 26-28.

L'invasion napoléonienne et les batailles qu'elle engendra durant plusieurs années, ainsi que les guerres d'indépendance en Amérique, au début du XIX^e^ siècle, ont achevé de faire sombrer le pays dans une situation catastrophique à tous les niveaux.

Les écrivains espagnols du XIX^e^ siècle, en tournant les yeux vers le passé de leur pays, ont occulté son caractère belliqueux et fanatique. Ils ont uniquement centré leur attention sur la place hégémonique qu'avait alors l'Espagne en Europe, sur la grandeur des génies de la peinture ou de la littérature et sur l'importante présence espagnole en Amérique. Ils avaient la vision d'une Espagne prolifique d'un point de vue intellectuel, puissante d'un point de vue militaire et économique, et crainte tout autant qu'admirée et respectée par ses voisins européens.

Bien évidemment, ils idéalisaient la situation. Marcelin Defourneaux[171] explique qu'effectivement les Espagnols étaient fiers et attachés à leur honneur, mais que concrètement cela se traduisait par des mesures d'exclusion vis-à-vis des minorités. Les rues regorgeaient de *pícaros* et autres voleurs professionnels qui, s'ils symbolisaient pour les écrivains du XIX^e^ siècle la liberté ou le folklore, n'en demeurent pas moins des représentations concrètes de la pauvreté du peuple espagnol, qui manquait de tout alors même que la Cour dépensait des fortunes en futilités.

Mais J. Zorrilla entendait donner de son pays une image positive, c'est pourquoi il n'évoque guère les problèmes politiques même s'il fait bien sûr référence aux luttes engagées. Ainsi, Diego Martínez dit à Inés : « - Dentro de un mes, Inés mía, / parto á la guerra de Flandes » (« A buen juez mejor testigo », vv. 231-232, p. 12a). Lorsque Diego revient de la guerre, trois ans plus tard, il a obtenu le titre de capitaine, lui qui était un *hidalgo*[172], c'est-à-dire un jeune homme noble, certes, mais sans fortune, donc appartenant d'une certaine façon à une aristocratie de second rang par la richesse et la puissance[173]. A son retour, Diego est luxueusement vêtu et son attitude fière et hautaine révèle combien il a été vaillant sur le champ de bataille : « A Flandes partió Martinez / de soldado aventurero, / y por su suerte y hazañas / allí

[171] *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Monaco, Hachette, 1964, 286 p. ; pp. 28-29.
[172] MARTIN (Georges), trad., prés. et notes, *Chansons de geste espagnoles, Chanson de Mon Cid - Chanson de Rodrigue*, Paris, Flammarion, 2005, 271 p. ; p. 51 : *hidalgo* vient de « *fijos dalgo* : au moyen âge, dénotait une condition sociale caractérisée par un ensemble de privilèges, notamment fiscaux, et que l'on assimilait, fût-elle héritée à la naissance ou acquise en cours de vie, à un état "naturel" : l'équivalent de "noble" ou de "gentilhomme" ».
[173] MARTIN (Georges), *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, 2001, 284 p. ; p. 6.

capitan le hicieron. / […] Y otro no fué que Martinez / quien há poco entró en Toledo, / tan orgulloso y ufano / cual salió humilde y pequeño » (vv. 426-429 et 438-441, p.15a). José Zorrilla ne fait jamais allusion aux défaites espagnoles mais uniquement aux victoires, obtenues grâce au courage et à la foi des soldats espagnols, comme Diego Martínez ou encore Pedro Medina dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios ».

III. Des formes poétiques ancrées dans la littérature des siècles passés.

Les deux premières parties de ce chapitre ont montré combien les *Leyendas Tradicionales* de José Zorrilla sont ancrées, culturellement et historiquement, dans le passé de l'Espagne, puisqu'elles s'inspirent d'œuvres et d'auteurs antérieurs au XIX^{e} siècle et ont lieu dans des périodes comprises entre le IX^{e} et le tout début du XVIII^{e} siècle.

Voyons si d'un point de vue de la métrique, J. Zorrilla utilise également des schémas issus des siècles qui l'ont précédé. Nous remarquons rapidement que, dans les *Leyendas Tradicionales*, J. Zorrilla fait preuve d'une grande connaissance des schémas métriques des siècles qui ont précédé celui dans lequel il vit.

1) Les schémas métriques hérités du Moyen Âge.

José Zorrilla a toujours revendiqué sa qualité de *trovador errante* et, de ce fait, certaines compositions reprennent des schémas métriques issus de la littérature du Moyen Âge. Ainsi, il utilise dans « El testigo de bronce » des vers en *arte mayor* tels les dodécasyllabes :

> Las vanas quimeras del sueño la mente
> del jóven delante del dia lanzó
> y libre y sereno su espíritu siente
> que calma tranquila le dió nuevamente,
> y nueva existencia la luz le inspiró.
> (vv. 370-374, p. 201b)

Dans « El caballero de la buena memoria », il insère d'autres extraits en dodécasyllabes dont voici un exemple :

> Apenas volvia la calle tortuosa,
> que entrada secreta nos da al callejon,
> la huella de un hombre sentí recelosa :
> la faz con la capa cubrí á precaucion.
> Seguí decidido, mas frente por frente
> con un embozado maldito me di.
> Miró, recatéme, seguí indiferente,
> Paróse, y á poco volvió tras de mí.
> (vv. 271-278, p. 303a).

Les compositions en dodécasyllabes correspondent généralement à des œuvres au ton grave, or c'est ce schéma métrique que le Marquis de Santillane choisit pour composer un poème en hommage à don Enrique de Villena[174]. José Zorrilla respecte cette habitude puisque les passages en dodécasyllabes contenus dans ses *Leyendas Tradicionales* expriment des moments importants et lourds de conséquences pour la suite du récit. Par exemple, dans la citation de « El caballero de la buena memoria », Gabriel confie à Doña Elvira sa rencontre, dans une ruelle, avec un homme mystérieux qui semblait le surveiller. Lui-même pense qu'il s'agit d'une anecdote sans importance mais Elvira est angoissée ; en effet, elle est surveillée par son amant officiel qui verrait d'un très mauvais œil qu'elle accepte de se laisser courtiser par un autre homme. Effectivement, cette rencontre scelle son destin car Gabriel est tué le jour même par cet homme au visage caché. Quant à l'extrait cité de « El testigo de bronce », il suit la description du réveil de don Germán de Osorio après une nuit de cauchemar, au cours de laquelle il a rêvé qu'il mourait. L'évocation qu'en fait l'auteur évoque effectivement une très forte angoisse[175].

Dans les extraits que nous avons cités, les dodécasyllabes sont composés de deux hémistiches accentués sur la cinquième syllabe et sont en majorité dactiliques, c'est-à-dire accentués à la deuxième, cinquième, huitième et onzième syllabe ; l'un des vers est trochaïque. Tel était l'usage dans la *Gaya ciencia* ainsi que l'explique Tomás Navarro Tomás à propos du Marquis de Santillane : « en la mayor parte de los casos el arte mayor de Santillana es un dodecasílabo isosílabo en que alternan libremente los hemistiquios dactílicos y trocaicos »[176]. En utilisant le dodécasyllabe,

---

[174] *Poesías completas*, ed. de Maxim Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003, 667 p. ; p. 285, strophe 2, vv. 9-16 : « Algunos actores en sus connotados / pidieron favores, subsidio e valençia / al fulgente Apolo, dador de sçïencia, / a Cupido e Venus los enamorados ; / al Jove Tronante en otros tractados, / en bélicos actos al feroçe Mares, / a las nueve Musas en muchos logares / insignes poetas vi recomendados ».

[175] Vv. 89-98, p. 197b : cette *silva* décrit l'état de Germán au réveil, après sa nuit de cauchemar : « La ropa descompuesta / tiene á los brazos enrollada y cuello, / su agitacion mostrando la funesta / razon oculta de ello. / El no usado desorden del cabello, / el sudor que le inunda la ancha frente, / los agitados labios que pronuncian / frases sin ilacion, confusamente, / que su espíritu acosa fieramente / pesadilla tenaz bien claro anuncian ».

[176] *Métrica española* [1956], Barcelona, Ariel, 2003, 240 p. ; p. 95.

J. Zorrilla s'inscrit dans la lignée de l'école allégorico-dantesque, appelée aussi italianisante. Les poètes de cette tendance écrivent en castillan, qui de par sa prépondérance est devenu la langue de culture[177] et utilisent principalement la *copla de arte mayor*, c'est-à-dire la strophe de huit dodécasyllabes. Il s'agit notamment de Francisco Imperial, de Ferrán Manuel de Lando et des frères Diego et Gonzalo Martínez de Medina. Fernán Sánchez de Calavera ou encore Juan de Mena (XV^{e} siècle), dans *Laberinto de Fortuna*[178], emploient également le dodécasyllabe[179].

Mais J. Zorrilla utilise également l'octosyllabe, dans diverses formes poétiques. Ainsi, il est une autre strophe très répandue et datant du Moyen Âge que José Zorrilla utilise fréquemment, c'est-à-dire dans quasiment toutes les *Leyendas Tradicionales* ; c'est la *redondilla*[180] :

Nació Doña Beatriz
para monja destinada :
mas salió al mundo inclinada
y no fué eleccion feliz.
Con demasiado devoto
corazon, en su preñez
hizo su madre tal vez
tan desatinado voto.
(« El desafío del diablo», vv. 1-8, p. 129a).

Pérez de Guzmán, Rodrigo de Cota ainsi que Diego Gómez Manrique[181] ont fait usage de la *redondilla*.

Certains passages des *Leyendas Tradicionales* sont des *quintillas*[182] :

---

[177] GERBET (Marie-Claude), *L'Espagne au Moyen Age (VIII-XV^{e} siècles)*, Paris, Armand Colin, 1992, 423 p. ; p. 342.

[178][1481], ed. de Maxim P. A. M. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1997, 277 p. ; p 75, strophe 1, vv. 1-8 : « Al muy prepotente don Juan el segundo, / aquel con quien Júpiter tuvo tal zelo / que tanta de parte le fizo del mundo / quanta a sí mesmo se fizo del çielo, / al gran rey de España, al César novelo ; / al que con Fortuna es bien fortunado, / aquel en quien caben virtud e reinado ; / a él, la rodilla fincada por suelo ».

[179] LÓPEZ ESTRADA (Francisco), *Introducción a la literatura medieval española* [1966], Madrid, Gredos, 3^{e} éd. de 1970, 342 p. ; p. 228.

[180] *Gran diccionario de la lengua española*, prólogo de Francisco Rico, Barcelona, Larousse, 2000, 1856 p. ; p.1484 : « redondilla : estrofa formada por cuatro versos de ochos sílabas, en la que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero ».

[181] [XV^{e} siècle], *La representación del Nasçimiento de Nuestro Señor*, ed. de Antonio Paz y Meliá, Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 1885 : « ¡ Oh viejo desventurado ! / Negra dicha fue la mía / en casarme con María / por quien fuesse deshonrado. / Ya la veo bien preñada, / no sé de quién, nin de cuánto. / Dizen que d'Espíritu Santo, / mas yo d'esto no sé nada ».

[182] *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 1448 : « quintilla : estrofa que está formada por cinco versos de arte menor de rima consonante, generalmente octosílabos, ordenados de manera que no haya tres seguidos con la misma rima y que los dos últimos no formen un pareado ».

Cerraron en un convento
á Doña Inés de Alvarado,
y obraron con poco tiento :
porque jamás fué su intento
tomar tan bendito estado

Niña alegre y bulliciosa,
de noble estirpe nacida,
pensó, libre mariposa,
en volar de rosa en rosa
por el jardin de la vida.
(« El capitán Montoya », vv. 785-794, p. 34a)[183].

La *quintilla* s'est développée au XV^e^ siècle mais, à cette période, cette forme strophique était appelée *redondilla de cinco versos*[184]. Elle a été abondamment utilisée au point d'être considérée comme un « producto entera y genuinamente castellano »[185]. Tomás Navarro Tomás explique : « Entre las múltiples variedades de estrofas de este género usadas por el mismo tiempo en otras lenguas, los poetas castellanos concentraron su preferencia sobre un número de tipos relativamente limitados en que figuran la redondilla y la quintilla como componentes esenciales »[186]. Nous pouvons donner en exemple un poème de Jorge Manrique : « Justa fué mi perdición ; / de mis males soy contento, / no se'spera galardón, / pues vuestro merescimiento / satisfizo mi passión »[187] ou encore une composition du Marquis de Santillane : « Venid a ver la riqueza / y estremo de amores bivos, / que os libró de ser cabtivos, / muertos en penas de aspereza / por fariseos altivos »[188].

Une des *Leyendas Tradicionales*, intitulée « La azucena silvestre », semble comporter un passage composé en partie sous la forme du *zéjel*[189], puisque nous y trouvons la laisse de trois vers monorrimes propre au *zéjel* :

Cual suele tras sombrío
espeso nubarron
brotar en el estío

[183] La *quintilla* est aussi présente dans cette même légende, « El capitán Montoya », à la partie X (vv. 1482-1631, pp. 44a-46a) et dans « El escultor y el duque » (vv. 372-376, p. 385b).
[184] NAVARRO TOMÁS (Tomás), *Métrica española*, op. *cit*., p. 104.
[185] CLOTELLE CLARKE (Dorothy), « Sobre la quintilla », *Revista de Filología Española*, XX (1933), pp. 288-295.
[186] *Métrica española*, *op. cit.*, p. 173.
[187] *Cancionero* [XV^e^ siècle], ed. de Augusto Cortina, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 167 p. ; vv. 1424-1428, p. 63.
[188] « Lamentación a la quinta angustia, quando nuestra Señora tenía a nuestro Señor en los brazos », *in Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 366 p. ; strophe 20, p. 220.
[189] *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 1852 : « zéjel : composición poética popular de origen árabe, formado por un estribillo inicial y por un número variable de estrofas compuestas de tres versos monorrimos seguidos de otro verso de rima constante igual la del estribillo ».

mefítico vapor,
que deja nuestro espíritu
sin fuerza ni vigor ;
cual pesadilla odiosa,
que en sueños nos acosa
girando en fatigosa
perpetua confusion,
sin que podamos débiles
calmar su agitacion :
tal su ánimo al peso
de crímen secreto
prensado y sujeto
con miedo se ve […]
(vv. 1345-1361, p. 357b).

Cet extrait propose des heptasyllabes, comme dans le *Libro de Buen Amor*[190] de Juan Ruiz, mais ce n'était pas une obligation. Pérez de Guzmán, le Marquis de Santillane[191] et Juan de Mena, par exemple, ont écrit des *zéjeles* en octosyllabes, tout comme Alfonso Alvárez de Villasandino dans le *Cancionero de Baena*[192], mais il peut en exister également en vers de *arte mayor*, par exemple, comme dans les *Cantigas* de Alfonso el Sabio[193].

Dans un court extrait de la même légende, J. Zorrilla utilise des alexandrins. Cette forme commença à disparaître au XV^{e} siècle au profit du dodécasyllabe, mais il faut constater que le *Libro de Buen Amor* a été, en grande partie, rédigé en alexandrins formés de deux hémistiches accentués sur la sixième syllabe[194].

Dans *Las dos Rosas*, José Zorrilla insère une *copla castellana*[195] :

---

[190] [1330], RUIZ (Juan, Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor*, ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 2 vols., 300-340 p. ; vol. 1, p. 53, strophes 115-116 : « Mis ojos no verán a luz / pues perdido he a Cruz. / Cruz cruzada, panadera / Tomé por entendedera, / Tomé senda por carrera / Como […] andaluz ». Dans les strophes suivantes et jusqu'à la strophe 120 incluse, les quatrains sont une *mudanza* suivie d'un vers rimant avec les deux premiers vers du poème.

[191] « Obras políticas : dechado a la muy escelente reina Doña Isabel, nuestra soberana Señora », *in Cancionero*, *op. cit.*, pp. 281-299 ; p. 284, strophe 9 : « Pues reina nuestra señora, / lo que dora / los reales gobernalles / es que anden por las calles / los firmalles / desta espada matadora ».

[192] *Op. cit.*, « Algunos profeçarán / después que esto oirán. / No será el alto ungido / rey de España esclarecido, / mas algún loco atrevido / rabiará como mal can. / No serán los muy privados / del rey y sus allegados, / mas algunos mal fadados / sin porque me maldirán ».

[193] Ed. de Walter Mettmann, Madrid, Castalia, 1986, 345 p. ; « Cantiga 63 », p. 209, vv. 4-10 : « Quen ben serv 'a Madre do que quis morrer / por nos, nunca pod' en vergonna caer. / Dest' un gran miragre vos quero contar / que Santa Maria fez, se Deus m'anpar, / por un cavaleiro a que foi guardar / de mui gran vergonna que cuidou prender. / Quen ben serv' a Madre do que quis morrer ».

[194] *Op. cit.*, p. 24, strophes 82-85 : « Enxiemplo de como el león estava doliente, e las otras animalias lo venían a ver » : « Dis' que yasíe doliente el león, de dolor / todas las animalias vivíen ver su señor, / tomó plaser con ellas, e sintiose mejor, / alegráronse todas mucho por su amor ».

[195] *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 387 : « copla castellana : estrofa formada por dos redondillas con rimas diferentes ».

y áun vomitan sus ventanas
en confusion infernal,
las cántigas que profanas
respira la bacanal.
Aun puede oirse por ellas,
con el brindis del baron,
el seco y discordo són
del vino y de las querellas.
(vv. 829-836, p. 61a).

D'après la définition, les rimes doivent être différentes, ce qui est bien le cas dans cet extrait et, d'autre part, les schémas de rimes sont différents puisque, pour la première *redondilla*, les rimes sont croisées et qu'elles sont embrassées pour la seconde *redondilla*.

Madeleine et Arcadio Pardo citent Jorge Manrique[196] et le Marquis de Santillane pour illustrer la *copla castellana*, courante au XV^e^ siècle mais abandonnée ensuite[197].

Enfin, J. Zorrilla utilise abondamment le *romance*[198], poème éminemment espagnol, né au Moyen Âge et dont l'essor s'est fait durant la Renaissance et plus particulièrement dans la deuxième moitié du XVI^e^ siècle[199], pour ne plus jamais disparaître, voire même à certaines époques redevenir une forme majeure de la poésie. Pedro Salinas écrit :

> No hay duda de que el español está aquerenciado al romance ; lo lleva dentro y se le sale a los labios o a la pluma en cuanto se apodera de él la voluntad poetizante. Su historia es, en buena parte, la de la literatura española. […] Es el romance un apretado haz de fuerzas que tienden hacia varias direcciones : en el romance primitivo, junto al tender preferente, la narración, hay un tender hacia lo dramático y un tender hacia lo lírico. Esas tendencias, al armonizarse en varios romances, […] les dan este valor de poema completo[200].

L'utilisation prolongée et intensive du *romance* prouve que l'octosyllabe prenait de l'importance et était de plus en plus usité dans la poésie. Absolument toutes les *Leyendas Tradicionales* comportent des extraits en *romance*. « A buen juez mejor testigo » compte une seule *quintilla* sur 715 vers, alors que tout le reste du récit est

[196] « Cabo », *in Poesía*, ed. de María Morrás, Madrid, Castalia, 2003, 299 p. ; p. 125 : « Ravia terrible me aquexa, / ravia mortal me destruye, / ravia que jamás me dexa, / ravia que nunca concluye. / Remedio siempre me huye, / reparo se me desvía, / rebuelve por otra vía / rebuelta y siempre rehúye ».
[197] *Précis de métrique espagnole*, Paris, Nathan, 1992, 128 p. ; pp. 86-87.
[198] *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 1545 : « romance : combinación métrica que consiste en repetir la misma asonancia en los versos pares sin rimar los impares. / Composición poética formada por versos octosílabos con este tipo de combinación métrica ».
[199] NAVARRO TOMÁS (Tomás), *Métrica española*, *op. cit.*, p. 219.
[200] « El romancismo y el siglo XX », *in Ensayos de literatura hispánica*, ed. de Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1967, 405 p., pp. 325-359 ; p. 327.

un *romance*. « La azucena silvestre » comporte de longs passages en *romance* tout comme « El capitán Montoya ».

En utilisant ces formes poétiques nées au Moyen Âge, José Zorrilla confirme sa volonté d'enraciner ses récits dans la tradition et la culture espagnoles. Il remonte aux sources de la poésie écrite de son pays et inscrit son œuvre dans l'héritage de la littérature populaire espagnole.

2) Les schémas métriques hérités du Siècle d'Or.

Malgré son attachement pour la littérature et la culture du Moyen Âge, José Zorrilla n'a pas écrit les *Leyendas Tradicionales* uniquement avec des formes métriques médiévales. En effet, il a utilisé également des schémas propres au Siècle d'Or espagnol. C'est en effet à cette période que les poèmes ont commencé à être rédigés en hendécasyllabes, à l'instigation de Juan Boscán en 1526, aidé par la coopération de Garcilaso de la Vega[201]. J. Zorrilla utilise ce vers à plusieurs reprises, notamment dans « El testigo de bronce » :

> Consigo mismo hablando, y con sus manos
> Reconociendo el lecho en derredor :
> « ¡ Jesús ! ¿ qué es esto ? ¿ dónde estoy, Dios mío ?
> ¿ Qué vértigo letal me trastornó ?
> Mi fatigado cuerpo aun tembloroso
> bañado siento de mortal sudor.
> Impetuoso y rugiente torbellino
> creí en verdad que me arrastraba en pos
> por el vacío rápido girando
> cual átomo que arrastra el aquilon.
> (vv. 213-222, p. 200a).

[201] Boscán introduisit les mètres italiens dans la poésie espagnole à la suite de sa rencontre avec le diplomate, humaniste, historien et écrivain Navagiero en 1526 : « tras ejercer como cronista oficial de Venecia, en 1525 Navagiero fue nombrado embajador de esta República cerca de Carlos I de España y V de Alemania. Desembarcó en Barcelona, se desplazó hasta Toledo y, después de ocho meses de arduas embajadas (cuya principal negociación parece que vino encaminada a conseguir la liberación del rey francés Francisco I, cautivo de los españoles tras la batalla de Pavía), se sumó al largo viaje que la corte emprendió por toda Andalucía. Precisamente en este año se celebraron las muy solemnes y festejadísimas bodas del Emperador con Isabel de Portugal, en el transcurso de las cuales Andrea Navagiero trabó amistad con el poeta barcelonés Juan Boscán Almogáver, a quien sugirió la conveniencia de adaptar a la poesía española los temas y las formas métricas propias del floreciente humanismo italiano. Hízolo así Boscán, dando cuenta de ello a su señalado amigo Garcilaso de la Vega, quien, a la sazón, aún gozaba del amparo de Carlos V y se hallaba por ello presente en Granada en el verano de 1526, celebrando las reales tornabodas. De esta conversación con Boscán se deriva toda la enorme importancia que Navagiero tuvo no sólo para la lírica española del siglo XVI, sino para todo el desarrollo posterior de la poesía española » ; voir le site :
(http://www.lllf.uam.es/~fmarcos/informes/BNArgentina/catalogo/navagier.htm).

Tout comme à la Renaissance, les hendécasyllabes écrits par J. Zorrilla peuvent comporter toutes les accentuations dans un même poème. Ainsi, dans l'extrait suivant, le premier hendécasyllabe est héroïque (accentuation sur les syllabes 2, 6 et 10), les deux suivants sont saphiques (accentuation sur les syllabes 4, 6 et 10 ou 4, 8 et 10) et le dernier est mélodique (accentuation sur les syllabes 3, 6 et 10) :

> Y hablando asi la viuda generosa,
> en camarin secreto le escondia
> mientras entraba en turba tumultuosa
> la justicia del rey, por su alquería.
> (« El caballero de la buena memoria »,
> vv. 711-714, p. 308b).

Néanmoins, l'hendécasyllabe héroïque (accentué aux syllabes 2, 6 et 10) s'affirme, dans les extraits narratifs essentiellement. Nous en trouvons dans les récits de José Zorrilla, notamment dans les vers 205, 207, 210 et 211 de « El testigo de bronce » :

> Aquí con un esfuerzo repentino
> hijo de la afanosa agitacion
> con que tal pesadilla le oprimia
> espantado el mancebo despertó.
> Del camarin por el recinto oscuro
> tendió los ojos trémulo, el horror
> del sueño desechar aun no pudiendo
> ni apartar la verdad de la ficcion.
> (vv. 205-212, pp. 199b-200a).

Nous trouvons bien sûr d'autres exemples d'hendécasyllabes héroïques à la lecture des *Leyendas Tradicionales*. Ce rythme donne à la compostion une impression d'équilibre et d'uniformité, il est beaucoup employé dans la poésie narrative, alors que l'hendécasyllabe saphique est plus utilisé dans la poésie lyrique. Cependant, il est rare de trouver des passages ne comportant qu'une seule forme.

La moitié des *Leyendas tradicionales* comporte des passages écrits en *silva*[202], à l'image de « El desafío del diablo » :

> Al cabo de unos días en la estancia
> de la triste Beatriz, Cárlos entró,
> severo el gesto, pálido el semblante

[202] *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 1316 : « silva : combinación métrica formada por versos endecasílabos y heptasílabos distribuidos y rimados a gusto del poeta ».

y alegre el corazon.
Que aunque pesar, vigilia y sufrimiento
remeda con hipócrita exterior,
recóndito placer mora en su alma,
colmando su traicion.
(vv. 2086-2093, p. 157b).

L'utilisation de la *silva* s'est généralisée avec les *Soledades* de Góngora[203], « se extiende en el tiempo y el espacio a lo largo de todo el siglo XVII español »[204], devenant « el santo y seña de la poesía barroca »[205] ; puis « la silva es ampliamente cultivada en el siglo XVIII y sigue un progresivo *ascensus* en el Romanticismo »[206] à tel point que ce poème strophique, au départ italien, s'est intégré profondément dans la littérature espagnole jusqu'à devenir un poème typiquement espagnol, faisant donc partie de l'identité littéraire de l'Espagne. Ainsi, Garcilaso de la Vega[207] l'utilise, tout comme Pedro Calderón dans *La vida es sueño*[208]. Les auteurs de cette époque utilisent fréquemment l'hendécasyllabe saphique. Nous pouvons donner l'exemple de Esteban Manuel Villegas dans son poème *Al céfiro blando*[209]. Par contre, si les hendécasyllabes *agudos* sont seulement tolérés, il existe des hendécasyllabes *esdrújulos*, que J. Zorrilla employa tout comme le fit par exemple Lope de Vega dans sa *comedia* intitulée *El remedio en la desdicha*[210]. Begoña López Bueno explique que « una vez instituida, la silva se expande por prácticamente todos los dominios temáticos y, con ello, se endosa funciones múltiples. […] Es una forma métrica que por sus múltiples implicaciones semánticas no queda de ninguna manera

[203] [1613], ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, 733 p. ; p. 203, vv. 22-28 : « Soledad primera » : « Del Océano pues antes sorbido, / y lugo vomitado / no lejos de un escollo coronado / de secos juncos, de calientes plumas, / (alga todo y espumas) / halló hospitalidad donde halló nido / de Júpitel el ave ».
[204] MONTERO DELGADO (Juan) y RUIZ PÉREZ (Pedro), « La silva entre el metro y el género », *in La silva*, ed. dirigida por Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, 233 p., pp. 17-56 ; p. 45.
[205] LÓPEZ BUENO (Begoña), « Presentación » *in La silva*, *op. cit.*, pp. 5-15 ; p. 14.
[206] *Op. cit.*, p. 8.
[207] « Canción », *in Poesías castellanas completas* [XVI^{e} siècle], ed. de Elías Rivers, Madrid, Castalia, 1996, 235p. ; p. 83, vv. 1-9 : « Si a la región desierta, inhabitable / por el hervor del sol demasiado / y sequedad d'aquella arena ardiente, / o a la que por el hielo congelado / y rigurosa nieve es intratable, / del todo, inhabitada de la gente, / por algún accidente / o caso de fortuna desastrada / me fuésedes llevada […] ».
[208] [1632], ed. de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994, 339 p. ; pp. 94-95, vv. 1-8 : « Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento, / ¿ dónde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama, / y bruto sin instinto / natural, al confuso laberinto / de esas desnudas peñas, / te desbocas, te arrastras y despeñas ? ».
[209] *In Eroticas, o amatorias* [1617-1618], ed. de Narciso Alonso Cortés, Madrid, La Lectura, 1913, 359 p. : la première partie comporte des heptasyllabes et la deuxième partie comporte des hendécasyllabes.
[210] [1620], *Comedias*, ed., pról. y notas de Justo Gómez Ocerín y Manuel Regueiro Tenreiro, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 279 p. ; p. 141, vv. 2083-2088 : « Agora que a mi bien no pone obstáculo / la fortuna cruel, y mis pies débiles / los rayos de mi sol llevan por báculo, / que el llanto enjugan de mis ojos flébiles ; haciendo el alma verdadero oráculo, / mis esperanzas, hasta agora estériles, / tendrán, ya libres de otra fuerza bélica, / fin en los brazos de mi esposa angélica ».

condicionada a un género determinado »[211]. En effet, nous trouvons, sous forme de *silvas*, aussi bien des poèmes d'amour, religieux, satiriques que burlesques ou moraux, ainsi que des fables, et ces poèmes peuvent être des chansons, des madrigaux, des odes, des lettres ou encore des poèmes épiques, « todo ello con una tendencia hacia lo descriptivo »[212]. Elle symbolise la liberté.

D'autre part, « Margarita la tornera », « El caballero de la buena memoria », « La azucena silvestre » mais aussi « Justicia de Dios » contiennent des *octavas reales*[213], formes utilisées tout d'abord dans les poésies lyriques de Boscán, Garcilaso de la Vega[214], Lope de Vega[215] et Góngora et qui sont devenues peu à peu la strophe caractéristique de la poésie épique : Bernardo de Balbuena, auteur de *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*[216] en fit usage, tout comme Alonso de Ercilla dans *La Araucana*[217]. Au théâtre, la *octava real* exprime la gravité et la dignité[218], elle est utilisée notamment dans des scènes de cérémonie[219] et d'ailleurs c'est tout à fait l'usage qu'en fait José Zorrilla :

> Lejos del mundo y de su pompa vana,
> harto de juveniles devaneos,
> el polvo hollando que la raza humana
> encierra en sus placeres y deseos,
> renunciando su gala cortesana
> y de su clara estirpe los trofeos,

---

[211] *La silva*, *op. cit.*, pp. 12-13.
[212] *Op. cit.*, p. 13.
[213] *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 1209 : « octava real : composición poética de ocho versos endecasílabos y rima alternante hasta el sexto de ellos, rimando por último el séptimo con el octavo » (ABABABCC).
[214] *Poesías castellanas completas*, *op. cit.*, p. 215, vv. 129-136 : « Égloga » : « Estaba figurada la hermosa / Eurídice en el blanco pie mordida / de la pequeña sierpe ponzoñosa, / entre la hierba y flores escondida ; / descolorida estaba como rosa / que ha sido fuera de sazón cogida, / y el ánima, / los ojos ya volviendo, / de la hermosa carne despidiendo ».
[215] « Amarilis. Egloga », *in Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1990, 391 p. ; p. 283, vv. 57-65 : « El copioso caballo, que encrespaba / natural artificio, componía / una selva de rizos, que envidiaba / Amor para mirar por celosía : / porque cuando tendido le peinaba, / un pavellón de tornasol hacía, / cuyas ondas sulcaban siempre atentos / tantos como cabellos, pensamientos ».
[216] [XVI^{e} siècle], *in Poemas épicos*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, 628 p. Les 40.000 vers de ce poème sont rédigés en *octavas reales*.
[217] [1569-1589], ed. de Marcos Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1979, 2 vols, 440-487 p. ; vol. 1, p.127, Canto Primero, strophe 1, vv. 1-8 : « No las damas, señor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados, / ni las muestras, regalos y ternezas / de amorosos afectos y cuidados, / mas el valor, los hechos, las proezas / de aquellos españoles esforzados / que a la cerviz de Arauco no domada / pusieron duro yugo por la espada ».
[218] CALDERÓN DE LA BARCA (Pedro), *La vida es sueño*, *op. cit.*, p. 270, vv. 2428-2435 : « ¿Quién, Astoflo, podrá parar, prudente, / la furia de un caballo desbocado ? / ¿ Quién detener de un río la corriente / que corre al mar, soberbio y despeñado ? ¿ Quién un peñasco suspender, valiente, / de la cima de un monte, desgajado ? / Pues todo fácil de parar ha sido, / y un vulgo no, soberbio y atrevido ».
[219] PRIETO (Antonio), *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1991, tomo I : *Andáis tras mis escritos*, 283 p. ; p. 48 : pour lui, la *octava* est une forme poétique éminemment propre à la Renaissance et aristocratique.

en celda estrecha y solitaria habita
un austero y humilde cenobita.
(« Justicia de Dios », vv. 345-352, p. 180a).

L'homme évoqué dans ces vers fut un guerrier reconnu qui contribua à enrichir ses rois et à agrandir sa nation. Mais, rongé par les remords et la culpabilité, il décida de se retirer de la vie mondaine pour vivre dans la misère et la pénitence. Il intervient dans la légende en tant que défenseur de Tello, qu'il sait innocent du crime dont il est accusé. Tello a voulu secourir un homme qui venait d'être agressé, or il a a été pris pour l'assassin et emprisonné.

Dans « Justicia de Dios » toujours, nous remarquons un passage en *décimas*, strophe de dix octosyllabes rimant suivant le schéma abbaaccddc :

Y allá en su alma á quien vicia
de lo humano la miseria,
asi la ruda materia
luchaba con su impericia.
« No hay Dios donde no hay justicia ;
porque á ser de otra manera,
ó Tello no pereciera
con tan clar sinrazon,
ú oyera el rey mi razon,
ó el matador pareciera ».
(vv. 1032-1041, p. 189a).

Cette strophe fut inventée en 1591 par Vicente Espinel et très employée dans le théâtre du Siècle d'Or, notamment dans *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca[220].

Nous rencontrons dans « El caballero de la buena memoria » un passage en *sexta rima*[221], une strophe qui « se ha cultivado en extensos poemas a partir del Siglo de Oro »[222] :

En una granja, que las ondas riegan
del espumoso Tajo, y dó los daños

[220] CALDERÓN DE LA BARCA (Pedro), *La vida es sueño*, *op. cit.*, pp. 108-109, vv. 103-112 : « Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así, / ¿ qué delito cometí / contra vosotros naciendo ? / Aunque si nací, ya entiendo / qué delito he cometido. / Bastante causa he tenido / vuestra justicia y rigor, / pues el delito mayor / del hombre es haber nacido ».
[221] *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 1606 : « sexteto : estrofa que está formada por seis versos, en general endecasílabos, o endecasílabos y heptasílabos, con la estructura de serventesio seguida de un pareado » ; p. 1603 : « serventesio : estrofa que está formada por cuatro versos de arte mayor y en la que riman en consonante el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto ».
[222] NAVARRO TOMÁS (Tomás), *Arte del verso*, *op. cit.*, p. 110.

de la revuelta popular no llegan,
Doña Inés de Zamora hace dos años
que vive retirada,
de mundanos placeres olvidada.
Viuda de un caballero
de ilustrísima cuna,
madre no más de un jóven heredero,
y dueña de una pródiga fortuna,
sus bienes administra rectamente,
y cuida el porvenir del hijo ausente.
(vv. 546-557, p. 307a).

Enfin, la *redondilla* née au Moyen Âge et si fréquemment utilisée par J. Zorrilla a connu un essor majeur au Siècle d'Or, avec des rimes embrassées. On la trouve dans l'œuvre *Peribánez* de Lope de Vega, dans des compositions de Sor Juana Inés de la Cruz ou encore dans *La vida es sueño*[223]. Nous en trouvons dans les *Leyendas Tradicionales* de José Zorrilla :

Seis años habia durado
del bravo Don Juan la ausencia,
y su memoria en Palencia
con ellos se habia borrado.
Mientras él fuera de España
vivió, habíanse vendido
sus bienes que habian venido
á manos de gente estraña.
(« Margarita la tornera »,
vv. 3596-3603, p. 276ab).

Pour conclure, nous pouvons dire que, en adoptant des formes poétiques comme la *redondilla*, le *romance* ou encore la *silva*, J. Zorrilla a prouvé et démontré son attachement au passé de son pays. Il a consciemment choisi des formes reconnues et facilement reconnaissables afin d'ancrer ses récits dans la tradition littéraire espagnole. D'autre part, il a utilisé des mètres au départ italianisants comme l'hendécasyllabe mais il les a adaptés aux formes poétiques de la langue et de la culture espagnole de sa propre époque. Comme l'ont fait d'autres écrivains avant lui, il s'approprie les formes poétiques pour les mettre en adéquation avec l'identité espagnole des siècles passés. Il a également inséré d'autres formes peut-être moins connues du public du XIX^{e} siècle, comme la *copla castellana*, avec certainement en lui l'envie de montrer la richesse et la potentialité de la poésie espagnole. En employant des formes existant depuis des siècles, José Zorrilla se fait l'héritier, le

[223] CALDERÓN DE LA BARCA (Pedro), *op. cit.*, p. 187, vv. 1224-1227 : « ¡ Válgame el cielo, qué ves ! / ¡Válgame el cielo, qué miro ! / ¡ Con poco espanto lo admiro ! / ¡ Con mucha duda lo creo ! ».

successeur de tous ces écrivains qui ont inventé et utilisé avant lui ces formes poétiques : Vicente Espinel pour la *décima*, Góngora pour la *silva*, c'est-à-dire autant d'hommes illustres dont le peuple espagnol se souvient et admire.

Chapitre 2 : L'ancrage des légendes sur le territoire espagnol.

I. La localisation géographique et topographique des légendes.

1) Les pays.

Le premier constat que nous pouvons faire, c'est que toutes les légendes de José Zorrilla, sans exception, se déroulent en Espagne. D'autres pays peuvent être évoqués, car les personnages s'y rendent ou en viennent, mais J. Zorrilla ancre ses récits dans son pays et non ailleurs. Il semblait tenir à ce que ses lecteurs puissent connaître les lieux d'action des légendes et son but était également de chanter la beauté de son pays. Il le répéta tout au long de sa vie et l'écrivit dans *Álbum de un loco* : « En mis leyendas, la historia / de las góticas centurias / mecía en vuestra memoria / la cuna de nuestra historia »[224]. Pourtant, il était attiré par l'Orient et curieux d'approfondir ses connaissances sur les autres civilisations ; ainsi, il parle avec admiration du mystère de Gérone :

> ¡ Qué manantial tan rico de históricas, religiosas y fantásticas leyendas encierra aquel patio bizantino ! […] Gerona encierra los anales de una época romana, un legendario de la Edad Media y la epopeya moderna. […] Hay

[224] « Confidencias y serenata a S. M. C. Doña Isabel II – 1864 », vv. 76-79, *in Obras Completas, op. cit.*, Tomo I ; p. 1968.

> sembrados más secretos históricos y arquitectónicos, más misterios legendarios, más tesoros tradicionales [...] que en la olímpica Grecia[225].

Cependant, c'est dans l'histoire de son pays qu'il puisa les thèmes de ses légendes. Il semblait donc normal que celles-ci se déroulent sur le territoire espagnol. D'autre part, José Zorrilla a beaucoup voyagé au long de sa vie mais, au moment de l'écriture des légendes, c'est-à-dire entre 1837 et 1845, il n'avait pas encore quitté la péninsule. Il connaissait Palencia, où résidaient ses parents ; Valladolid, la ville où il était né et avait longtemps vécu ; Tolède, où il suivait des études de Droit ; Madrid, la capitale, et certainement quelques autres villes. Ses légendes, considérées par lui-même comme issues de la tradition et de la culture populaires, se devaient donc de prendre place sur les terres espagnoles, d'autant plus que J. Zorrilla revendiquait haut et fort le caractère éminemment espagnol de ses œuvres. José Velarde écrit à ce propos que J. Zorrilla était un « poeta formado de las entrañas de su pueblo » et il ajoute : « al vibrar su lira, nos parece escuchar el acento de la patria » [226].

Nous voyons donc que la notion de patrie était primordiale pour J. Zorrilla, dans la mesure où elle symbolisait l'appartenance à un groupe. L'Espagne avait repoussé les envahisseurs musulmans, avait conquis des territoires à l'étranger, avait résisté aux troupes napoléoniennes au prix du sacrifice de nombreuses vies. Elle ne pouvait donc être passée sous silence ou noyée au milieu d'autres nations.

Cependant, José Zorrilla ne dit pas que, grâce à lui, la nation espagnole va retrouver vigueur et puissance. Au contraire il s'estime redevable de son pays, si majestueux et admirable qu'il n'est pas sûr d'en être digne. En effet, il se voit comme « un poeta español, ignorante y desalentado de la naturaleza, que ha cantado a su patria como ha podido »[227]. Ainsi, José Zorrilla aurait chanté l'Espagne « comme il a pu », sous-entendu avec de modestes moyens et de façon imparfaite. C'est faire preuve d'une grande humilité, comme le confie Diosdado Ibáñez, qui ajoute par ailleurs : « Zorrilla bebe su inspiración en los anales de su pueblo, tan ricos de maravillosas leyendas, de lances caballerescos y de fábulas regaladísimas. Y no son

---

[225] « XXXVI – Barcelona, enero 1881 », *in Recuerdos del tiempo viejo*, *Obras Completas*, *op. cit.*, pp. 1873-1874.
[226] Lettre de José Velarde à José Zorrilla [1er janvier 1881], *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1734.
[227] *Op. cit.*, p. 1736.

otra cosa las leyendas, en manos de Zorrilla, que los tesoros legendarios que encierran los anales de España »[228].

D'autres pays sont évoqués : tout d'abord l'Italie, abordée sous deux aspects. Elle est considérée comme un refuge pour les assassins ou les personnages malhonnêtes. Dans son ouvrage *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Mario Praz explique que les romantiques s'inspirent des mœurs dissolues de l'Italie de la Renaissance. Dans leur esprit, l'Italie est peuplée de vestales prêtes à réduire les hommes en miettes et à outrager leur corps. Mario Praz dit que ces femmes sont « dignes de l'Italie du XVI^e siècle »[229], qui est en fait pour les romantiques un véritable fantasme. Remarquons que c'est en Italie que Guzmán de Alfarache, le criminel enfant du péché, se réfugie[230].

Mais, lorsque l'Italie est évoquée de façon plus précise, c'est par le biais de la ville de Florence, pour sa richesse culturelle et artistique. En effet, c'est à Florence que Genaro, dans « La cabeza de plata », a appris la sculpture ; de même, Pietro Torrigiano, l'illustre sculpteur de « El escultor y el duque » est originaire de Florence où il est né en 1472[231]. Il fut un collaborateur de Michel-Ange et voyagea beaucoup (France, Flandre, Angleterre) avant de s'installer à Grenade en 1520 puis à Séville en 1522[232]. Certaines de ses œuvres sont exposées au Musée de cette ville, comme le *San Jerónimo de Buenavista* ou la *Vierge à l'enfant*, sculpture dont il est question dans la légende de José Zorrilla (voir pp. 77 et 78).

Florence est donc une ville admirée par les écrivains de tous les pays : la capitale de la Toscane fut un centre artistique prédominant, entre le XII^e et le XVI^e siècles, grâce à l'impulsion donnée par la famille des Médicis. Botticelli, Raphaël, Fra Angelico ou encore Léonard de Vinci y ont débuté. Sous Laurent le Magnifique (1469-1492), Florence devint le centre incontesté de la vie intellectuelle et artistique d'Italie et l'un des plus brillants foyers de la Renaissance. Cependant, dans les légendes de J. Zorrilla, elle est simplement évoquée, à travers deux artistes, Genaro et Pietro Torrigiano. Sans doute que, dans son désir d'écrire des histoires valorisant

---

[228] IBÁÑEZ (Diosdado), « Zorrilla, poeta legendario », *La Ciudad de Dios*, CXLV (1926), pp. 141-426, p. 421.
[229] *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle – Le romantisme noir* [1966], Paris, Gallimard, 1998, 492 p. ; p. 166.
[230] REDA-EUVREMER (Nicole), *La littérature espagnole au Siècle d'Or*, Paris, Armand Colin, 2000, 176 p. ; p. 86.
[231] AZCÁRATE RISTORI (José María), *Escultura del siglo XVI*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1958.
[232] HEYDENREICH (Ludwig) et PASSAVANT (Günter), *Le temps des génies*, Paris, Gallimard, 1986, 449 p. ; p. 443 : « Torrigiano (Pietro). Florence 1472 - Séville 1528. Sculpteur florentin, élève de Bertoldo. Après s'être battu avec son condisciple Michel Ange, à qui il brisa le nez, il dut quitter Florence. De 1492 à 1498, il fit des bustes et quelques petits travaux à Bologne, à Sienne et à Rome ; puis il fut mercenaire dans diverses armées ; de 1509 à 1510 en Hollande, peu de temps après à Londres. Vers 1522, il alla en Espagne ».

l'Espagne, José Zorrilla ne souhaitait pas s'étendre sur la beauté ou la grandeur de villes étrangères.

San Jerónimo de Buenavista de Pietro Torrigiano.

Escultura de terracota policromada realizada hacia 1525 por Pietro Torrigiano.

Mide 169 cm de altura y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla[233].

[233] http://www.artehistoria.com

Virgen con el Niño en brazos de Pietro Torrigiano

Escultura de terracota policromada realizada por Pietro Torrigiano hacia 1525. Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

Dans certaines légendes, il est aussi question de la Flandre. L'auteur n'y fait référence que pour indiquer que cet endroit était en guerre et que les jeunes hommes en quête de gloire et d'argent s'y rendaient pour se distinguer en actes de bravoure et obtenir de ce fait un statut confortable. C'est ainsi que Diego, dans « A buen juez mejor testigo », fut anobli et nommé capitaine, trouvant ainsi fortune et respect ; l'exemple de Pedro Medina, dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », est identique : il a fait fortune en Flandre, lui qui, comme son ami Juan Ruiz, était un *hidalgo*.

Une deuxième destination qui permet de s'enrichir est d'ailleurs évoquée dans cette légende, par le biais de Juan Ruiz. Ce sont les pays d'Amérique. Ils ne sont toutefois pas présentés sous un jour positif car l'impression donnée par le récit est que l'on peut s'y enrichir de façon douteuse, voire malhonnête : « Presentóse ha pocos años / de Indias advenedizo, / diz que con nombre postizo / cubriendo propios amaños » (p. 285a, vv. 37-40).

Il semble donc que, bien souvent, les pays étrangers ou lointains représentent pour J. Zorrilla un lieu de perdition, d'intrigues et d'actions malhonnêtes, ce qui est en adéquation avec sa volonté de présenter l'Espagne, et plus particulièrement celle de la péninsule ibérique et non ses possessions dans le nord de l'Europe ou au-delà de l'océan, comme un pays modèle.

2) Les villes.

À l'intérieur de l'Espagne elle-même, certaines villes sont plus représentées que d'autres dans les légendes. Ce sont tout d'abord des villes familières à José. Zorrilla, celles dans lesquelles il a vécu durant son enfance. Il s'agit de Palencia et surtout de Valladolid. La ville de Palencia est évoquée dans « Margarita la tornera », car c'est là que se trouve le couvent dans lequel est enfermée la jeune fille. Quant à la ville de Valladolid, elle est le siège principal de l'action dans « Las dos Rosas », « Justicia de Dios », « El testigo de bronce », « Margarita la tornera » et « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos ». Valladolid est la ville natale de J. Zorrilla et il y a vécu durant toute son enfance ; il la décrit donc parfois de façon très détaillée : ainsi dans « El testigo de bronce », le narrateur évoque la paroisse de *La Antigua*, la rue de *Santiago* ou des *Angustias*, la vieille place, les bords des

rivières *Pisuerga* et *Carrión*. Le récit se fonde donc sur un contexte géographique réel. Valladolid fut une ville importante :

> Es cuna de reyes como Enrique IV, que nace aquí en 1425, o Felipe II (1527). Es también el lugar escogido para bodas reales : en 1469 contraen matrimonio los Reyes Católicos en el palacio de los Vivero, dándose comienzo aquí a la futura unidad de los reinos españoles. Aquí se establece también uno de los tristemente famosos Tribunales de la Santa Inquisición. A raíz de la relevancia y poder conseguido por la nobleza castellana durante el reinado de los Reyes Católicos, surge una gran crisis política a la muerte de Isabel la Católica, ya que dejan de ocupar la situación preponderante a la que se habían acostumbrado durante dicho reinado. Valladolid se convierte así en el centro del movimiento de los Comuneros de Castilla, hasta su derrota en Villalar, en el año 1521. […] Fue Felipe II quien le concedió finalmente el título de ciudad, por haber sido el lugar de su nacimiento, convirtiéndola además en la capital política y administrativa del Reino[234].

Il semble donc logique que José Zorrilla la choisisse comme lieu d'action de certaines légendes. Par ailleurs, dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », J. Zorrilla n'a fait que respecter l'Histoire car effectivement le juge Ronquillo a vécu et exercé son métier à Valladolid. C'est lui qui dut mater le mouvement de révolte des *Comuneros*, dont le noyau le plus résistant se trouvait justement à Valladolid. De même, cette ville fut une place forte de la résistance contre l'envahisseur napoléonien, ce qui peut expliquer aussi que J. Zorrilla la mette en valeur, comme symbole du patriotisme et de la volonté d'indépendance nationale.

Une autre ville castillane est souvent présente dans les légendes traditionnelles de J. Zorrilla : Tolède. C'est en effet la toile de fond de « A buen juez mejor testigo », « El Capitán Montoya » et « El caballero de la buena memoria ». C'est à Tolède que J. Zorrilla a étudié le Droit ; il n'y a vécu que de 1834 à 1837 mais il était tombé sous le charme de cette ville, préférant se promener dans ses ruelles plutôt que d'être à l'Université. Dans *Recuerdos del tiempo viejo*, il confie qu'il était « encantado por aquellas calles moriscas »[235] et qu'il doit beaucoup à Tolède : « Yo debía mi fama a mis inspiraciones románticas de Toledo »[236], c'est-à-dire la cathédrale gothique, les sculptures, les cloîtres, mosquées, synagogues, les ponts et *alcázares*, « y aquel pueblo, a cuyas tradiciones y a cuyas consejas debía yo todo el valor de mi poesía lírica y legendaria »[237]. Malgré toutes les menaces de son père qui rageait de savoir qu'il n'étudiait pas, il ne pouvait s'en détacher : « continué dándome a estudiar

---

[234] Site Internet officiel de la mairie de Valladolid : http://www.ava.es
[235] « Al joven poeta José Velarde», *in Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1740.
[236] *Ibid.*
[237] O*p. cit.*, p. 1752.

piedras, ruinas y tradiciones »[238]. En effet, Tolède est une ville au patrimoine culturel et historique très riche : la cathédrale, dont la construction a été étalée sur deux cents ans, présente plusieurs styles, allant du gothique français au gothique espagnol en passant par le style mudéjar[239] ; l'*Alcázar* est une imposante forteresse datant du XIII^{e} siècle ; Tolède était la ville du peintre Le Greco, qui y réalisa ses plus belles œuvres, notamment *Les funérailles du comte d'Orgaz*, toujours visible dans l'église Santo Tomé. A Tolède coexistent les églises et les synagogues car, au Moyen Âge, les trois religions y étaient représentées, ce qui permit de fructueux échanges. Néanmoins, au moment de la Reconquête, Tolède se singularisa par la vigueur avec laquelle les habitants cherchèrent à retrouver leur unité religieuse. Un tribunal de l'Inquisition y était d'ailleurs installé et Tolède, qui fut une capitale impériale, celle de Charles V, reste représentative de la Castille telle que l'imaginait J. Zorrilla : pure, forte et fière. José Velarde dit, en se référant à José Zorrilla : « poeta de la tradición, a su mágico encanto, los héroes castellanos se alzan de sus sepulcros de piedra »[240].

Madrid, autre ville de Castille, apparaît également dans les légendes. José Zorrilla y a vécu une partie de son enfance, alors que son père occupait un poste de Surintendant Général de Police et que lui-même était élève au *Real Seminario de Nobles*[241]. Nous remarquons que Madrid est souvent évoquée par rapport à la vie que les nobles désœuvrés y mènent, à l'exemple de Juan de Alarcón dans « Margarita la tornera », qui passe le plus clair de son temps à jouer aux cartes, à boire et à séduire. Mais, Madrid n'est pas seulement un lieu de perdition et de vice, c'est également l'endroit où vit le Roi, donc là où il faut se faire remarquer ou connaître. Dans « A buen juez mejor testigo », Diego, après avoir combattu en Flandre, est nommé chevalier par le roi à Madrid. De même, c'est à Madrid que Don Pedro de Guzmán, dans « El caballero de la buena memoria », se réfugie après avoir échappé à la justice alors qu'il a assassiné, par jalousie, le jeune Juan de Zamora.

---

[238] O*p. cit.*, p. 1740.

[239] GARCIA-PELAYO Y GROSS (Ramón) et TESTAS (Jean), *Grand dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, 1628 p. ; p. 561 : « mudéjar : se dit des musulmans restés en Castille après la Reconquête, et de l'art auquel ils ont donné naissance du XII^{e} au XVI^{e} siècle, caractérisé par l'influence de l'art de l'islam (clochers-minarets, revêtements polychromes, etc.).

[240] Cité par ZORRILLA (José), *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1735.

[241] Cependant, dès l'âge de neuf ans, José n'a plus vécu avec ses parents. ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras*, *op. cit.*, p. 34 : en 1827 le père de José « metió a su hijo en el Real Seminario de Nobles establecido en la calle del Duque de Alba, bajo la dirección de los jesuitas ».

Cependant, la Castille n'est pas l'unique région où se déroulent les légendes de José Zorrilla. En effet, l'Andalousie[242] est également une toile de fond fréquente, avec les villes de Séville, de Cordoue, de Cadix ou encore de Jérez de la Frontera. Ces deux dernières villes sont seulement évoquées : Carlos de Hinestrosa (« El desafío del diablo ») est né à Jérez ; Juan de Alarcón (« Margarita la tornera ») séjourne un moment à Cadix. Dans ses *Últimos versos*, J. Zorrilla consacra un poème à chacune de ces villes. Voici la façon dont il voit Cadix : « Tú, superior en todo, tú, culta e ilustrada, / jamás envileciste de tu ámbito andaluz / la dignidad de raza, ni yugo de extranjero / jamás te sojuzgaste : / tal fuiste siempre tú »[243]. J. Zorrilla célèbre donc dans Cadix ce qu'il admirait déjà dans le royaume de Castille : la culture, l'intelligence, la fierté et la dignité, qualités inestimables pour lui qui voulait faire du peuple espagnol un peuple orgueilleux et confiant. Quant à Jérez de la Frontera, José Zorrilla entend mettre en valeur les mêmes traits de caractère, comme nous le remarquons dans les vers suivants : « Desde Tarifa a Olvera, de Ubrique hasta Chipiona, / no hay ruina, ni edificio, ni de terreno pie / que al evocar recuerdos o nombres de persona, / el de una ilustre hazaña o un héroe no nos dé » ; il met en parallèle le vin de Jérez, « el rey de los vinos » et la ville du même nom, pour marquer leur importance : « Jérez, ciudad y vino, dos entidades son / que ni desdén merecen, ni tu silencio aceptan »[244]. Le vin de Jérez est connu dans le monde entier et la ville mérite le même traitement.

Outre ces villes, auxquelles il est juste fait allusion dans les légendes, nous trouvons en toile de fond de deux récits, « La cabeza de plata » et « El escultor y el duque », la ville de Séville. Dans le cas de « El escultor y el duque », cela est logique car la légende raconte, de façon romancée, la vie du sculpteur Pietro Torrigiano, qui vécut réellement à Séville et y mourut en 1528, emprisonné par l'Inquisition. Dans « La cabeza de plata », par contre, le choix de la ville dépend de la seule volonté de J. Zorrilla. Séville a, tout comme Tolède, un passé prestigieux. Culturellement, elle a longtemps connu la présence musulmane et en a bénéficié. Elle fut le point de départ et d'arrivée des bateaux qui commerçaient avec l'Amérique récemment découverte et put donc s'enrichir. L'*Alcázar* de Séville est l'un des plus beaux monuments du pays et J. Zorrilla fait d'ailleurs l'éloge de cette ville dans un poème datant de 1892 :

---

[242] Il est utile de rappeler que d'autres récits de Zorrilla se déroulent uniquement en Andalousie. C'est le cas de *Granada* ou de *La leyenda de Al-Hamar.*
[243] « Cádiz », vv. 22-25, *in Últimos versos*, *Obras Completas*, tomo II, p. 600.
[244] « Jérez », vv. 38-41, 32 et 102-103, o*p. cit.*, pp. 603a et 604b.

De su pueblo, inteligente,
pundonorosa y valiente,
por el honor y el hogar
hoy, como antaño, la gente
va siempre en primer lugar.
Antaño, al ver por su río
el paso a América abierto,
de su clero y señorío,
de su pueblo y mujerío
se embarcaron de concierto
cien millares de andaluces…
tratantes de lanza y yelmo,
frailes de cota y capuces,
togados de daga y cruces,
con pilotos de San Telmo,
para ir a través del mar,
nueva tierra, nuevo sol
y nueva prez a buscar,
un nuevo mundo por dar
a Dios y al pueblo español.
De sus Universidades,
colegios, claustros y escuelas,
más de mil celebridades,
por el mar de las edades
tienden hoy todas sus velas.
Sevilla fenicia, goda,
griega, arábiga y romana,
su herencia conserva toda ;
y grande artista cristiana,
todo bien se lo acomoda[245].

Cette citation montre une ville riche de beaucoup de qualités : le courage, la dignité, l'intelligence mais aussi la foi. J. Zorrilla explique combien Séville porte encore la marque des différentes civilisations qui y ont vécu, et que cela en fait une ville unique et grandiose.

Pour les mêmes raisons que Séville, J. Zorrilla a choisi Cordoue pour illustrer la légende « El desafío del diablo », où est implantée la maison familiale de la famille de Beatriz, havre de paix et de sérénité. Cette ville andalouse est, elle aussi, marquée par la coexistence des trois cultures au Moyen Âge ; sa mosquée-cathédrale en fait une exception mondiale et donc elle est digne de susciter la fierté parmi les Cordouans mais également tous les Espagnols.

Enfin, respectant le caractère historique de la légende « La azucena silvestre », J. Zorrilla la situe en Catalogne et plus précisément dans la montagne de Montserrat. L'auteur avoue qu'il ne connaissait ce lieu que d'après une simple carte postale, et que la description qu'il en fait manque donc, selon lui, de réalisme car il n'a pas su

[245] « Sevilla », vv. 3-32, *in Últimos versos*, *op. cit.*, p. 598.

faire ressortir l'atmosphère impressionnante de ce lieu de recueillement perdu en pleine Nature :

> La de Monserrat est una montaña originalísima, que no se concibe por descripcion : es preciso verla ; la misma fotografía, por más que la copia con exacta fidelidad, no da idea de su natural grandeza, de su romántico carácter, ni de su mística poesía. Es una corona de peñascos amontonados y encajados caprichosamente unos en otros por el poder inconcebible de una fuerza subterránea, que el verificar el cataclismo que la produjo, dejó la montaña hueca bajo sus peñascos bajo un milagro de equilibrio. (p. 337a).

Le choix de J. Zorrilla de s'intéresser à la légende du moine capucin Juan Garin devenu ermite n'est pas anodin. Comme l'explique l'auteur lui-même dans la remarque préliminaire à la légende, Montserrat est depuis bien longtemps un lieu de culte. Les rois d'Aragon, déjà, s'y rendaient ; des nobles, comme les comtes ou vicomtes de Barcelone, y ont fait ériger des chapelles. L'empereur Charles Quint lui-même, ainsi que Philippe II, firent de nombreux dons au sanctuaire de Montserrat : « Todos los reyes de Aragón y los de Castilla han sido peregrinos de Monserrat, ó han hecho á su Monasterio donaciones más ó menos ricas ; centenares de peregrinos la han visitado en todas épocas y depositado sus ofrendas ante el altar de la Virgen » (p. 338a).

José Zorrilla a donc choisi, pour chacune des légendes de ce recueil, des lieux au passé très riche culturellement et historiquement. Comme l'écrit Traki Zannad Bouchrara, « il existe des régions-mémoire ou des villes-mémoires et même des quartiers où s'affirment avec force des identités régionales ou locales »[246]. Et, en effet, toutes les villes que J. Zorrilla prend comme toile de fond ont compté en Espagne, que ce soit par leur richesse, par leurs valeurs morales ou par leur caractère religieux ou patriotique… Ce sont des villes qui montrent une Espagne splendide, forte, riche, droite, dont tout Espagnol peut être fier. Elles ont toutes fait preuve de bravoure au moment de la Reconquête, ou ont su tirer parti de la découverte de l'Amérique.

[246] ZANNAD BOUCHRARA (Traki), *La ville mémoire. Contribution à une sociologie du vécu*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994, 149 p. ; p. 52.

3) Le symbolisme des espaces.

Les légendes traditionnelles de J. Zorrilla présentent toutes sortes d'espaces, outre les villes et les régions. En effet, dans tous les récits, le lecteur bénéficie de précisions, par le moyen de descriptions, sur les lieux où se déroule l'action. Il existe des espaces clos, des espaces ouverts et des espaces que nous pourrions qualifier de transitionnels. Certaines légendes présentent les trois espaces, alors que d'autres n'en font figurer que deux. Très peu de légendes ne font apparaître qu'un seul espace et, dans ce cas, il s'agit d'un espace clos, par exemple la pièce d'une maison, d'un couvent ou d'un atelier. En général, l'histoire se déroule sur un long laps de temps et les personnages ont donc le temps d'évoluer à la fois à l'extérieur et à l'intérieur des espaces clos. Par ailleurs, outre leur symbolisme, l'évocation ou la description plus précise de ces espaces donne des indications sur les habitudes et les conditions de vie à certaines époques du passé.

a) Les espaces clos.

Les premiers espaces clos que nous allons présenter sont ceux qui symbolisent la richesse. La plupart des personnages des légendes de José Zorrilla sont des nobles qui vivent donc dans des palais et mènent une vie luxueuse. Les deux seuls nobles sans richesse des *Leyendas Tradicionales* sont les *hidalgos* Pedro Medina et Juan Ruiz (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios »). Tous les autres personnages qui appartiennent à la noblesse vivent dans l'aisance, voire le luxe : dans « La azucena silvestre », voici comment est décrit l'un des salons du palais de Wifredo, comte de Barcelone : « el buen conde adormecido / yacia en silencio hundido / en un cómodo sillon, / contemplando vagamente / en la inmensa chimenea / la llamarada que humea / con el húmedo tizón » (vv. 1818-1824, p. 362a). Le fauteuil et la cheminée évoquent le calme ainsi que la réflexion car, depuis la disparition mystérieuse de sa fille, Wifredo a sombré dans la tristesse et la mélancolie, la vie ne l'intéresse plus. La même impression de torpeur se dégage de « El testigo de bronce », lorsque le narrateur décrit la chambre du protagoniste. Elle est luxueuse et le lit est très confortable : « De una casa, con humos de palacio, / en la ancha calle de Santiago sita, / de un rico camarin en el espacio / y en un lecho blandísimo se agita / […] / el noble mozo de la casa dueño » (vv. 83-88, p. 197b). Dans « A buen juez mejor testigo », la famille d'Inés de Vargas de Acuña est riche

mais le narrateur ne décrit pas le château ; il l'évoque à travers des éléments caractéristiques de ce type d'édifice : « las almenas de las torres » (v.13, p. 9b) ; César Montoya, dans « El capitán Montoya », « tiene un palacio por casa » (v. 445, p. 28b) tandis que don Fadrique, le père de sa fiancée Diana, a un salon « magnífico » (v. 776, p. 33b). Don Bustos, dans « Las dos Rosas », est l'homme le plus riche de la ville et il a également un salon « inmenso » (v. 531, p. 57a) dont les murs et le sol sont couverts de tapis d'Orient : « […] tapices / esquisitos en valor, / […] alfombras de un califa regio dón » (vv.536-539, p. 57a). La vaisselle comporte des motifs dorés (très probablement à l'or fin), les verres sont en cristal et la chambre des jeunes époux est « ostentosa » (v. 2102, p. 65b). Cette légende fait également référence au « espléndido palacio / que ocupa en Valladolid / el rey Don Juan el segundo » (vv. 2231-2233, p. 67b). Le tuteur de Valentina (« La cabeza de plata ») et le père de Beatriz (« El desafío del diablo »), outre leur palais, possèdent une résidence secondaire. Même la veuve Inés de Zamora (« El caballero de la buena memoria »), malgré sa vie effacée socialement, possède une grande maison et a des domestiques à son service. Nous remarquons que J. Zorrilla ne décrit pas de manière détaillée l'intérieur des palais, mais utilise seulement quelques adjectifs. Le lecteur imagine seul l'endroit où vivent les personnages ou peut s'en faire une idée au moyen des nombreuses illustrations présentes dans le recueil. Cet espace est, selon Yves Tadié, « l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation » [247].

Á d'autres moments, les espaces clos symbolisent quelque chose de négatif, comme l'enfermement : en effet, abondent dans les légendes les exemples de chapelles lugubres (pp. 95 et 223), de couvents (pp. 130, 182, 232 ou encore p. 261), de cloîtres (pp. 235, 245 ou encore 382) et même une cave, dans laquelle est emprisonné Pietro Torrigiano (p. 392). Cette cave symbolise la répression car c'est une prison de l'Inquisition ; Torrigiano y est laissé pendant plusieurs jours, dans l'obscurité. Les prisonniers comme lui n'en sortaient que pour être torturés, recevoir un jugement sommaire et inique et être ensuite exécutés. Les couvents, quant à eux, sont de véritables prisons pour les héroïnes des légendes. Ces jeunes filles n'ont pas choisi de devenir nonnes et ne font qu'obéir à une décision de leur famille. Les chapelles et les cloîtres symbolisent alors le malheur car c'est là que les jeunes

[247] *In Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, 198 p. ; p. 48.

nonnes rencontrent l'homme qui, au lieu de les libérer, va les mener à leur perte. Elles sont comme des proies enfermées dans un espace restreint, elle ne peuvent qu'écouter les beaux discours de ces séducteurs qu'elles croient sincères. Coupées du monde et donc ignorantes du mensonge et de la manipulation dont elles peuvent faire l'objet, elles se laissent abuser et n'ont aucune échappatoire. Seules dans un univers de femmes, elles ignorent tout du jeu de la séduction et de ses dangers, elles ne peuvent pas imaginer que quelqu'un puisse avoir l'âme assez noire pour que son seul but soit d'abuser d'elles et de les tromper.

Tout comme les nonnes prises au piège dans le couvent, Ronquillo gît sur son lit, attendant la mort qui ne le délivrera pas de ses tourments. Bien au contraire, elle l'entraînera vers l'enfer en raison de tous les péchés qu'il a commis et que Dieu ne lui pardonnera pas puisqu'il refuse de les confesser. La seule issue, pour Ronquillo, c'est la mort, mais au bout de la mort il y a pour lui les flammes des bas-fonds de la terre et non la porte du paradis. Après sa mort, Ronquillo ne peut trouver que la condamnation et l'enfermement éternels.

Si l'enfermement peut être vécu comme une contrainte, il peut également représenter un refuge. En effet, s'enfermer dans un espace bien particulier peut être garant de maintien d'équilibre psychologique. Ainsi, Genaro (« La cabeza de plata ») décide-t-il d'installer son atelier de sculpture dans la maison qui jouxte celle où vivait sa fiancée secrète Valentina ; cela le soulage un peu de son chagrin. De même, Juan de Alarcón, dans « Margarita la tornera », revient-il après chaque méfait commis au domicile de son père, à Palencia, alors qu'il abhorre cette maison car elle se trouve loin de la Cour et de ses fêtes, loin de l'animation et de la vie mondaines, en fait loin de tout ce qu'il aime. Avant son aventure avec Margarita, Juan détestait cette maison, mais, pourtant, il ne peut s'en détacher définitivement, comme si elle était un lien inaltérable entre son père et lui, entre la vertu et le vice. N'oublions pas que cette maison est située face à un couvent. Dans « El desafío del diablo », la maison familiale est également un refuge pour Beatriz. Elle considère le couvent comme une prison et la « quinta escondida » (v. 335, p. 134a) de son père est un havre de paix. Beatriz y est libre et heureuse. Plus loin dans le récit, c'est « hundida en el cóncavo sillón » (v. 2099, p. 157b) de sa chambre que Beatriz ose faire face à son frère, le machiavélique Carlos qui a pour projet de l'enfermer au couvent durant toute sa vie afin de profiter seul de la fortune familiale. Beatriz, qui n'a jamais rien dit de ses sentiments à son frère, ose enfin lui avouer qu'elle sait tout de ses plans ignobles et

égoïstes : « No disimules, hermano, / lo que pretendes de mí, / que estoy hecha á ver en tí / más que un amigo un tirano » (vv. 2106-2109, p. 158a). Elle lui avoue aussi qu'elle aime Don César :

> *D. Carlos*. ¡ Le amas ! infame.
> *Beatriz.* Sí, le amo
> Desque ví tu falsedad,
> de su amor mi voluntad
> escuchó el dulce reclamo.
> Terrible es la tentacion
> y en mí resistir no cabe,
> mas Dios es benigno, y sabe
> que hizo flaco el corazon.
> Un vertigo irresistible
> mi mente débil trastorna,
> y en otra mujer me torna
> un talisman invisible.
> Amparo en mi duelo imploro,
> mas en las alas del deseo
> por todas partes le veo,
> en todas partes lo adoro.
> (vv. 2129-2144, p. 158a).

Nous voyons dans cette citation que Beatriz, qui jusque-là était réservée et n'intervenait pas dans les discussions familiales, prend enfin la parole et sa déclaration d'amour envers César la présente comme une jeune fille volontaire et déterminée. En reprenant des forces dans cette résidence, elle acquiert de l'assurance, ce qui lui permet d'affronter Carlos.

Un autre genre de refuge est celui de María dans « La azucena silvestre ». La jeune fille a été enterrée dans une grotte par Guarino son assassin. Il a voulu cacher son méfait, certes, mais également protéger le corps de María, le préserver et tranquilliser un peu sa conscience en lui offrant une sépulture tranquille et abritée : « tengo cavada una cueva / donde cual fiera he vivido / lamentando mi fiereza. / Sobre el césped que la cubre / brotó, y entre él se conserva, / de los tiempos respetada, / una silvestre azucena, / símbolo de su desdicha / y pendon de su inocencia, / por los cielos levantado, / mantenido en nombre de ella » (vv.2451-2462, p. 370ab). Comme dans d'autres légendes, Dieu veille sur cet endroit.

Les espaces clos sont parfois le lieu d'une méditation profonde ou d'une élévation spirituelle. Les tribunaux évoqués dans « A buen juez mejor testigo », « El testigo de bronce » et « Justicia de Dios » sont des espaces fermés dans lesquels la justice est rendue au terme d'une réflexion intense sur le bien, le mal, la culpabilité ou

l'innocence des accusés. Les hommes qui rendent la justice en ces endroits sont intègres, d'après le récit, et par conséquent ils font de leur mieux pour que la décision qu'ils prendront soit la bonne, c'est-à-dire qu'ils ne châtieront pas un innocent et ne laisseront pas un coupable en liberté. Dans « A buen juez mejor testigo », c'est tout d'abord la parole de Diego qui est écoutée, car en tant que noble capitaine, ses déclarations ne doivent pas être remises en cause puisqu'un homme d'honneur comme il l'est ne doit pas mentir, en principe. Mais Inés est tout de même écoutée et, lorsqu'elle explique qu'elle veut convoquer le tribunal sous la statue du Christ, son souhait est respecté. Elle n'est donc pas ignorée et méprisée. Dans « Justicia de Dios », les juges condamnent Tello à la peine capitale parce qu'il avoue avoir commis le crime dont il est accusé ; c'est pourquoi, à aucun moment, les juges n'ont l'impression de commettre une erreur judiciaire.

Parfois, l'espace symbole d'élévation spirituelle n'est pas aussi solennel : il peut s'agir d'une simple maison dont le propriétaire fait preuve de valeurs morales exemplaires. C'est le cas de Doña Inés de Zamora, qui protège et cache chez elle un homme qui a tué pour défendre son honneur : « Y hablando asi la viuda generosa, / en camarin secreto le escondia » (« El caballero de la buena memoria », vv. 711-712, p. 308b). Don Pedro de Guzmán lui explique pourquoi la justice le poursuit et elle promet de le protéger. À cette fin, elle le cache dans une pièce secrète que les représentants de la loi ne connaissent pas ; ainsi, elle tient sa promesse. Cette pièce est le témoin concret de la parole de Doña Inés et permet le salut de Don Pedro.

b) Les espaces ouverts.

Outre des espaces fermés qui représentent la puissance, l'enfermement, le refuge ou la réflexion, il existe dans les légendes des espaces ouverts qui sont également chargés de signification.

L'eau est un élément qui apparaît fréquemment dans les récits : sont ainsi évoqués des fleuves comme le Tage (« A buen juez mejor testigo », v. 31, p. 10a) ou le Guadalquivir (« El desafío del diablo », v. 369, p. 134b), des rivières comme le Pisuerga ou le Carrión, des lacs ou une petite source comme dans « La azucena silvestre » (vv. 569 et 2639, pp. 347a et 373a). Dans les contes populaires, la figure

de l'eau apparaît fréquemment, par le biais des fontaines, des rivières... C'est près d'une fontaine que les personnages rencontrent des êtres surnaturels[248].

Nous constatons que l'eau n'est jamais stagnante mais, au contraire, toujours parcourue d'un mouvement qui peut être tranquille, lent ou bien plus rapide, plus tourmenté. Dans chaque légende, l'eau possède une forte signification symbolique, par exemple la vie dans « La azucena silvestre », car cette eau qui est pure, rappelons-le, alimente un autre symbole de pureté, la fleur de lys qui indique l'endroit où est enterrée María. Guarino raconte :

> Cuando en fiera tornado, á esta montaña
> me volví desde Roma peregrino
> á cumplir penitente mi destino,
> habia aquí brotado
> el manantial bullente y cristalino
> que tenia cercado
> el lugar á su tumba señalado.
> La azucena sobre él ya abierta estaba,
> y cual lugar sagrado
> que el Señor me vedaba
> por mí en mi penitencia respetado
> fué, y con mi llanto regado.
> Yo he visto en esa flor siempre inmarchita
> una futura prenda de esperanza
> por el cielo bendita :
> y en esa flor á quien jamás alcanza
> el fin que á todas dió naturaleza,
> de la mujer á mi maldad rendida
> el símbolo miré de la pureza,
> atropellada sí, mas no perdida.
> (vv. 2775-2794, p. 374ab).

Gaston Bachelard insiste sur le caractère presque toujours féminin attribué à l'eau et sa profonde maternité : « L'eau gonfle les germes et fait jaillir les sources. L'eau est une matière que l'on voit partout naître et croître. La source est une naissance irrésistible, une naissance continue »[249]. Il ajoute que l'eau limpide suggère une purification, une rénovation. Dans le cas de María, il s'agit également d'une renaissance puisqu'elle ressuscitera aussi pure qu'au premier jour grâce à la source qui alimente la fleur de lys.

L'eau symbolise la fuite du temps et le changement dans « A buen juez mejor testigo » : Diego quitte Tolède pendant un temps très long (trois ans) et, lorsqu'il revient, il a beaucoup changé ; ses sentiments à l'égard d'Inés ne sont plus les

[248] COURTÉS (Joseph), *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986, 254 p. ; p. 141.
[249] *In L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, 265 p. ; p. 22.

mêmes et son propre caractère a évolué, passant de la modestie à un orgueil démesuré.

Dans « El desafío del diablo », l'eau symbolise la fertilité et l'abondance, mais cette vision positive est due aux yeux de Beatriz qui, échappée de son couvent, porte un regard neuf et émerveillé sur tout ce qui l'entoure :

> Allí en la estensa vega
> que ancho el Guadalquivir fecunda y riega,
> ve cubrir la magnífica campiña
> el apareado olivo siempre verde,
> la rubia mies y la fecunda viña,
> y la extendida pita
> sembrada en los vallados,
> y la roja amapola que se agita
> dando aroma y color a los sembrados :
> y las hojas pegadas
> de los higos de tuna,
> de los lagartos con pasion amadas,
> y de la sorda abeja acariciadas.
> (vv. 368-380, p. 134b).

Cette profusion de couleurs et de senteurs et cette nature vivante ravissent Beatriz qui y voit l'annonce et la promesse de son propre bonheur, loin du couvent ; malheureusement, cette vision est tronquée et fausse. Pleine d'espérance, Beatriz imagine que sa vie va être maintenant à l'image du Guadalquivir et de ses rivages, mais c'est sans compter sur l'esprit malfaisant de son frère qui souhaite la renvoyer au couvent le plus vite possible afin d'être le seul bénéficiaire de la fortune familiale.

D'autres espaces sont ouverts mais étaient auparavant fermés : ce sont les ruines, thème souvent traité par les écrivains de l'époque baroque. J. Zorrilla les évoque dans « A buen juez mejor testigo » lorsqu'il parle de « los escombros / de castillos y de alcázares » (vv. 129-130, p. 11a) ou dans « Las dos Rosas » lorsqu'il décrit le paysage : « Castillo dicen que fué / poderoso, mas ya apenas / á través de dos almenas / su ilustre origen se ve. / Tendidos sobre una altura, / vénse un torreon y un muro ; / pero en monton tan oscuro, / que medrosa es su figura. » (vv. 5-12, p.49a), ainsi que dans « Margarita la tornera » : de retour d'un long séjour à l'étranger, Don Juan retrouve à la place de la maison familiale « una casilla olvidada / ya ruinosa y descompuesta » (vv. 3706-3707, p. 278a). Ces descriptions, bien qu'elles soient faites au présent, évoquent un temps révolu et oublié ainsi que l'abandon ou la désertion. Ces lieux en ruines, minutieusement décrits, sont eux-mêmes une marque présente et actuelle non seulement du passé mais également

de tous les événements qui s'y sont déroulés entre le moment de leur construction et celui où le narrateur décrit leur état présent ; ils sont un témoignage de chaque jour qui a passé en cet endroit et c'est aussi cela qui permet au narrateur de construire une légende sur ces lieux et ces monuments[250].

Des événements tragiques peuvent avoir eu lieu dans ce qui fut un château, comme c'est le cas dans « Las dos Rosas ». L'édifice n'a pas été reconstruit, bien au contraire tout le monde a abandonné cet endroit, par peur d'être victime d'une malédiction, par superstition ou bien par désintérêt. Yves Tadié[251] considère que l'espace du château symbolise une société secrète et suggère le thème de la quête du Graal, de la route, de la rencontre inattendue, de la découverte d'un secret conservé dans un lieu clos et inaccessible. Les ruines du château évoquent à la fois le bonheur et la malédiction, le paradis et l'enfer. En effet, les châteaux sont sombres, spacieux, constitués de pièces en enfilade, de passages « secrets » et de pièces confidentielles qui sont inconnues de certains habitants. Il est donc possible d'y cacher des gens ou des agissements, d'autant plus que l'accès au château est surveillé par des gardes.

Juan, dans « Margarita la tornera », quitte la maison paternelle pour aller vivre de fêtes à l'étranger et ne s'en soucie plus jusqu'à ce que, criblé de dettes et devenu assassin, il se souvienne que son père lui avait promis qu'il y trouverait toujours de l'aide et décide d'y retourner. Mais Juan n'a pas l'intention de vivre en cet endroit, il ne peut d'ailleurs pas supporter d'y résider bien longtemps et, lorsqu'il en est éloigné, il ne recommande à personne d'en prendre soin. Dans « Las dos Rosas », le château dans lequel sont Rosa et Don Bustos n'a pas été reconstruit après l'incendie qui l'a ravagé, sans doute parce que personne n'a eu le cœur de s'emparer de cet endroit synonyme de malheur. Dans « A buen juez mejor testigo », les ruines décrites par le narrateur n'ont pas de véritable point commun avec l'histoire de la légende ; l'auteur y fait référence dans le but de parler de Tolède et de son passé glorieux en évoquant les « escombros » (v. 129, p. 11a) des châteaux et des alcazars[252] :

---

[250] ORTEGA (Marie-Linda), *Les écrits en prose de Gustavo Adolfo Bécquer : le travail de l'œuvre*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1990, 460 p. ; pp. 21-45.
[251] TADIÉ (Yves), *op.cit.*, p. 58.
[252] MOLINER (María) : *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1990, 2 vols, 1446-1672 p. : selon elle, un *castillo* est un « edificio o conjunto de edificios fortificados para la guerra, con murallas, fosos, etc. » (vol. 1, p. 551) tandis qu'un *alcázar* est un « recinto fortificado ; residencia de un rey o soberano de un país » (vol. 1, p. 120).

> Un recuerdo es cada piedra
> que toda una historia vale,
> cada colina un secreto
> de príncipes ó galanes.
> (vv. 131-134, p. 11a).

L'état de délabrement de certains monuments pourtant historiques et porteurs de toute la grandeur passée de l'Espagne fait souffrir J. Zorrilla ; il regrette ce laisser-aller, ce désintérêt pour ce que fut Tolède dans le passé : une cité impériale, un lieu enchanteur chargé d'amour, de parfums, de richesse et d'honneurs. En effet, Tolède était la capitale du royaume wisigoth, puis, sous le règne de Charles V, elle était la capitale politique et religieuse de l'Espagne et le siège de l'Archevêché du primat d'Espagne[253]. José Zorrilla écrit : « se ve la imperial Toledo / dorada por los remates, / como una ciudad de grana / coronada de cristales » (vv. 111-114, p. 11a). Nous devons ici faire le lien avec le but avoué de J. Zorrilla, celui de montrer aux Espagnols la beauté et la force de leur pays. Tolède est une ville très importante, à l'histoire tourmentée et au patrimoine culturel et architectural abondant. Tous les Espagnols doivent être fiers de Tolède et de leur pays.

Il existe d'autres espaces ouverts qui sont les vallées, telles que l'auteur les évoque dans, par exemple, « La azucena silvestre ». Or, elles sont pour les écrivains du XIX^{e} siècle la marque de la présence de Dieu sur terre. Toute la description qu'en fait J. Zorrilla montre que le monde entier est l'œuvre de Dieu. Les vallées, les falaises ont été créées par Dieu, Il a modelé les paysages à l'image de l'âme de l'homme : tortueuse, lisse ou dissimulée, c'est-à-dire vertueuse ou maléfique. Les cavernes sont les actions et les pensées pécheresses, alors que les montagnes sont le siège de la bonté, de l'honnêteté et de la foi chrétienne. J. Zorrilla écrit :

> Entre los rudos peñascos
> que por la estension desierta
> de Monserrate, en las nubes
> esconden sus altas crestas,
> entre los cóncavos huecos
> de sus oscuras cavernas,
> guarida oculta y salvaje
> de reptiles y de fieras :
> en medio de aquellos valles
> dó en lagos el sol fermenta
> los vapores que son nubes

[253] L'évêque Acuña, l'un des dirigeants du mouvement *comunero*, espère obtenir ce poste et s'y fait nommer de façon non officielle, profitant de la confusion due aux événements.

empezando en leve niebla :
allí donde humanas voces
á los ecos no despiertan,
ni el humo de los hogares
en espirales se eleva,
de un gigantesco peñasco
en la socavada grieta
pasa su [sic] dias un hombre
en áspera penitencia.

(« La azucena silvestre », vv. 560-579, p. 347a).

Le vocabulaire utilisé dans cette citation, notamment les adjectifs, donne une vision effrayante de la montagne de Montserrat, comme si elle était un *locus horrendus*. Les animaux évoqués sont dangereux, puisqu'il s'agit de reptiles et de bêtes sauvages, le paysage est flou car il y a des nuages et de la brume, ce qui peut permettre à des gens de s'y cacher ou d'y accomplir des actes malveillants faciles à dissimuler. Le brouillard, du fait qu'il empêche d'avoir une vision claire de ce qui nous entoure, est propice à l'éveil d'un sentiment de peur chez certains, ou d'impunité chez d'autres. De plus, les roches sont impressionnantes, avec des gouffres et des rochers pointus.

c) Les espaces transitionnels.

Les espaces de transition sont la troisième sorte d'espace présent dans les légendes. Ils sont des passerelles entre les espaces ouverts et les espaces fermés et eux-mêmes chargés de signification.

Le premier espace de cette catégorie est la rue, ou plutôt la ruelle, bien plus fréquente dans les légendes que la grande avenue. Cette ruelle est très souvent sombre ou obscure (« El testigo de bronce », v. 680, p. 206b ; « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », v. 559, p. 291a ; « El caballero de la buena memoria », vv. 437 et 1209, pp. 305b et 315b), tortueuse (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios », v. 291, p. 287b ; « El desafío del diablo », v. 324, p. 134a), sale (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios », v. 559, p. 291a) et étroite (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios », v. 559, p. 291a ; « El desafío del diablo », v. 341, p. 134a).

Ayant vécu à Tolède, J. Zorrilla aimait se promener dans les petites rues de cette ville, qui l'ont certainement inspiré au moment d'écrire ses légendes. Les ruelles, dans les récits, marquent le secret. C'est d'ailleurs dans des ruelles qu'ont

lieu la plupart des assassinats des légendes, comme par exemple dans « El testigo de bronce » et « El caballero de la buena memoria ». Dans une ruelle, qui plus est sombre et étroite, il est aisé d'échanger des mots à voix basse sans être entendu ou de se cacher. Les assassins et les voleurs dissimulent leur forfait et se perdent dans les ruelles qui sont ainsi, comme celles de Córdoba, des « naturales laberintos » (« El desafío del diablo », v. 364, p. 134a). Ce sont des espaces dans lesquels on se perd et c'est une nouvelle fois un symbole de l'âme humaine, non pas mauvaise par nature mais poussée, par facilité, au vice, au mensonge, à la dissimulation et par conséquent au non-respect de certaines valeurs morales chères à José Zorrilla.

Le chemin vers la vertu ou la vérité est tortueux comme la ruelle étroite et sombre qui mène l'assassin Juan Ruiz jusqu'à une statue du Christ crucifié, sept ans après avoir commis son crime :

> En esto entrando en su barrio,
> al doblar una calleja
> dos ministros de justicia
> le pasaron muy de cerca.
> El siguió, y pasaron ellos,
> advirtiendo con sorpresa
> la sangre con que aquel hombre
> el sitio que anda gotea.
> El siguió y tornaron ellos
> por sobre el rastro que deja,
> hasta entrar en otra calle
> oscura, sucia y estrecha.
> En un rincon embutida,
> á la luz de una linterna
> de Cristo crucificado
> se ve la imágen severa.
>
> (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios », vv. 548-563, p. 291a).

Nous pourrions penser que ces ruelles comportent à la fois un aspect négatif et un aspect positif : au moment où il tue son rival Pedro Medina, Juan Ruiz est protégé par l'obscurité et le dédale des rues dans lequel il se perd après avoir commis son forfait ; mais la justice divine, qui n'oublie jamais de punir les assassins, le fait parcourir, des années après le crime, une ruelle noire comme l'enfer auquel il est promis ; elle le guide, sans qu'il s'en rende compte, vers le lieu du crime et permettra ainsi à la vérité d'éclater puisque, intrigués par le sang coulant du paquet que porte Juan, des gardes lui demandent de l'ouvrir, et c'est alors qu'ils découvrent avec effroi que Juan transporte en fait la tête de Pedro.

Les escaliers sont souvent en colimaçon[254], étroits et lugubres[255]. Ils symbolisent en fait les dédales de la pensée de l'homme, avec ses qualités et surtout ses défauts. Pour se sauver du couvent, Margarita emprunte un escalier en colimaçon, marque de ses espoirs mais aussi de ses doutes. Le fait qu'elle descende l'escalier est un signe de mauvais augure, comme si elle descendait vers l'abîme et le malheur. En effet, Don Juan la trahira et l'abandonnera ; de la même manière, pour échapper aux représentants de la loi, Don Pedro de Guzmán, dans « El caballero de la buena memoria », fuit par un escalier que lui indique Doña Inés de Zamora. Cette fois, on ignore si l'escalier monte ou descend et cela accompagne les doutes de Doña Inés : elle vient de laisser partir l'assassin de son fils unique, par respect envers la promesse qu'elle a faite, mais elle ignore si cet homme en sera digne et s'en souviendra, comme elle le lui a demandé. Anéantie, elle supplie Dieu de la soutenir :

> Atónito el caballero
> quiso hablar, mas imperiosa
> abrió la dama la puerta
> que fuga le brinda cómoda,
> y mostrando con un gesto
> una escalerilla lóbrega,
> tomóla, asiendo la lámpara,
> y el caballero siguióla.
> Volvió a los pocos momentos
> pálida y acongojada,
> y cayendo arrodillada
> ante la imágen de Dios,
> esclamó, oyendo á Don Pedro
> que escapaba á toda brida :
> « Señor, si ese hombre lo olvida,
> tenédmelo en cuenta vos. »
> (vv. 965-980, p. 312a).

Un autre espace transitionnel est le balcon. Les jeunes filles comme Beatriz de Hinestrosa ou Valentina y ont recours pour parler à leurs amants cachés. Elles ne peuvent sortir de chez elles et leur amant ne peut entrer. Tout laisse supposer que le tuteur de Valentina et le frère de Beatriz se rendent compte des conversations secrètes qui sont échangées au balcon ainsi que des projets qui y sont décidés et organisés. En effet, juste après que ces jeunes filles ont parlé avec leurs amants respectifs au balcon et décidé de fuir, le tuteur de Valentina décide brusquement de

[254] Voir « Margarita la tornera » : « bajó el caracol estrecho » (v. 1180, p. 245a).
[255] Voir « El caballero de la buena memoria » : « una escalerilla lóbrega » (v. 970, p. 312a).

leur départ vers une autre maison et Cárlos accélère le retour de Beatriz au couvent tout en échafaudant un plan afin de neutraliser César.

Donc, le balcon est comme un seuil symbolisant à la fois l'enfermement et la liberté. Il est aussi un endroit qui permet à la vérité d'être révélée. Ainsi, Beatriz à son balcon surprend-elle une conversation entre César et Cárlos qui lui permet de comprendre les intentions inavouées de son frère. Grâce à cela, elle va ouvrir des yeux moins innocents sur ce qu'a été sa vie jusqu'à présent : un continuel sacrifice. Sa mère lui a imposé le couvent mais, lorsqu'elle est morte, Beatriz n'en a pas été libérée même si elle n'avait pas encore prononcé ses vœux, car Cárlos entend la maintenir éloignée de la vie mondaine et des biens de la famille. Beatriz a toujours obéi à la volonté d'autrui mais finalement ces gens ne voulaient pas son bien et n'agissaient pas par amour envers elle, mais par pur égoïsme.

Malgré cette prise de conscience, Beatriz ne parviendra pas à déjouer les plans de Cárlos. Cependant, elle trouvera la force de l'affronter et de le mettre face à sa cruauté, ce qui n'était pas rien pour une femme de cette époque[256].

II. La présence de personnages typiques de la culture espagnole.

Dans les *Leyendas tradicionales*, nous rencontrons toutes sortes de personnages appartenant par exemple à la noblesse (ducs, comtes[257], *hidalgos*) ou aux classes humbles (simples curés, pèlerins, bergers, servantes), ou encore occupant des postes à responsabilités (alcades, juges, évêques). Certains sont des personnages historiques, comme Ronquillo, Acuña ou Torrigiano. Ils sont tous importants dans les récits et ils sont donc minutieusement décrits, que ce soit physiquement, psychologiquement ou dans leur attitude.

[256] Rappelons que cette légende se déroule sous le règne de Philippe V, soit entre 1700 et 1746 : vv. 1099-1100, p. 144b.

[257] MARTIN (Georges), *Chansons de geste espagnoles, Chanson de Mon Cid - Chanson de Rodrigue*, *op. cit.*, p. 51 : les comtes « forment le corps social où l'aristocratie et la royauté sont au contact et s'apparentent. Les monarques, bien souvent, procèdent d'un lignage comtal, après, toutefois, qu'un de ses membres a fait alliance avec un sang royal ». Les exemples présentés sont les suivants : Alphonse I^{er} est fils du comte Suero de Caso et de la fille du roi Pélage ; Sanche Ier de Castille est fils du comte Sanche et d'une fille du roi de Leon. Les chevaliers ambitieux cherchent une épouse parmi la progéniture des comtes.

1) Les personnages historiques.

Dans trois des légendes du recueil, les personnages sont inspirés très directement de personnalités ayant réellement existé. Le point de départ de « La azucena silvestre », « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » et « El escultor y el duque » est un événement réel : l'ermite Juan Garín[258] aurait effectivement abusé de la fille de Wifredo à Montserrat ; Ronquillo et Acuña sont véritablement des protagonistes des *Comunidades* ; Torrigiano a bien détruit une statue que lui avait commandée le duc d'Arcos. Dans ces trois légendes, les noms des personnages ont été conservés. Par exemple, José Zorrilla indique que la légende « La azucena silvestre » date du IX^e^ siècle ; le père de la jeune fille disparue se nomme Wifredo et est comte de Barcelone. Or, tout livre d'histoire confirme qu'au IX^e^ siècle, il y eut un comte de Barcelone qui s'appelait Wifredo[259]. J. Zorrilla lui-même le précise dans sa remarque préliminaire à la légende en citant les archives des dons faits à Notre-Dame de Montserrat qu'ils a consultées[260].

Dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », le fait décrit est réel : Acuña a bien été assassiné sur ordre du juge Ronquillo. C'est un fait avéré que Philippe II soit allé au chevet de Ronquillo peu avant la mort de celui-ci ; la sépulture de Ronquillo est d'ailleurs connue et J. Zorrilla s'est emparé de tous ces éléments au moment d'écrire sa légende[261].

Quant à Pietro Torrigiano, c'est un sculpteur de renom :

> En el Museo de Bellas Artes de Sevilla se conserva un San Jerónimo de gran repercusión iconográfica en la escultura andaluza, obra de Pietro Torrigiano, que se estableció en la ciudad entre 1522 y 1528. Con este último escultor se ha relacionado recientemente un busto en piedra de Carlos V, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid[262].

---

[258] Zorrilla confie que lorsqu'il a visité Montserrat, il ne s'est intéressé qu'à la grotte de Juan Garín, « favorito de Dios antes de su tremendo pecado » (*Leyendas tradicionales*, *op. cit.*, p. 337b).

[259] BENNASSAR (Bartolomé), *op. cit.*, p. 157 : « Guifred le Poilu a restauré, dans les années 880-885, les cadres administratifs, ecclésiastiques et militaires de la Catalogne : création du comté d'Ausone-Manresa, fondation des abbayes de Ripoll et Sant Joan de les Abadeses […] ».

[260] *Leyendas Tradicionales*, *op. cit.*, p. 338 : Zorrilla cite Gilaberto, le vicomte de Barcelone, et son épouse Hermesendis qui y firent construire une église en 1090, l'empereur Charles V et son épouse Isabelle, ainsi que Philippe II, qui firent de nombreux dons aux moines de Montserrat.

[261] RUIZ AYÚCAR (Eduardo), *op. cit.*, pp. 171-178 : en 1549-1550, Ronquillo et sa femme firent des démarches pour qu'après leur mort, ils soient enterrés à Arévalo (ville de la province d'Ávila et située à un peu plus de 80 kilomètres de Valladolid). Ils furent tous les deux victimes d'une épidémie, probablement de typhus, en décembre 1552. Or Ronquillo était si estimé à la Cour que le prince Philippe, régent d'Espagne, vint lui rendre visite à son chevet. En tout cas il n'est pas mort à Valladolid mais à Arévalo où il a été enterré dans la chapelle du Monastère de Santa María la Real. Sa femme et deux de ses fils reposent auprès de lui.

[262] REDONDO CANTERA (María José), *El arte español durante el reinado de Carlos V*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, 374 p.

José Zorrilla s'est donc inspiré pour ce récit de deux personnages issus de l'histoire espagnole, un sculpteur et un noble. La famille Arcos est une ancienne famille de nobles. Nous trouvons la trace de plusieurs ramifications, onze exactement, en Amérique Latine mais aussi en Castille, en Aragon, dans la Rioja et en Andalousie. Pour le cas de la légende, c'est cette dernière lignée qui nous intéresse[263]. Selon Carlos Ros[264], l'Histoire lie de toutes façons Arcos et Torrigiano par le biais d'une statue de la Vierge Marie que le duc aurait commandée au sculpteur florentin et qui aurait débouché sur l'emprisonnement de Torrigiano dans les geôles de l'Inquisition. Le duc d'Arcos, qui était assez avare, proposa à Torrigiano, pour acquérir la statue, une somme d'argent que l'artiste jugea dérisoire et indigne de son talent et de son travail. De déception et de colère, il renversa la sculpture qui se brisa, car il préférait cela à ce qu'elle appartienne à un homme avare et ingrat. Par cette action, il s'attira les foudres de l'Inquisition qui le jugea coupable d'hérésie pour avoir détruit une statue représentant un personnage divin et le fit emprisonner.

Ces trois légendes sont donc la marque de l'assise de certains récits dans l'Histoire et la tradition espagnoles et du désir qu'avait parfois José Zorrilla de s'inspirer de faits réels connus.

2) Les personnages non historiques issus de la noblesse.

Il est un élément primordial des légendes de J. Zorrilla : dans leur quasi totalité, elles présentent des personnages qui sont issus de la noblesse[265]. Les noms que leur octroie José Zorrilla font partie des plus grands et des plus anciens noms

[263] http://www.fuenterebollo.com/heraldica.html et http://www.aldica-ciudades/escudos-oficiales.html
[264] *Leyendas de Sevilla*, *op. cit.*
[265] « A buen juez mejor testigo » : Pedro Martínez est un *hidalgo* devenu capitaine, Iban et Inés de Vargas y Acuña sont nobles ; « El caballero de la buena memoria » : doña Elvira de Montadas, doña Inés et don Juan de Zamora, don Pedro et don Felix de Guzmán ainsi que doña Ana de Alarcón sont tous nobles ; « El capitán Montoya » : César Montoya, don Fadrique et Diana, doña Inés et don Luis de Alvaredo sont nobles ; « Las dos Rosas » : Bustos Ramírez est un baron, Pedro Ibáñez et Rosa de Montalvan sont nobles également ; « El desafío del diablo » : César et les membres de la famille Hinestrosa (Beatriz, Lucas, Cárlos) sont nobles ; « La cabeza de plata » : Valentina fait partie d'une famille noble ; « El testigo de bronce » : Miguel et Germán de Osorio sont nobles ; « Margarita la tornera » : les personnages issus de la noblesse sont Juan et Gil de Alarcón ainsi que Gonzalo et Margarita Bustos ; « Justicia de Dios » : Tello Arcos de Aponte est un *hidalgo*, doña Ana Bustos Mendoza et Juan de Vargas sont d'autres nobles ; « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » : Catalina est noble, Jean Ruiz et Pedro Mendoza sont présentés comme étant des *hidalgos* ; « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » : Ronquillo est noble.

d'Espagne[266]. Nous trouvons, dans l'Histoire d'Espagne, des personnes dont le patronyme est Inés de Acuña, Inés de Osorio, Catalina de Bustos, fille de Diego Alarcón, par exemple. Ce sont les mêmes prénoms et les mêmes noms de famille que dans les légendes ; J. Zorrilla a donc lié de façon indéfectible ses légendes avec des nobles espagnols. Pourquoi cette sur-représentation de la noblesse, quelle était l'intention de José Zorrilla ? En fait, en se plongeant dans le passé littéraire de son pays, José Zorrilla a trouvé des *romances* qui racontaient par exemple des histoires d'amour entre personnes de sang noble ou les exploits épiques de chevaliers. La tradition espagnole regorge de récits de nobles qui s'engagent aux côtés de leur roi pour vivre des aventures héroïques. C'est le cas de Bernardo el Carpio, de Gonzalo Bustos, du comte Fernán González ou encore du comte Claros de Montalbán. De même, aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, beaucoup de personnages littéraires, notamment dans le théâtre, étaient nobles. Leurs noms sont d'ailleurs parfois les mêmes que dans les légendes de José Zorrilla[267]. Ce dernier a donc délibérément choisi de s'inscrire dans la lignée des grandes familles nobles espagnoles et nous pouvons y trouver une explication dans la situation politique de l'Espagne des années 1840, au moment où J. Zorrilla écrivit ses légendes. Comme l'explique David Foster[268], les Espagnols de la première partie du XIX^{e} siècle étaient tristes et déprimés. Comment ne pas l'être, ils avaient subi six années de guerre civile à la suite de l'invasion napoléonienne de 1808 puis les années abominables du règne de Ferdinand VII en même temps que les luttes pour l'indépendance des colonies. David Foster considère que, dans ce contexte, naquit la croyance que le passé était harmonieux. Juan Ignacio Ferreras renforce cette idée lorsqu'il écrit : « la política se encuentra casi siempre inextricablemente unida a la vida intelectual »[269]. Se renfermant sur eux-mêmes, les Espagnols s'éprennent des grandeurs passées de leur pays et apprécient

[266] http://www.linajes.net : il existe deux lignées de Montadas, sept lignées de Zamora, quatre de Guzmán (trois en Castille et une en Andalousie), six de Alarcón, trois de Montoya, une de Montalvan, une de Henestrosa (et non Hinestrosa), quatre de Osorio, une de Alarcón et de Bustos (en Castille), six de Vargas (dont une en Castille) et onze de Arcos (dont une en Andalousie).

[267] BLECUA (José Manuel), ed., *Poesía de la Edad de Oro. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1991, 460 p. ; pp.216-220 : dans le poème « Cena jocosa » de Baltasar del Alcázar (1530-1606), l'héroïne se nomme Inés ; LACALLE (Ángel), *Historia de la literatura española,* Barcelona, Bosch, 1951, 2 vols., 400-335 p. ; vol. 1, p.275 : Jorge de Montemayor (1520-1561) écrit un ouvrage intitulé *Los siete libros de la Diana* (1559) ; VALBUENA PRAT (Ángel), *El teatro español en su siglo de oro*, Barcelona, Planeta, 402 p. : dans *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega, les personnages principaux se prénomment Elvira et Tello ; Collectifs, *En torno al teatro del siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII Celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, 198 p. : dans *El perro del hortelano* de Lope de Vega, l'héroïne se prénomme Diana.

[268] *In* « Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica española : lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla », *Hispanófila*, 37 (1969), pp. 1-22 ; p. 8.

[269] *In La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)*, Madrid, Taurus, 1987, 117 p. ; p. 11.

donc les œuvres qui parlent d'eux, de leur nation et de leurs traditions. J. Zorrilla l'avait bien compris et c'est pour cela qu'il situait ses légendes sur le sol espagnol et mettait en scène surtout des personnages de nationalité espagnole. Mais pourquoi essentiellement des nobles ? J. Zorrilla l'expliqua avant même de commencer à rédiger des légendes et il évoqua à nouveau ses raisons dans la remarque préliminaire de « A buen juez mejor testigo » : c'est son ami Olózaga qui lui conseilla d'écrire des récits inspirés d'archives qu'il avait en sa possession et qui relataient des jugements de voleurs, de contrebandiers ou d'escrocs. J. Zorrilla répliqua que si son but était effectivement que son travail d'écrivain soit reconnu, il aspirait avant tout à écrire de belles choses. C'est pourquoi ses légendes contiennent des noms de personnages évoquant le prestige, l'admiration et le respect. Ces nobles avaient-ils moins de défauts que le peuple, étaient-ils réellement plus recommandables ? Là n'est pas la question, semble-t-il, J. Zorrilla et ses lecteurs s'intéressant en priorité à l'aura qui se dégageait de grands noms comme Osorio, Zamora ou encore Hinestrosa.

3) Les personnages appartenant aux couches populaires.

Peu de personnages principaux sont issus du peuple. C'est le cas dans « Las dos Rosas », dans « La cabeza de plata » et dans « La azucena silvestre ». Le doute subsiste dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », car le narrateur se contredit au cours du récit. Il indique d'abord que Juan Ruiz et Pedro Medina sont *hidalgos* (v. 2, p. 284a) mais ensuite il écrit que Juan Ruiz est « hijo de ignorada cuna » (v. 34, p. 285a), ce qui implique qu'il ne peut pas être *hidalgo*. Dans sa remarque préliminaire à la légende, José Zorrilla est revenu sur cette erreur qu'il impute à son manque d'expérience ; cette légende est en effet la première qu'il ait écrite. Toujours est-il que, si les personnages issus des couches populaires de la société ne manquent pas dans les légendes, ils sont en majorité relégués au rang de personnages secondaires. Mais, pour autant, José Zorrilla ne les traite pas avec indifférence et légèreté, bien au contraire, il les utilise et c'est parfois grâce à eux que le récit avance.

Certains de ces personnages ne sont pas présentés sous un jour favorable ; c'est le cas de la première Rosa, dans « Las dos Rosas ». Cette jeune femme est

parvenue, par sa beauté, à séduire le baron Bustos Ramírez, ce qui provoque l'incrédulité de sa mère, Brígida :

- ¿ Con tan alto
baron piensas enlazarte ?
- ¿ Qué me falta para ello ?
- ¿ No son mis ojos bastante
para que pueda mi frente
con su corona igualarse ?
¿ No soy hermosa ?
(vv. 353-359, p. 53b).

Après avoir rassuré sa mère, Rosa ouvre avec excitation le coffret de bois offert par Bustos Ramírez et ne cesse d'admirer les précieux bijoux qu'il contient. Elle se laisse aller à toute sa vanité. Elle a atteint son objectif : être riche et enviée des autres femmes. Sa mère s'inquiète mais Rosa révèle sa nature égoïste et son mépris vis-à-vis des femmes de son rang, encore accentué par ce dialogue :

- ¿ Y qué dirán esas moñas
de hidalguillas ?
- Dejad que hablen.
Ya me besarán la mano.
- Eso sí, por más que rabien.
- Se arañaran por un dije
si yo se le regalase.
- Mal hicieras.
- ¡ Ah, ni un hilo
para esas villanas, madre !
(vv. 417-424, p. 54b).

Remarquons le mépris qu'éprouve Rosa pour les femmes nobles, que sa mère nomme *hidalguillas*. Elles font partie de la noblesse même si leurs familles ont perdu leur fortune. Or, Rosa les traite de *villanas* pour bien montrer sa supériorité par rapport à elles puisqu'elle va se marier avec l'homme le plus riche de la région, ce qui semblait être son ambition car, pour cela, elle n'hésite pas à rompre la promesse qui l'engageait à Pedro Ibáñez, un simple *hidalgo* parti faire fortune, jusqu'à ce que don Bustos Ramírez tombe amoureux d'elle et veuille devenir son mari. La vénalité et la trahison de Rosa éveillent chez Pedro le désir de vengeance.

Dans « Margarita la tornera », il y a également une femme issue du peuple et criticable du point de vue de sa conduite. Il s'agit de la comédienne Sirena. Elle ne s'intéresse aux hommes que pour leur argent et cherche toujours à être l'amante du plus riche, n'hésitant pas à les renier les uns après les autres s'ils ne lui apportent plus satisfaction, ou à les ignorer si elle les juge indignes de sa personne et de ses

prétentions. Elle dédaigne don Juan jusqu'à ce qu'il lui donne une forte somme d'argent[270]. Lorsque don Juan disparaît brusquement de Madrid (il s'enfuit après avoir assassiné un homme), Sirena ne s'en émeut pas et séduit un autre homme riche, Lope de Aguilera. Elle est en fait une courtisane. Avec les exemples de Rosa et Sirena, nous avons l'impression que certaines femmes d'origine modeste sont avant tout calculatrices, menteuses, prêtes à trahir et à renier leurs promesses pour de l'argent. Elles veulent être adulées par les hommes et jalousées par les femmes.

Les femmes issues des couches populaires n'ont pas l'exclusivité de la critique de J. Zorrilla. En effet, certains hommes ont également une attitude condamnable, comme Juan Ruiz dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », si nous admettons le fait qu'il soit issu du peuple. En effet, le narrateur fait tout d'abord de lui une description peu amène : « […] es Juan Ruiz hombre iracundo, / silencioso por demás. / […]. / Ancha espalda, corto cuello, / ojo inquieto, torbas cejas / […]. / Agil, astuto ó traidor / […] / […] fué con las mujeres / más falso que caballero. / […] / […] vive de mal vivir, / mas nadie sabrá decir / por cuales, ó de qué modos » (vv. 17-52, pp. 284b-285a). Cet homme coléreux et sournois tue son rival, Pedro Medina, qui est pourtant son meilleur ami. Ils étaient tous deux amoureux de Catalina mais c'est Pedro qui avait remporté ses faveurs.

Pour autant il ne faut pas se méprendre : il n'y pas d'un côté les nobles qui inspirent l'admiration et le respect et de l'autre les classes populaires couvertes de défauts ; nous trouvons dans les légendes de J. Zorrilla bon nombre de personnages humbles qui possèdent de grandes qualités et sont très importants pour le déroulement de l'histoire.

Lors des époques représentées dans les légendes, la société était bien divisée selon le statut de chacun et les nobles avaient en général leur serviteur dévoué. C'est le cas de César Montoya (« El capitán Montoya ») dont le fidèle Ginés occupe une place importante dans la légende. Ginés accompagne Montoya partout, il lui obéit et fait preuve de respect et de loyauté, à tel point que Montoya lui octroie une grande partie de ses biens lorsqu'il se retire de la vie mondaine : « tomad, señor, esas llaves ; de mis inmensos tesoros / haced con justicia partes : una á Ginés por servirme, / con cuantos muebles hallare » (vv. 1451-1455, p. 43b).

Il y a également la servante de Wifredo dans « La azucena silvestre », qui emmène souvent son jeune enfant, âgé de moins d'un an, distraire le comte

[270] *Op. cit.*, vv. 1734-1739, p. 252a : « Todo lo puede el dinero, / dijo en la calle á sus solas, / lo que al valor no se rinde, / con la riqueza se compra. / Veremos, pues, si con oros / hacemos más que con horas ».

inconsolable depuis la disparition de sa fille, ce qui va permettre de résoudre le mystère de la disparition de María. En effet, ayant aperçu la créature que Wifredo garde en cage chez lui, l'enfant se met à parler : « Levántate, Guarino : harto te abona / en el juicio de Dios y tu conciencia / tu larga penitencia, / vuelve pues á tu sér : Dios te perdona » (vv. 2229-2232, p. 366b). A ces mots, Guarino reprend forme humaine et guide Wifredo vers la sépulture de María.

Une autre âme pure et innocente est celle de Genaro dans « La cabeza de plata » ; ce jeune homme est sincèrement épris de Valentina mais le seul moyen pour lui de la sauver des griffes de son tuteur est de l'enlever. Ses plans sont déjoués car le tuteur tue Valentina avant qu'elle puisse s'échapper mais, à la fin du récit, son âme s'envole au paradis où elle rejoindra certainement celle de Valentina. Que le personnage principal soit noble ou issu du peuple, comme dans cet exemple avec Genaro, il est présenté de façon approfondie, dans sa personnalité mais également dans ses actes. De ce fait, José Zorrilla nous montrait que son intention d'écrire à la fois pour la noblesse et le peuple était réelle. Tous les lecteurs, quelle que soit leur classe sociale, pouvaient s'y reconnaître et c'est en partie cela qui fit le succès de J. Zorrilla ; Germán Gullón dit que J. Zorrilla possèdait un don : « dar vida al imaginario colectivo de la tradición literaria nacional. […] supo hacerla leyenda y hacerla suya y de nosotros. […] retrató el sistema sensible del español, lo que le hace vibrar »[271]. Cette attitude était déjà vivace durant la Renaissance, en vertu du principe nationaliste d'exaltation des refrains et de la glose des *romances viejos.* La poésie lyrique populaire et traditionnelle entrait dans ce principe. Se développèrent alors des *villancicos* courtisans et les *seguidillas*, ce qui permit de faire évoluer la poésie lyrique et traditionnelle, les *villancicos* et le *romancero* sans aucune friction avec la poésie savante *culta*[272]. Comme l'explique Ramón Menéndez Pidal, tout être humain était digne d'intérêt et éveillait la curiosité : « hay una valorización del hombre en sí mismo, por cima de las limitaciones de raza, religión o clase. […] el vencido es observado con interés. […] El Romancero, así, olvida a menudo el carácter nacional y religioso de la Reconquista […] para ganar en universalidad »[273].

[271] « Introducción », *In Actas del Congreso sobre José Zorrilla : « Una nueva lectura »* (Valladolid, 18-21 octobre 1993), ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, 1995, 574 p. ; p. 5.
[272] PRIETO (Antonio), *La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 151.
[273] *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 262 p. ; pp. 29-30.

III. Des thèmes inspirés de la culture espagnole.

1) La Vierge Marie.

La légende « Margarita la tornera » a eu un tel retentissement qu'encore aujourd'hui elle fait partie des rares légendes de J. Zorrilla rééditées régulièrement. « Margarita la tornera » est un hommage à la Vierge Marie qui a protégé une nonne en fuite et a pris sa place au couvent afin que personne ne se rende compte de son absence. Dans la légende, la Vierge Marie apparaît dans toute sa splendeur, illuminée d'un halo de lumière céleste : « Habia cierto aire diáfano, / cierta luz en sus contornos, / que quedaba en los adornos / que tocaba por dó quier ; / de modo que en breve tiempo / que anduvo por los altares, / viéronse en ellos millares / de luces resplandecer » (vv. 2466-2473, p. 262a). Elle est d'une générosité extrême, car elle pardonne à Margarita son départ et sa trahison et elle lui permet de reprendre sa place parmi les nonnes comme si de rien n'était. Ce thème de la nonne séduite existe depuis le Moyen Âge. Avant J. Zorrilla, Berceo et Alfonso el Sabio ont raconté les miracles accomplis par la mère de Jésus ; Rameline Marsan considère que ce thème fut fréquent du XIII^{e} au XVI^{e} siècles[274]. La Vierge intervient et le miracle qu'elle accomplit en faveur de la coupable efface l'offense. Francisco López Estrada, quant à lui, explique que, pendant les derniers siècles du Moyen Âge, la Vierge Marie fut le sujet de nombreuses exaltations poétiques dans lesquelles elle était médiatrice entre Dieu et les pèlerins[275]. José María Castro Calvo, dans un ouvrage uniquement consacré aux poèmes dédiés à la Vierge, regroupe 225 auteurs de plusieurs nationalités du Moyen Âge jusqu'au XX^{e} siècle et dit : « Aparece en todas sus fases y aspectos de su vida terrena, y el misterio de su Inmaculada Concepción y su Gloriosa Muerte, su Tránsito y Asunción, tuvo tal arraigo que ascendió de lo popular y casi vulgar a ser motivo de inspiración de la obra de los escritores »[276].

---

[274] *Itinéraire espagnol du conte médiéval*, *op. cit.*, p. 259.
[275] *In Introducción a la literatura medieval española*, *op. cit*., p. 164.
[276] CASTRO CALVO (José María), *La Virgen y la poesía*, Barcelona, Secretaría de publicaciones, 1954, 425 p. ; p. 13.

2) L'amour et ses aléas.

De même que les troubadours du Moyen Âge chantaient l'amour, avec ses peines, ses espoirs et ses joies, José Zorrilla a choisi l'amour comme thème principal de la grande majorité des légendes de ce recueil. À part « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », l'amour est présent dans tous les récits. Mais il n'est jamais tranquille et heureux. En effet, il est surtout question de peines d'amour. Après avoir fait reconnaître ses torts à Diego, Inés entre en religion, de même que son ancien amant (« A buen juez mejor testigo ») ; Margarita retourne au couvent après avoir été séduite et abandonnée par don Juan (« Margarita la tornera ») ; Beatriz meurt avant d'avoir eu le temps de s'enfuir avec son amant (« El desafío del diablo ») ; Pedro Medina (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios »), Germán de Osorio (« El testigo de bronce »), Juan de Zamora « (El caballero de la buena memoria ») et Pietro Torrigiano (« El escultor y el duque ») meurent tragiquement à cause de l'amour qu'inspire leur épouse ou leur fiancée à un autre homme fou de jalousie.

Le thème de l'amour a été traité de tous temps dans la littérature. Les légendes de J. Zorrilla se déroulent entre le IX^{e} et le XVIII^{e} siècle et, durant ce laps de temps, la notion de l'amour et son traitement en littérature a évolué, passant de l'amour courtois à l'amour libertin. À l'époque des *Cantigas de amigo*, l'amour est présent par le biais d'une jeune fille qui pleure et chante son mal d'amour au bord de l'eau ; il en est de même dans les *villancicos* et les *decires* d'amour qui font l'éloge de la dame aimée, tout comme dans les poèmes courtois[277]. Puis, dans le roman sentimental, davantage de place est laissée à la passion, au désordre amoureux : comme dans les légendes de José Zorrilla, le héros peut sembler ne plus pouvoir se dominer et être aliéné par sa passion ; à l'image de *La Galatea* de Cervantes (1585), le sentiment amoureux est marqué par la violence, le sang, le désespoir et la mort : « Historias entremezcladas que se reanudan y se suspenden para volverse a reanudar. A veces, algún episodio de brío –la trágica historia de amor de Lisandro– pone un poco de pasión y destaca sobre los demás episodios »[278]. Nicole Reda-Euvremer évoque également Góngora, Quevedo et Garcilaso de la Vega. Tous les écrivains semblent avoir abordé le thème de l'amour dans leurs œuvres.

[277] REDA-EUVREMER (Nicole), *op.cit.*, pp. 9-11.
[278] LACALLE (Angel), *op. cit.*, p. 302.

Chez José Zorrilla, il ne s'agit pas vraiment d'amour courtois : l'amant ne pense pas que sa dame soit inaccessible et il ne se complaît pas dans le désespoir de ne jamais la séduire ; en effet, tous les hommes amoureux des légendes éprouvent un sentiment d'amour passionné dont ils espèrent une conclusion concrète, que ce soit par une liaison ou un mariage. Ainsi, bien que Genaro ne soit pas de la même classe sociale que Valentina, il n'hésite pas un seul instant quand il lui propose de partir avec lui : « Huye conmigo á la ocasion primera. / […] Yo nada puedo darte, / nada puedo ofrecerte, / mi Valentina, más que idolatrarte, / y amarte como á Dios hasta la muerte » (vv. 250-257, p. 83a). Il n'y a pas d'allusion directe à l'amour charnel mais parfois les vers de José Zorrilla sont assez éloquents pour que le lecteur puisse comprendre que la relation a été consommée. C'est le cas dans « Margarita la tornera » et dans « Las dos Rosas »[279]. Le seul personnage à vraiment se rapprocher de l'amour courtois semble être Juan de Zamora dans « El caballero de la buena memoria » : aveuglé par son amour, il croit qu'en obéissant à doña Elvira de Montadas et en cédant à tous ses caprices au détriment de ses propres convictions, il parviendra à gagner son amour : « ¿ Dudarais de mi cariño, / cuando por vos desde niño, / estoy muriendo de zelos ? / ¿ Pensais que la injusta ley / de una opinion me amedrente, / cuando por vos solamente / soy desleal á mi rey ? » (vv. 184-189, p.301b). Au début du récit, il est présenté comme un jeune homme innocent et malheureusement il sera victime de l'hypocrisie d'Elvira. Lui, si sincère et si peu calculateur, paiera de sa vie les mensonges et les trahisons des autres personnages.

Dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », même si Juan Ruiz attend sept ans que Catalina fasse le deuil de Pedro Medina, on ne peut parler véritablement d'amour courtois puisque Catalina ne se présente pas comme une dame hautaine mais bien plutôt fragile et que le but de Juan est de l'épouser.

En revanche, il est possible de dire que certains personnages des légendes correspondent à la conception de l'amour libertin telle qu'elle existait aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. En effet, César, le héros de « El capitán Montoya », tout comme Juan de Alarcón (« Margarita la tornera ») paraissent vouer leur existence à la séduction. Leur but est de séduire puis d'abandonner leur conquête. Alors qu'il s'apprête à se marier, Montoya décide de séduire Inés de Alvaredo, une nonne ! Quant à Juan de

[279] « Margarita la tornera » (vv. 1463-1466, p. 248b) : Margarita, Juan et Gonzalo « las heces de los deleites / apuraban en hartura, / repletos hasta el hastío / de sus delicias inmundas » ; « Las dos Rosas » (vv. 1223-1226 et 1248-1250, p. 66a) : « Una cortina de seda / que entera cubre la alcoba, / vela á los profanos ojos / la escena voluptuosa. / [...] / Bustos Ramírez y Rosa / sus amorosas caricias / en la soledad redoblan ».

Alarcón, peu importe le statut de la jeune fille, il fait tout ce qui est en son pouvoir pour la troubler et avoir une relation amoureuse avec elle, puis se lasse en quelques mois et cherche une autre proie. Sirena lui rend bien la pareille puisqu'en son absence elle reçoit d'autres hommes et ne pense plus à lui.

3) L'admiration pour la Nature.

Admirer la Nature, c'est admirer la marque de l'œuvre de Dieu. J. Zorrilla l'exprime bien dans certains de ses écrits et notamment dans *Álbum de un loco*[280] ou encore dans *Recuerdos y fantasías* : « un templo ante mis ojos / el universo es »[281]. Le chant des oiseaux est un cantique, les astres sont guidés par un ange, les nuages ainsi que la mer et la terre chantent Dieu. Or J. Zorrilla a puisé cette croyance dans la poésie de la Renaissance et du Baroque. En effet, José Manuel Blecua indique que durant ces périodes était vivace la thèse de la Nature comme « mayordomo de Dios »[282]. Il donne l'exemple d'un poème dans lequel la Nature a un rôle :

> El aire ve de pavorosa niebla
> y de sombra confusa rodeado ;
> opaca, triste y hórrida tiniebla
> lo tiene de ancha oscuridad cercado ;
> de asombro y miedo, y de terror se puebla
> el Huerto, ya de espinas coronado […][283].

Nicole Reda-Euvremer, quant à elle, estime que, au XVI[e] siècle, la Nature faisait partie des trois thèmes dominants de la production littéraire (les deux premiers étant l'amour et l'âge d'or). Elle cite les *romances*, dans lesquels le poète établit avec la Nature une relation religieuse et magique, et les *Soledades* de Góngora, où la Nature offre un refuge, un asile loin des décadences de la Cour[284].

Au vu de tous ces éléments, nous pouvons constater que, tout comme il s'est fait l'héritier de la tradition espagnole quant aux sources d'inspiration des *Leyendas tradicionales*, aux schémas métriques présents dans celles-ci ou encore aux genres

---

[280] « Historia de una voz », vv. 236-237, *In Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 1890 : « y siento de mi fe y mi poesía / arder dentro de mí la llama santa ».
[281] « Introducción », vv. 99-100, *In Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 432.
[282] *In Poesía de la edad de oro. Tomo 1 : Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1991, 460 p. ; p. 8.
[283] FRAY DIEGO DE HOJEDA (1570 ?- 1615), vv. 57-62. Cité dans l'ouvrage *Poesía de la edad de oro. Tomo 2 : Barroco*, Madrid, Castalia, 453 p. ; p. 143.
[284] *Op. cit.*, pp. 127 et 143.

de personnages présentés, José Zorrilla s'est inspiré des thèmes majeurs de la littérature espagnole des siècles passés, depuis le Moyen Âge jusqu'au XVII^{e} siècle.

Chapitre 3 : José Zorrilla, héritier des troubadours ?

I. Les différentes acceptions de troubadour associables à José Zorrilla.

José Zorrilla publie les *Leyendas Tradicionales* en 1884 avec le sous-titre de *Cantos del Trovador*. L'auteur est alors âgé de 67 ans et il a passé de nombreuses années hors d'Espagne, sans pour autant cesser d'écrire. Le qualificatif de « trovador errante », qu'il affectionnait pour parler de lui-même, peut donc convenir pour le situer, mais, déjà en 1840, il publia un recueil de poèmes intitulé « Cantos del trovador », alors même qu'il n'était pas encore un voyageur. Qu'entendait-il alors derrière le terme de « trovador » ? Respectait-il les caractéristiques traditionnelles de la poésie des troubadours médiévaux ?

1) José Zorrilla, transmetteur de la culture populaire.

Le troubadour avait pour rôle de chanter son pays dans des poèmes dits populaires[285]. J. Zorrilla, comme nous l'avons vu, chante l'Espagne ; il respecte donc la mission que se donnaient les troubadours. Ces derniers souhaitaient que leurs créations soient connues du peuple, tout comme J. Zorrilla désirait que les Espagnols aiment ses poésies, les répètent, les mémorisent et les diffusent autour

[285] ALÍN (José María), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, 586 p. ; p. 11.

d'eux. Ainsi, il se montra très heureux en apprenant que sa légende « El capitán Montoya » avait traversé l'océan et était connue de la population espagnole installée en Amérique, dans le Nouveau Monde : dans la *Nota* préliminaire à la légende, il explique que son ami Antonio Ferrer del Río avait créé une succursale de la maison d'édition Ignacio Boix à la Havane et y diffusait des ouvrages d'auteurs espagnols. A son retour de La Havane, Ferrer del Río dit à José Zorrilla :

> Chico, tu *Capitan Montoya* ha hecho furor allende del mar : no hay quien sepa leer, que no se sepa de memoria lo de *castor con cinta el de atrás y el de adelante con pluma* ; yo he hecho de él cuatro ediciones, y no se halla ya un ejemplar por un ojo de la cara ; he sido la admiracion y envidia de aquellas generaciones pavoneándome con tu manuscrito. (p. 20a).

José Zorrilla ajoute : « Y me regocijé yo no poco tál escuchando ; y hallé muy natural que un tan amigo mio hubiese dado tanto viento á mi leyenda » (*ibid.*). Le vœu le plus cher de J. Zorrilla était que sa poésie soit appréciée par le plus grand nombre de personnes, jusqu'à devenir élément du patrimoine littéraire de l'Espagne comme l'étaient les *cantares de gesta* et les *romances*.

Cependant, José María Alín insiste sur le fait que ce que l'on appelait « poésie populaire » ne l'était pas vraiment quant à ses origines. En effet, les écrivains n'étaient, dans leur immense majorité, pas issus du peuple, mais des couches élevées de la société. Au XIX^{e} siècle, seule une infime frange de la population avait accès à l'instruction et à la culture, et cela était encore plus vrai durant le Moyen Âge. Les troubadours connus faisaient partie de la noblesse, à l'image de Guillèm de Berguedà ou de Savaric de Mauleon[286]. Certains, en plus de poètes, furent des croisés ou des chevaliers. Certains troubadours sont des monarques : le premier des troubadours fut en effet Guillaume IX d'Aquitaine[287]. Pierre Bec confirme que la croyance que « l'art populaire est seul spontané, original, sorti de l'essence même de l'homme sans recherche ni élaboration : création collective et inconsciente, jaillie des profondeurs de la race, véritable incarnation de l'âme communautaire »[288] est fausse. Il ajoute :

> il ne peut y avoir de culture uniquement et authentiquement populaire, pas plus au Moyen Âge que de nos jours, de même qu'on ne saurait nier au peuple, dans l'absolu, une certaine faculté créatrice au niveau de ses infividualités les

[286] ALVAR (Carlos), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta, 1977, 301 p. ; pp. 51 et 168.
[287] ROUBAUD (Jacques) : *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 357 p. ; p. 7.
[288] *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Caen, Paradigme, 1992, 387 p. ; p. 123.

> plus marquées. Les données mêmes de la sociologie et de l'histoire plaident en faveur d'échanges constants entre le peuple et l'élite, d'une véritable osmose même[289].

En effet, les nobles et le peuple étaient en contact, ne serait-ce qu'au travers de la domesticité ou du servage :

> Mille intermédiaires s'inséraient entre la chaumière paysanne et le palais royal ou le château princier. À tous les échelons, l'élite cultivée était en contact intime avec le peuple : il faut marquer le rôle de la domesticité, des laquais, nourrices, chambrières, souvent d'origine rurale, qui recevaient un vernis de culture au château ou à la ville et le rapportaient si fièrement chez eux[290].

En fait, le plus vrai serait de dire avec Alfred Jeanroy que les chansons de troubadours sont :

> des productions émanant, sans doute, de poètes déterminés pourvus d'une certaine culture, faisant œuvre réfléchie et littéraire, mais qui sont restés avec le peuple dans une union assez intime pour traduire fidèlement sa pensée et faire battre son cœur, des pièces composées en un mot, non « par » le peuple, mais « pour » le peuple, et pour le peuple tout entier[291].

José Zorrilla n'est pas non plus issu du peuple, bien qu'il ne soit pas d'une famille de nobles. Par contre, son père a occupé des postes de responsabilité et la famille était aisée. José a ainsi pu bénéficier dès son plus jeune âge d'une instruction de qualité, au *Real Seminario de Nobles*. Il a toujours aimé la littérature et connaissait donc les œuvres de nombreux auteurs de différents pays. Il était cultivé, même si cela ne l'empêcha pas de ne pas être intéressé par les études de Droit auxquelles il était inscrit à l'Université de Tolède. Au lieu de devenir juge ou en tout cas homme de loi comme cela devait être son destin, J. Zorrilla décida d'embrasser une carrière littéraire dans laquelle il se fixait pour mission de chanter son pays et son peuple. C'est pour cela qu'il se qualifia de « trovador », en tant que révélateur, transmetteur de la culture populaire de son pays, de la culture de son peuple.

---

[289] *Ibid.*
[290] DAVENSON (Henri), *Le livre des chansons ou Introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1942, 388 p. ; pp. 38-39.
[291] *La poésie lyrique des troubadours*, *op. cit.*, vol. 1, p. XVII-XVIII.

2) José Zorrilla, défenseur de la *mezura*.

J. Zorrilla ne se définit pas comme un *juglar*[292] dont le seul but était de divertir. Le *trovador*[293] a une autre fonction, que l'on peut qualifier de moralisatrice[294]. Le troubadour s'inscrit dans une réalité, une actualité, et il en parle dans ses chansons. Il est en quelque sorte le chroniqueur des combats, rivalités, unions, mariages et autres événements marquants du Moyen Âge. J. Zorrilla, s'il se veut l'héritier des siècles passés et non témoin littéraire de ses contemporains, poursuit cependant le même objectif, énoncé clairement avant même qu'il ne commence à prendre la plume pour composer ses *Leyendas Tradicionales* : son but était d'écrire des œuvres qui pousseraient les Espagnols à s'interroger sur eux-mêmes, à réfléchir sur leur comportement et éventuellement à s'améliorer en modifiant une attitude indigne, licencieuse ou encore impie.

En prenant parti sur l'actualité, les troubadours marquent leur volonté d'avoir un rôle actif dans la société de leur époque. J. Zorrilla, en présentant des personnages corrompus qui améliorent leur comportement à la suite des épreuves qu'ils subissent, entend également jouer un rôle de guide pour ses lecteurs.

Ne parvenant pas toujours à leurs fins, c'est-à-dire changer le monde, les troubadours peuvent se sentir incompris et rejetés et se réfugier dans le chagrin ou même la folie. C'est essentiellement le cas lorsqu'ils chantent l'amour, thème prépondérant dans leurs compositions ; le lien qui unit la poésie et l'amour est indissociable : « la poésie ne peut pas aller sans amour. L'amour n'existe pas sans la poésie qui le chante. La poésie d'amour est la première ; elle l'emporte sur toutes les autres manières de dire. L'amour suscite le chant. Il commande de dire ; et de dire en poésie »[295]. Or, les *Leyendas Tradicionales* de José Zorrilla ne sont pas autre chose que des histoires d'amour plus ou moins heureuses : Inés aime Diego (« A buen juez mejor testigo »), Genaro et Valentina sont amoureux l'un de l'autre (« La cabeza de plata »), Tisbé est aimée de son mari le sculpteur Pietro Torrigiano et du duc d'Arcos qui espère la séduire (« El escultor y el duque »), « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » présente également une jeune femme convoitée par

[292] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, *op. cit.*, vol. 2, p. 802 : « juglar : el que por estipendio o dádivas recitaba o cantaba poesías de los trovadores, para recreo de los reyes y de los magnates ».
[293] *Op. cit.* , p. 1348 : « trovador : poeta provenzal de la Edad Media, que escribía y trovaba en lengua de oc / trovero (persona que improvisa o canta trovas), poeta popular / poeta ».
[294] ALVAR (Carlos), *op. cit.*, p. 94.
[295] ROUBAUD (Jacques), *op. cit.*, p. 10.

deux hommes. L'amour est donc le fil conducteur des récits de J. Zorrilla : « el tema predominante […] suele ser el amoroso, que va íntimamente enlazado con los del honor, la venganza y los celos, los cuales dan origen a adulterios y a raptos, a asesinatos y a traiciones »[296]. C'est l'amour qui noue les intrigues. Or, aussi bien pour les chants de troubadours que pour les légendes de José Zorrilla, « l'envers noir de l'amour, c'est la mélancolie, qui mène à l'excès d'amour et à la folie »[297] : ainsi, Pedro Ibáñez (« Las dos Rosas »), désespéré d'avoir été éconduit, tue Rosa et le mari de celle-ci ; de même, Tisbe et Torrigiano, séparés par la vilenie du duc d'Arcos, se laissent mourir de chagrin, l'un dans les geôles de l'Inquisition, l'autre devant la porte de la prison où est enfermé son mari ; enfin, pour citer encore un exemple, pensons à Genaro qui sombre dans la folie après le meurtre de Valentina, au point d'être interné durant trois ans dans une sorte d'hôpital psychiatrique :

> ¡ Ay, pobre amante, cuyo amor tan raro
> te obliga á recatar tu triste vida
> con tu razon, y en tu razon perdida
> tu salvacion está ! ¡ Pobre Genaro,
> que al hospital del calabozo pasa,
> cuánto le cuesta caro
> el hospedaje de su nueva casa !
>
> III.
>
> Eran seis años después.
> ¿ Quién diablo mentaba ya
> ni á la hermosa degollada,
> ni al loco del hospital ?
>
> (« La cabeza de plata », vv. 707-717, p. 88b).

Salvador García Castañeda considère d'ailleurs que les personnages des *Leyendas Tradicionales* « están dotados de gran sensibilidad amorosa »[298]. Mais, il ajoute que, bien souvent, cet amour est irrationnel et provoque donc des tourments. C'est le cas dans la poésie troubadouresque, qui décrit, avec l'amour, la torture de l'âme et du corps :

> l'amour troubadouresque est essentiellement cyclothymique : mystique et sensuel à la fois, exaltant et dépressif, source de joie et de douleur extrêmes, il se meut presque toujours dans le cadre d'un certain *manichéisme affectif* qui se manifeste, sur le plan de la forme, par deux champs poétiques en perpétuelle tension[299].

---

[296] GARCÍA CASTAÑEDA (Salvador), « Introducción » à ZORRILLA (José), *Leyendas*, *op. cit.*, p. 52.
[297] ROUBAUD (Jacques), *op. cit.*, p. 14.
[298] « Introducción » à ZORRILLA (José), *Leyendas*, *op. cit.*, p. 52.
[299] BEC (Pierre), *op. cit.*, p. 200.

Ces deux champs poétiques sont donc deux pôles opposés, la joie et la douleur, or « par la douleur d'amour, on peut tomber dans son envers sombre, l'évanouissement dans le monde de la folie »[300]. Celui qui subit cet état mélancolique se révolte soudain et cède à cette force destructrice qui est totalement négative et ne peut mener qu'au néant, à la « nuit de l'âme »[301]. Effectivement, dans les *Leyendas Tradicionales*, les personnages qui se détournent de l'amour au profit de l'eros mélancolique connaissent un destin tragique comme la mort, la prison ou l'exil : ainsi le tuteur de Valentina et Tello (« Justicia de Dios ») sont garrottés, Genaro meurt, tout comme Pedro Ibáñez. La jalousie est considérée comme une maladie[302], c'est pourquoi les troubadours prônent la *mezura* tout comme J. Zorrilla préconise d'adopter une attitude mesurée, réfléchie et conforme à la moralité : Margarita (« Margarita la tornera ») préfère le calme de sa cellule de nonne aux affres de l'amour mondain qui ne lui a apporté que la déception ; Beatriz (« El desafío del diablo »), qui n'hésite pas à rompre ses vœux pour rejoindre son amant, trouve la mort alors que César, plus réticent et conscient du sacrilège, est épargné.

Tout comme les troubadours, J. Zorrilla est donc le poète de la morale et de l'amour, mais d'un amour sans excès car il mène à la mélancolie et, par-là même, à la folie et à la souffrance.

3) José Zorrilla, poète avant tout.

Au-delà de sa visée morale, J. Zorrilla est avant tout un poète. Ce qu'il aime, c'est l'écriture en elle-même, le fait de créer des compositions à la musicalité touchante. En cela aussi il se rapproche des troubadours, dont la poésie « naît pénétrée de lumière et de chants d'oiseaux »[303]. J. Zorrilla compose en quelques années une quantité impressionnante de poèmes, de pièces de théâtre et la totalité de ses contes et légendes. Son inspiration est très fertile et au centre de sa poésie se trouve la rime, comme symbole de musique, élément primordial pour lui. Or, Jacques Roubaud le dit pour les troubadours du Moyen Âge : « la rime est l'élément

[300] ROUBAUD (Jacques), *op. cit.*, p. 68.
[301] BEC (Pierre), *op. cit.*, p. 215.
[302] ROUBAUD (Jacques), *op. cit.*, p. 268.
[303] *Op. cit.*, p. 8.

moteur d'une forme »[304]. De par son étymologie, le troubadour « trova », c'est-à-dire qu'il trouve. En effet, il trouve les mots, les sons, les rimes et la manière de chanter et dire ce qu'il a dans le cœur : « il forge les mots »[305]. Il n'est pas de hasard pour concevoir de belles rimes : c'est un métier. Le troubadour est engagé dans son métier de créateur, il pratique un art verbal, par l'utilisation des mots, et musical, car par sa manière d'agencer ces mots, de les disposer, de les juxtaposer, de les approcher ou de les éloigner, il va créer une musique, une mélodie unique. José Zorrilla, en digne *trovador*, trouva de nombreuses mélodies inédites dès son jeune âge, puisque ses premiers poèmes et ses premiers longs récits en vers furent composés alors qu'il n'avait pas encore vingt ans.

Et, comme les troubadours, J. Zorrilla signe des œuvres individuelles et individualisées. Bien sûr, la poésie des troubadours étant essentiellement orale, elle a été reprise, dès sa création, par d'autres artistes qui se plaisaient à parcourir les chemins pour interpréter les *cantares* des troubadours. Cependant, Jacques Roubaud indique que la grande majorité des compositions des troubadours sont signées et l'on sait donc à qui les attribuer, d'autant plus que, puisque chaque créateur suivait sa propre inspiration, il avait son style propre, reconnaissable parmi d'autres. La mode littéraire étant le *cantar de gesta* et un peu plus tard le *romance*, on ne peut nier la « proximité de l'un à l'autre de tous les textes, que ce soit par le vocabulaire, les sons, les échafaudages et timbres des rimes »[306]. Mais, l'auteur insiste : chaque troubadour possède une individualité orgueilleuse. Il n'entend pas accepter que ses œuvres tombent dans le patrimoine anonyme, mais les revendique et veille à cultiver son propre style.

José Zorrilla suit la même démarche, lorsqu'il mêle les formes poétiques de toutes les époques, lorsqu'il se fait l'héritier des siècles passés comme cela était la tendance dans la première moitié du XIX^{e} siècle. En même temps, il entend se démarquer en prônant une musicalité et une qualité poétique sans égal, reconnaissables parmi ses compatriotes.

[304] *Op. cit*., p. 10.
[305] *Op. cit*., p. 11.
[306] *Op. cit.*, p. 34.

II. Les marques de la poésie des troubadours dans les *Leyendas Tradicionales*.

Les compositions de José Zorrilla sont donc uniques, comme l'est chaque œuvre littéraire car elle correspond à l'inspiration et à la sensibilité de son créateur. Voyons en quoi elles reprennent des aspects des chants de troubadours.

1) Les signes d'oralité dans les récits.

Le troubadour est essentiellement une voix qui chante une création personnelle à un auditoire. Ainsi, les poèmes comportent des marques d'oralité telles que des appels annonciateurs du récit, des interpellations, des répétitions et des réflexions qui révèlent la présence de l'interprète. Par exemple, dans l'une de ses chansons, Marcabrú prévient son auditoire : « Non vuelh far paraula lonja »[307]. Cercamón, un autre troubadour, commence ainsi son éloge à Guillaume X d'Aquitaine qui vient de mourir : « Gasco cortes, nominatiu, / perdut avez lo segnoriu »[308]. Il est d'ailleurs très fréquent que le troubadour interpelle directement la personne à laquelle il s'adresse ou dédie sa chanson, il peut même directement la nommer, comme le prouvent ces quelques vers de Bertrán Carbonel dans lesquels il s'adresse directement à Alfonso X : « Reis castelas, yeu aug dir a la gen / gran ben de vos, per qu'ieu vos la prezen / de ma chanso »[309]. En Espagne, c'est dans les *romances viejos*, par exemple, que nous trouvons ces procédés : « Calles, calles, Sayavedra »[310] ou encore « Mira, Cava ; mira, Cava ; / Mira Cava, que te hablo »[311]. Dans les *Leyendas Tradicionales*, J. Zorrilla présente les mêmes marques discursives lorsqu'il s'adresse à ses lecteurs et les interpelle directement, par exemple, dans le *romance* suivant :

Y creo, lector discreto,
que no necesitas más
para saber quiénes eran
el que vuelve y el que va.
Sin embargo, si con esto

[307] « Je ne veux pas faire un long discours », v. 33, *in Poésies complètes du troubadour Marcabrú,* éd. de Jean-Marie-Lucien Dejeanne, Toulouse, Privat, 1909, 199 p. ; XI, strophe V, p. 44.
[308] « Gascons courtois et fameux, / vous avez perdu votre seigneur », *in* RIQUER (Martín de), *Los trovadores : historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983, 1768 p. ; V, 27, pp. 233-235.
[309] « Roi castillan, j'ai entendu les gens dire / beaucoup de bonnes choses sur vous, / c'est pourquoi je vous offre ma chanson », vv. 45-47, *in Les Coblas de Bertran Carbonel, publiées d'après les manuscrits connus*, éd. d'Alfred Jeanroy, Toulouse, Privat, 1913, 52 p. ; p. 44.
[310] GARCÍA DE ENTERRÍA (María Cruz), ed., « Romance de Sayavedra », (v. 51), *in Romancero viejo*, Madrid, Castalia, 1989, 325 p. ; p. 80.
[311] « Romance de la Cava », vv. 56-57, *in* GARCÍA DE ENTERRÍA (María Cruz), *op. cit.*, p. 106.

aun satisfecho no estás,
en lo que queda de historia
puedes el fin encontrar »
(« La cabeza de plata », vv. 850-857, p. 90b).

De même, ces *fórmulas* peuvent être des incitations à faire participer l'auditoire à l'action : « Dejemos a la condesa, / que muy grande llanto hace, / y digamos de Gaiferos / del camino por do va »[312]. Or, nous rencontrons les mêmes phénomènes dans les *Leyendas Tradicionales*, par exemple lorsque, dans « Apuntaciones para un sermon sobre los novísimos », le narrateur expose son souhait vis-à-vis du lecteur : « sólo á deleitarte aspiro » (v. 20, p. 235a) ou lorsque, dans « El desafío del diablo », il exprime une certaine complicité avec le lecteur : « voy a contarte [una tradición] / como a mí me la contó [un viejo] » (vv. 38-39, p. 133b). José Zorrilla se pose donc en narrateur vivant, il fait comme s'il était face à un auditoire et interpelle celui-ci. De plus, il emprunte d'autres techniques visant à captiver l'attention : c'est le cas de la répétition de mots ou de syntagmes. Le peuple qui écoutait le *romance* pouvait ainsi mieux reconnaître et mémoriser ce qu'il entendait. José Zorrilla écrit dans « El desafío del diablo » : « ¡ Ay triste… triste Beatriz […] ! / ¡ Ay pobre Beatriz ! » (vv. 11 et 15, p. 151a). Dans « Justicia de Dios », il emploie également la répétition d'une même phrase, mais dans tout une partie du récit ; « ¡ Si no hay justicia, no hay Dios ! » se retrouve ainsi prononcé dans la bouche d'un personnage à trois reprises (vv. 588, 824 et 978, pp. 182b, 186a et 188b) et la phrase finale la reprend, à peine modifiée, en donnant la conclusion du récit : « sin justicia no hay Dios » (v. 1081, p.189b). De même, dans « La azucena silvestre » tout comme dans les *romances viejos*, le narrateur répète les mêmes vers plusieurs fois pour insister sur la piété et la dévotion de Juan Guarino : « Asi pasa Juan Guarino / su virtuosa existencia / siendo del cielo delicia / y haciendo al infierno guerra » est ainsi repris à deux moments (vv.630-633 et 684-687, pp. 348a et 349a).

Ces procédés d'oralité des troubadours et *juglares* visent à créer une mélodie qui captive l'auditoire, dans le cas de la poésie orale, et les lecteurs, pour les légendes de José Zorrilla. Mais la mélodie est faite, non seulement de notes et de sons, mais aussi de rythmes et là encore J. Zorrilla respecte la tradition médiévale en mélangeant les rythmes comme le faisaient les troubadours. María Cruz de Enterría rappelle que le rythme trochaïque (le vers, un octosyllabe, est accentué sur la

[312] « Romance de don Gaiferos y su madre », vv. 87-90, *in* GARCÍA DE ENTERRÍA (María Cruz), *op. cit.*, p. 190.

troisième et la septième syllabes) donne de la solennité à la composition, tandis que le rythme dactylique (le vers est accentué sur la première, la quatrième et la septième syllabes) est rapide et énergique. Or, nous constatons que, dans les parties des récits en *romance*, J. Zorrilla utilise effectivement le rythme trochaïque pour les passages graves ou lents et le rythme dactylique lorsqu'il veut donner de la vivacité au récit.

Voici un extrait de *romance* de rythme trochaïque :

> Hombre santo, en quien habita
> el espíritu sublime
> del Dios cuyo aliento solo
> alimenta cuanto existe […]
> (« La azucena silvestre », vv. 794-797, p. 350a).

Ces paroles sont prononcées par le comte Wifredo qui, accompagné de sa fille María, va chercher de l'aide dans les montagnes de Montserrat auprès d'un ermite que l'on dit doté par Dieu d'un pouvoir de guérison. Le ton qu'il emploie pour s'adresser à l'ermite est solennel et grave, il vient en fait le supplier de guérir sa fille, il croit en son pouvoir et a donc un immense respect pour lui et lui parle avec déférence et humilité.

Voici maintenant un exemple de rythme dactylique :

> ¿ Qué es esto ? esclamó Wifredo
> un paso á ellos avanzando.
> ¿ Quien entra aquí turbando
> la quietud de mi mansion ? […]
> ¿ Hay en el puerto enemigos ?
> ¿ O es vuestra turba traidora
> una osada rebelion ?
> (« La azucena silvestre »,
> vv. 1849-1852 et 1854-1856, p. 362a).

Wifredo est plongé dans le chagrin depuis la disparition de sa fille María et, dans cet extrait, des chasseurs viennent de découvrir un animal sauvage dans les montagnes de Montserrat et l'apportent au comte, ce qui crée un mouvement de curiosité et de panique parmi ses serviteurs et les personnes présentes, car la bête ne ressemble à rien qu'ils aient déjà vu. Wifredo est violemment extirpé de son état de torpeur et interpelle ses gens. Ce moment est également important pour l'histoire car la bête n'est autre que Guarino, l'assassin de María, et sa rencontre avec le

comte va permettre d'accéder au dénouement du récit, qui reçoit donc à ce moment une sorte d'accélération dramatique.

Le but recherché est le même pour J. Zorrilla et les troubadours : approcher au plus près l'impression du discours : « la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa, y que lo que se escribe se dice como se diría en prosa »[313]. Cette volonté de J. Zorrilla prouve son souhait d'insérer dans ses *Leyendas Tradicionales* des marques d'oralité car le mélange des rythmes, tout comme les interpellations et les répétitions approchent le récit du débit naturel de parole.

2) Le même amour de la patrie.

Linda Paterson écrit : « sur le plan éthique, les troubadours se définissent essentiellement par opposition aux Sarrasins et aux Juifs. […] Les poètes occitans montrent peu de signes de cette *convivencia* tant célébrée »[314]. Dans les *Leyendas Tradicionales*, il n'est pas question de critique des autres religions… En fait, les religions autres que la religion catholique n'apparaissent absolument pas dans les récits ! Certaines légendes se situent à Tolède, mais alors que les juifs avaient déjà été expulsés longtemps auparavant, donc aucune référence n'est faite à cette importante colonie qui y vivait. Dans les légendes se déroulant à Cordoue et à Séville, aucune allusion n'apparaît concernant l'architecture maure ou la présence musulmane dans Al-Andalus, comme si l'Espagne que présente J. Zorrilla n'avait jamais été autre chose que catholique. D'ailleurs, aucun personnage ne semble avoir d'ascendant juif ou musulman à l'exception de Aurora, la jeune protagoniste de « El testigo de bronce » :

> Nació esta red de las almas
> en las quebradas de Ronda,
> de una pasion y una sangre
> mixtas de cristiana y mora.
> Un capitan mal cristiano
> y una esclava de Mahoma
> cautiva del capitan,
> la dieron sér si no honra.
>
> (vv. 687-694, p. 207a)

[313] VALDÉS (Juan de), *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, 185 p. ; p. 164.
[314] PATERSON (Linda), *Le monde des troubadours*, Montpellier, Presses du Languedoc, 1999, 358 p. ; p. 10.

Le patriotisme des troubadours était fort, ce qui semble compréhensible dans la mesure où ils étaient entretenus par des nobles engagés dans la guerre sainte contre les maures. Ils souhaitaient que ceux-ci remportent les batailles engagées car, par leur bravoure, leurs protecteurs recevaient des récompenses du Roi et eux-mêmes en bénéficiaient. Mais les autres nations d'Europe sont également critiquées ; ainsi Marcabrú, dans une chanson de croisade, « alaba el espíritu de los castellanos, leoneses y portugueses, siempre dispuestos al combate, mientras que los nobles franceses prefieren la vida fácil y el buen comer de la corte »[315]. Dans les *Leyendas Tradicionales*, la France n'apparaît qu'une seule fois, dans « Margarita la tornera », lorsque don Juan fuit l'Espagne, « gastando en Francia su oro / con bizarra esplendidez » (vv. 4027-4028, p. 281b), donc avec un sous-entendu négatif, car la France est un refuge pour lui, qui va rester impuni alors qu'il a tué deux hommes en Espagne. Nous pouvons donc dire que José Zorrilla, tout comme les troubadours à leur époque, fait l'éloge de sa patrie et considère qu'aucune autre ne l'égale en qualités et en beauté.

3) Le traitement des personnages.

Nous avons dit que la poésie des troubadours est une poésie populaire. Cela ne signifie pas qu'elle mette en scène le peuple. L'adjectif « populaire » exprime l'idée que le chant des troubadours « es considerado como un patrimonio común »[316] et que la population garde ces vers longtemps en mémoire car elle les a assimilés : « cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo »[317].

Pour autant, les chants des troubadours abordent essentiellement deux thèmes : l'amour et la politique. Lorsqu'il s'agit d'amour, c'est celui qu'une femme inspire à l'auteur. C'est toujours une dame de la haute société, de la Cour, une noble. Jamais une femme du peuple n'inspire un sentiment d'amour à un troubadour, car il doit ressentir pour la femme en question de l'admiration, elle doit le dépasser en tout, pour qu'il se sente porté par et vers elle. Quant à la politique, il peut s'agir d'intervention sur des batailles passées ou prévisibles dans un futur proche, pour lesquelles le troubadour exprime sa joie, ses regrets ou encore ses espoirs et ses

[315] ALVAR (Carlos), *op. cit.*, p. 35.
[316] MENÉNDEZ PIDAL (Ramón), *Romancero Hispánico. Teoria e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, 2 tomos, 407-414 p. ; tomo I, p. 44.
[317] *Op. cit.*, p. 45.

craintes. Ainsi, Peire Vidal, en 1193, et Raimbaut de Vaqueiras, en 1201, incitèrent-ils les rois d'Espagne à s'unir contre les musulmans[318].

Les *romances* eux-mêmes ont pour héros des personnages issus de familles illustres. Nous trouvons ainsi des *romances* dédiés aux rois Rodrigo ou Fernando, aux comtes Fernán González ou de Saldaña, aux infants de Lara et à bien d'autres.

Les chansons présentent leurs actions, essentiellement pour en vanter les louanges. Par exemple, le *romance* dédié au comte de Saldaña raconte l'histoire légendaire du héros castillan Bernardo el Carpio, inventée pour contrebalancer la figure épique de Roland de Roncevaux. Bernardo était le fils caché de l'infante doña Ximena, fille d'Alfonso le roi de León, et du comte de Saldaña. Quant au *romance* dédié au roi Fernando d'Aragon, il met l'accent sur la générosité du monarque : « los cuarenta pobres comen / cada día a la su mesa ; / de lo que a los pobres sobra / el rey hace la su cena »[319]. Nous constatons qu'à nouveau les *Leyendas Tradicionales* présentent des traits communs avec la poésie médiévale : en effet, la grande majorité des personnages des récits de J. Zorrilla sont également des nobles dont le lecteur suit les péripéties, les mésaventures et les hauts faits. Nous partageons ainsi une partie de la vie de Wifredo, comte de Barcelone. José Zorrilla ne cesse de chanter ses louanges en tant qu'homme mais aussi en tant que père. Wifredo subit des revers et vit de grands malheurs (le décès de son épouse puis la disparition de sa fille), mais sa foi et son courage vont lui permettre de triompher des forces du mal. Dans « El capitán Montoya », nous suivons le parcours de séducteur de César Montoya et évoluons avec lui dans le monde de la noblesse castillane, avec ses serviteurs, ses convenances et ses traditions.

Ainsi, nous pouvons dire que les poèmes de José Zorrilla, tout comme la poésie des troubadours occitans et celle des *juglares* espagnols, met essentiellement en scène des personnages issus de la haute société, dans le cas des troubadours dans l'espoir d'obtenir des privilèges et de l'argent et, dans le cas de J. Zorrilla, au nom des vertus supposées être vivaces et fortes chez les nobles. Parfois, dans les *romances*, les personnages sont des enfants naturels, à qui on a caché leurs origines. C'est le cas de Bernardo el Carpio, qui a tout de même grandi à la Cour. Dans les *Leyendas Tradicionales*, certains personnages « suelen ser hijos de nobles

[318] ALVAR (Carlos), *op. cit.*, p. 131.
[319] GARCÍA DE ENTERRÍA (María Cruz), *op. cit.*, p. 63, vv. 11-14.

provincianos o de hidalgos rurales, quizá segundones, que marchan a lejanas tierras para hacer fortuna »[320].

Puisqu'ils racontent les hauts faits et les mésaventures de ces personnages, les auteurs en viennent à faire d'eux des portraits psychologiques. Parfois, ces personnages sont décrits physiquement. Lorsqu'il s'agit d'une femme, ce sont surtout ses atouts et son charme qui sont peints : ses cheveux, ses yeux, sa bouche et ses mains, souvent de la même façon : « los cabellos rizados y fragantes, los ojos negros, la tez de rosa o de azucena, el grácil cuello, el delicado talle, las manos de rosa y el pie diminuto caracterizan para Zorrilla a la mujer española, y en especial a la andaluza, a la que retrata con un lenguaje tan poético como impreciso »[321]. Pour les hommes il s'agit de mettre en valeur la carrure, toujours avec l'idée d'inspirer dans l'auditoire l'admiration et le respect. Mais la primauté étant donnée à l'action sur la description et l'important étant la narration de faits comme les batailles, les troubadours mettaient l'accent sur les qualités psychologiques comme le courage, la fidélité et la foi.

Quant à José Zorrilla, il ne décrit pas non plus en détail ses personnages. Il peut insister sur la beauté d'une femme, évoquant ses cheveux, sa taille fine et ses mains graciles, mais « estas descripciones […] se limitan a ciertas partes del cuerpo, siempre las mismas, y están descritas de modo tan semejante que tales bellezas resultan al cabo anodinas e intercambiables »[322]. Nous en avons un exemple dans « Las dos Rosas », avec cette description de l'héroïne qui est la plus belle jeune fille du village :

Diéronla negros caballos,
cútis que afrenta a los cisnes
dentadura igual y enana
cuello torneado y flexible.
Orlan sus párpados blancos
largas pestañas sutiles
coronados por dos cejas,
arcos que enojan al iris.
Cintura escasa, alto pecho,
pié breve, resuelto y libre,
y dos manos que semejan
ramilletes de jazmines.
(vv. 149-160, p. 51a)

[320] GARCÍA CASTAÑEDA (Salvador), « Introducción » à ZORRILLA (José), *Leyendas*, *op. cit.*, p. 55.
[321] *Op. cit.*, p. 71.
[322] *Op. cit.*, p. 70.

Remarquons que, pour exprimer la beauté, J. Zorrilla s'appuie sur des modèles du passé. En effet, les sourcis arqués, ainsi que la taille fine, le long cou, la peau blanche, les petites dents et les longs cils étaient un signe de beauté au Moyen Âge, comme le montre cette citation du *Libro de Buen Amor*, par laquelle *Don Amor* explique à l'Archiprêtre quels sont les critères à observer pour déterminer la beauté d'une femme :

> Busca muger de talla, de cabeça pequeña, […]
> Las cejas apartadas, luengas, altas en peña, […]
> E de luengas pestañas byen claras é reyentes, […]
> Sy há el cuello alto : atal quieren las gentes.
> La naryz afylada, los dientes menudillos,
> Eguales é bien blancos, un poco apretadillos, […]
> La su faz sea blanca, syn pelos, clara é lysa[323].

Ajoutons que le cou souple et flexible était une marque de beauté à l'époque de la Renaissance. Nous voyons ainsi, dans des peintures de Pontormo ou de Domenico Beccafumi[324], des personnages dont le cou est plutôt long et fin, ce qui est une marque de grâce.

De même, le narrateur donne peu d'indications sur la plupart des héros masculins. Comme pour les personnages féminins, la description sert surtout à expliquer l'effet qu'ils produisent sur les autres personnages, par exemple lors du retour de Diego à Tolède dans son costume flambant neuf de capitaine (« A buen juez mejor testigo »). Ses vêtements sont des marques ostentatoires du nouveau statut qu'il a acquis en se montrant valeureux en Flandre. Les riches matières et les couleurs vives et clinquantes visent à impressionner les habitants qu'il croise, notamment ses anciennes connaissances, pour bien leur signifier qu'il fait maintenant partie du monde des hommes honorés.

Par contre, les qualités et défauts psychologiques des personnages sont souvent dévoilés. Le narrateur explique par exemple combien Diego Martínez, dans « A buen juez mejor testigo », est devenu arrogant : « Y otro no fué que Martinez / quien há poco entró en Toledo, / tan orgulloso y ufano / cual salió humilde y pequeño » (vv. 438-441, p. 15a). De même, les dernières pages de « Margarita la tornera » expriment la critique implicite du narrateur pour qui Juan de Alarcón est un

---

[323] RUIZ (Juan, Arcipreste de Hita), *op. cit.*, pp. 163-164.

[324] SRICCHIA SANTORO (Fiorella), *La Renaissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, 350 p. ; pp. 137 et 138 : le jeune homme illustrant *Le Hallebardier* et les personnages représentés dans *La Déposition* de Pontormo sont dotés d'un cou flexible et grâcieux, tout comme les personnages illustrant *La Sainte Famille* de Domenico Beccafumi.

homme faible et irresponsable : alors qu'il semble réaliser que sa vie de débauche ne le mènera nulle part sinon à sa perte, la découverte d'un petit coffre contenant de l'argent le pousse à renouer avec ses habitudes libertines : « Tú creerás, lector amigo / que Don Juan, esto leyendo, / en cuentas entró consigo, y por fin escarmentó : / tambien yo lo suponia, / pero, amigo, / nada de eso » (vv. 4012-4018, p. 281b).

Tout comme dans les chants de troubadours et dans les *romances históricos*, J. Zorrilla donne la priorité à l'action lorsqu'il s'agit des personnages, réservant les descriptions à l'élaboration du décor et à la création de l'atmosphère du récit.

III. L'existence de distinctions entre José Zorrilla et les troubadours.

José Zorrilla semble donc s'être inspiré des troubadours occitans et des *juglares* espagnols, mais il faut constater qu'il existait également des différences. Cela semble normal dans la mesure où il ne vivait pas au Moyen Âge et que les mentalités, ainsi que tous les contextes (politique, économique, social…) avaient changé, mais il est intéressant de cerner ces distinctions pour mieux connaître J. Zorrilla.

1) Les anachronismes et le dépassement du Moyen Âge.

Tout d'abord, les récits de J. Zorrilla ne se situent pas tous durant le Moyen Âge. Seule la légende « La azucena silvestre » se déroule au IX^{e} siècle. Toutes les autres *Leyendas Tradicionales* voient leur action prendre place entre le XVI^{e} et le XVIII^{e} siècles. Or, les troubadours ont disparu avant le début du XVI^{e} siècle partout sauf en Catalogne[325], où ils étaient apparus dès le XII^{e} siècle, écrivant des poésies en provençal et s'exprimant « avec élégance et rigueur »[326]. En effet, les seigneurs étaient trop souvent partis sur les champs de bataille pour que l'auditoire soit jugé suffisant. D'autre part, le développement de l'Inquisition a favorisé la disparition de la poésie des troubadours, jugée condamnable car faisant l'éloge de l'amour humain[327]. Enfin, les poètes ont peu à peu rédigé des compositions de plus en plus longues,

[325] ROUBAUD (Jacques), *op. cit.*, p. 336.
[326] GERBET (Marie-Claude), *L'Espagne au Moyen Age (VIII-XV^{e} siècles)*, *op. cit.*, p. 247.
[327] ROUBAUD (Jacques), *op. cit.*, p. 336.

trop longues pour qu'un auditoire puisse les écouter et les mémoriser. Les *Leyendas Tradicionales* de José Zorrilla comportent des marques de discours, comme nous l'avons dit, elles respectent les variations de rythmes qui donnent le ton du texte et permettent de maintenir l'attention ; pour autant, elles faisaient partie de la littérature écrite, car elles étaient publiées dans des recueils ; elles étaient créées pour être lues, éventuellement à voix haute dans des cercles d'intellectuels ou en famille, mais ce n'était pas leur vocation première, contrairement aux chansons des *juglares* qui se racontaient oralement.

D'autre part, J. Zorrilla rédige beaucoup de passages en *romance*, forme poétique employée de tous temps et notamment encore au XX^{e} siècle ; par contre, il emploie peu le *zéjel*, strophe issue de la poésie arabe. Les moments d'action se situent également, pour certaines légendes, à la fin du Moyen Âge ou plus tard et ne peuvent plus correspondre à la poésie des troubadours car ils montrent des personnages évoluant dans la société du Siècle d'Or, que ne connurent pas les troubadours.

2) L'indépendance politique de José Zorrilla.

Une différence majeure entre les troubadours et José Zorrilla est d'ordre idéologique : les troubadours étaient les vassaux de seigneurs et de monarques pour qui ils composaient leurs chansons, sur commande, à l'occasion d'événements particuliers, ou de façon plus spontanée. Le thème principal en était les batailles menées contre les musulmans et les Francs, mais ce pouvait être également l'amour. De même, les troubadours faisaient part dans leurs chansons de leurs souhaits ou de leurs états d'âme, comme le montrent ces vers de Marcabrú en attente d'une promotion : « Emperairiz, pregaz per mei, / qu'eu farai vostre prez richir »[328]. En fait, Marcabrú demande à la reine doña Berenguela d'intercéder en sa faveur auprès du roi. Les troubadours vivaient essentiellement à la Cour et étaient donc en contact avec les souverains. Cela pose un problème d'intégrité car, pour être protégé et rémunéré par un souverain ou un seigneur, il fallait lui plaire et donc beaucoup de troubadours « no intentan representar la realidad en sus retratos, sino que se ciñen a

[328] « Impératrice, priez pour moi et je ferai grandir votre réputation », *in* ALVAR (Carlos), *op. cit.*, p. 37.

unos patrones más o menos cambiantes »[329]. Seuls quelques troubadours neutres et indépendants osèrent évoquer sincèrement la réalité, avec impartialité.

José Zorrilla, quant à lui, n'était assujetti à aucune volonté, il ne dépendait de personne. Il n'avait aucun mécène et entendait vivre de sa plume. Plus encore, il n'était lié à aucun parti politique et ne voulait vivre que pour et par la littérature. Rien ni personne ne l'obligeait à parler de l'actualité ni à vanter les mérites de qui que ce soit. Sa plume était libre.

3) Des traitements littéraires différents.

Les chansons des troubadours sont très explicites. Le poète dit sa passion ou son chagrin lorsqu'il s'agit d'une chanson d'amour. Lorsqu'il traite un thème d'actualité, il situe d'emblée le contexte et les personnages :

> E lo coms de Montfort somonit tot ades,
> tot aitans co el pog de trastotz los frances.
> Per lo vestomte d'Onje a el ladonc trames,
> per mosenh'en Bochart, que dedins Lavaur es,
> e per trastotz los autres e de lunch e de pres,
> e per Marti Algai ; e lai en Narbones
> trames per n'Aimeric, e que cascus vengues.
> Et eli vengon tuit ; non auzan mudar ges
> pus lor o ac mandat[330].

Martín Algai était un bandit de grand chemin connu pour son ardeur au combat. Mercenaire, il s'est battu pour plusieurs souverains, comme Richard Cœur de Lion, Jean sans Terre ou encore Simon de Montfort, comme nous pouvons le voir dans l'extrait cité ci-dessus. Il fut très actif durant les croisades auxquelles il participa et plusieurs chansons de troubadours lui sont consacrées.

Au contraire, les *Leyendas Tradicionales* sont toujours longues, l'intrigue est complexe et pleine de péripéties et d'imprévus. Les *Leyendas Tradicionales* sont plus construites que les chansons de troubadours et de *juglares* : elles font intervenir davantage de personnages à la psychologie parfois problématique. Ainsi, Cárlos de

---

[329] ROUBAUD (Jacques), *op. cit.*, p. 287.

[330] « La chanson », vv. 8-16, *in* ROUQUETTE (Julien) et VILLEMAGNE (Augustin), *Cartulaire de Maguelone*, lieux d'éditions divers, 1912-1924, 7 tomes ; t. II, Montpellier, L. Valat, 1913, p. 89 : « Le comte de Montfort convoqua inmédiatement tous les français qu'il put appeler. Il envoya des messages au comte de Onje, a mosén Bochardt, qui était à Lavaur, et à tous les autres, qu'ils soient loin ou près et aussi à Martín Algai et, dans le Narbonnais, à Aimeric, en leur demandant à tous de venir. Tous se présentèrent, car il n'auraient pas osé le faire attendre après avoir reçu un tel ordre de lui ».

Hinestrosa (« El desafío del diablo ») veut que sa sœur Beatriz reste enfermée au couvent afin de profiter seul de la fortune familiale. Il la trahit, il trahit César qui essaie de la sauver et son discours officiel ne dévoile rien de ses véritables intentions ; Guarino (« La azucena silvestre ») est tenté plusieurs fois par le Diable, puis il est transformé en bête sauvage mais il reste conscient du crime qu'il a commis. Les récits peuvent également se dérouler sur plusieurs années (c'est le cas de « Margarita la tornera » ou de « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » par exemple) et faire référence à une multiplicité d'événements, de lieux ou de personnages : dans « Testigo de bronce » intervient le Roi qui souhaite que deux jeunes nobles ennemis se réconcilient ; se greffe sur cette inimitié une rivalité amoureuse qui se termine en duel. L'un des jeunes hommes est tué et son oncle cherche alors à faire éclater la vérité. Il parvient à comprendre comment est mort son neveu mais il ne peut le prouver et c'est finalement une statue du Christ qui intervient pour désigner le coupable du crime. De même, « La cabeza de plata » se déroule d'abord à Séville, puis sur un chemin à des kilomètres de là, puis à nouveau à Séville. Interviennent Genaro, Valentina, le tuteur de celle-ci, ses serviteurs, les amis de Genaro et le peuple. Certains personnages apparaissent seulement pendant une partie du récit, puis ce sont d'autres personnages qui sont mis en scène avant que les premiers ne réapparaissent. C'est le cas de Federico et du tuteur, présents tous les deux avant le meurtre ; Federico réapparaît lorsque Genaro devient sculpteur et enfin le tuteur, attiré par la renommée de Genaro, surgit à nouveau, ce qui permet le dénouement. D'autre part, les *Leyendas Tradicionales* ne parlent pas que d'amour et de batailles. On n'y trouve d'ailleurs pas de référence à un conflit précis, d'autant plus que les récits se déroulent après la Reconquête et que dans la seule légende du Moyen Âge il est question d'un ermite qui commet un crime puis de sa longue pénitence avant que, par l'intermédiaire de la Vierge Marie, un miracle ait lieu.

J. Zorrilla ne pourrait exprimer tous ces changements de lieux, de personnages et d'époques, tous ces bouleversements dans les récits sans utiliser de marques écrites pour instaurer un dialogue, car parfois les personnages qui s'expriment ne sont pas présentés :

El Uno. ¿ Con qué de Florencia ?
El Otro. Sí.
El Primero. ¿ Bueno del todo ?
El Segundo. No á fe ;
por más que lo procuré
jamás me restablecí.

(« La cabeza de plata », vv. 774-777, p. 89b).

On apprend seulement ensuite, dans le texte, que le personnage qui revient de Florence et n'a pas recouvré toute sa santé est Genaro et que son interlocuteur est son ami Federico. Parfois, ce sont les didascalies qui informent des lieux et des personnages, donc davantage comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre que d'une narration :

> III.
> Don Lucas. – Don Carlos, *su hijo*. –
> El doctor y Beatriz *cenando en el comedor de la alquería*.
> […]
> *Don Lucas á Beatriz*. ¿ Qué tienes
> Beatriz ? te has descolorido,
> trémula estás…
> *El Doctor, (levantándose y yendo hacia*
> *Beatriz y pulsándola).* ¿ Qué sucede ?
> A ver, á ver, en efecto
> es un vapor.
>
> (« El desafío del diablo », vv. 744-748, p. 139b).

Cette façon de procéder n'exclut pas les marques d'oralité et de discours et la musicalité, mais elle éloigne les *Leyendas Tradicionales*, sinon des *romances*, du moins de la poésie typique des troubadours.

Par ailleurs, J. Zorrilla n'évoque pas explicitement l'actualité dans ses récits. Il place ceux-ci à des époques antérieures au XIX^{e} siècle et semble ne pas prendre position dans le combat que se livrent les absolutistes, les carlistes et les libéraux.

Enfin, alors que les troubadours n'utilisent que très peu la métaphore, lui préférant les comparaisons[331], J. Zorrilla insère dans ses récits de nombreuses métaphores. En effet, les troubadours étaient directs dans leurs propos, leur souci semblant être de faire passer leur message avec un nombre limité de mots et dans la plus grande clarté possible. J. Zorrilla, par contre, n'avait pas cette contrainte. Il pouvait donc parsemer ses descriptions de métaphores afin de donner un ton plus poétique à ses récits et plus en conformité avec l'esprit romantique de la première moitié du XIX^{e} siècle. Nous avons choisi cet exemple, parmi de nombreux autres :

> Reia el niño y mirábala,
> sonreia ella mirándole,
> y revelaban entrambos
> el placer más entrañable ;
> él libando de sus pechos

[331] ROUBAUD (Jacques), *op. cit*., p. 282.

néctar dulcísimo y suave,
ella dándole la esencia
de su purísima sangre.
(« El escultor y el duque »,
vv. 197-204, pp. 382b-383a).

Dans cet extrait, le narrateur décrit la statue qu'a sculptée Pietro Torrigiano et qui représente une Vierge à l'enfant Jésus. Les métaphores du lait maternel permettent de décrire avec tendresse le lien qui unit Marie et son Fils tout en révélant leur essence sacrée et le symbole de vie qui émane du sein de Marie. Les superlatifs insistent sur cette idée d'acte d'amour sacré.

Les poésies de José Zorrilla ne se superposent donc pas intégralement sur les chansons de troubadours. Même si de nombreux points communs existent, des différences importantes font de José Zorrilla un héritier des troubadours, certes, mais il ne saurait se limiter à cette acception. J. Zorrilla inscrit bien ses récits dans la culture littéraire et historique traditionnelle de son pays, il ancre les légendes sur le sol espagnol pour rendre hommage à celui-ci et revendique ses influences troubadouresques, mais n'oublions pas que José Zorrilla se disait « *trovador romántico* ». C'est cet aspect romantique que nous allons étudier maintenant.

DEUXIÈME PARTIE :

Le romantisme de José Zorrilla.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cet ouvrage, J. Zorrilla s'est constamment inspiré de la littérature antérieure au XIX^e^ siècle pour écrire les *Leyendas Tradicionales*. Toutes les époques littéraires sont présentes mais, cependant, J. Zorrilla ne peut totalement mettre de côté le siècle dans lequel il vit ; le XIX^e^ siècle débute littérairement par le mouvement romantique et José Zorrilla ne peut l'ignorer. Les écrivains romantiques, atteints de ce que l'on appelait « le mal du siècle », c'est-à-dire une sorte de mélancolie et de mal de vivre, sont insatisfaits de ce que le quotidien leur apporte et ils ressentent une attirance pour le passé, pour le lointain et pour l'étrange :

> On s'éprit de ces troubadours, de ces Rossignols, qui chantent la vaillance et l'amour passionné des chevaliers bardés de fer, la foi naïve et mystique enclose dans les cloîtres blancs et tranquilles. Et l'on aima ces puissantes cathédrales gothiques, vastes et ténébreuses, entourées de cimetières, où pendant les nuits éclairées d'un triste rayon de lune, les sorciers et les esprits célébraient leurs cérémonies macabres. Les revenants et les spectres sont devenus une hantise, la magie et les sciences occultes ont fourni une matière neuve et passionnante[332].

D'après Mircea Éliade, les romantiques aiment se réfugier dans un au-delà car « aux limites de ce monde clos, commence le domaine de l'inconnu, du non-formé. Il y a d'une part le monde familier, et d'autre part la région inconnue et redoutable des démons, des morts, des étrangers ; un un mot, le chaos, la mort, la nuit »[333] ; les romantiques pensent que l'univers est rempli de signes inquiétants qui sont la marque de Dieu ou d'une force spirituelle supérieure. Rejetant le prosaïsme, ils désirent imprégner leurs œuvres d'une enveloppe mystérieuse, voire fantastique et leur manière même d'écrire comporte des aspects nouveaux qui se singularisent des époques antérieures. Comme le dit Albert Béguin à propos de la littérature de l'époque romantique :

> l'œuvre d'art et de pensée intéresse cette partie la plus secrète de nous-mêmes où, détachés de notre apparente individualité, mais tournés vers notre personne profonde, nous n'avons plus qu'un souci : un souci qui est de nous ouvrir aux avertissements, aux signes et de connaître par là la stupeur qu'inspire

[332] RETINGER (Joseph), *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Thèse de Doctorat de l'Université présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, Grasset, 1908, 148 p. ; p. 12.
[333] *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1952, 239 p. ; p. 47.

> la condition humaine, contemplée un instant dans toute son étrangeté, avec ses risques, son anxiété entière, sa beauté et ses décevantes limites[334].

Nous allons tout d'abord déterminer quelles furent les influences de J. Zorrilla en matière de littérature romantique européenne[335]. Né en Allemagne à la fin du XVIII^{e} siècle, le mouvement romantique s'étendit à l'Angleterre et à la France. Quels auteurs de ces pays inspirèrent J. Zorrilla ? Et, d'autre part, quels auteurs espagnols exercèrent sur lui une influence importante pour sa carrière ? Après avoir répondu à ces questions, nous mettrons à jour les aspects romantiques des *Leyendas Tradicionales* : comment José Zorrilla se positionnait-il face au mal de vivre romantique ? En quoi les *Leyendas Tradicionales* présentent-elles une atmosphère empreinte de romantisme ? Quelle place J. Zorrilla accorde-t-il à Dieu, dans la mesure où le mouvement romantique s'accompagne d'une quête spirituelle ? Enfin, nous étudierons l'écriture de J. Zorrilla afin d'en déterminer les éléments romantiques.

[334] BÉGUIN (Albert), *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939, 413 p. ; p. XIV.

[335] Il faut préciser que le romantisme allemand ne se limita pas à la littérature, mais fut présent dans tous les arts et notamment dans l'opéra. Ainsi, Carl María Von Weber écrivit *Euryanthe* en 1823. Cet opéra « pretendía amalgamar clichés románticos de fidelidad caballeresca y traición cortesana, pureza y calumnia, magia pagana y confianza cristiana. Naturalmente, vencían la inocencia y la fidelidad » : MAYER (Hans), *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual y el judío* [1977], Madrid, Taurus, 1982, 424 p. ; p. 79.

Chapitre 1 : Les influences romantiques de José Zorrilla.

José Zorrilla n'est pas le premier des romantiques. Mais, durant son adolescence, il a lu de nombreux ouvrages publiés en Europe et, après son arrivée à Madrid et à partir du moment où il se fit connaître des autres écrivains lors de l'enterrement de Larra, il commença à fréquenter assidûment les groupes littéraires et les *tertulias*, notamment celle du *Liceo* où les écrivains lisaient leurs compositions, ce qui lui permit de se familiariser avec le mouvement littéraire romantique espagnol puisqu'il était ainsi au contact d'écrivains de tendance romantique.

I. Les influences de l'Allemagne et de l'Angleterre.

1) José Zorrilla et E. T. A. Hoffmann.

José Zorrilla commença sa carrière littéraire en traduisant des contes d'Hoffmann pour la revue *El Porvenir*[336]. E. T. A. Hoffmann (1776-1821), écrivain très populaire de nationalité allemande, fut l'un des premiers écrivains que l'on pouvait qualifier de romantique. Par exemple, dans le but de montrer la force du destin, Hoffmann mettait souvent en relation les sentiments, les pressentiments ou les

[336] « Al joven poeta don José Velarde », *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, tomo II, p. 1748 : « Donoso y sus amigos […] me ofrecieron el folletín de *El Porvenir* con 600 reales mensuales ; […] Diéronme a traducir para el periódico uno de los infantiles cuentos de Hoffmann ».

sensations des personnages avec les éléments de la Nature ou les manifestations, violentes ou apaisantes, de celle-ci. En effet, si nous prenons l'exemple de *L'homme au sable* (1816), nous remarquons que les personnages comparent leurs inquiétudes à des manifestations de la Nature : « Les sombres pressentiments d'un sort affreux et menaçant se déploient au-dessus de ma tête comme les ombres de nuages noirs, impénétrables à tout rayon de soleil bienfaisant »[337], écrit Nathanaël à Lothaire. David Roas écrit : « Los cuentos del autor alemán parecen estar sumergidos en una atmósfera extraña, alucinatoria. Todo en apariencia es cotidiano, pero hay algo en el comportamiento de los personajes, en el encadenamiento de los hechos, incluso en algunas de las situationes narradas, que escapa a la visión radical »[338]. Dans la légende de José Zorrilla « La cabeza de plata », le narrateur insiste lui aussi, dès les premiers vers, sur la fin tragique de l'histoire d'amour de Valentina et Genaro : « Adora el pobre Genaro / á la hermosa Valentina : / correspóndele ella fina, / pero les cuesta bien caro ; / porque entre ambos á dos media / viejo y celoso un tutor, / y al cabo vendrá su amor / á concluir en tragedia » (vv. 1-8, p. 79). Immédiatement, dès le premier vers, le lecteur sait que Genaro vit une situation tragique et est malheureux. Dès la fin de la deuxième *redondilla*, le lecteur comprend que cette histoire d'amour va mal finir et il peut même désigner le coupable : le tuteur de Valentina.

Dans plusieurs légendes, ces pressentiments s'accompagnent de l'évocation de nuages noirs qui sont comme une chape qui met l'accent sur le sort funeste qui plane sur les personnages. Ainsi, dans « La azucena silvestre », María, une douce jeune fille adolescente, est en train de se reposer dans le jardin du palais de son père, le comte de Barcelone, tandis que :

> […] sobre ella en densos nubarrones
> el nublado apiñándose crecia […].
> Ya se sentia por su vientre oscuro
> ronco el trueno rodar : ya se aspiraba
> el aura ingrata del vapor impuro
> que en su cargado seno fermentaba :
> y cual dragon enorme, que seguro
> ala invisible en el ambiente traba,
> avanzaba el nublado á paso lento
> cerrando en sombra la region del viento.
>
> (vv. 108-109 et 113-120, p. 341b).

[337] HOFFMANN (Ernest Theodor Amadeus), *Contes*, Paris, Flammarion, 1968, 191 p. ; p. 12.
[338] *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2002, 269 p. ; p. 26.

Les nuages menaçants semblent se rapprocher de María comme d'une proie jusqu'à l'emprisonner ; effectivement, lorsque le tonnerre éclate, un éclair la blesse, provoquant sa cécité.

Un autre élément qu'Hoffmann mit au goût du jour et qui devint une caractéristique romantique, c'est la présence de personnages mystérieux dotés d'une nature diabolique. Nous avons ce phénomène aussi bien dans *L'homme au sable* que dans *Le conseiller Krespel* (1817) : Coppélius « riait d'un rire diabolique »[339], et Krespel, à qui l'on demande des nouvelles d'Antonie, fait une grimace qui « se changea en un masque hideux où s'épanouissait un rictus de colère et d'amertume qui […] sembla [au narrateur] diabolique »[340]. Ce type de description est courant dans les *Leyendas Tradicionales* pour évoquer des personnages méchants et néfastes. Ainsi, Don Juan, le bourreau de Margarita, a « una sonrisa diabólica » (« Margarita la tornera », v. 1725, p. 251b)[341] ; Pedro Ibáñez (« Las dos Rosas ») s'interroge en observant sa jeune épouse : « Algunas veces mirando / los ojos de la que adora, / creyó alcanzar dentro de ellos / alguna imágen diabólica. » (vv. 1947-1950, p. 73b). J. Zorrilla emprunte aussi à Hoffmann l'habitude de s'adresser au lecteur : « il me fallait te préparer, cher lecteur, à admettre le merveilleux », est suivi de « tu voudras bien, mon cher lecteur » et de « ô mon lecteur… »[342]. Dans ses *Leyendas Tradicionales*, J. Zorrilla n'abuse pas de ce procédé, mais il l'utilise de temps en temps, comme dans la conclusion de « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » : « Tal es la tradicion : asi la cuenta / el pueblo por dó quier, y asi la escribo ; / si como está, lector, te descontenta, / tu juicio al fin con humildad recibo » (vv. 846-849, p. 336b), ainsi que dans celle de « Margarita la tornera » : « Tú creerás, lector amigo, / que Don Juan, esto leyendo, / en cuentas entró consigo, / y por fin escarmentó : / tambien yo lo suponía, / pero, amigo, nada de eso, / […] ¡ oh lector de mis entrañas ! » (vv. 4013-4018 et 4034, p. 281b). Il peut également utiliser ce procédé non dans la conclusion des récits, mais au cœur-même de l'intrigue : « Ya sabes, lector discreto, / de muy atrás quién es ella ; / voy pues á darte noticias / del galan que hoy la corteja »

[339] *Op. cit.*, p. 43
[340] *Op. cit.*, p. 135.
[341] Jean-Louis PICOCHE, dans « Le mythe de Don Juan Tenorio dans l'œuvre de Zorrilla » *in* DUMAS (Claude), *op. cit.*, pp. 47-56 ; p. 53, écrit à ce sujet : « Zorrilla ne manque pas une occasion de définir son Don Juan comme un suppôt de Satan, une créature diabolique ».
[342] « L'homme au sable », *op. cit.*, p. 67.

(vv.2917-2920, p. 268a), confie-t-il dans « Margarita la tornera » en parlant de Sirena. Le but est de créer une connivence avec le lecteur et de l'entraîner dans la croyance du conte. Hoffmann fut le seul écrivain de langue allemande dont J. Zorrilla avoua l'influence. A part lui, parmi ses sources romantiques d'inspiration, il cita essentiellement des auteurs anglais, français et espagnols :

> [Leía] a escondidas a Walter Scott, a Fenimore Cooper y a Chateaubriand ; […] Atraquéme, pues de Casimire Delavigne, de Víctor Hugo, de Espronceda y de Alejandro Dumas, de Chateaubriand y de Juan de Mena, del Romancero y de Jorge Manrique. […] Adoraba en sueños a García Gutiérrez, a Hartzenbusch y a Espronceda[343].

2) Les romans d'aventures de Walter Scott et Fenimore Cooper.

Présent dès la fin du XVIII^e^ siècle en Angleterre, le roman historique[344] connaît immédiatement un grand succès et suscite la fascination en raison de « l'idée de stabilité liée au passé contrastant avec le sentiment d'incertitude provoqué par les transformations et le progrès sous toutes ses formes au début du XIX^e^ siècle. Le passé lointain apparaît comme un âge d'or où se réfugie l'imagination »[345].

Dans l'« Apéndice » (p. XLIII) aux *Leyendas Tradicionales*, J. Zorrilla confie que lorsqu'il était élève au *Real Seminario de Nobles*, il lisait en cachette les œuvres de Walter Scott et de James Fenimore Cooper. Ces deux auteurs composèrent des romans d'aventures : *Le dernier des Mohicans*[346] de F. Cooper (1789-1851) fut publié en 1826 et, tout en opposant aux Blancs cupides l'Indien noble et idéalisé, ce roman loue l'esprit chevaleresque de recherche d'honneur et de gloire grâce au courage. Ainsi, le commandant Munro est issu d'une famille estimée mais pauvre ; il est fiancé à Alice Graham, la fille unique d'un propriétaire terrien et, sachant que le père de celle-ci n'appréciait pas les liens des jeunes gens en raison de sa pauvreté,

---

[343] « Al joven poeta don José Velarde », *in Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, pp. 1739-1741.

[344] VADÉ (Yves), « La superposition des temps dans les récits de Vigny », *in* Thélot (Jérôme), dir., *Vigny, romantisme et vérité*, actes de la journée d'études, (5 décembre 1996) organisée par le Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes de l'Université Paul Valéry de Montpellier, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1997, 222 p., pp. 147-179 ; p. 147 : en France, c'est Alfred de Vigny qui fut l'un des premiers à acclimater le genre historique, mais ce dernier n'est « qu'une des expressions littéraires d'un phénomène beaucoup plus large qui caractérise mieux qu'aucun autre le XIX^e^ siècle, et qu'on peut nommer l'ouverture des temps. Des siècles jusque-là mal connus sont à la fois *explorés* par les historiens avec une rigueur et une sûreté croissantes, et *exploités* par les artistes qui trouvent dans les époques passées de nouveaux sujets et de nouvelles couleurs ».

[345] BOUCHER – RIVALAIN (Odile), *Roman et poésie en Grande Bretagne au XIX^e^ siècle. Anthologie de textes critiques extraits de la presse victorienne*, Paris, L'Harmattan, 2001, 218 p. ; p. 55.

[346] H. Frowde, London, 1912, 508 p.

il décida de faire « ce qu'un homme d'honneur doit faire dans cette situation »[347] : il partit dans les Indes occidentales pour faire fortune. Ensuite, lors des batailles que se livrent les Français, les Anglais et les Indiens, sont encensées les valeurs de courage et de loyauté, en opposition avec la trahison et la lâcheté. Cora, la fille aînée du commandant Munro, préfère mourir plutôt que devenir la prisonnière de Renard-Subtil. La foi est très présente en la personne de David, le maître de chant de Cora et de sa sœur Alice. Les psaumes qu'il récite lors de l'attaque finale impressionnent les Indiens qui le laissent tranquille et c'est lui qui est chargé de célébrer les obsèques de Cora : « il ouvrit le livre qui ne le quittait jamais et chanta la prière des morts d'une voix brisée par l'émotion »[348]. Comme dans la légende de J. Zorrilla « El caballero de la buena memoria », lorsque Pedro de Guzmán jure de toujours se souvenir de l'action généreuse d'Inés de Zamora, Œil-de-Faucon promet de ne jamais oublier le sacrifice consenti par Uncas, le jeune Mohican : « Si jamais j'oublie le jeune homme qui a si souvent combattu à mes côtés en temps de guerre, puisse Celui qui nous a tous créés m'oublier aussi au dernier jour ! »[349].

Pour sa part, Walter Scott (1771-1832) publie les romans historiques *Ivanhoe* en 1820 et *Quentin Durward* en 1823. Comme la plupart des jeunes gens, J. Zorrilla aimait les romans d'aventures. C'était pour lui une sorte d'évasion, un moyen d'oublier le quotidien austère et monotone de son lieu de vie et d'études.

Walter Scott était un écrivain très apprécié en Espagne dès 1826, date à laquelle fut traduit un de ses romans avec, pour la première fois, l'autorisation de la censure : « la vogue du romancier écossais ne cesse de croître, et avec elle le goût pour l'exotisme historique et géographique. D'où la naissance et l'essor du genre troubadour et ténébreux, qui sévira longtemps encore et supplantera un temps chez certains l'inspiration néo-classique »[350]. Dans *Ivanhoe*, les personnages présentés et mis en valeur sont des nobles, des chevaliers, des hommes issus de familles illustres et qui font souvent partie de l'Ordre des Chevaliers du Temple. Ce sont des hommes d'honneur desquels on ne peut douter. Par ailleurs, l'auteur aiguise l'attention du lecteur en créant une atmosphère de mystère autour, par exemple, du vainqueur du tournoi organisé par le prince Jean ; en effet, le chevalier vainqueur refuse d'enlever le casque qu'il porte, pour une raison qu'il tient secrète. Nous

[347] FENIMORE COOPER (James), *Le dernier des Mohicans* [1826], Barcelona, FABBRI, 1997, 191 p. ; p. 98.
[348] *Op. cit.*, p. 190.
[349] *Op. cit.*, p. 191.
[350] CANAVAGGIO (Jean), *op. cit.*, p. 243.

remarquons également qu'est présent le personnage du fidèle écuyer, comme dans « El capitán Montoya ».

D'autre part, ces œuvres annoncent le Romantisme par leur mise en valeur de personnages hors normes, appartenant à une autre culture et vivant un destin hors du commun.

3) José Zorrilla et Lord Byron.

J. Zorrilla s'inspira largement de Lord George Gordon Byron (1788-1824). Etudions le *Don Juan* de Byron, afin d'en dévoiler les aspects romantiques que J. Zorrilla reprit dans les *Leyendas Tradicionales*.

Tout d'abord, les héros masculins attirent sur eux l'attention, car leur attitude et leur caractère sont étranges : par exemple, le héros est toujours « un être blasé, revenu de tout, sauf de l'orgueil et de l'amour, un homme fatal et mystérieux, et d'une étrange séduction. […] Jeune, impertinent, d'une vitalité débordante, le héros de ces contes mélange curieusement la mélancolie et l'ironie, le désespoir et le goût de l'action »[351]. Or, telles sont les caractéristiques de nombreux héros masculins des légendes de J. Zorrilla. Diego Martínez (« A buen juez mejor testigo »), Juan Ruiz (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios »), Juan de Alarcón (« Margarita la tornera ») sont déterminés, orgueilleux et impertinents ; Genaro (« La cabeza de plata »), César (« El desafío del diablo »), Guarino (« La azucena silvestre ») savent qu'ils doivent subir des épreuves mais ils se battent pour les mener à bien et, même si parfois le découragement les atteint, ils font preuve d'une grande force de caractère et d'énergie. Ainsi, Genaro perd l'espoir d'être heureux sans Valentina, mais il choisit de devenir sculpteur afin de pouvoir rendre hommage à sa bien-aimée en représentant son visage dans la pierre ; César doit déjouer les trahisons de Cárlos, le frère de la jeune fille qu'il aime ; or parfois il n'y parvient pas et, ainsi, il oscille entre la certitude qu'il doit sauver Beatriz, qu'il aime et dont il est aimé, et le désespoir de voir ses plans mis à mal car Cárlos ment et use de tous les stratagèmes pour séparer les deux amants, jusqu'à faire croire à Beatriz que César est mort. Quant à Guarino, après avoir tué María, il vit de longues années de

[351] DIGEON (Aurélien), « Introduction » à BYRON (Lord George Gordon), *Don Juan* [1821], Paris, Montaigne, 1968, 2 vols., 479-620 p. ; vol. 1, p. 16.

pénitence sincère dans l'attente d'obtenir le pardon de Dieu et de pouvoir réparer son crime.

Le don Juan de Byron n'a pas peur des conventions, tout comme les séducteurs des *Leyendas Tradicionales* qui n'hésitent pas à jeter leur dévolu sur une nonne. De même, J. Zorrilla fait une allusion discrète au tabou de l'inceste : dans « Margarita la tornera », Juan et son ami Gonzalo parlent de Margarita et Juan confie qu'il est lassé de la jeune fille ; il propose alors à son ami de la séduire à son tour et celui-ci accepte la proposition ; or Gonzalo est le frère de Margarita mais ils ne se sont pas reconnus car Margarita vit depuis toute petite au couvent et elle n'a jamais revu sa famille.

Tout comme chez Hoffmann, les personnages principaux portent en eux une sorte d'étrangeté qui peut être assimilé à la marque du Diable : donna Inez, la mère de don Juan, avait « a devil of a spirit »[352]. Lui-même exerce sur les femmes une sorte de magnétisme que le narrateur assimile à de la diablerie. Dans le deuxième chant, la femme qui sauve Juan sur la plage se pose d'emblée comme un personnage mystérieux et inquiétant avec ses yeux et ses cils noirs comme la mort : « Her hair, I said, was auburn ; but her eyes / Were black as Death, their lashes the same hue »[353]. Cette atmosphère inquiétante donne aux personnages une sorte de prescience qui leur permet de ressentir que quelque chose de grave va arriver[354].

Lorsque Aurora, dans le quinzième chant de l'œuvre de Byron, ignore Juan, celui-ci se montre plein de rancune, car il est habitué à ce que personne ne lui résiste ; Juan de Alarcón, dans « Margarita la tornera », réagit de la même façon lorsque, lassé de Margarita et désireux de séduire la comédienne Sirena, celle-ci lui fait comprendre qu'il ne la mérite pas. Il est tout d'abord décontenancé mais, rapidement, il comprend que le point faible de Sirena est l'argent et qu'il peut donc s'acheter les faveurs de la jeune femme s'il lui en donne suffisamment : « al ver que ni una sonrisa / de la bailarina logra, / dejó su casa llevando / con él su riqueza toda, / resolvió por el juego / tentar la fortuna loca. / […] / "Todo lo puede el dinero," / dijo en la calle á sus solas, / "lo que al valor no se rinde, / con la riqueza se compra". » (vv. 1684-1687 et 1734-1737, pp. 251b et 252a).

Byron décrit abondamment les lieux d'action, donnant de nombreux renseignements tels le nom des rues ou des hôtels, ce que fit également J. Zorrilla

[352] V. 157, o*p. cit.*, p. 60.
[353] Vv. 929-930, *op. cit.*, p. 220.
[354] Quatrième chant, vv. 161-192 et 209-214, *op. cit.*, pp. 334-335.

dans la plupart des *Leyendas Tradicionales* qui se déroulent dans des endroits qui lui étaient familiers et qu'il put donc décrire avec précision.

La nuit est également un élément très présent dans l'œuvre de Byron et son évocation n'est jamais anodine : bien souvent elle est nuageuse, ce qui ne laisse voir ni la lune ni les étoiles ; le vent se tait ou alors il se fait entendre par bouffées soudaines. « 'Twas, as the watchmen say, a cloudy night ; / No moon, no stars, the wind was low or loud / Bay gusts, […] »[355]. J. Zorrilla évoque de nombreuses nuits de ce type dans ses légendes, comme par exemple dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » : « Es una noche sin luna » (v. 290, p. 287a) ou dans ces extraits de « El capitán Montoya » : « Muerta la lumbre solar, / iba la noche cerrando » (vv. 1-2, p. 22a) ; « En una noche de octubre que las nieblas encapotan, ahogando de las estrellas / la escasa lumbre dudosa » (vv. 130-133, p. 23b).

Dans le premier chant du *Don Juan* de Byron, nous constatons que le narrateur recommande un deuil de sept ans après le décès de l'époux. Or, c'est exactement la durée du deuil que s'impose Catalina : « Puesto que es muerto Medina / (! Dios en su gloria le tenga !) / y por siete años cumplidos / mi fe le he guardado entera » (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios », vv. 502-505, p. 290b).

Nous remarquons donc que, dans leur manière d'écrire, de nombreux éléments lient José Zorrilla et Lord Byron et nous permettent de les qualifier tous deux de poètes romantiques.

II. Les influences de la France.

Lorsqu'il était encore étudiant, J. Zorrilla lisait des œuvres de François-René de Chateaubriand, Casimir Delavigne, Victor Hugo et Alexandre Dumas.

1) Les romans d'aventures.

De même que les romans d'aventures des auteurs anglais lui plaisaient, J. Zorrilla aimait lire les ouvrages d'Alexandre Dumas. Celui-ci fit paraître *Les Trois Mousquetaires* en 1832. Il y impose « des héros puissants comme des forces de la

[355] Vv. 1073-1075, *op.cit.*, p. 116.

Nature » et qui appartiennent à « des milieux aristocratiques ou bourgeois »[356]. L'imagination fertile de J. Zorrilla et son goût pour l'aventure et pour les destins aussi exceptionnels que ceux de Porthos, Athos, Aramis et d'Artagnan ne pouvaient que lui faire apprécier des œuvres aussi riches en rebondissements. D'autre part, les héros des œuvres d'Alexandre Dumas respectaient un nombre de valeurs chères à J. Zorrilla : le courage, la franchise, la loyauté ou encore la solidarité. Dans les premiers poèmes de José Zorrilla, c'est ces valeurs qu'il disait souhaiter retrouver en Espagne. Par exemple, le poème « Leídos por los actores en el teatro del Príncipe » comporte plusieurs strophes commençant par un titre et parmi ceux-ci nous trouvons : « Hermanos como españoles » ou « Generosos como españoles »[357]. Dans les *Leyendas Tradicionales*, ce sont les mêmes valeurs qui sont prônées au travers de ces histoires de trahisons, de mensonges, de promesses non tenues, d'honneur à retrouver et de rôle moral à tenir.

2) José Zorrilla, Chateaubriand et Lamartine.

En continuant la réflexion sur le thème des valeurs morales à respecter, nous remarquons d'emblée les points communs que pouvait partager J. Zorrilla avec Chateaubriand, l'auteur du *Génie du Christianisme* et avec Lamartine, l'auteur des *Méditations poétiques*. En effet, J. Zorrilla revendiquait tout comme eux la supériorité de la foi catholique et l'importance de la religion. « Zorrilla appartient en gros au courant néo-catholique de Chateaubriand ; il est désireux de retrouver les vieilles valeurs antérieures à la Révolution Française et aux diverses révolutions et guerres civiles de l'Espagne entre 1804 et 1839 »[358]. Dans *Le génie du Christianisme* (1802), Chateaubriand (1768-1848) présente la religion comme la source de la sensibilité moderne. La Nature est associée à la mélancolie et laisse entrevoir de nouvelles beautés chrétiennes :

> La mythologie, peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie. […] Le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné

[356] CHASSANG (Arsène) et SENNINGER (Charles), *Recueil de textes littéraires français (XIX^e siècle)*, Paris, Hachette, 1969, 544 p. ; p. 314.
[357] Vv. 1 et 31, *Obras de don José Zorrilla*, Paris, Baudry, 1847, 2 tomos, 536-554 p. ; tomo I, p. 224-225.
[358] PICOCHE (Jean-Louis), *Don Juan en Espagne*, Paris, Ellipses, 1999, 127 p. ; p. 47.

> son immunité à la Nature. Le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux Grecs et aux Romains les émotions qu'il porte à notre âme[359].

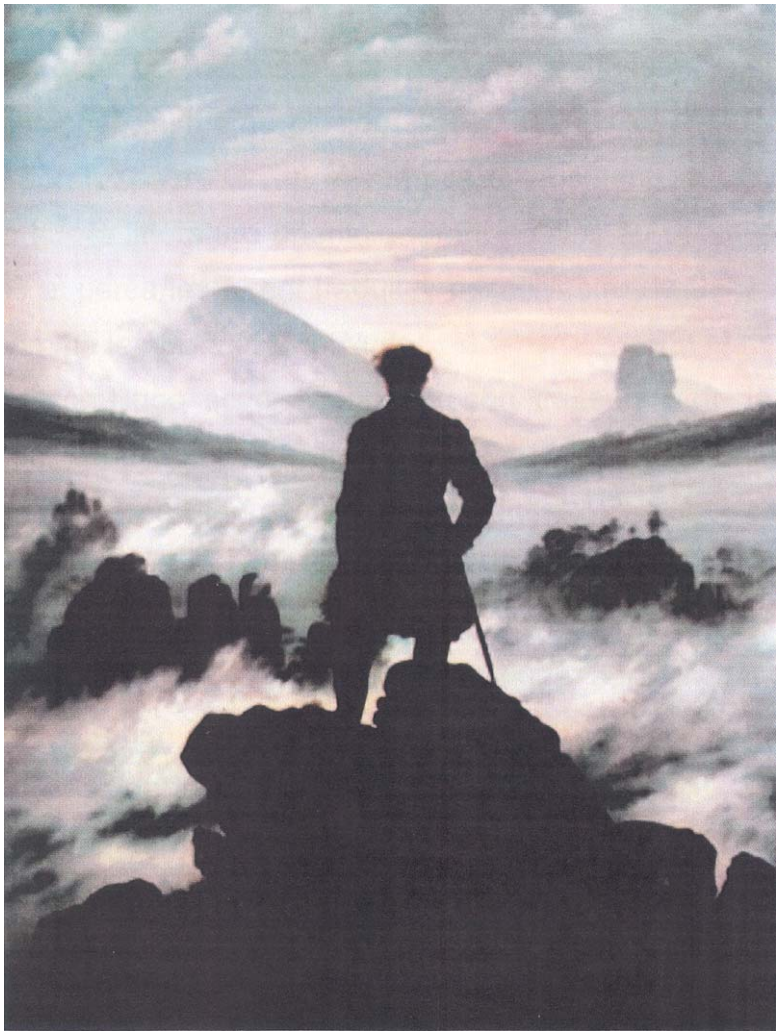
Cette opinion ne laissa pas J. Zorrilla indifférent, lui qui, dès ses premières compositions, montra qu'il voyait la main de Dieu dans chaque élément de la Nature. Par exemple, dans son poème « La amapola », le coquelicot est un intermédiaire entre le poète et Dieu, créateur de tout l'univers :

> […] tú que habitas triste
> En las soledades, flor,
> Los espinos por abrigo,
> El césped en derredor,
> Por armonías del aire
> La ruda y salvaje voz,
> Sin tallo que te sostenga
> Cuando á la lumbre del sol
> Brotando en agua las nubes
> Se revientan en turbión ;
> Tú, flor, que ostentas tan sola
> Tan encendido color
> Que me pareces tostada
> Al calor de un corazon,
> Bien puedes ser mensajera
> De un enamorado á Dios
> (vv. 13-28)[360].

Notons que cette croyance ne s'est pas limitée à la littérature. En effet, certains peintres romantiques ont voulu représenter la spiritualité de la nature, à l'image de Caspar David Friedrich (1774-1840)[361], pour qui, en accord avec Goethe, la nature est la partie visible de la création divine, la Bible du Christ en quelque sorte. C. D. Friedrich entend peindre non seulement ce qu'il voit en face de lui, mais également ce qu'il voit en lui car, comme beaucoup de romantiques, il considère que son état d'esprit est lié à la représentation de la nature. Dans *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages* (1818 – voir page suivante), C. D. Friedrich a représenté un homme qui, au sommet d'une montagne et face à une mer hérissée de récifs, est à la fin de son existence.

---

[359] *Génie du Christianisme* [1802], texte établi, présenté et annoté par Maurice REGARD, Paris, Gallimard, 1978, 2091 p. ; deuxième partie, livre IV, chapitre I, p. 719.
[360] *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, vol. 1, p. 64.
[361] http://aart.online.fr/caspar_david_friedrich.htm



Le voyageur au-dessus de la mer de nuages
Caspar David Friedrich (1818)
Hambourg Kunsthalle
Huile sur toile, 74,8 x 94,8 cm

Cet homme symbolise la difficile recherche de Dieu, quête perpétuelle de l'Homme. C. D. Friedrich disait que le divin est partout, jusque dans un grain de sable. José Zorrilla pense la même chose, ainsi qu'Alphonse de Lamartine qui, dans son poème « Dieu », parle en ces mots du créateur de l'univers : « c'est ce grand tout » ; « tout est en lui » ; « tout l'univers subsiste à l'ombre de sa main »[362].

3) José Zorrilla et Victor Hugo.

J. Zorrilla reçut l'influence de Victor Hugo. Il était un fervent lecteur de ses poèmes parus dans *Odes* (1822), *Ballades* (1826) et *Orientales* (1829). D'ailleurs, il

[362] Vv. 46, 47 et 51, *in Ce que j'ai tant rêvé*, choix et présentation par Omar MERZOUG, Giromagny, Orphée, 1990, 128 p. ; p. 37.

traduisit deux poèmes de Victor Hugo : « La chanson de pirates »[363] et « Le voile »[364] et il composa lui-même plusieurs poèmes intitulés « Oriental »[365]. Bien sûr, l'intérêt de J. Zorrilla pour l'Orient n'était pas uniquement dû à Victor Hugo : de nombreux traités sur la littérature orientale furent publiés au début du XIX^{e} siècle, des poésies arabes et persanes furent traduites par Silvestre de Sacy[366] ou par Abel Rémusat[367], tout comme les *Mille et Une Nuits*.

Victor Hugo se distingue par son traitement de la couleur[368]. Or, dans ses poèmes, José Zorrilla insiste également sur les différentes couleurs qui composent les atmosphères mauresques. Selon Russell P. Sebold, les « Orientales » de José Zorrilla « son como esas viñetas de vivos colores labradas en esmalte con que se adornan cajas metálicas y floreros de inspiración árabe : escenas sin más acción, diálogo ni argumento que los necesarios para invitar a la contemplación y el sueño »[369]. José Zorrilla écrit : « Dueña de la negra toca, / La del morado mongil, / Por un beso de tu boca / Diera á Granada Boabdil »[370]. Plus loin dans le poème, J. Zorrilla évoque « su fresco verdor », puis « la luz de la aurora » ; il emploie le verbe « dora » pour la lumière, le matin est « purpurina » et il compare les lèvres de la jeune femme à un « rubí » tandis qu'il admire « la negra melena / sobre el cuello de cristal » de celle qui est « envuelta en [un] blanco velo »[371].

D'autre part, Victor Hugo s'est exprimé sur la nécessité de garder dans les œuvres littéraires de la « couleur locale » :

---

[363] *Les Orientales*, *in Poésie*, préface de Jean GAULMIER, Paris, Seuil, 1972, 3 vols., 798-869-813 p. ; vol. 1, pp. 206-271, p. 228.
[364] *Op. cit.*, p. 230.
[365] Dans les *Obras de don José Zorrilla*, il s'agit des poèmes situés tomo I, pp. 8, 14, 21, 60, 144 et 254.
[366] REY (Alain), dir., *Dictionnaire Universel des noms propres*, Paris, Robert, 1991, 1954 p. ; p. 1671 : « Silvestre de Sacy (Antoine Isaac). Orientaliste français (Paris 1758 – id. 1838). Professeur d'arabe à l'École des Langues Orientales dès 1795, puis de persan au collège de France (1806) dont il fut nommé admnistrateur en 1823 ; il fut fait baron sous la Restauration, à laquelle il s'était rallié. Promoteur des études arabes en France, il a publié *Mémoire sur l'histoire des Arabes avant Mahomet* (1785), *Chrestomanie arabe* (1806) et une importante *Grammaire arabe* (1820) ».
[367] *Op. cit.*, p. 1508 : « Rémusat (Jean Pierre Abel). Sinologue français (Paris 1788 – id. 1832). Il publia en 1811 *Essai sur la langue et la culture chinoises.* Nommé à la première chaire de chinois du Collège de France, il devenait en 1815 membre de l'Académie des Inscriptions, puis conservateur des manuscrits orientaux dans la Bibliothèque Royale en 1824. Il fonda la *Société asiatique* avec Klaproth, Saint Martin et Silvestre de Sacy en 1822. Il écrivit *Recherches sur les langues tartares* (1820), *Éléments de grammaire chinoise* (1822) et *Histoire du bouddhisme* (1836) ».
[368] *Les Orientales*, introd. et notes d'Elisabeth BARINEAU, Paris, Didier, 1952, 2 vols., 174-222 p.
[369] « Zorrilla en sus "Orientales" : sentido histórico y arte », *in Insula*, 564 (décembre 1993), pp. 1-2. Russell Sebold donne des exemples de thèmes abordés dans ces poèmes : une femme rendue plus belle par ses origines lointaines ; un esprit de chevalerie si noble qu'il ne connaît pas de frontières ; des jardins si exquis qu'ils rappellent l'Eden et annoncent le paradis du prophète ; d'obsédants dialogues intimes avec les fleurs, les oiseaux et la lune ; l'amour comme religion supérieure à la foi chrétienne ou mahométane ; la colère, tendre lamentation et doux sacrifice de la mort auquel elle peut conduire (la fin de l'orientale VI est en fait un suicide).
[370] « Oriental », vv. 1-4, *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, p. 9a.
[371] *Ibid.*, respectivement vv. 7, 18, 20, 28, 21, 31-32 et 35.

> Ce n'est point à la surface du drame que doit être la « couleur locale », mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand, au-dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre[372].

Victor Hugo s'exprime pour le drame mais cette notion est également chère à J. Zorrilla dans ses *Leyendas Tradicionales.* En effet, il enracine ses récits dans des villes d'Espagne au point de nommer des rues et des rivières et de décrire des places de façon minutieuse. Enfin, José Zorrilla et Victor Hugo partagent la même opinion du rôle du poète : celui-ci est l'écho de son siècle ; grâce à son statut, il s'élève au-dessus des hommes et s'efforce de les guider : « Peuples ! écoutez le poète ! / Ecoutez le rêveur sacré ! […] / Dieu parle à voix basse à son âme / Comme aux forêts et comme aux flots. / C'est lui qui, malgré les épines, / L'envie et la dérision, / Marche, courbé dans vos ruines, / Ramassant la tradition »[373]. J. Zorrilla écrit dans *Recuerdos y fantasías* :

> Creí el mundo a mis pies, alcé la frente
> para cantar mi orgullo, y mis oídos,
> del medio de una nube refulgente,
> el acento de Dios omnipotente
> oyeron de pavor estremecidos.
>
> « Canta, dijo una voz, tal es tu suerte,
> pero canta en el polvo que naciste,
> allí donde jamás han de creerte :
> canta la vida, mientras va la muerte
> a sí llamando tu existencia triste ».
>
> Dijo, y me echó a la tierra y a la vida,
> y al impulso de su hálito divino,
> con cántiga risueña o dolorida
> la soledad alivio del camino :
> y cumplo así la ley de mi destino[374].

Le poète est donc un intermédiaire entre Dieu et les hommes. Lui seul est capable de comprendre la parole que Dieu veut transmettre et qui est visible dans chaque élément de la Nature, ce qui fait de lui un homme seul et parfois rejeté des autres, mais, malgré cela, il doit essayer de tenir son rôle, qui est de faire reconnaître aux hommes l'existence de Dieu et sa présence sur terre. En 1859, dans *La*

---

[372] *La préface de Cromwell* [1827], introd., textes et notes de Maurice SOURIAU, Paris, Boivin, 1897, 330 p. ; p. 266.
[373] « Fonctions du poète », vv. 277-278 et 285-290, *in Les rayons et les ombres* [1840], *Poésie, op. cit.*, p. 424.
[374] « Introducción », vv. 42-56 , *in Obras Completas*, tomo I, p. 432.

Légende des Siècles, V. Hugo déclare qu'il souhaite, par le biais de cette œuvre, « embrasser l'histoire, la tradition, la légende, la nature depuis l'homme jusqu'à l'âme, la conscience, la science, les croyances, les superstitions, les siècles et les peuples »[375]. Or, c'est ce que fait José Zorrilla avec ses *Leyendas Tradicionales*, puisqu'elles se déroulent sur plusieurs siècles, elles s'inspirent de récits populaires, elles accordent une large place à la Nature et aux manifestations supposées du divin et du diabolique, elles font intervenir des personnages individualisés et posent des questions sérieuses sur les problèmes que subit la société depuis des siècles.

4) José Zorrilla et Charles Nodier.

Nous terminerons ce tour d'horizon des sources d'inspiration françaises romantiques de José Zorrilla par Charles Nodier, qui publia en 1837 *La légende de Sœur Beatrix*[376]. En 1841, J. Zorrilla écrivit « Margarita la tornera », dont l'intrigue comporte de nombreuses ressemblances avec la légende de C. Nodier. En effet, dans les deux récits, une jeune fille enfermée au couvent sans véritable vocation s'occupe fidèlement de l'autel de la Vierge Marie, puis elle succombe à l'amour profane et s'enfuit du couvent. Cependant, elle se rend rapidement compte que l'amour humain est inférieur à celui qu'elle pouvait connaître en servant la Vierge Marie. En retournant au couvent, elle découvre que la Vierge Marie a caché son absence en prenant sa place. La trame est identique, de même que le dénouement, mais les deux récits comportent tout de même de nombreuses différences.

En effet, tout d'abord, le récit de Charles Nodier est en prose alors que celui de José Zorrilla est en vers. Les deux écrivains ne citent pas les mêmes sources : J. Zorrilla évoque Berceo et Alfonso El Sabio, tandis que C. Nodier déclare être inspiré de Bzovius, un dominicain polonais qui fut écrivain, et dont il a gardé le récit authentique, s'autorisant uniquement quelques adaptations de la forme pour qu'elle plaise aux lecteurs du XIX^{e} siècle. La Beatrix de Nodier a 18 ans, elle vit dans le Jura, au monastère de Notre-Dame-des-Epines-Fleuries où elle est entrée à l'âge de 15 ans, tandis que Margarita est dans un couvent de Palencia depuis son enfance. Le récit de Nodier s'inscrit sur plusieurs générations. En effet, il commence deux

[375] Édition de Paul BERRET, Paris, Hachette, 1920, 396 p. ; p. LVIII.
[376] *Contes avec des textes et des documents inédits*, éd. de Pierre-Georges CASTEX, Paris, Garnier, 1961, 947p. ; pp. 781-798.

siècles avant que ne se déroule l'histoire de Beatriz, à l'époque où une veuve très pieuse, surnommée La Sainte, trouve, un jour d'hiver, un arbre fleuri dont elle prend chaque jour une branche pour la déposer devant une statue de la Vierge Marie. Un soir, alors que la nuit est très obscure, une mystérieuse clarté lui indique le chemin qui mène à l'arbre, lui permettant ainsi de cueillir une branche pour accomplir son rituel. Le lendemain, elle retourne sur les lieux du prodige avec des témoins et apparaît alors une statue en bois de la Vierge Marie. Ils l'emportent au château mais la statue disparaît et est retrouvée au pied de l'arbre fleuri. Les villageois décident alors d'élever un temple en cet endroit et d'y ouvrir un monastère dont La Sainte est la supérieure. Deux siècles après, le monastère existe toujours et Beatrix, une jeune fille de la famille de La Sainte, y est sœur custode. L'histoire de Margarita ne se déroule que sur quelques mois, soit à partir du moment où elle est séduite par Juan jusqu'à celui où elle retourne au couvent, six mois plus tard, et l'histoire de don Juan se déroule sur quelques années. Beatrix se pose, dès son entrée au couvent, des questions sur la profondeur de sa ferveur religieuse, alors que jusqu'à sa rencontre avec Juan, Margarita n'a aucun doute sur sa foi et son engagement. Elles rencontrent toutes les deux un jeune homme qui les séduit. Dans la légende de C. Nodier, il s'agit de Raymond, qui connaît Beatrix depuis leur enfance et éprouve pour elle un amour sincère ; en revanche, Juan n'est à aucun moment honnête avec Margarita. Malgré l'amour qu'elles ressentent pour leurs amants et qui les pousse à s'enfuir avec eux, les deux jeunes filles ne cessent d'être croyantes et de rendre hommage à la Vierge Marie. Beatrix vit une année de réjouissances païennes avant d'être abandonnée par Raymond, lassé, tandis que Margarita ne connaît les joies de l'amour profane et des fêtes mondaines que pendant six mois, au bout desquels Juan, devenu assassin, fuit avec elle mais l'abandonne dans une auberge sur la route de Palencia. Margarita essaie de retrouver Juan et va se poster devant chez lui, espérant éveiller sa compassion. Comprenant que son espoir est vain, elle retourne au couvent et elle se rend alors compte que la Vierge Marie a pris sa place ; Beatrix, quant à elle, ne recherche pas Raymond et vit pendant quinze ans dans l'errance et la mendicité avant de s'évanouir, épuisée, à la porte d'une vaste demeure, qui s'avère être le couvent de Notre-Dame-des-Epines-Fleuries. Secourue par des nonnes, elle se retrouve soudain face à son sosie, en fait la Vierge Marie qui a pris son apparence pour que personne ne se doute de son absence. À ce moment, la Vierge Marie rejoint le tabernacle et toutes les nonnes peuvent assister au miracle

puisque des chants s'élèvent et des lumières apparaissent. Dans la légende de J. Zorrilla, en revanche, après avoir révélé, seule à seule, le miracle à Margarita, la Vierge Marie s'élève dans le Ciel ; il n'y a pas de témoin, il s'agit d'un miracle individuel, secret. L'histoire de Margarita s'arrête ici, au moment de sa réintégration au couvent. Beatrix, quant à elle, vit cent ans et est proclamée sainte.

Nous remarquons que, chez Charles Nodier, Raymond est un personnage secondaire, « satellite » : il déclenche le trouble et la fuite de Beatrix mais, à partir du moment où il abandonne la jeune fille, le narrateur le fait disparaître du récit. Chez J. Zorrilla, au contraire, Juan est un personnage très important. Sa psychologie est très détaillée et tout l'*apéndice*, soit dix-sept pages, lui est consacré. D'autre part, dans la légende de J. Zorrilla, plusieurs intrigues se nouent, par exemple la rivalité entre Juan et Gonzalo, qui est présenté comme un « hombre pérfido / que la envidia disimula / de quien es mejor que él, / y cuya alma no renuncia / á una venganza que siempre / á medios mezquina junta. » (vv. 1519-1526, p. 249b), leur duel, le jeu de séduction entre Juan et Sirena, l'assassinat de don Lope de Aguilera par Juan, le retour de Juan dans la maison familiale ou encore les relations entre Juan et son père ; José Zorrilla fait intervenir beaucoup de personnages, notamment une prostituée, un juge corrompu ou des joueurs, peignant ainsi davantage que C. Nodier les mœurs de l'époque à laquelle se déroule la légende, avec ses courtisanes, ses jeux d'argent, ses duels et ses fuites dans des contrées lointaines comme la France et l'Italie qui symbolisent, de ce fait, des lieux corrompus, licencieux et amoraux ; enfin, il évoque fréquemment la Nature et le symbolisme de ses éléments, et il offre au lecteur de nombreuses descriptions lyriques, c'est-à-dire qui expriment des émotions et des sentiments liés à des thèmes religieux ou existentiels, comme dans cette « Invocación » à la Vierge Marie :

> Espíritu sublime y misterioso
> que del aire en los senos escondido
> templas su voz, prestándole armonioso
> eco gigante ó soñoliento ruido ;
> arcángel cuyo canto melodioso
> el orbe arrulla ante tus piés tendido,
> inspira tú palabras á mi acento
> gratas como la música del viento !
>
> (« Margarita la tornera », vv. 1-8, p. 229a).

Le domaine dans lequel se rejoignent Charles Nodier et José Zorrilla, c'est la religion. En effet, les deux auteurs prônent la supériorité de l'amour divin sur l'amour

profane. C. Nodier va même plus loin que J. Zorrilla dans la mesure où Beatrix devient une sainte, alors que Margarita étouffe son amour pour Juan en revenant au couvent mais n'en est peut-être pas vraiment libérée.

III. Les influences d'auteurs espagnols.

Le Romantisme espagnol put se développer grâce au « retorno de varios escritores emigrados, con la amnistía que se dió a la muerte de Fernando VII. Entre ellos figuran Martínez de la Rosa, Espronceda, le Duque de Rivas, etc, que familiarizados con el romanticismo europeo, habían de ser primeras figuras de la nueva escuela »[377].

1) Les premiers amis écrivains de José Zorrilla.

Antonio García Gutiérrez fut un ami de José Zorrilla et une influence pour lui à travers son drame *El Trovador* (1836), qui comporte une atmosphère chevaleresque que l'on retrouve dans les *Leyendas Tradicionales* : doña Leonor décide d'entrer dans les ordres, croyant que son amant, le troubadour Manrique, est mort ; puis, en apprenant qu'il est toujours vivant, elle s'enfuit avec lui. Il est fait prisonnier pour ce crime et Leonor, parvenant à le rejoindre, se donne la mort. Le troubadour Manrique passe son temps à chanter et à faire de la musique : « pasaba noches todas / desvelando nuestro sueño / con su laúd y sus trovas »[378]. Il ne défend pas la *mezura* comme le faisaient les troubadours, car c'est lui qui, sous couvert d'honnêteté, pousse Leonor a renier ses vœux et à s'enfuir du couvent avec lui : « […] tus votos indiscretos / no complacen a Dios ; ellos le ultrajan »[379]. Dans « El desafío del diablo », Beatriz prononce aussi ses vœux en étant persuadée que César est mort, puisque son frère lui a fait lire l'ordre d'exécution émanant du Roi. Lorsqu'elle apprend que César est toujours vivant, elle considère que sa promesse envers Dieu n'est pas valable car elle n'avait pas connaissance de la vérité lorsqu'elle a prononcé ses voeux. Elle décide alors de s'enfuir avec César, mais l'intervention de Jésus-Christ l'empêche de mener à bien ce projet ; quant à César, conscient de commettre

[377] LACALLE (Ángel), *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, vol. 2, p. 47.
[378] Madrid, impr. de Repullés, 1837 , 77 p. ; Jornada I, escena I, vv. 128-130.
[379] Vv. 439-440, *op. cit.*, jornada II, escena I.

un sacrilège et, prenant la mort de Beatriz comme une leçon de Dieu, il décide d'abandonner la vie mondaine et d'entrer au monastère.

José Zorrilla reconnut également l'influence de Juan Eugenio Hartzenbusch, dont le drame *Los amantes de Teruel*[380] (1837) reprend le thème cher aux romantiques des amants malheureux : en 1217 à Valencia, la femme de l'émir, prénommée Zulima, veut fuir de Valencia car son mari a décidé de faire venir au palais une deuxième épouse. Zulima a décidé d'emmener dans sa fuite un de ses prisonniers, Diego Marsilla[381], un jeune chrétien pauvre, parti de Teruel, d'où il est originaire, pour faire fortune et ainsi obtenir le droit d'épouser Isabel de Segura, la femme qu'il aime et qui appartient à une famille riche. Mais Marsilla a appris qu'un complot est organisé contre l'émir et il veut lui proposer son aide en dirigeant une armée de prisonniers qui, en défendant l'émir, gagneront leur liberté. Cependant, le délai de six ans et une semaine que le père d'Isabel, don Pedro de Segura, lui a octroyé pour faire fortune, va expirer dans les trois jours et don Pedro a pour projet de donner sa fille à don Rodrigo de Azagra, un noble que pourtant Isabel n'aime pas car elle le juge « vengativo y orgulloso » (v. 299)[382]. Margarita, la mère d'Isabel, demande à Rodrigo de Azagra de renoncer à sa fille mais celui-ci refuse car, la cour qu'il lui a fait ayant été publique, il ne veut pas perdre la face : « se ha convertido para mí en caso de honor. Es imposible que yo desista »[383]. De plus, il sait que Margarita avait un amant et il la menace de tout dévoiler à son époux si elle ne défend pas sa cause auprès d'Isabel. De son côté, Zulima revêt un habit de noble aragonais et va voir Isabel, prétendant avoir voyagé et rencontré Diego de Marsilla, dont elle dit qu'il était prisonnier du roi de Valence et qu'il était tombé amoureux de la reine mais que, découvert par le roi, il a été exécuté. Isabel est désespérée et refuse tout d'abord d'épouser Rodrigo de Azagra : « Podrán en hora buena, / de los caballos asida / arrastrarme hasta la iglesia, / podrán maltratar mi cuerpo, / cubrirle de áspera jerga, / emparedarme en un claustro / donde lentamente muera : / todo esto podrán, sí ; pero / lograr que diga mi lengua / un sí perjuro, no » (vv. 576-584)[384]. Puis, elle décide d'accepter car elle comprend que sa mère a été l'amante d'Azagra et qu'il risque de tout dévoiler à son père, jetant ainsi le discrédit sur sa

[380] Madrid, Orbis, 1998, 177 p.
[381] JAIME (Helios) et OMNES (Robert), *Le Romantisme en Espagne*, *op. cit.*, p. 102 : Diego Martínez de Marcilla a vraiment existé, c'était un chevalier qui participa à la bataille de las Navas de Tolosa (16 juillet 1212) qui permit la libération d'une grande partie de l'Andalousie.
[382] *Op. cit.*, acto I, escena VI, p. 38.
[383] *Op. cit.*, acto II, escena X, p. 44.
[384] *Op. cit.*, acto II, escena XII, p. 50.

famille : « […] Azagra / es de condición soberbia, / celoso, iracundo : así / mis lágrimas y querellas / insufribles le serán ; / querrá que yo las contenga, / no podré, se irritará, / y me matará » (vv. 620-626)[385]. Alors que la cérémonie est en train d'avoir lieu, Adel, un envoyé de l'émir, arrive à Teruel, trouve Martín Marsilla et lui annonce que son fils est toujours vivant, qu'il a déjoué un complot contre l'émir de Valencia, qui lui a octroyé en récompense des richesses et des honneurs. Malheureusement il est trop tard, le sacrement a eu lieu. Marsilla jure de se venger et il profère des menaces : « que tiemble mi rival, que tiemble la mora. […] / Con el crimen / el crimen castigar. […] / ¡ Maldecido / mi nombre sea, si la sangre odiosa / de mi rival no vierto ! » (vv. 279, 282-283 et 287-289)[386]. Adel demande à Isabel qu'elle lui livre Zulima mais celle-ci refuse, pardonnant à Zulima d'être tombée amoureuse de Diego. La scène VII du dernier acte confronte Isabel et Marsilla. Elle ne peut lui avouer que c'est pour protéger sa mère qu'elle a accepté d'épouser Rodrigo de Azagra. Elle avoue à Marsilla qu'elle l'aime et le supplie de partir : « soy de un hombre / que me hace de su honor depositaria, / y debo serle fiel » (vv. 377-379)[387]. Le choc est si terrible pour Marsilla qu'il meure subitement. En voyant son cadavre, Isabel court vers lui mais s'écroule, morte, avant de l'atteindre.

Nous remarquons combien de récit comporte de similitudes avec les légendes de J. Zorrilla : tout d'abord, le héros est un jeune homme pauvre qui part faire fortune loin de sa ville natale, comme Juan de Vargas dans « Justicia de Dios » et comme Diego Martínez dans « A buen juez mejor testigo » ; ensuite, lorsque ce jeune homme revient, il apprend que sa fiancée est liée à un autre homme, comme Juan de Vargas et comme Pedro Ibáñez dans « Las dos Rosas ». Cet autre homme est riche comme l'est don Bustos Ramírez (« Las dos Rosas »). Isabel accepte d'épouser Rodrigo de Azagra car elle croit que Diego Marsilla est mort, comme Beatriz dans « El desafío del diablo », qui accepte de prononcer ses vœux parce que son frère lui a fait croire que César, son amant, est mort. Comme dans « La cabeza de plata », les deux amants sont réunis dans la mort. D'un point de vue poétique, Hartzenbusch utilise, dans *Los amantes de Teruel*, la *redondilla* de rime abba, le *romance*, la *décima* et la *silva.*

[385] *Op. cit.*, p. 51.
[386] *Op. cit.*, acto III, escena XI, p. 70.
[387] *Op. cit.*, p. 85.

Narciso Alonso Cortés[388] cite d'autres auteurs que fréquenta J. Zorrilla à son arrivée à Madrid et au tout début de sa carrière. Parmi eux nous avons Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863) qui partage avec les romantiques « las notas tristes y melancólicas, […] la versificación original, como la de sus octavas de pie quebrado, [el] espíritu religioso. Los temas que le inspiran son totalmente románticos : la soledad, la noche, el rigor de la suerte »[389]. Nous pouvons également évoquer Patricio de la Escosura, membre de la *tertulia* du *Parnasillo* qui publia en 1835 *El bulto vestido de negro capuz*, une légende sur les *Comunidades*, un événement de l'histoire d'Espagne qui intéressa aussi J. Zorrilla qui l'évoque dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » et dans « El caballero de la buena memoria ». Patricio de la Escosura écrivit des romans historiques sur le modèle de Walter Scott, qualifié de « père du roman historique »[390] puisque, en 1802, il publia un recueil de ballades populaires transmises oralement depuis des temps anciens et qu'il avait recueillies chez des paysans, transcrites et parfois un peu arrangées.

Patricio de la Escosura écrivit également des drames historiques, genres littéraires que J. Zorrilla se plaisait à lire dans sa jeunesse. Narciso Alonso Cortés cite les auteurs suivants et commente leur parcours : Pedro de Madrazo, qui « se ensayaba en los estudios arqueológicos que más tarde campearían gallardamente en los *Recuerdos y Bellezas de España* », Manuel de Assas, « llevado de las mismas aficiones », Miguel de los Santos Álvarez, « paisano de Zorrilla, que bien pronto se haría conocer como el primer humorista español de su tiempo », Ventura García Escobar et Jerónimo Morán, « que habían de mostrar preferencia por el teatro »[391]. Il ajoute que, pour tous ces jeunes poètes, « las obras de Walter Scott, Fenimore Cooper, Dumas y Delavigne eran su manjar predilecto » (p. VIII).

2) José Zorrilla, Larra et le duque de Rivas.

J. Zorrilla et Larra partageaient le même sentiment de déception face à une Espagne passive, indifférente à son sort et paresseuse ; en effet, les adjectifs se rapportant à l'Espagne utilisés dans le poème « A España artística » de José Zorrilla

[388] ALONSO CORTÉS (Narciso), « Introducción » à ZORRILLA (José), *Poesías,* Madrid, La lectura, 1925, *op. cit.* ; p. IX.
[389] BLEIBERG (Germán) et MARÍAS (Julián), *Diccionario de la literatura española*, *op. cit.*, p. 545.
[390] SUHAMY (Henri), « Le roman historique » : Walter Scott », *in* BOUCHER – RIVALAIN (Odile), coord., *Roman et poésie en Angleterre au XIX^e siècle*, Lonrai, Ellipses, 1997, 192 p., pp. 23-30 ; p. 23.
[391] CORTÉS (Narciso Alonso), « Prólogo » à *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, *op. cit.*, p. VII.

sont très sévères : « torpe, mezquina y miserable » ; « maldita » ; « indolente » (vv. 1, 9 et 11)[392]. Mais, ils rappellent le constat de Larra dans ses *Artículos*, notamment dans « Vuelva usted mañana »[393] où le pauvre Monsieur Sans-délai découvre la paresse des Espagnols, qui remettent tout au lendemain mais ne font jamais rien. Nous pouvons citer aussi le mélancolique « Día de difuntos de 1836 »[394], qui explique que l'Espagne a été, par le passé, riche et forte, mais qu'elle n'est plus qu'un cimetière.

Larra s'était intéressé au Romantisme, pensant qu'il pouvait être importé de France, mais à la condition qu'il soit impérativement adapté au caractère espagnol. Mais, finalement, il le rejeta, lui reprochant son exagération alors que lui-même désirait avant tout la vérité[395].

Le Duque de Rivas fut l'un des premiers auteurs romantiques espagnols à être publiés. Il exerça une influence certaine sur J. Zorrilla lorsque celui-ci rédigea ses légendes, comme le prouve cette critique de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, œuvre théâtrale représentée en 1835 : « Un héroe, audaz y valiente, a quien la fatalidad, la fuerza del sino, arrastra a cometer sus crímenes. Escenas de realismo, pintorescas, castizamente[396] españolas. Cinco jornadas, en prosa y verso, con un lenguaje violento. Amor. Venganza. Truenos, relámpagos, rezos de frailes, lamentos de moribundo, gritos diabólicos »[397]. Nous retrouvons les mêmes composantes dans les légendes de J. Zorrilla. Ainsi, Genaro (« La cabeza de plata ») est poursuivi par la fatalité : il est amoureux de Valentina mais celle-ci est assassinée par son tuteur et c'est Genaro qui, victime d'un guet-apens, est accusé et emprisonné. Des années plus tard, il se retrouve face à l'assassin de sa bien-aimée et cela leur coûtera la vie à tous les deux ; les époux Torrigiano (« El escultor y el duque ») aussi sont harcelés par la fatalité car, bien que Tisbe ait fait preuve de fidélité envers son mari face aux avances du duc d'Arcos, c'est elle qui meurt de chagrin en apprenant la mort de son mari, enfermé dans une prison de l'Inquisition. Il y a bien des scènes réalistes dans les récits, car les intrigues sont plongées dans le quotidien de l'époque à laquelle elles se déroulent : les jeunes filles sont soumises à leurs parents quant au choix de

---

[392] *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, pp. 231-232.
[393] LARRA (José Mariano de), *Artículos*, *op. cit.*, pp. 15-28.
[394] *Op. cit.*, pp. 87-94.
[395] VARELA (José Luis), *Larra y España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, 342 p. ; p. 90.
[396] UNAMUNO (Miguel de), *En torno al casticismo* [1895], ed. de Jean-Claude Rabaté, Madrid, Cátedra, 310p. ; p. 127 : « *Castizo* deriva de *casta*, así como *casta* del adjetivo *casto*, puro. [...] De este modo, *castizo* viene a ser puro y sin mezcla de elemento extraño » .
[397] Cité d'après LACALLE (Ángel), *op. cit.*, p. 56.

leur époux ou à la façon dont elles doivent mener leur vie, les différends entre hommes d'honneur se règlent par des duels, de jeunes hommes courageux décident d'aller faire fortune loin de leur village natal ou de leur lieu de résidence. Il est bien question d'amour, car toutes les légendes présentent une histoire d'amour sauf « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » ; le désir de vengeance est bien une composante fréquente puisque de nombreux personnages, qui voient leur honneur bafoué, font tout pour le recouvrer (Genaro dans « La cabeza de plata » ; César dans « El desafío del diablo » ; Germán de Osorio dans « El testigo de bronce », par l'intermédiaire de son oncle et de Jésus-Christ ; Inés de Vargas y Acuña dans « A buen juez mejor testigo » et Pedro Medina dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », grâce à l'intervention de Jésus-Christ ; María dans « La azucena silvestre » grâce à l'intervention de la Vierge Marie). Nous trouvons effectivement des passages où les éléments de la Nature sont déchaînés contre les héros et où les orages, les tempêtes et la nuit noire rendent difficile la réalisation de leurs projets. Il y a bien des prières, notamment pour demander réparation d'un affront commis et pour conjurer les forces diaboliques, comme dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », légende où l'on peut lire les regrets et les gémissements de Ronquillo sur son lit de mort, puis les cris stridents des envoyés du Diable qui viennent chercher son corps de damné.

A la vue de tous ces points communs, nous ne pouvons que constater combien les liens entre le Duque de Rivas et J. Zorrilla furent indéniables. J. Zorrilla admirait le Duque de Rivas avant même d'arriver à Madrid et, le Duque de Rivas étant un auteur essentiel dans le mouvement romantique espagnol, l'influence qu'il exerça sur de jeunes écrivains comme José Zorrilla paraissait presque inévitable. *El Moro Expósito* paraît en 1834 à Paris avec le sous-titre de *Leyenda en doce romances*. Rivas reprend la tradition de Mudarra et des infants de Lara sous la forme d'une épopée composée en *romance* héroïque qui sera considérée comme le « manifiesto del Romanticismo »[398]. Mais ce sont les *Romances históricos* (1841) qui impressionnent le plus les jeunes écrivains, car ils sont une « expresión feliz del mejor Romanticismo que se inspira tanto en las crónicas medievales como en las leyendas del pueblo ; ambas fuentes sirven a Rivas para desarrollar la facilidad exuberante de su fantasía »[399].

[398] Cité d'après BLEIBERG (Germán) et MARÍAS (Julián), *op. cit.*, p. 622.
[399] *Ibid.*

3) José de Espronceda.

Avec le Duque de Rivas, l'auteur le plus important pour la carrière débutante de José Zorrilla est José de Espronceda (1808-1842) : « Zorrilla despierta a la poesía leyendo a Rivas y sobre todo a Espronceda, "oráculo divino" a quien idolatraba. De Espronceda toma el estilo sonoro, Rivas le indica el camino hacia el romanticismo de tipo histórico que es el que al fin predomina en toda su poesía »[400]. Nous voyons par cette citation qu'Espronceda fut très important pour notre auteur, avec ses deux œuvres majeures : *El estudiante de Salamanca*[401], légende parlant d'amour, de vengeance, d'un personnage qui assiste à ses propres funérailles, comme César Montoya (« El capitán Montoya ») et qui est assailli par des spectres, comme Ronquillo (« Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos »)[402] ; et *El Diablo Mundo* (1840)[403], dans lequel « el poeta » écrit : « canto al Universo, con coros de demonios y voces cósmicas »[404]. J. Zorrilla fut impressionné, dans ces œuvres, par leur amour mélancolique, leurs scènes d'atmosphère nationale et ténébreuse, leur ton à la fois sentimental et mystérieux, leur forme en *romance* et leur dénouement rédempteur. D'après Emilia Pardo Bazán : « *El estudiante de Salamanca* dejó el modelo innegable de la creación de Zorrilla, forma moderna de tantas antiguas consejas y tradiciones »[405]. José de Espronceda et José Zorrilla utilisent le même recours très fréquent à l'adjectivation qui exprime le vague (« fugitivo », « incierto »…), ou la tristesse (« moribundo », « lánguida », melancólica »…), ou encore la passion (« insolente », « altanero », « fiero », « iracundo »…). Ils créent les mêmes contrastes d'ombre et de lumière, de rêve et de réalité. Ils assimilent tous deux les manifestations de la Nature et les sentiments des personnages.

Précisons que, très rapidement, José Zorrilla se détache de ces sources d'inspiration et de ces influences, s'affirmant comme le poète « que iba a representar

---

[400] LACALLE (Angel), *op. cit.*, p. 61.

[401] La première partie de cet ouvrage fut publiée en 1837 dans la revue *Museo Artístico y Literario*, n° 4 (22 juin), puis la version intégrale fut publiée en 1840 dans *Poesías de don José de Espronceda,* Madrid, Imprenta de Yemes.

[402] Dans « La cabeza de plata », Genaro reçoit également la visite d'un spectre, mais il s'agit de sa bien-aimée Valentina, qui vient l'assurer que leur amour est plus fort que la mort. Nous pouvons rapprocher cet épisode de *La morte amoureuse*, récit de Théophile Gautier datant de 1836 et dans lequel la belle courtisane Clarimonde, qui est morte, va chercher son amant pendant la nuit pour l'emmener à Venise.

[403] Ed., introd. y notas de Robert MARRAST, Madrid, Cátedra, 1992, 520 p.

[404] Cité d'après LACALLE (Angel), *op. cit.*, p. 68.

[405] « Doña Emilia Pardo Bazán y el primer centenario de Espronceda », *in* SERRANO CASTILLA (F.), *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 08/04/1908, cité d'après Benito VARELA JACOME, « Introducción » à *El estudiante de Salamanca*, *op. cit.* ; p. 27.

lo más específico del romanticismo español. […] En lo que Zorrilla no tiene rival en su tiempo es en la poesía legendaria, ya narrativa, ya dramática »[406].

[406] LACALLE, *op. cit.*, pp. 60 et 62. Il cite les légendes « A buen juez mejor testigo », « Margarita la tornera » et « El capitán Montoya ».

Chapitre 2 :

Le caractère romantique de José Zorrilla et les conséquences sur son œuvre.

La littérature romantique a donné la part belle aux sentiments et à l'imagination. Ces mots d'Emilia Pardo Bazán l'illustrent bien :

> La fantasía se llenó de rayos de luna y espectros de niebla, de héroes muertos y de cráneos humanos en que se bebía hidromiel ; de cascadas espumosas y mugidores torrentes... […] el espíritu, cansado de cuentecillos picarescos, hastiado de las flores de trapo del ingenio, reclamaba a voces un baño de tristeza ensoñadora ; no quería sol, y suspiraba por las nieblas y las brumas septentrionales[407].

En quelques phrases, elle résume ce qui fut l'une des caractéristiques majeures des écrivains romantiques : l'insatisfaction perpétuelle. Le monde était trop petit, trop ennuyeux pour leurs envies, rien ne leur semblait digne ou n'était suffisant pour leur insuffler un léger optimisme : « fué nota frecuente, sobre todo en la lírica, la tendencia al *sentimentalismo* y a la *melancolía*, que llega a veces a convertirse en pesimismo y da a muchas composiciones de esta época cierta tonalidad general de tristeza »[408]. Il semblait plus facile aux Romantiques, plutôt que de réagir positivement, de soupirer leurs regrets et leur amertume. Ce ne fut pas dans l'action qu'ils s'épanchèrent, même si certains d'entre eux finirent par confondre leur

[407] « La literatura francesa moderna. El Romanticismo», *Obras Completas*, Madrid, éditeurs divers, 1891-1914, 42 vols., ; vol. 37, Madrid, Prieto y Compañía, 1911, 331 p. ; pp. 62-63.
[408] OBISPADO DE BARCELONA, *Apuntes de preceptiva y literatura*, Barcelona, Studium, 1943, 93 p. ; p. 84.

personnage et leur véritable personne ; c'est dans leurs œuvres qu'ils exprimèrent leurs doutes et leurs désillusions, mais également leurs rêves, pourtant enfouis sous des chapes de lamentations. Le danger, pourtant, l'écueil presque inévitable, fut le développement d'une certaine passivité, d'un égoïsme et d'une absence de volonté et d'énergie[409]. Leurs œuvres font l'apologie de la mort, du temps qui passe, de la nuit, de l'infini. Paul Van Tieghem parle de « révolution romantique »[410] dans le sens où les écrivains romantiques ont consciemment décidé de cheminer vers une libération intellectuelle : « Les Espagnols que les agitations politiques de leur patrie ont forcés à chercher asile en France vers 1830 y découvrent le romantisme et en rapportent le drame à la manière de Hugo et de Dumas »[411]. De même, avec la disparition du mécénat et l'essor du commerce de librairie, les premiers romantiques se rendent compte qu'il est nécessaire pour eux de communiquer avec les lecteurs. Mais cela n'est pas toujours facile, comme le montre l'exemple des frères Schlegel dont le périodique *Atheaneum* s'arrête rapidement d'être publié, faute de rencontrer un public intéressé. « L'autonomie poétique, revendiquée comme libératrice, débouchait sur l'isolement »[412] et, de ce fait, les écrivains romantiques rencontrèrent des difficultés pour participer à la vie de leur siècle.

I. José Zorrilla et le « mal du siècle » romantique.

1) L'amertume et la tristesse en Espagne dans la première moitié du XIX^{e} siècle.

Américo Castro[413], dans son ouvrage intitulé *Les Grands Romantiques Espagnols*, place les 33 premières années du XIX^{e} siècle sous le signe du malheur : une partie des vices royautés d'Amérique déclare leur indépendance, l'Espagne est ruinée par la guerre contre Napoléon puis détruite par le règne de Ferdinand VII et la

[409] VAN TIEGHEM (Paul), *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948, 536 p. ; p. 51.
[410] *Op. cit.*, p. 116.
[411] *Op. cit.*, p. 122.
[412] THOUARD (Denis), « De la difficulté qu'il y a à se faire entendre du public – Friedrich Schlegel et l'incompréhension », *in Idéalisme et romantisme*, Fontenay-aux-Roses, Éd. E. N. S. Fontenay-St Cloud, 1994, 256 p., pp. 39-45 ; p. 44.
[413] Paris, La Renaissance du livre, [sans date], 175 p. ; p. 2.

vie intellectuelle est paralysée puisque les universités sont contraintes de fermer leurs portes et que l'Inquisition retrouve une nouvelle vigueur.

Mais, après la mort de Ferdinand VII, la situation ne s'améliore pas radicalement : jusqu'en 1843, le régime repose sur des régences en attendant la majorité d'Isabelle II. Un régime libéral s'implante, la monarchie absolue devient constitutionnelle et les terres de l'Église sont vendues, ce qui permet à une bourgeoisie agricole de naître. Mais, dans le même temps, les paysans sans terre sont de plus en plus misérables. Les périodes de crise se succèdent jusqu'à l'explosion d'une guerre civile[414], dont les prémices étaient déjà perceptibles dès 1834[415].

Le XIX^e^ siècle débute donc en Espagne par une succession de luttes et de discordes : les monarques sont incompétents, le peuple se bat contre les troupes napoléoniennes, le règne de Ferdinand VII est une catastrophe. De nombreux écrivains n'ont pas d'autre choix que de quitter leur pays pendant le règne de Ferdinand VII : Ramón Losada[416], José de Espronceda et le Duque de Rivas partent ainsi en Angleterre[417] :

> El panorama espiritual [era] desolador. Mudos los Martínez de la Rosa, Quintana, etcétera ; Goya aprovechando la primera ocasión para emigrar ; cerrada la Escuela de Ingenieros de caminos… ; las universidades abandonando el plan de reforma de 1807 y cayendo en tal dogmatismo que la de Salamanca expulsó del claustro y desterró al doctor don Mateo Seoane, por estar "contaminado de liberalismo". El insigne científico Rogríguez era expulsado de su cátedra y vivía escondido en las cercanías de Madrid, antes de poder huir à Gotinga en 1817. Análoga suerte corrieron el físico don Antonio Gutiérrez y tantos otros más[418].

Depuis leur exil, ils écrivent leur chagrin d'être loin de leur patrie, mais aussi leur colère vis-à-vis de la France qui a mené l'Espagne au chaos et vis-à-vis de Ferdinand VII qui a achevé de détruire leur pays. Les jeunes Espagnols prennent donc conscience du rôle qu'ils ont à jouer. Toutes les activités sont tournées vers la

---

[414] LAFAGE (Franck), *L'Espagne de la contre-révolution*, Paris, L'Harmattan, 1993, 315 p. ; pp. 12 et 136.
[415] JOVER ZAMORA (José María), *La civilización española a mediados del siglo XIX*, *op. cit.* ; pp. 38-46 et 220.
[416] ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras, op. cit.*, p. 40 : Ramón Losada séquestra le père de J. Zorrilla, l'obligeant à signer un passeport et une autorisation de voyager. Il put ainsi s'enfuir en France, puis il rejoint l'Angleterre, où il devint un horloger de renom. Lorsque J. Zorrilla se trouva à Londres, plus de vingt ans après cet épisode, Ramón Losada, n'ignorant pas les problèmes d'argent de J. Zorrilla, lui proposa de l'aider financièrement à vivre correctement.
[417] LLORENS (Vicente), « El oportunismo de Zorrilla », *in Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 359-369 ; p. 361.
[418] TUÑÓN DE LARA (Manuel), *La España del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 63.

politique ; les jeunes se retrouvent en sociétés patriotiques et discourent contre le roi[419]. José Zorrilla assiste, comme ses compatriotes, à la décadence de l'Espagne. Lorsqu'il commence à écrire des légendes, en 1837, les artistes exilés sont revenus en Espagne et se rendent compte que leurs sentiments anti-français n'ont pas de répercussion dans leur pays[420].

À partir de 1835, les intellectuels se réunissent en Athénées ou en Académies afin de discuter des ouvrages parus dans le pays ou à l'étranger et de lire leurs propres productions. J. Zorrilla faisait partie du groupe *El Liceo*, créé en 1837, où il rejoignait, entre autres écrivains et poètes, José de Espronceda et Carolina Coronado[421]. Ils connaissaient et lisaient les œuvres de Victor Hugo, de Lamartine et des écrivains dits romantiques, c'est-à-dire dominés par le sentiment et la passion[422]. Ces romantiques se sentent incompris, rejetés et ils souffrent : « L'amertume est mon miel, la tristesse est ma joie / […] Toute mon âme est un tombeau »[423], écrit Alphonse de Lamartine. Leur douleur « se profile presque toujours contre l'univers, et contre le monde entier »[424]. Ils semblent pris dans une spirale de mélancolie. Paul Van Tieghem considère que l'âme des romantiques se caractérise par une insatisfaction du monde contemporain, une inquiétude devant la vie, une tristesse sans motif[425] : « J'ai cherché vainement le mot de l'univers / J'ai demandé sa fin à toute créature ; / Dans l'abîme sans fond mon regard a plongé / De l'abîme au soleil, j'ai tout interrogé », écrit A. de Lamartine[426].

Dès 1794, Juan Meléndez Valdés évoque la mélancolie avec le sentiment de « fastidio universal »[427] et de « tristeza oscura »[428] dont il est assailli : « Tú me

---

[419] GARCÍA MERCADAL (José), *Historia del romanticismo en España*, Barcelona, Labor, 1943, 411 p.
[420] LLORENS (Vicente), « José Zorrilla », *in El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 425-457 ; p.425.
[421] BLEIBERG (Germán) et MARÍAS (Julián), *Diccionario de la literatura española*, *op. cit.*, p. 166 : « Coronada, Carolina (1823-1911) [Almendralejo (Badajoz) - Lisboa]. […] En 1843 había colaborado ya en periódicos españoles y americanos. En 1844 corrió el rumor de su merte y esto dió ocasión a que se manifestara su popularidad ; en "El Liceo" de Madrid, se le dedicó una sesión, coronándola de laurel. […] Mantuvo un salón literario y político, y en su residencia de la calle de Lagasca dió asilo a los progresistas después de fracasar la revolución de 1866. […] Sus *Poesías* (1852) muestran un sentimentalismo algo melancólico, auténtica inspiración lírica y vehemencia poética. En el tema amoroso se eleva del amor humano hasta el misticismo. […] Entre otras, merecen recordarse, las poesías *A una niña ahogada*, *La rosa blanca* y *A un poeta del porvenir*, en la que su instinto poético se rebela contra el materialismo. En el teatro no consiguió éxito. […] Castelar y Valera han escrito sobre ella y Hartzenbusch prologó sus poesías. Espronceda la alabó y también Donoso Cortés».
[422] SEBOLD (Russell P.), *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, 232 p. ; p. 13.
[423] « Gethsémani ou la mort de Julia », vv. 5 et 24, *in* LAMARTINE (Alphonse de), *Ce que j'ai tant rêvé*, *op. cit.* ; pp. 88-89.
[424] VAN TIEGHEM (Paul), *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, *op. cit.* ; p. 63.
[425] *Op. cit.*, p. 224.
[426] « L'Homme », vv. 1-4, *op. cit.*, p. 13.
[427] « Elegía II. A Jovino : el melancólico », v. 47, *in Poesías*, ed. de César REAL RAMOS, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 324 p. ; p. 269.

juzgas feliz… ¡ Oh si pudieras / ver de mi pecho la profunda llaga / que va sangre vertiendo noche y día ! / ¡ Oh si del vivo, del letal veneno / que en silencio le abrasa, los horrores, / la fuerza conocieses ! »[429]. Pour Espronceda dans *El diablo mundo*, l'âme est prisonnière dans une vallée de larmes, dans un monde où tout n'est que peine et souffrance. C'est la société qui est responsable des malheurs de l'humanité ; pour J. Zorrilla, le monde et la société sont « une puissance forte tentatrice, une force de perdition »[430]. José Zorrilla a conscience que la morale sociale est hypocrite et cela le rend amer. Les croyances chrétiennes tombent dans le discrédit, mais elles ne sont remplacées par rien d'autre, ce qui provoque chez les hommes un sentiment de solitude, d'abandon et de découragement[431]. L'âme romantique est insatisfaite du monde contemporain, ce qui explique que des écrivains comme J. Zorrilla se soient tournés vers le passé, laissant ainsi plus de place à l'imagination et à la sensibilité au détriment de la raison. Le constat de déroute totale qui assaille les écrivains génère bien sûr un grand sentiment de tristesse et de mélancolie qui est qualifié de romantique. Cette mélancolie peut être perceptible dans certains des premiers poèmes de J. Zorrilla, comme c'est le cas de « El reloj » dont voici un extrait :

¡ Ay ! que es muy duro el destino
De nuestra existencia ver
En un misterioso círculo
Trazado en una pared.
Ver en números escrito
De nuestro orgulloso ser,
La miseria… el polvo… nada,
Lo que será nuestro fué.
Es triste oir de una péndola
El compasado caer
Como se oyera el ruido
De los descarnados piés
De la muerte que viniera
Nuestra existencia a romper.
(vv. 89-102)[432]

Ce poème fait ressortir la notion de la fatalité, avec les coups de l'horloge qui, inexorablement, mènent l'homme vers la mort. Le destin est tout tracé, un jour la mort viendra nous chercher et arrêtera notre existence, alors, à quoi sert la vie ?

---

[428] V. 45, *ibid.*
[429] Vv. 21-26, *ibid.*
[430] PICOCHE (Jean-Louis), *Don Juan en Espagne*, *op. cit.*, p. 49.
[431] VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit.*, p. 67.
[432] *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, p. 6a.

Lamartine s'écrie : « Quel crime avons-nous fait pour mériter de naître ? »[433]. Le thème angoissant du temps qui s'égrène était cher aux poètes du XIX[e] siècle ; pensons à « El tiempo », poème du Duque de Rivas écrit en 1820 :

> ¡ Ay, cuán fugaz el tiempo presuroso
> las silenciosas alas extendiendo
> huya a nunca volver ! El brazo duro
> sacude, airado, el hierro poderoso
> de su segur terrible revolviendo,
> y a su impulso tremendo
> en polvo se resuelve el fuerte muro :
> tronos, imperios y poder perecen ;
> astros desaparecen ;
> mares se tornan fértiles llanuras ;
> altos montes en piélago profundo,
> y se trastorna cuanto encierra el mundo. (vv. 1-12)[434].

Pensons également au poème « L'horloge » de Charles Baudelaire : « HORLOGE ! dieu sinistre, effrayant, impassible, / dont le doigt nous menace et nous dit : "*souviens-toi !* " / Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi / Se planteront bientôt comme dans une cible » (vv. 1-4)[435].

Les thèmes sont donc parfois lugubres[436]. Dès 1827, la douleur romantique est considérée en Espagne comme « una enfermedad peligrosa de la juventud de nuestra época »[437]. La jeune personne née durant cette époque souffrait inévitablement de ce mal, mais ce n'est pas le cas dans les *Leyendas Tradicionales*, car elles présentent une époque révolue et abordent des thèmes différents, et il est très rare que J. Zorrilla, par la voix du narrateur ou des personnages, fasse des allusions explicites à la peine qu'il ressent vis-à-vis de son époque. Tout au plus s'exclame-t-il, dans « Apuntaciones para un sermon sobre los novísimos », à propos du manque de ferveur religieuse de ses compatriotes : « No era cual hoy la multitud impía » (v. 833, p. 335b). Pourtant, cette nostalgie est bien réelle puisque J. Zorrilla situe ses légendes à une époque passée qu'il magnifie. Russell P. Sebold explique cette nostalgie, qui n'est pas exaltée, par le fait que l'auteur, en empruntant des œuvres à la poésie populaire, a une approche de la littérature plus scientifique et

---

[433] « Le désespoir », v. 67, *op. cit.*, p. 25.
[434] *Obras Completas*, ed. y pról. de D. Jorge Campos, *op. cit.*, tomo I, pp. 47-48, p. 47a.
[435] *Les Fleurs du Mal*, Paris, Livre de Poche, 1972, 402 p. ; p. 206.
[436] Nous pouvons citer « A una muger », *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, pp. 7-9, où le poète, en observant une jeune femme, se lamente du temps qui passe en détruisant tout et se demande à quoi sert la vie : « Niña de los negros ojos, / ¿ A qué viniste a la tierra ? / Rosa nacida entre abrojos, / ¿ Qué esperas del mundo, di ? / Una brisa corrompida, / Fétida, hedionda te mece, / Tu aroma se desvanece… » (vv. 57-63, p. 8a).
[437] Cité d'après SEBOLD (Russell P.), *op. cit.*, p. 26.

plus axée sur la philosophie qu'auparavant. Il écrit que la nostalgie se teinte alors de délicatesse[438]. L'écriture de légendes, contrairement à celle de poèmes lyriques, permet moins de confier ses états d'âme. Le caractère romantique de José Zorrilla se révèle par des indices discrets sur le changement de mentalité entre l'époque présentée et le XIX^{e} siècle. Le but est de créer une tension, de montrer combien la société est plongée dans un chaos infernal. Il y a d'un côté un idéal que l'on ne peut pas atteindre et, de l'autre, la réalité qui est décevante, voire désespérante.

Intéressons-nous plus particulièrement à J. Zorrilla. Il aime son pays et veut le chanter. Dès le début de sa carrière littéraire, il écrit des poèmes évoquant ou rendant hommage à des villes ou à des régions d'Espagne : dans ses *Obras* publiées en 1847, le troisième poème s'intitule « Toledo ». L'auteur se plaint de la décadence de cette ville : « Hoy solo tiene el gigantesco nombre, / Parodia con que cubre su vergüenza, / Parodia vil en que adivina el hombre / Lo que Toledo la opulenta fué » (vv. 9-12)[439]. Il rappelle les jours de gloire de la ville : « hubo unos días de gloria / varios recuerdos de ayer : / Apenas hoy de esa historia / Nos queda un Zocodover, / U otro nombre en la memoria » (vv. 129-133)[440]. Il se lamente sur la disparition de ces motifs de fierté datant du Moyen Âge et du Siècle d'or : « Ya no hay cañas, ni torres […] ya no hay dorados salones […] ya no hay pájaros de oriente… » (vv. 214, 222 et 230)[441]. Lorsqu'il regarde le futur, il ne voit qu'un « hondo porvenir » (v. 249)[442].

Plusieurs autres poèmes sont consacrés à Tolède. L'un d'eux, qui évoque la cathédrale de cette ville, est intitulé « Recuerdos de Toledo » et il renforce encore l'idée de la décadence de Tolède : « Pálida y triste, pobre y abatida / Llora el favor de los hundidos años » (vv. 9-10)[443]. Le temps passe inexorablement et l'avenir débouche inévitablement sur la mort, sur le néant : « Y lo que ayer fué mañana, / Mañana se dice ayer » (vv. 246-247)[444]. Le même phénomène est présent dans « A un torreon » : « Gigante sombrío, baldon de Castilla, / Castillo sin torres, ni almenas, ni puente, / Por cuyos salones en vez de tu gente / Reptiles arrastran su piel amarilla. / […] / Tu estás en el valle cadáver podrido » (vv. 1-4 et 9)[445].

---

[438] *Op. cit*., p. 41.
[439] *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit*, tomo I, p. 3a.
[440] *Op. cit*., p. 4a.
[441] *Op. cit*., p. 5a.
[442] *Ibid.*
[443] *Op. cit.*, p. 24b.
[444] *Op. cit.*, p. 26b.
[445] *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, p. 22a.

D'autres villes sont évoquées pour leur passé flamboyant : Valladolid, dans « Justicia de Dios », qui porte dans les *Obras* de 1847 le titre de « Recuerdos de Valladolid »[446] et dans « El alcalde Ronquillo »[447], pièce théâtrale dont le titre initial était « El diablo de Valladolid »[448]. De même, le drame « El molino de Guadalajara »[449] voit son action se situer en 1357.

Nous constatons donc que J. Zorrilla pose un regard désabusé sur l'Espagne contemporaine. De grandes villes autrefois renommées et puissantes n'ont pas su maintenir leur rôle prestigieux et ont peu à peu perdu de leur splendeur jusqu'à devenir, d'après J. Zorrilla, indignes de leur passé exceptionnel et condamnables pour leur indolence et leur incapacité à rester un exemple pour tous. José Zorrilla se sent triste et impuissant face à cette décadence que personne n'a pu empêcher et, au XIX^{e} siècle, ces villes ne sont plus que l'ombre de ce qu'elles étaient quelques siècles auparavant.

2) La conviction de l'existence d'un passé harmonieux.

José Zorrilla s'était donné pour mission de peindre l'Espagne sous un jour avenant. Pourtant, la situation dans laquelle son pays se trouvait vers 1835-1840 lui laissait peu de possibilités de le faire. Il lui fallait donc déployer une autre stratégie que la simple narration de faits qui lui étaient contemporains. Puisque le présent n'inspirait que de la tristesse, il suffisait de tourner les yeux vers le passé pour être ébloui. C'est là une des caractéristiques des romantiques pour qui le monde contemporain était source de tourment, contrairement au passé qu'ils voyaient toujours sous un aspect positif.

J. Zorrilla est en admiration devant les richesses culturelles de l'Andalousie musulmane. Dans l'un de ses poèmes intitulés « Oriental », il évoque « Granada la florida » et « Córdoba la bella » (vv. 24-25)[450]. Il y parle également de la Castille, qui était forte grâce à Tolède et à sa cathédrale imposante, « Ese monton de piedras hacinadas / Morenas con el sol que se despluma, / Monstruo negro de escamas

[446] *Op. cit.*, tomo I, p. 125.
[447] José Zorrilla a traité deux fois le thème de l'alcade Ronquillo, tout d'abord dans la légende « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » puis dans la pièce de théâtre *El alcalde Ronquillo*.
[448] *Op. cit.*, tomo II, pp. 522- 554.
[449] *Op. cit.*, tomo II, pp. 260-300.
[450] *Op. cit.*, tomo I, p. 21a.

erizadas » (vv. 1-3)[451]. Beauté et force, telles étaient les deux qualités essentielles de l'architecture espagnole des siècles passés. Les récits des *Leyendas Tradicionales* reprennent cette idée : « En Córdoba la bella, / ciudad moruna de recuerdos rica, / cuyas calles estrechas / y cuyas casas de ladrillos hechas / el gusto actual critica ; / mas cuya situacion encantadora, / cuyo nombre halagüeño / como memoria de agradable sueño / el Moro aún en el desierto adora» (« El desafío del diablo », vv. 339-347, p. 134a)[452]. Salamanque est évoquée par son université prestigieuse où don Lope de Aguilera a fait ses études de Lettres (« Margarita la tornera », vv. 2921-2923, p. 268a).

Nous assistons donc à une idéalisation du passé, que l'auteur imaginait forcément meilleur que le monde dans lequel il vivait. Évoluant dans un environnement grandiose, les hommes ne pouvaient être qu'admirables, par leurs qualités morales et humaines. Ainsi, J. Zorrilla nous présente un chef maure qui, ayant enlevé une chrétienne, accepte de la rendre à sa famille, faisant ainsi acte d'une générosité et d'une bonté d'âme extrêmes : « Houri del Edem, no llores, / Vete con tus caballeros. - / Y dándola su caballo / Y la mitad de su guardia, / El capitan de los moros / Volvió en silencio la espalda »[453]. Dans l'ensemble, il n'est pas rare que les personnages illustres soient des exemples du point de vue de leurs qualités morales. Ainsi, dans chaque légende, un personnage se démarque pour devenir le héros positif de l'histoire : il s'agit d'Inés de Vargas y Acuña dans « A buen juez mejor testigo », car, grâce à elle, Diego, qui ne méritait pas d'être considéré comme un homme d'honneur, est puni ; c'est César Montoya dans « El capitán Montoya », car il comprend que la vie mondaine est superficielle et vaine, que vouloir séduire une nonne était un pari diabolique, or, comme l'explique Tzvetan Todorov en opposant la sensualité et la religion, « le héros qui croit avoir péché en communiquant avec le diable peut se faire moine »[454] ; c'est Genaro dans « La cabeza de plata », tout d'abord parce qu'il veut libérer Valentina de son tuteur, puis parce qu'il permet l'arrestation de l'assassin de celle-ci ; enfin, c'est doña Inés de Zamora, la mère dans « El caballero de la buena memoria », ou encore María dans « La azucena silvestre », qui sont des modèles de droiture et de douceur… Ces

[451] *Op. cit.*, p. 24b.
[452] Zorrilla évoque également les « montañas formidables » (v. 348, p. 134a) qui entourent Cordoue.
[453] « Oriental », vv. 71-76, *in Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, pp. 14b-15a.
[454] *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 196 p. ; p. 136.

personnages ont parfois des failles mais leur pureté d'âme et leur sincérité les rend exemplaires, même si c'est seulement à la fin de leur vie.

Les écrivains ont le souci d'évoquer le passé et de le peindre le plus complètement et le plus fidèlement possible, tout en insistant sur les différences avec le présent. Le problème est que les romantiques se laissent déborder par leur imagination[455], sans vraiment prendre garde à respecter la réalité. D'ailleurs, de nombreux critiques littéraires ont souligné les liens entre le baroque et le romantisme. Pour certains romantiques, le véritable siècle d'or a eu lieu au XVII^{e} siècle ; ils le proposent donc comme un modèle et, à l'image de Charles Nodier, ils puisent dans le folklore national, qu'ils considèrent comme un « royaume de féerie et de poésie »[456]. Pour Élisabeth Lièvre-Crosson, « Les affinités [du romantisme] avec le baroque sont nombreuses : même aspiration vers l'au-delà, même sentiment d'inquiétude, de mélancolie, de doute, de tourment, d'excès de lyrisme. […] L'imagination est le moteur de la création, l'émotion brise les définitions et les règles »[457]. Cependant, certains tableaux qu'elle donne pour exemples présentent souvent une atmosphère joyeuse et remplie de vitalité : elle cite en effet les œuvres de Rubens, « La Richesse » de Simon Vouet, « Les Baigneuses » de Fragonard, tableau dans lequel « tout se mêle de façon presque invraisemblable. Il n'est question que de mouvement et de dynamisme joyeux »[458]. En revanche, « Le festin de Balthazar » de Rembrandt (voir page suivante) utilise des formules baroques que reprit le romantisme : les jeux d'ombres et de lumières, l'atmopshère de mystère et d'angoisse créée par l'expression de terreur des personnages et l'apparition de la main sur le mur, ce qui accentue l'impression d'émotion qui se dégage du tableau.

[455] VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit.*, p. 63.
[456] MOREAU (Pierre), *Le romantisme*, Paris, J. de Gigord, 1932, 546 p. ; p. 161.
[457] *Du baroque au romantisme,* Ligugé, Aubin, 2000, 64 p. ; p. 29.
[458] *Op. cit.*, pp. 27.

Le festin de Balthazar, Rembrandt (1635)
National Gallery, Londres
Huile sur toile, 167 x 209 cm.

3) Le rôle de la mémoire.

En s'intéressant à la littérature nationale et en se tournant vers le passé de leur pays, les romantiques ont en premier lieu redécouvert les contes et les légendes populaires :

> Se admira con creciente entusiasmo la Edad Media y se busca con frecuencia la inspiración en su ambiente caballeresco y legendario. […] Despertóse al mismo tiempo, entre los poetas románticos gran afición a lo *popular* y hasta a lo *regional*, apreciaron en mucho los romances viejos y todo nuestra antiguo Teatro, buscáronse asuntos para dramas y poemas en las leyendas y tradiciones populares, y hasta las costumbres pintorescas de las diversas regiones y sus modos de hablar entraron de lleno en el campo de las letras[459].

Pour les romantiques, les deux termes, conte et légende, sont employés de façon interchangeable, bien que la légende soit apparemment davantage issue de la tradition populaire alors que le conte semble né de l'imagination. Une autre distinction peut être aussi que dans le conte, la psychologie des personnages n'est pas explorée, on sait que le récit finira bien. Les héros semblent indifférents à leur

[459] OBISPADO DE BARCELONA, *op. cit.*, p. 84.

propre sort[460]. Cependant, étant donnée la confusion avec laquelle les romantiques employaient ces termes, il peut paraître complexe, voire inutile de tenter de démêler ces fils. J. Zorrilla employait de façon indifférenciée les deux termes et en ajoutait d'autres. Ainsi, « A buen juez mejor testigo » est qualifié de « Tradición de Toledo », tout comme « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », qui est une « Tradición », alors que « El escultor y el duque » est qualifié de « Cuento ». Pourquoi ces différenciations ? « El escultor y el duque » part d'un événement réel, la mort du sculpteur Torrigiano à Séville en 1528 après un différend avec le duc d'Arcos, et il devrait donc être considéré comme une légende puisque le point de départ est réel, même si José Zorrilla laisse son imagination modifier certains éléments. D'autre part, certains récits qualifiés de « Leyenda » sont nés uniquement de l'imagination de l'auteur, comme par exemple « Las dos Rosas ». Reprenons les mots de Miguel de Unamuno pour expliquer ce qu'est une *tradición* : « *tradición*, de *tradere*, equivale a "entrega", es lo que pasa de uno a otro, *trans*, un concepto hermano de los de *transmisión*, *traslado*, *traspaso*. Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas »[461]. Les deux légendes qualifiées de « Tradición » méritent-elles cette acception ? Elles se situent dans un environnement bien précis et existent depuis des siècles, se racontant de génération en génération, comme nous l'avons vu dans notre étude des sources des légendes. Elles font partie du patrimoine culturel espagnol, ce qui est également une caractéristique du conte, comme l'explique Mariano Baquero Goyanes : « Los cuentos existen desde que el hombre existe »[462]. Remarquons que l'ouvrage duquel est tirée cette citation s'intitule *19 cuentos del siglo XIX* et que l'œuvre de J. Zorrilla qui y figure est « A buen juez mejor testigo » que J. Zorrilla qualifiait lui-même de « tradición ». Par conséquent, il ne faut pas s'attarder outre mesure sur l'utilisation faite par les romantiques de ces termes. Il suffit d'avoir présent à l'esprit le fait que les romantiques ont puisé dans toutes sortes d'œuvres passées et anciennes, du Moyen Âge par exemple, mais aussi des XVI^{e} et XVII^{e} siècles[463].

Ce glissement vers le passé semble naturel pour les Espagnols : « Le romantisme chez nous était un simple retour vers la tradition, tandis qu'en France il était surtout une rupture avec le passé »[464]. En effet, en France a eu lieu la

[460] BELLEMIN-NOEL (Jean), *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, PUF, 1983, 189 p. ; p. 16.
[461] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op. cit.*, p. 1327.
[462] Cité d'après *19 cuentos del siglo XIX*, ed. Teide, Barcelona, 1995, 192 p. ; p. 2.
[463] *Leyendas y cuentos del siglo XIX*, ed. de José Luis Molina, Madrid, Bruño, 1994, 222 p. ; p. 8.
[464] CASTRO (Américo), *Les Grands Romantiques Espagnols*, *op. cit.*, p. 10.

Révolution et un besoin de rompre avec tout ce qui pouvait symboliser l'Ancien Régime s'est développé. « El Romanticismo es un vasto movimiento espiritual que se produce en toda Europa, como reacción contra el poderoso influjo del clasicismo francés. […] La mitología clásica de que tanto había abusado el Renacimiento es objeto de burla »[465] et les écrivains espagnols puisent alors leur inspiration soit au-delà du XVI^e^ siècle, soit dans l'époque baroque. C'est ainsi que les pièces de théâtre de Calderón et de Lope de Vega sont à nouveau représentées durant le premier quart du XIX^e^ siècle, dans le but d'affirmer et de faire connaître le génie national.

Les romantiques, et José Zorrilla en est une preuve flagrante avec ses légendes, entendent donner une importance capitale à la mémoire, au souvenir. Ainsi peut-on voir dans le recueil que le temps qui passe ne lave pas les affronts : dans « Las dos Rosas » et « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », par exemple, le criminel n'a pu être trouvé par la justice et passe quelques années tranquilles en toute impunité. Mais finalement, il ne peut pas s'en sortir indemne et il est rattrapé par son passé. Dans chacune de ces légendes, l'assassin paie pour son crime : il meurt (« Las dos Rosas ») ou est emprisonné (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios »). D'autre part, la légende « El caballero de la buena memoria » place toute la trame du récit sur, justement, la notion de mémoire et, avec elle, de respect d'une promesse. Si Pedro de Guzmán perd la mémoire et oublie sa promesse, il ne sera pas digne du sacrifice consenti par Inés de Zamora à son égard. D'autre part, le souvenir reste vivant grâce à l'élévation de chapelles et de sanctuaires : dans « La azucena silvestre », Wifredo fait ériger une chapelle à l'endroit où reposait sa fille. Ces monuments sont encore visibles des siècles après leur construction, et « ce présent témoin du passé ne se borne pas à contempler les vestiges du passé, il en est le cadre. […] Un lieu matérialise les superpositions dans le temps, il est le témoin des événements dans la mesure où il en porte les traces, l'histoire »[466]. Lorsqu'il n'y a pas construction d'un tel édifice, ce peut être le personnage principal qui entre en religion afin de faire pénitence tout au long de sa vie et de se poser en témoin de ce qui est arrivé : dans « Justicia de Dios », le témoin est un prêtre dont la foi est renforcée après un événement miraculeux ; dans « A buen juez mejor testigo », Inés et Diego entrent en religion, tout comme César dans « El capitán Montoya ». Parfois, les interventions divines ont lieu près de monuments qui existaient déjà, comme une croix représentant Jésus crucifié dans

[465] OBISPADO DE BARCELONA, *op. cit.*, p. 84.
[466] ORTEGA (Marie-Linda), *op. cit.* ; pp. 27 et 45.

une rue, or : « la croix dans une église marque la présence du Christ et l'actualité de son sacrifice passé qui sauve encore aujourd'hui les hommes »[467], c'est-à-dire que, dans ce cas, la mémoire s'exerce au-delà de notre existence humaine, elle est commune à tous les hommes et liturgique. Nous remarquons effectivement que l'éloignement temporel entre l'action et la création ne signifie pas obligatoirement qu'il y ait un éloignement sentimental, bien au contraire. Tolède, Valladolid ou Madrid sont des villes qui appartiennent au patrimoine espagnol, leur persistance prouve leur force et elles sont encore une fois les témoins de l'histoire de l'Espagne, symboles du passé de ce pays et de son importance. La description de la somptuosité des villes espagnoles est une autre preuve du caractère romantique des légendes de José Zorrilla, qui idéalise le passé : Madrid semble être un lieu de fêtes et de loisirs ; Valladolid a l'apparence d'une ville forte et imposante ; Séville est présentée comme un essaim de talents artistiques. J. Zorrilla n'évoque jamais la saleté des rues au Moyen Âge, les mendiants et les *pícaros*, nombreux aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles.

II. La création d'une atmosphère empreinte de romantisme.

La réalité s'avérant décevante, les écrivains romantiques ont soif d'un « ailleurs » qui leur semble à portée de main : « Cuando miro el azul horizonte / perderse a lo lejos, / al través de una gasa de polvo / dorado e inquieto ; me parece posible arrancarme / del mísero suelo, / y flotar con la niebla dorada / en átomos leves / cual ella deshecho »[468]. Ils portent un regard neuf et épris de liberté sur le monde qui les entoure et laissent libre cours à leur imagination : « el Romanticismo proclama, en primer término, la libertad del artista para producir su obra como la sienta »[469].

1) Le panthéisme dans les *Leyendas Tradicionales.*

Pour les romantiques, tous les éléments de la Nature se chargent de signification symbolique. D'autre part, la dimension spirituelle de l'esprit romantique

[467] *Op. cit.*, p. 40.
[468] BÉCQUER (Gustavo Adolfo), *Rimas y Leyendas*, Barcelona, Bruguera, 1973, 420 p. ; « Rima VIII », p. 68.
[469] OBISPADO DE BARCELONA, *op. cit.*, p. 84.

atteint un degré inégalé dans l'histoire de la littérature. Nous avons vu que la quasi-totalité des légendes se déroulent sur une période dépassant une journée. Le narrateur prend soin de préciser à quel moment de la journée se situe l'action. C'est d'ailleurs le cas même dans « El capitán Montoya » qui ne se déroule pourtant que sur une soirée. C'est donc que cette précision est importante. En effet, à la lecture des légendes, nous comprenons que les notions de jour et de nuit possèdent plusieurs significations symboliques.

a) La nuit comme ponctuation des phases du récit.

La nuit est le support d'un grand nombre d'œuvres romantiques, car son obscurité permet toutes les audaces et les transgressions : les guet-apens, les duels, les trahisons…Comme le dit Mircéa Éliade, le mal opère pendant la nuit car c'est là qu'« il a ses divinités protectrices et ses ministres spéciaux »[470]. C'est le moment le plus propice à l'action des personnages et, comme l'explique Ricardo de la Fuente Ballesteros[471], le moment où le héros doit lutter, dans un environnement hostile, pour sa survie. J. Zorrilla fait souvent débuter ou terminer ses récits par une évocation de la nuit, ce qui lui fait dire : « tenía ciertas pretensiones de ser un poeta nocturno »[472]. Son poème « La noche y la inspiración » met en évidence son goût pour la nuit, lorsque l'esprit se transporte jusqu'à une autre réalité et que des couleurs et odeurs inhabituelles sont perceptibles, ce qui est déstabilisant et éveille ainsi l'inspiration du poète :

> Tú, dulce amigo, que en la noche umbría
> al grato son del arpa melodiosa
> ensayabas cantares algún día
> bajo el balcón de tu adorada hermosa,
> déjame que hoy en soledad delire,
> y a delirar contigo me aventure […]
> Entonces nuestros sentidos
> en blando sueño deliran,
> y en torno al ánima giran
> ilusiones mil a mil.
> El oído oye murmullo,
> el olfato aspira olores,
> los ojos crean colores
> en delirio tan pueril.

[470] *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 255 p. ; p. 89.
[471] FUENTE BALLESTEROS (Ricardo de la), « José Zorrilla : la intensidad romántica », *Insula* 564 (Décembre 1993), pp. 11-12.
[472] « Al joven poeta don José Velarde », *in Recuerdos del tiempo viejo*, *op.cit.*, tomo II, p. 1740.

(vv. 33-38 et 189-196)[473].

Dans les récits, la nuit a plusieurs fonctions. Tout d'abord, elle est la gardienne des amours secrètes : Inés et Diego, Inés et César Montoya, Margarita et Juan, Valentina et Genaro, ainsi que tous les amoureux des légendes, se retrouvent à la nuit tombée, car c'est le seul moment où il leur est facile de se soustraire aux yeux indiscrets qui pourraient les dénoncer ou les découvrir :

> Muerta la lumbre solar,
> iba la noche cerrando,
> y dos ginetes cruzando
> á buen paso un olivar.
> […]
> Ni habia una turbia estrella
> que el monte alumbrara acaso,
> ni alcanzaba á más de un paso
> ciega la vista sin ella.
> […]
> - Señor, ¿ cómo está la monja ?
> - ¿ Y cómo ha de estar, Ginés ?
> atortolada a mis piés,
> y más blanda que una esponja.
>
> (« El capitán Montoya »,
> vv. 1-4, 50-53 et 110-113, pp. 22a-23b)

D'autre part, lorsque les amants décident de s'enfuir ensemble, ils se donnent toujours rendez-vous à une heure avancée de la nuit, espérant qu'ainsi tout le monde sera endormi et que la fuite sera plus aisée. La nuit joue dans ces deux cas un rôle de protectrice. Elle enveloppe les amants dans son obscurité et les couvre, les protégeant ainsi des yeux indiscrets : « […] en una noche / por Don Juan determinada, / debia la desdichada / con él la fuga emprender : / y oyóseles en la sombra / darse la cita postrera, / y acabar de esta manera / ya cerca de amanecer » (« Margarita la tornera », vv. 913-920, p. 242a). Par contre, la nuit est également le moment choisi pour régler ses comptes ou assouvir sa soif de vengeance. Nombre de personnages des légendes sont assassinés pendant la nuit ; les duels ont également lieu la nuit. Cette fois, celle-ci ne protège pas une cause juste mais, au contraire, elle protège un assassin, un traître, un lâche et empêche le travail de la justice par l'absence de témoins due notamment à l'obscurité.

José Zorrilla lui accorde donc une importance capitale et elle marque le rythme des récits tout en jouant un rôle prépondérant dans la création d'une atmosphère

[473] « La noche y la inspiración », *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, pp. 123b-128b.

angoissante. Prenons l'exemple de « Margarita la tornera » : Juan a lié connaissance avec Margarita et demande à la revoir car il prétend devoir lui révéler un secret de la plus haute importance. Il lui donne alors rendez-vous la nuit suivante. La deuxième partie du récit débute avec l'évocation de la nuit : « La media noche era dada » (v.420, p. 235a) ; elle est exactement comme Juan le souhaite, car il a besoin de discrétion : « Y está la noche á propósito, / pues pardas nubes impiden / á la encapotada luna / que en toda su fuerza brille » (vv. 448-451). De même, les adjectifs faisant référence à la nuit insistent sur la notion de flou et de confusion : « oscuridad confusa » (v. 500, p. 235b), « vago contorno » (v. 502)[474]. Cette légende montre également que la nuit est propice au rêve et à la réflexion. Après avoir entendu les paroles séductrices de Juan, Margarita est troublée ; le silence et la solitude dans lesquels elle est plongée durant la nuit l'incitent à centrer ses pensées sur l'événement extraordinaire qu'elle vient de vivre, et ainsi de suite pour tous les rendez-vous : « Y pasaron muchas noches, / y Don Juan siguió viniendo / á la reja, y siguió oyendo / Margarita al seductor ; / y con las dulces promesas / del galan adormecida, / suspiró por otra vida / de deleites y amor » (vv. 881-888, p. 240b). La cinquième partie du récit débute par une description de la nuit, qui est « fría y oscura » (v. 1028, p. 243a). Pas un seul astre ne perce les nuages. Les fuyards sont seuls au monde et le narrateur emploie des adjectifs qui laissent deviner que Margarita commet une erreur et court vers son malheur : « triste » (v. 1034, p. 243b), « enlutado » (v. 1041), « hondo » (v. 1048), « medrosa » (v. 1091, p. 244a). A partir de ce moment, la nuit n'est plus évoquée que de façon négative : elle cache les « conquistas nocturnas » (v. 1504, p. 249a) de Juan, et donc ses infidélités vis-à-vis de Margarita ; elle est « trist[e], nublad[a] y lóbreg[a] » (v. 1674, p. 250a) lorsqu'il échafaude un plan pour séduire la comédienne Sirena tout comme quand il tue Gonzalo lors d'un duel (v. 2119, p. 256b). Elle est noire quand Margarita attend en vain devant la maison de Juan, espérant qu'il lui ouvre sa porte, puis se réfugie dans l'église où elle se recueillait dans le passé : « […] la noche / se oscurece y encapota » (vv. 2338-2339, p. 260a) ; « la noche cierra » (v. 2383, p. 260b)[475].

---

[474] Voir également SCHREIBER – DI CESARE (Christelle), « Lo misterioso, lo fantástico y lo maravilloso en la leyenda *Margarita la tornera* de José Zorrilla», *Actes* du Colloque « Lo fantástico en el espejo », Bâle, 21-23 septembre 2003, à paraître.

[475] Nous pouvons ajouter que, encore au XX^{e} siècle, et dans des œuvres d'auteurs de différentes nationalités, la nuit est chargé de symbolisme, elle génère l'angoisse ou la sérénité. C'est le cas dans *Que ma joie demeure* de Jean Giono ([1935], Paris, Larousse, 1987, 210 p.), par exemple, comme nous pouvons le constater avec ces extraits : « C'était une nuit extraordinaire. Il y avait eu du vent, il avait cessé, et les étoiles avaient éclaté comme de l'herbe. Elles étaient en touffe avec des racines d'or, épanouies, enfoncées dans les ténèbres et qui soulevaient des mottes luisantes de nuit » (p. 35) ; « Pas de lune, oh ! pas de lune » (p. 36) ; « La nuit était veloutée et flottante. Elle claquait doucement contre les joues comme une étoffe, puis elle s'en allait avec son soupir et on l'entendait se balancer dans les arbres. Les étoiles remplissaient le ciel » (p. 59) ; « La nuit était si noire, si lourde qu'elle n'avait plus ni profondeur ni mesure » (p. 167).

On retrouve ce même schéma dans toutes les légendes de façon quasi systématique : à chaque moment d'intensité dramatique, le narrateur crée une atmosphère angoissante en décrivant une nuit sans lune ni étoiles, lugubre, chargée d'ondes néfastes et annonciatrice d'un événement en général malheureux[476]. Ainsi, il fait nuit quand César Montoya assiste à ses propres funérailles ; quand Pedro Ibáñez incendie le château du baron Bustos Ramírez ; quand Valentina et Beatriz meurent ; quand Tello (« Justicia de Dios »), Juan (« El testigo de bronce »), Juan Ruiz (« Para verdades el tiempo ») et Pedro de Guzmán (« El caballero de la buena memoria ») deviennent des assassins, ou quand l'âme du juge Ronquillo (« Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos ») est enlevée par le Diable.

b) Jour et nuit : faces visible et cachée des âmes.

Cette omniprésence de la nuit à des moments cruciaux n'est pas due au hasard. En se servant de jeux d'ombres et de lumières, J. Zorrilla a cherché à dévoiler la part obscure qui se cache en beaucoup d'hommes. Si nous reprenons l'exemple de « Margarita la tornera », nous constatons que, alors que Margarita est plongée dans l'obscurité, au moment où elle se réfugie dans l'église, elle voit arriver une silhouette de laquelle semblent naître des rayons lumineux : « Habia cierto aire diáfano, / cierta luz en sus contornos, / que quedaba en los adornos / que tocaba por dó quier ; / de modo que en breve tiempo / que anduvo por los altares, / viéronse en ellos millares / de luces resplandecer » (vv. 2466-2473, p. 262a). Au lieu d'en être effrayée, Margarita ressent un apaisement. En fait, bien souvent, les éclairs de lumière dans la nuit, autres que ceux d'une tempête qui fait rage, suggèrent la présence d'un être de Bien, sincère, bon. Dans « Margarita la tornera », il s'agit de la Vierge Marie mais, dans « La cabeza de plata », la source de lumière finale provient de l'âme de Genaro qui s'envole vers le Paradis, alors que l'âme damnée de l'assassin de Valentina est noire et entourée d'une fumée noire comme celle des flammes de l'enfer : « Un metéoro impuro en sus vapores / el ánima del viejo

[476] Le Duque de Rivas avait déjà eu recours à ce procédé dans certains poèmes rédigés en 1820, notamment dans ce « Romance » : « Medio dormida la luna / en su rueda aljofarada / sus pálidos resplandores / por los aires derramaba », vv. 1-4, et dans cette « Elegía : « Noche terrible y tenebrosa, ¿ dónde / la pura luz que encanta el mar mía / de mis ojos tristísimos se esconde ? », vv. 1-3, *in Obras Completas*, ed. y pról. de D. Jorge Campos, *op. cit*., tomo I, pp. 9b et 57a.

conducia, / y de Genaro el ánima subia / cual nube blanca que en el viento va » (« La cabeza de plata », vv. 2690-2693, p. 116a). Le noir est la couleur du danger, du mal ou de la mort. Etre plongé dans le noir, comme aimaient l'être les romantiques, c'est faire l'expérience de l'angoisse, de l'appréhension. Tout peut arriver quand il fait noir, et particulièrement les événements horribles.

Plusieurs légendes commencent par l'évocation de la Nature. Voici l'exemple de « El testigo de bronce » :

> Un claro sol de junio en el oriente
> comenzaba su curso una mañana,
> sereno y esplendente
> el azul del zenit tornando en grana.
> Fecundidad lozana
> ostentaba dó quier naturaleza
> con la verdura que cubria el prado,
> y con la amarillez que á la corteza
> daba un fruto aun no sazonado,
> y á la espiga del trigo en el sembrado.
> (vv. 8-17, pp. 196b-197a).

Le narrateur évoque ensuite les merles et les rossignols qui chantent dans les arbres, ainsi que les fleurs et les insectes. La Nature est féconde et regorge de trésors en cette fin de printemps. Cet extrait nous place donc d'emblée dans un environnement chaleureux. Dans « Las dos Rosas » et « La azucena silvestre » également, la journée qui débute avec le récit s'annonce belle, car le soleil brille. En fait, le recueil comporte de nombreuses descriptions de paysages, dans lesquelles J. Zorrilla utilise un grand nombre d'adjectifs. C'est une caractéristique qui existe chez lui dès ses premiers poèmes, comme nous le voyons avec cet extrait du poème « La tarde de otoño » :

> Y al hundirse en occidente
> partida en muchas la llama,
> por el cielo se derrama
> fosfórica y transparente.
> Es la postrera sonrisa
> del bello día que acaba,
> que de esa luz arrancaba
> su fresca ondulante brisa.
> (vv. 41-68)[477].

[477] *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, p. 18ab.

La mélancolie romantique redonne vigueur au goût pour les couchers de soleil, l'automne, les ruines et les lieux abandonnés[478], mais J. Zorrilla présente partout des descriptions : la nature et les paysages accompagnent les personnages dans toutes leurs actions, qu'elles soient accomplies avec joie ou avec tristesse. Nous l'avons vu, lorsqu'une journée s'annonce agréable, le soleil luit, la nature est en vie et tout respire le bien-être.

Par contre, lorsque l'avenir paraît sombre, lorsque c'est un sentiment de tristesse, d'incompréhension ou de colère qui domine, la nature n'est plus accueillante mais hostile. César Montoya, en essayant de rejoindre Inés, doit affronter un vent très fort qui mugit de façon effrayante, au point de le couper des autres personnages car il ne peut plus entendre leurs paroles. De même, le brouillard s'est levé et empêche de voir devant soi, comme si de toutes façons il n'y avait rien d'autre que le néant ou le malheur.

José Zorrilla se sert donc beaucoup de l'évocation de la nature pour créer une atmosphère particulière. Si ce que vivent les personnages est terrible, il va décrire des paysages étranges, hostiles, qui mettent mal à l'aise. Le contraire est valable aussi : la nature n'est jamais aussi belle que quand les personnages sont eux-mêmes rayonnants. Mais il existe des « pièges ». Le narrateur peut se laisser aller à décrire une nature agréable et se raviser rapidement, lorsqu'il se rend compte que les promesses de bonheur ou de réussite ne sont pas tenues. C'est le cas dans « El desafío del diablo », lorsque Beatriz, qui est guérie, envisage l'avenir sereinement. Elle contemple la ville de Séville et celle-ci lui semble belle, tout comme elle-même se sent belle et aimable. C'est dans cet état d'esprit qu'elle rencontre César et qu'ils tombent amoureux l'un de l'autre. Mais, leurs projets de fuite échouent et alors, très rapidement, la nature jusqu'alors clémente comme, ils le croyaient, la Fortune, devient une ennemie :

> La lluvia cae aumentándose
> tan furiosa y tan espesa,
> que aun á pesar del embozo
> la faz le azota y le ciega.
> Noche de angustia y de duelo,
> terrible noche es aquella
> en que hasta los elementos
> á sus proyectos atentan.
>
> (vv. 2875-2882, pp. 167b-168a)

[478] VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit.*, p. 68.

Le vent fouette le visage de César et un épais brouillard se lève ; le narrateur lui-même met en parallèle le triste sort des amants et la cruauté de la Nature qui s'acharne contre eux. Les romantiques aiment décrire la Nature car elle berce leur rêverie et peut représenter l'éloignement vis-à-vis de la société hypocrite et mensongère : « L'homme, fatigué de l'homme, cherchait à se réfugier dans la nature »[479]. L'homme a beau regarder le plus loin possible ou scruter l'horizon, il ne verra jamais toute l'étendue de cette Nature qui représente l'infini auquel il rêve. Fernand Flutre, dans son ouvrage *Encyclopédie par l'image : le Romantisme*[480] explique que la Nature extérieure change d'aspect, se fait plus troublée, à l'image des romantiques qui y voient un reflet de leur âme. José Velarde, dans sa correspondance avec J. Zorrilla, confie que, grâce à J. Zorrilla, l'un des premiers romantiques espagnols, « surgió la poesía del sentimiento »[481]. J. Velarde rappelle l'importance de la Nature dans l'œuvre de J. Zorrilla ; il cite les évocations de couleurs, de bruits comme le tonnerre ou les oiseaux, ou encore de sensations.

c) <u>L'eau et le feu.</u>

José Zorrilla accorde donc une grande importance, dans les légendes, à la nature et à ses éléments. La terre, tout d'abord, avec l'attachement à son pays, comme nous l'avons vu. Mais, ce qui domine, c'est l'évocation de l'eau et du feu. L'eau, tout d'abord : comme dans la tradition gréco-latine, chez Héraclite, elle est pour J. Zorrilla le symbole du temps qui passe. Bien souvent, les personnages qui s'en vont méditer se rendent sur les bords d'un fleuve ou d'une rivière, ou l'aperçoivent dans leur champ de vision. Ainsi, c'est souvent sur les bords d'un cours d'eau que les personnages trouvent la réponse à la question qui les hantait, à l'image du juge Osorio dans « El testigo de bronce » et du prêtre dans « Justicia de Dios » :

> […] allá en el agua serena
> entre las sombras del sueño
> un rostro á mirar acierta.
> Tornó á dudar acosado
> entre si duerme ó si vela,
> contemplando aquel semblante
> de igual color que la tierra.
>
> (« Justicia de Dios », vv. 1159-1165, p. 190b).

[479] ESQUIROS (A.), cité dans VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit.*, p. 231.
[480] Corbeil, Hachette, 1927, 64 p. ; p. 8.
[481] Cité d'après ZORRILLA (José), *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, tomo II, p. 1735.

Le prêtre s'approche et découvre le corps de Tello, qui lui explique qu'il a, dans le passé, assassiné un homme et qu'il était normal que la justice divine le punisse, même si la justice humaine l'a condamné pour un autre assassinat dont il n'était pas coupable.

Mais, J. Zorrilla ne passe pas toujours par les yeux et les états d'âme d'un personnage ; le narrateur lui-même évoque fréquemment le Tage, l'Esgueva, le Guadalquivir ou encore le Carrion. Ces cours d'eau sont signes de pérennité mais ils se font également l'écho de l'état d'esprit du narrateur ou de l'atmosphère qui règne dans le récit. Ainsi, Beatriz, qui a retrouvé force et enthousiasme, s'émerveille en admirant les rives du Guadalquivir. Entourée de chaleur et de vie, ce qui n'était pas le cas au couvent, Beatriz s'ouvre comme une fleur au monde et à l'amour. De même, les cours d'eau participent aux événements ; par exemple, lorsque l'atmosphère est mystérieuse ou secrète, le cours d'eau la respecte en étant silencieux ou en n'émettant que des bruits étouffés : « Yace Toledo en el sueño / entre la sombra confusa, / y el Tajo á sus piés pasando / con pardas ondas la arrulla. / El monotono murmullo / sonar perdido se escucha, / cual si por las hondas calles / hirviera del mar la espuma » (« A buen juez mejor testigo », vv. 29-36, p. 10a). L'eau des fleuves et des rivières est donc généralement apaisante, contrairement à la pluie qui s'abat comme le malheur sur les personnages. C'est toujours dans les moments les plus chargés émotionnellement, les plus dramatiques, que la pluie commence à tomber, de plus en plus drue et accompagnée de rafales de vent, pour terminer en véritable tempête : « la medianoche sonaba, / y comenzaba la lluvia » (« La cabeza de plata », vv. 392-393, p. 84b). Lorsque Genaro découvre le corps décapité de sa bien-aimée, le narrateur fait un parallèle entre le crime atroce commis par le tuteur dans un accès de rage avec la folie des éléments de la nature : « el agua caía a mares » (v. 513, p. 86b). L'eau qui tombe est donc généralement un mauvais présage ou un signe de malheur imminent. Elle n'a pas, chez J. Zorrilla, de valeur de purification comme cela pourrait être le cas, puisque l'eau est l'élément du baptême, par exemple, et que Dieu est présent dans toutes les légendes.

Le feu, autre élément de la nature, est évoqué dans une légende seulement : « Las dos Rosas », mais il est dans ce récit d'une grande importance. Pedro Ibáñez, trahi et écarté par Rosa qui lui avait pourtant juré fidélité avant qu'il ne parte à la guerre gagner honneur et fortune, assiste à son mariage avec le baron Bustos

Ramírez. Fou de jalousie, il bloque la porte de la chambre des jeunes mariés et met le feu au château. Celui-ci est entièrement détruit ; Rosa et Bustos périssent. Le fait que Pedro ait choisi le feu pour punir Rosa de sa trahison n'est pas anodin ; pour Gaston Bachelard, « le feu est le phénomène objectif d'une rage intime, d'une main qui s'énerve. Il est ainsi frappant de saisir toujours un état psychologique exceptionnel, fortement teinté d'affectivité »[482]. Effectivement, lorsque Pedro se dirige, armé de sa torche, vers la chambre nuptiale, son apparence est effrayante : « erizados los cabellos, / la faz amenazadora, / los pasos desatentados » (vv. 2013-2015, p. 64b). Il a trop bu pendant le banquet mais son état d'ébriété n'a pas effacé sa jalousie ; au contraire, il a aiguisé son désir de vengeance. La vision du feu destructeur ne le calme pas mais l'excite : « Y el que antes gozaba sufre, / y el que antes sufría goza » (vv. 2165-2166, p. 66b). Ce feu réduit à néant l'affront qu'il a subi car c'est une solution radicale et définitive : « par le feu tout change. Quand on veut que tout change, on appelle le feu »[483].

Là encore, le feu n'est pas purificateur. Gaston Bachelard insiste sur la double nature du feu, qui brille au paradis mais brûle en enfer, et qui peut donc être une représentation du Bien comme du Mal. Dans les légendes traditionnelles de José Zorrilla, le feu est associé au Mal, à la vengeance, à la passion dévastatrice. Le feu peut être l'amour qui consume les héroïnes romantiques et innocentes, à l'image des jeunes filles de la plupart des légendes (Beatriz, Margarita, Valentina, Inés de Vargas y Acuña) et comme pour le feu réel de « Las dos Rosas », il entraîne quelque chose de négatif, comme une punition à qui l'approcherait de trop près. Il n'est jamais positif : à aucun moment un personnage n'est face à un feu de cheminée dont la douce chaleur lui apporterait bien-être et réconfort. Bachelard écrit que « le feu donne à l'homme qui rêve la leçon d'une profondeur qui a un devenir »[484]. Mais, dans les légendes de J. Zorrilla, cela n'arrive jamais. Seule la contemplation de l'eau ou du ciel peut amener à la considération optimiste du futur ; le feu n'est là que pour détruire.

d) <u>La Nature et Dieu.</u>

Mais pourquoi cette attirance pour la nature ?

---

[482] BACHELARD (Gaston), *Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Gallimard, 1997, 192 p. ; p. 69.
[483] *Op. cit.*, p. 102.
[484] *Op. cit.*, p. 100.

Victor Hugo explique dans son poème « Pan » (1831) que les poètes ont pour vocation de révéler la nature et de l'expliquer aux hommes qui s'en sont éloignés. Ils savent décrypter les manifestations de la Nature et comprennent alors qu'elle est l'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Alphonse de Lamartine avait évoqué cette mission du poète :

> C'est la langue du ciel que parle la prière […]
> Aux pures régions où j'aime à m'envoler,
> L'enthousiasme aussi vient me la révéler ;
> Lui seul est mon flambeau dans cette nuit profonde,
> Et mieux que la raison il m'explique le monde.
> Viens donc ! il est mon guide, et je veux t'en servir.
> A ses ailes de feu, viens, laisse-toi ravir ! […]
> Heureux qui le connaît ! Plus heureux qui l'adore ![485]

Dans un autre poème, « Le poète mourant », il s'écrie : « Dieu d'un souffle brûlant avait formé mon âme ; / […] Don fatal ! » (vv. 61 et 63)[486]. José Zorrilla reprit cette idée dans le poème qu'il lut lors de l'enterrement de Larra, en 1837 : « el poeta en su mision, / Sobre la tierra que habita / Es una planta maldita / Con frutos de bendicion »[487]. Les descriptions de la Nature prennent alors une tout autre dimension : elles ne sont plus seulement symboliques des sentiments des personnages, mais également révélatrices de la présence divine dans la vie quotidienne. Dieu intervient continuellement et c'est aux gens de le comprendre lorsqu'ils doivent faire face à de violentes tempêtes ou, au contraire, lorsqu'ils peuvent apprécier la sérénité d'une belle journée. Prenons l'exemple de « Margarita la tornera » : la jeune fille s'enfuit du couvent, rompant ainsi son serment envers la Vierge Marie et Dieu. Lors de son départ, le vent souffle sans discontinuer, une tempête vient d'éclater et une pluie drue s'abat sur les personnages, comme un signe de mauvais augure. De plus, la nuit est très sombre, promettant un avenir aussi bouché que le ciel est couvert. De la même manière, lors de l'assassinat de Valentina (« La cabeza de plata »), une tempête fait rage, alors que, quand le coupable est puni et meurt, l'air est transparent et clair.

La foi a toujours été importante pour J. Zorrilla. Dieu est le guide de l'homme et encore plus du poète : « Lo que hice, lo que dije / de versos que concentran la

---

[485] « Dieu » vv. 33, 35-40 et 85, *in Ce que j'ai tant rêvé*, *op. cit.*, pp. 37-38.
[486] *Op. cit.*, p. 45.
[487] « A la memoria desgraciada del jóven literato D. Mariano José de Larra », vv. 22-25, *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, p. 1b.

esencia de mi ser, / de Dios son obra »[488]. C'est pourquoi en tant que personne et en tant qu'écrivain, il s'en remet à Dieu, présent en toute chose ; pour lui, le chant des oiseaux est un cantique, les astres sont guidés par un ange et les nuages, ainsi que la terre et la mer, chantent Dieu[489]. Les romantiques pensent au temps où l'homme était en harmonie avec Dieu. Ils savent que ce temps est révolu mais ils sont persuadés qu'en étant en communion avec la Nature, ils retrouveront cette harmonie : « il faut [que l'homme] redécouvre, dans la nature elle-même, tout ce qui, obscurément, éveille au fond de l'âme l'émotion d'une ressemblance sacrée ; il faut qu'il s'empare de ces germes sommeillants et qu'il les cultive »[490]. Et c'est le poète qui pourra aider l'homme à être sensible à ces signes sacrés que la Nature lui offre.

2) L'exaltation des sentiments.

Lorsque nous avons présenté les thèmes des légendes de José Zorrilla, nous avons pu remarquer combien l'amour y tient une place importante. Toutes les légendes sauf « Apuntaciones para un sermon sobre los novísimos » mettent en scène une, voire plusieurs, relations amoureuses. Celles-ci peuvent être légitimes, donc entre époux, mais également illégitimes et tenues secrètes. Dans tous les cas, elles ont une valeur pathétique, dans le sens où elles sont synonymes de troubles et de malheur. Mais, il n'y a pas que l'amour qui constitue la toile de fond des récits. En effet, les liens familiaux ou d'amitié sont, eux aussi, soumis à des bouleversements et créateurs de soucis. Dans tous les cas, la grande sensibilité des personnages joue un rôle extrêmement important pour l'orientation et le déroulement de l'histoire, voire même pour son dénouement.

a) Histoires d'amour destructrices.

Le romantique ne veut pas se satisfaire d'une vie morne[491] ; au contraire, il recherche l'exaltation, il veut que son cœur palpite à chaque instant de sa vie. Comme l'exprime José de Espronceda dans son poème « A Jarifa en una orgía »,

---

[488] « Al joven poeta don José Velarde », *in Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1736, vv. 21-23.
[489] « Introducción », *in Recuerdos y fantasías*, *op. cit.*, tomo I, pp. 433-434.
[490] BÉGUIN (Albert), *op. cit.*, p. 99.
[491] PEYRE (Henri), *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 307 p. ; p. 87 : Henri Peyre explique que le sentiment qui caractérise le romantisme est l'impossibilité pour les hommes de se satisfaire du présent et de ce qui les entoure. Dans leur quête d'unité quasi-mystique avec la Nature, ils cherchent à oblitérer les lignes de démarcation entre le moi et le non-moi.

l'homme romantique veut tout et particulièrement ce qui n'existe pas sur terre : « Yo quiero amor, quiero gloria, / quiero un deleito divino, / como en mi mente imagino, / como en el mundo no hay » (vv. 33-36)[492].

Cette soif de découverte et d'absolu ne peut être qu'insatisfaite, ce qui explique le caractère tourmenté de la plupart des romantiques. David Foster considère que le poète romantique n'a d'autre solution que de s'isoler : « El poeta se ve obligado a retirarse de la vida, a crearse un mundo aparte y de dentro puede vivir la dulce ilusión de sus esperanzas destrozadas. Aquí, el poeta busca la expresión de la quintaesencia de esa ilusión »[493]. Par conséquent, c'est dans l'écriture que les auteurs romantiques laissent s'envoler leur imagination. Ils considèrent ainsi que la femme peut avoir une force rédemptrice mais qu'elle peut tout aussi bien les détruire. Dans les légendes de J. Zorrilla, une seule femme peut être véritablement considérée comme néfaste et mauvaise. Il s'agit d'Elvira, dans « El caballero de la buena memoria » : elle est calculatrice, intrigante, hautaine et déloyale. Elle utilise sa beauté pour impliquer le jeune Juan de Zamora dans une sombre affaire qu'il ne comprend pas. Elle est liée à un homme parti à la guerre mais elle le trompe sans scrupules. Peu importe le nombre de personnes qui paieront de leur vie ou de leur réputation le prix de ses manigances, elle ne pense qu'à satisfaire son plaisir et ses ambitions : « De la mujer de Padilla / del valor enamorada, / otra heroina como ella / llegar á ser anhelaba. / Hermosa y rica, de amantes / á galanes rodeada, / mucho la Elvira podia, / mucho la Elvira lograba » (vv. 35-42, p. 300a).

La première Rosa (« Las dos Rosas »), ainsi que Sirena (« Margarita la tornera »), ne sont pas des jeunes filles romantiques : elles sont ambitieuses et égoïstes, et leur but est, pour Rosa, de se marier avec un riche seigneur et, pour Sirena, d'être l'amante d'hommes riches et puissants. Nous avons donc plutôt affaire aux femmes des *Caprichos* de Goya qui font preuve de duplicité et de vénalité[494] :

---

[492] *Poesías líricas y fragmentos épicos,* ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1993, 318 p. ; p. 260.

[493] « Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica española : lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla », *op. cit.*, pp. 11-22 ; p. 10.

[494] GOYA (Francisco), *Los Caprichos*, [1799], New York, Dover Publications, 1969, 132 p. Voir par exemple le *Capricho* n° 7 « Ni asi la distingue » (p. 25), qui montre un homme ébloui par une jeune femme dont il ne comprend pas la vénalité, le *Capricho* n°19 « Todos caerán » (p. 49), montrant des jeunes filles qui, conseillées par une *alcahueta*, plument des hommes au corps de poulet, le *Capricho* n° 20 « Ya van desplumados » (p. 50) qui montre des hommes au corps de poulet chassés d'une maison par des jeunes femmes et leurs *alcahuetas*, le *Capricho* n° 27 « ¿ Quién más rendido ? » (p. 64), montrant un couple qui semble être en train de se séduire, alors qu'en vérité l'homme raconte les mêmes sornettes à toutes les jeunes filles et que la femme a plusieurs autres rendez-vous en attente.

Les romantiques se complaisent à décrire des femmes trompeuses et menteuses, qui utilisent et rejettent les hommes ; ils sont donc confortés dans leur

propension à se plaindre de leur sort, à pleurer sur la cruauté du monde dans lequel ils vivent.

Parfois, les femmes provoquent la mort ou le malheur bien malgré elles, comme c'est le cas de Tisbe dans « El escultor y el duque » ou de María dans « La azucena silvestre ». Leur beauté éveille le désir d'hommes qui transgressent les règles sociales et morales pour l'assouvir. Guarino viole María puis l'assassine car en cachant son corps il espère faire croire à une fuite de la part de la jeune fille. Quant au duc d'Arcos, il cherche uniquement à se venger de Torrigiano qui a une femme si belle ; il harcèle donc Tisbe et, voyant qu'il ne parviendra pas à ses fins, il accuse Torrigiano d'hérésie, prétendant que la statue de la Vierge qu'il a sculptée est en fait le portrait de Tisbe :

> Aquel peregrino rostro,
> aquella trenzada y rubia
> cabellera, aquellos ojos
> que al cielo el color anublan,
> aquella sonrisa de ángel
> tan celestial y tan pura,
> aquellos brazos tornátiles
> y aquellas manos menudas,
> son ¡ vive Cristo ! las mismas
> de la divina escultura ;
> y ello será brujería,
> pero ambas á dos son una.
> (vv. 295-306, p. 384a).

Sa vengeance est totalement inutile, cruelle et stupide, car il n'obtiendra pas les faveurs de Tisbe. Il le sait parfaitement mais la haine qui l'anime est au-dessus de tout.

b) <u>Destruction de l'amour par l'homme.</u>

En fait, dans la plupart des légendes, les femmes sont un enjeu mais elles ne sont pas forcément actrices de leur vie. Elles sont le jouet d'un désir, d'un défi ou d'un regret et ne maîtrisent pas la passion qu'elles déchaînent ou ne comprennent pas le piège qu'on leur tend. Valentina, dans « La cabeza de plata », l'illustre parfaitement : son tuteur est tombé amoureux d'elle mais cet amour n'est pas partagé. Fou de rage et de jalousie, il la tue puis fait éteindre toutes les lumières de la demeure, attendant avec ses domestiques Genaro, l'amoureux caché de Valentina, venu la chercher. Au moment où celui-ci est dans la chambre de Valentina, le tuteur et les domestiques interviennent, Genaro est pris pour l'assassin

et emprisonné. Valentina a été l'appât du piège tendu à Genaro par le tuteur. Dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », Catalina est une jeune fille sincère qui accepte la demande en mariage de Pedro. Juan, leur ami commun, est fou de jalousie et tue Pedro ; Catalina porte le deuil pendant sept ans. Pedro a été tué parce qu'il l'aimait ; elle est la cause de sa mort mais bien malgré elle. Juan a été aveuglé par sa jalousie et sa passion. Dans les légendes, nous retrouvons maintes fois ce schéma : dans « Las dos Rosas », Pedro Ibáñez, écarté par Rosa il est vrai, se venge en provoquant l'incendie du château où il a enfermé les deux jeunes mariés, Rosa et le baron Bustos Ramírez, qui périssent. Cette attitude, que l'on peut juger passionnée, est révélatrice du caractère égocentrique des héros romantiques qui se révèlent, comme l'écrit Marc Porée, « ténébreux, incompris, suicidaire[s], misanthrope[s], mis au ban de la société, errant[s] perpétuel[s] »[495]. En effet, comme l'explique Paul Van Tieghem[496], ceux-ci ne se préoccupent plus de ce qui les entoure, ils se voient comme le centre du monde, avec vanité et narcissisme. Tout ce qui leur arrive est unique et exceptionnel. Les romantiques sont totalement tournés vers leur « moi », à l'image de Diego Martínez dans « A buen juez mejor testigo ». Devenu capitaine, il jauge avec mépris son ancienne fiancée et se présente aux habitants de Tolède plein de dédain, vêtu de manière voyante et juché sur un magnifique cheval. C'est également le cas de César Montoya qui a fixé un rendez-vous galant à une nonne le soir-même de son mariage. Rien d'autre que la satisfaction de son désir n'a d'importance, il apparaît comme un homme capricieux, égoïste et de surcroît déloyal et sans aucun scrupule. Il ment à Diana, à don Fadrique et à Inés dans le seul but de faire ce dont il a envie, en toute liberté.

c) <u>La destruction de l'amour par la société.</u>

Certaines amours sont rejetées par la société, au nom de la morale, comme par exemple l'amour qu'une nonne peut ressentir pour un homme. Beatriz, dans « El desafío del diablo », va l'apprendre au prix de sa vie. Elle tombe amoureuse de César, ennemi juré de son frère Cárlos qui craint plus que tout de devoir partager la fortune familiale avec sa sœur. La volonté de César de sauver Beatriz du couvent contrecarre donc ses projets et il met tout en œuvre pour punir et faire disparaître définitivement le trouble-fête. Par le biais d'un mensonge, il éloigne César et

[495] « Les romantiques de la seconde génération : Keats, Shelley, Byron », *in Roman et poésie en Angleterre au XIX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 145-155 ; p. 154.
[496] *L'ère romantique, op. cit.*, p. 229.

convainc Beatriz de prononcer ses vœux. Lorsque la supercherie est découverte, il est trop tard car la jeune fille est liée à Dieu. Elle tente de rejoindre son amant mais trouve la mort alors qu'elle est sur le point de s'enfuir du couvent. Il est donc des relations amoureuses qui restent taboues, interdites, comme celles que les nonnes peuvent vivre. C'est en tout cas vrai chez J. Zorrilla et chez les romantiques espagnols, mais d'autres, notamment en France, poussèrent la provocation jusqu'à prôner la liberté totale pour tous d'aimer. Pensons à Alfred de Musset qui, en 1834 dans *On ne badine pas avec l'amour*, s'écrie, par l'intermédiaire de Perdican :

> O mon enfant ! sais-tu les rêves de ces femmes qui disent ne pas rêver ? Sais-tu quel nom elles murmurent quand les sanglots qui sortent de leurs lèvres font trembler l'hostie qu'on leur présente ? […] Sais-tu ce que c'est que ces nonnes […] ? Elles qui te représentent l'amour des hommes comme un mensonge, savent-elles qu'il y a pis encore, le mensonge de l'amour divin ?[497].

L'amour que Beatriz et les deux Inés des *Leyendas Tradicionales* éprouvent a beau être sincère, voire partagé, il ne peut être heureux car la société le réprouve, au même titre que l'adultère « classique », puisque ces femmes ont en quelque sorte pris Dieu pour époux.

3) Les liens familiaux ; les sentiments maternels et paternels.

a) Les orphelins et les protecteurs.

Dans les légendes, ce qui choque dès que l'on s'intéresse aux personnages, c'est l'absence de familles complètes. Bien sûr, il était assez rare que, durant le Moyen Âge et les siècles suivants, les parents soient vivants très longtemps, puisque l'espérance de vie n'était pas très élevée, beaucoup de femmes mouraient en couches et les nobles combattaient tandis que le peuple travaillait dur. Si nous reprenons les récits, nous voyons que pas un seul ne présente une structure familiale complète. En effet, la seule famille (couple seul ou couple avec au moins un enfant) évoquée dans l'ensemble des récits est celle de Pietro Torrigiano dans « El escultor y el duque ». Assez souvent, en fait dans chaque récit, nous remarquons qu'apparaissent des personnages sur la famille desquels nous ne savons rien. Diego dans « A buen juez mejor testigo », César Montoya, Don Lope de Aguilera

[497] Acte II, Scène V, cité d'après SOUPAULT (Philippe), *Alfred de Musset*, Paris, Seghers, 2001, 218 p. ; pp. 95-196.

(« Margarita la tornera »), Guarino (« La azucena silvestre ») et bien d'autres ont-ils une famille ? Le narrateur ne donne absolument aucun indice et isole socialement les personnages.

Par ailleurs, beaucoup d'entre eux sont orphelins, soit de père ou de mère, soit des deux. Ainsi, Inés (« A buen juez mejor testigo ») n'a plus sa mère, tout comme Diana (« El capitán Montoya »), Beatriz (« El desafío del diablo »), Juan de Alarcón (« Margarita la tornera ») et María (« La azucena silvestre »). Rosa (« Las dos Rosas ») n'a plus son père, ainsi que Federico, l'ami de Genaro dans « La cabeza de plata » et Juan de Zamora (« El caballero de la buena memoria »). De leur côté, Valentina (« La cabeza de plata »), Félix de Guzmán (le neveu de Pedro dans « El caballero de la buena memoria ») et Germán de Osorio (« Testigo de bronce »), n'ont plus de parents. Ils sont éduqués par des tuteurs. Enfin, il est quelques personnages mystérieux dont les origines sont totalement inconnues : la deuxième Rosa (« Las dos Rosas »), César (« El desafío del diablo ») ou encore Pedro Medina et Juan Ruiz (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios »). Nous constatons donc un manque vital pour la quasi-totalité des personnages. Ils sont coupés, en partie ou totalement, de leurs origines, ce qui ne manque pas de les rendre vulnérables. Si Margarita avait eu une mère, celle-ci lui aurait peut-être expliqué que certains hommes séducteurs sont de beaux parleurs et qu'ils manquent totalement de sincérité. Juan de Alarcón lui-même ne traiterait peut-être pas les femmes de la même manière s'il en avait un exemple à la maison. Peut-être aurait-il des scrupules à mentir ainsi… Inés (« A buen juez mejor testigo ») aurait pu confier ses espoirs et son chagrin, alors que son père ne l'entend pas, uniquement préoccupé par l'honneur que sa fille a perdu en se compromettant avec un *hidalgo* pauvre parti loin et depuis trop longtemps chercher fortune. María n'a plus sa mère, comme nous l'avons dit, mais son père l'aime assez pour qu'elle se sente choyée et donc sereine, ce qui n'est pas le cas de Margarita, abandonnée dans un austère couvent.

Cette fragilité, cette vulnérabilité sont typiques de l'esprit du XIX^{e} siècle, dont les œuvres regorgent d'orphelins. Bien que la classe sociale ne soit pas la même que dans les *Leyendas Tradicionales*, pensons aux *Misérables* de Victor Hugo : Jean Valjean est orphelin ; Fantine, qui n'a pas connu ses parents, est abandonnée par le père de sa fille, Cosette. Elle est contrainte de vivre loin de celle-ci durant plusieurs années et meurt sans l'avoir revue. Les parents de Gavroche sont toujours vivants mais ils l'ont délaissé. Enfin, madame Thénardier se débarrasse de ses deux

derniers fils en les vendant à une nourrice qui vient de perdre les deux petits dont elle avait la garde ; leurs parents ne les ayant pas vus depuis longtemps, à la visite suivante ils ne se rendent pas compte de l'usurpation d'identité. Plus tard, la nourrice est arrêtée par la police et les deux enfants, ayant perdu le papier sur lequel était inscrite l'adresse de leurs parents, ne peuvent les rejoindre et ils deviennent des indigents. Nous pouvons également citer les ouvrages de la Comtesse de Ségur dont l'héroïne, la petite Sophie, est orpheline de père, puis perd tragiquement sa mère[498]. Ces personnages amputés d'une partie de leur filiation portent en eux le deuil, la mort, le chagrin ; cette absence est une faille, une faiblesse qui les rend sensibles et émeut le lecteur. Ils acquièrent un statut particulier car, la mort fascinant les romantiques, ceux-ci les voyaient comme des êtres supérieurs puisqu'ils portaient en eux un drame[499].

b) Les complots familiaux et le manque de liens.

Force est de constater que, souvent, le parent qui reste ou le tuteur ne remplit pas son rôle : ainsi, Diana est offerte en mariage à César par son père, don Fadrique, sans qu'elle ait le moindre mot à dire, comme c'était par ailleurs l'usage à cette époque : « Fadrique soy de Toledo, / Montoya, no os digo más : / mi honor os debo y mi hija ; / si tienen precio mirad. / Y vedlo bien, que aunque entrambos / me demandeis a la par, / os juro á Dios desde ahora, / que son vuestros, capitan » (« El capitán Montoya », vv. 288-295, p. 27a). Le tuteur de Valentina (« La cabeza de plata ») devient son assassin ; le père de Beatriz (« El desafío del diablo ») sacrifie le bonheur de sa fille et à moyen terme sa vie pour respecter le vœu de son épouse défunte : que Beatriz se consacre à la religion ; quant au frère de Beatriz, Cárlos, il est parfaitement conscient du malheur de la jeune fille mais tout ce qui lui importe est de profiter seul de la richesse familiale. Il préfère que sa sœur meure d'ennui et de chagrin au couvent plutôt que de partager avec elle les biens de la famille.

Ces héros romantiques semblent damnés. En plus de leur malheur d'orphelins, ils sont trahis par leurs proches. Dans « La cabeza de plata », la notion de l'inceste est abordée par le fait que le tuteur de Valentina, qui est aussi son oncle, désire une relation amoureuse avec elle. D'après Frank Lawrence Lucas[500], l'inceste est un

[498] *Œuvres*, éd. établie et annotée par Claudine Beaussant, Paris, Laffont, 1990, 568 p.
[499] SEBOLD (Russell P.), *op. cit.*, p. 22.
[500] *The decline and fall of the romantic ideal*, Cambridge, University Press, 1936, 236 p. ; p. 57.

symptôme habituel du romantisme. Valentina subit donc une double trahison : celui qui devait l'élever comme sa fille, non seulement rompt son serment de se conduire comme un père mais, de plus, devant le refus de la jeune fille, il la tue. La question est également posée dans « Margarita la tornera » car Gonzalo, l'ami de Juan, lorsqu'il se rend compte que son ami est lassé de Margarita, envisage d'avoir une aventure avec elle : « Pues os digo que me agrada ; / y pues su merced la deja, / pido, como prenda antigua, / para tomarla licencia » (vv. 2020-2023, p. 255b). Or, Margarita est sa propre sœur, mais il l'ignore car il ne l'a pas revue depuis des années et ne l'a donc pas reconnue quand elle s'est enfuie à la Cour avec Juan et lui. Dans « La azucena silvestre », on ne peut pas vraiment parler d'inceste car Guarino et María ne sont pas parents, mais tout de même, María l'appelle « Padre mio » (v. 983, p. 352b) et Guarino a un rôle de protecteur et de guide spirituel qu'il outrepasse, en violant et en tuant la jeune fille.

Comme l'écrivit José de Espronceda, en s'adressant à sa bien-aimée Teresa, dans *El diablo mundo*[501], l'homme est promis au malheur : « Ángel de luz, ¿ quién te arrojó del cielo / A este valle de lágrimas odioso ? » (vv. 1702-1703, p. 231). Seule la mort peut le délivrer :

> Los años, ¡ ay ! de la ilusión pasaron ;
> Las dulces esperanzas que trajeron,
> Con sus blancos ensueños se llevaron,
> Y el porvenir de oscuridad vistieron ;
> Las rosas del amor se marchitaron,
> Las flores en abrojos se convirtieron,
> Y de afán tanto y tan soñada gloria
> Sólo quedó una tumba, una memoria.
> (vv. 1732-1739, pp. 232-233).

C'est ce qui arrive à Valentina, Beatriz et María, trahies et bafouées par ceux qui devaient les protéger : leur tuteur, leur frère ou leur guide spirituel.

Heureusement, parfois la peine des orphelins est adoucie par une figure paternelle ou maternelle aimante. Germán de Osorio (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios ») a pour tuteur un juge honnête et respecté :

> Juez de grande experiencia
> y en verdad profundísimo letrado :
> á la jurisprudencia
> con el alma entregado,
> y de su profesion enamorado.

[501] [1841], ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1991, 391 p.

Juez íntegro y severo,
respetado por dó quier, dó quier temido
por todo el pueblo entero
en quien juridiccion le han concedido.
(vv. 452-460, p. 203b).

Ce juge cherche à guider le jeune homme avec sincérité et dévouement sur le chemin de la droiture et de l'honneur. Juan de Zamora (« El caballero de la buena memoria ») a une mère aimante et dévouée, mais qui, malgré tout, ne pourra pas empêcher son fils de tomber dans le piège tendu par l'amant de l'intrigante Elvira de Montadas. N'ayant pour exemple que sa mère vertueuse, comment Juan aurait-il pu se méfier des belles paroles d'une ensorceleuse sans scrupules ? María elle-même (« La azucena silvestre ») ne peut échapper à l'atrocité de son destin malgré tout l'amour de son père, mais c'est également cet amour qu'il garde intact qui permettra au comte de retrouver sa fille.

c) Les amis, les ennemis.

Les trahisons et querelles n'arrivent pas seulement au sein-même des familles, mais régissent toute la société. Chaque jour de leur vie, les personnages semblent devoir faire face à des conflits qui les opposent à des amis supposés ou à des relations. L'exemple de « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » est révélateur de l'atmosphère de méfiance qui régnait : Juan et Germán font la paix, poussés par le roi, tandis que leurs familles s'affrontaient depuis des années :

Nuestros padres nacieron
enemigos : se odiaron
por tradicion no más, y se injuriaron
tenaces, y sin juicio se batieron
dó quier que se encontraron.
[…]
Mas cansado ya el rey de que esto dure
tantas generaciones,
ordena que se apure
el maniantal de tales disensiones.
(vv. 548-552 , 574-577, p. 204b).

Les jeunes gens jurent d'être dorénavant amis mais, du côté de Juan, la méfiance persiste. Il est persuadé que Germán est amoureux d'Aurora, sa fiancée, et que la réconciliation n'est qu'un prétexte pour que Germán puisse se rapprocher d'elle. Afin d'en finir avec ces doutes qui le hantent et de peur que son honneur soit bafoué si Germán séduisait Aurora, Juan tue son nouvel ami. Mais, il ne le tue pas

au cours d'un duel loyal : il attend la nuit, surprend Germán et lui assène un coup d'épée fatal en lui faisant croire que quelqu'un est derrière lui. Germán se retourne et Juan lui enfonce son épée dans le flanc. D'autres personnages sont également des traîtres : César Montoya, qui accepte d'épouser Diana mais trompe la confiance de don Fadrique et de sa nouvelle épouse en maintenant une liaison avec une nonne, qu'il trahit également de la même façon. Dans « El desafío del diablo », César est trahi par Cárlos, le cruel frère de Beatriz, qui ourdit un plan pour que César soit écarté à tout jamais de sa sœur et que celle-ci soit enfermée toute sa vie au couvent. Cárlos n'hésite pas à mentir, à écrire de fausses lettres pour parvenir à ses fins. Il est jaloux et rancunier. César était son ami mais une rivalité amoureuse les a séparés et Cárlos ne veut pas l'oublier ; bien au contraire, le temps a décuplé sa haine et son seul objectif est de provoquer la perte de César :

> *El bandido*. […] ¿ tu hermana
> podrá entonces ser la prenda
> de la dicha que me alcance ?
> *Cárlos*. Nunca.
> *El bandido*. Cárlos, mira y piensa
> que en ello va mi fortuna
> y aun mi virtud venidera.
> *Cárlos*. Nunca.
> *El bandido*. Veo, miserable,
> tu mezquindad manifiesta ;
> veo que aun no has olvidado
> la bailarina francesa.
> *Cárlos*. Ni la olvidaré jamás.
> *El bandido*. Tienes el alma más negra
> que la crin de mi caballo.
> […] comprendo
> tus miserables ideas,
> la inmensurable avaricia
> que tu alma mezquina alberga.
> No es el voto de tu madre
> lo que al monasterio lleva
> á Beatriz, de Don Lucas
> no es, no, la invencible y terca
> preocupacion ; tú solo
> viva en el claustro la entierras.
>
> (vv. 1378-1390 et 1410-1419, pp. 147b-149a).

Dans « Margarita la tornera », Gonzalo et Juan s'affrontent au sujet de Margarita. Au détour d'une conversation, Juan révèle à Gonzalo que Margarita est la sœur de ce dernier ! Il ne l'ignorait pas et, ce faisant, il a porté atteinte à la réputation de la famille Bustos. Cet affront s'achève en duel, mais c'est celui qui avait été humilié et devait laver son honneur qui meurt. Enfin, dans « Para verdades el tiempo

y para justicias Dios », Juan tue Pedro devenu son rival auprès de la belle Catalina. Les deux hommes étaient amis mais l'ambition, l'égoïsme et la jalousie ont eu raison de ce lien. Amoureux tous deux de la même femme, ils ont tiré aux dés pour savoir lequel d'entre eux aurait le droit de lui déclarer sa flamme. Le perdant, Juan, n'a pu le supporter et a supprimé son ancien ami, puis a veillé sur Catalina pendant des années, espérant parvenir à l'épouser après sa période de deuil.

La conclusion semble être que l'on ne peut faire confiance à personne, que tôt ou tard on est trahi même par ceux que l'on aime et sur lesquels on pense pouvoir compter. Cette prise de conscience convient à la mentalité romantique, désabusée de tout et de tous : l'homme est seul dans un monde insensible et hostile, comme le dit Chateaubriand : « On habite avec un cœur plein un monde vide, et sans avoir usé de rien on est désabusé de tout »[502].

4) Le mystère dans les récits et le passage au fantastique et au merveilleux.

a) Les particularités assumées des écrivains romantiques et de leurs personnages.

Avec leur état d'esprit insatisfait, les romantiques se montrent souvent égoïstes, imaginant qu'ils occupent une place prépondérante au sein de l'univers[503]. Pierre Moreau nous les décrit ainsi :

> Des pourpoints et hauts de chausse, une chevelure flottante, une toque de velours, une épée à la ceinture, est-ce un accoutrement de carnaval ? C'est le jeune romantique de 1830, que nous décrivent les souvenirs du temps. Des arceaux, des lambris héraldiques, des vitraux gothiques, est-ce le manoir d'un vieux baron ? C'est celui d'un Jeune France, et les blasons qui ornent sa grande salle sont ceux de Chateaubriand, de Hugo, de Vigny. Les chevaliers des temps nouveaux, qui ont lu le *Pas d'armes du roi Jean*, rêvent de ressusciter les champs clos d'autrefois, de se vêtir d'armures. Ou bien ces troubadours aux vêtements noirs, boutonnés jusqu'au col, vivent parmi les fantômes, les saules pleureurs, les minaudières qui jouent à l'immatérielle comme une héroïne de Balzac[504].

Ces jeunes hommes semblent donc totalement perdus dans leur époque et paraissent désirer cultiver leur attitude déconcertante et anachronique. Dans *Âmes et thèmes romantiques*, Pierre Moreau confie qu'il pense avoir découvert la raison de

---

[502] « Du vague des passions », p. 714, *in Le Génie du Christianisme*, *op. cit.*, 2e partie, Livre III, Chap. IX, pp.714-716.
[503] SEBOLD (Russell P.), *op. cit.*, p. 35.
[504] MOREAU (Pierre), *Le romantisme*, op. *cit*., p. 218.

ce comportement : « les hommes qu'un événement violent a séparés de leur passé ne peuvent pas ne pas être passionnément curieux de ce passé devenu soudain si lointain, et terriblement inquiets de leur présent dont il ne saisissent plus ni les origines ni les perspectives d'avenir »[505].

C'est exactement le cas de José Zorrilla : il était malheureux, avait quitté sa ville natale, abandonné ses études, fui sa famille qui le rejetait et il était persuadé qu'il avait une mission littéraire à accomplir sur terre, celle dont parle Charles Baudelaire dans *L'art romantique* : « le poète, placé sur un des points de la circonférence de l'humanité, renvoie sur la même ligne en vibrations plus mélodieuses la pensée humaine qui lui fut transmise ; tout poète véritable doit être une incarnation »[506]. C. Baudelaire considère donc que l'art est inséparable de la morale et de l'utilité et, dans le cas de J. Zorrilla, son art avait pour vocation de montrer aux Espagnols la beauté de leur pays et le bonheur qu'apportaient la foi religieuse et le respect de valeurs morales strictes telles que la vertu, la franchise ou encore la bravoure. J. Zorrilla savait qu'il allait à contre-courant de la mode littéraire de l'époque, plutôt opposée à la religion et favorable à la liberté individuelle. Il était donc un écrivain « original »[507] qui « éprouve un besoin de justification si pressant qu'il est toujours à la recherche de l'exception »[508]. En effet, J. Zorrilla explique pourquoi il ne veut pas écrire des chansons populaires mais des poèmes qui lui seraient inspirés par Dieu. Il n'est pas un écrivain comme un autre, telle est sa conviction. Dès lors, même son aspect physique et ses vêtements ont pour but de montrer qu'il est différent des autres. José Velarde le décrit ainsi : « un joven […] delgado, pálido, de larga caballera y expresivos ojos, acongojado y convulso »[509]. Cette description fait penser à celle de Byron, qui a poussé à l'extrême le romantisme de son propre personnage : il fixait les gens avec un regard terrible qui les épouvantait et il mettait en valeur son pied bot, tenant cette difformité pour un signe du destin[510]. Les descriptions des romantiques font froid dans le dos ! Ils trouvaient beau ce qui était laid ou grotesque[511], ce qui amena Mario Praz à analyser leur goût pour « la beauté de

[505] *Id.*, *Âmes et thèmes romantiques*, Paris, Corti, 1965, 315 p. ; p. 135.
[506] *L'Art romantique, suivi de Fusées, Mon cœur mis à nu et Pauvre Belgique* [1869], Utrecht, Julliard, 1964, 560 p. ; p. 47.
[507] GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, 351 p. ; p. 29.
[508] *Op. cit.*, p. 68.
[509] Lettre du premier janvier 1881, *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit*., p. 1734.
[510] PRAZ (Mario), *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1966], *op. cit.* ; p. 85.
[511] FOSTER (David Williams), *op. cit*., p. 15.

Méduse »[512] et à écrire : « Beauté méduséenne, la beauté des romantiques est imprégnée de douleur, de corruption et de mort »[513]. Le poème « Hymne à la beauté » de Charles Baudelaire montre bien que juste à côté de la beauté, il y a l'horreur :

> Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
> De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
> Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
> Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement. […]
> Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
> O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
> (vv. 13-16 et 21-22)[514].

Victor Hugo explique, dès 1827 dans la préface de *Cromwell*, que « le laid existe [dans la création] à côté du beau, le difforme près du grâcieux, le grotesque au revers du sublime, le Mal avec le Bien, l'ombre avec la lumière »[515].

José Zorrilla cultive son personnage de poète romantique malheureux, incompris parce que supérieur. Lorsqu'il éclate en sanglots, en lisant le poème dédié à Larra, il ne semble pas sincère[516] et il confia par la suite qu'il méprisait les circonstances dans lesquelles il avait composé et récité ce poème : « Broté como una yerba corrompida / al borde de la tumba de un malvado, / y mi primer cantar fué a un suicida ; ¡ agüero fué por Dios bien desdichado ! »[517]. En fait, il ne pensait pas au défunt mais à l'énorme impact qu'aurait sur sa célébrité la lecture de ce poème lors des obsèques de Larra. Cela le gênait que sa célébrité soit née lors des funérailles d'un suicidé, il en avait presque honte. Être l'héritier d'un suicidé, avec tout le tabou culturel et religieux que cela impliquait, était-ce réellement une chance, cela pouvait-il augurer d'une gloire littéraire possible ? J. Zorrilla sous-entendait que sa poésie aurait dû être connue dans des circonstances plus dignes de ses aspirations. Comme l'explique Russell Sebold, les amis de Larra acceptèrent J.

---

[512] PRAZ (Mario) *op. cit.*, p. 44.
[513] *Op. cit.*, p. 65.
[514] BAUDELAIRE (Charles), « Hymne à la Beauté », *Les Fleurs du Mal* [1857], *op. cit.*, p. 183. Dans « Le monstre » (*op. cit.*, pp. 242-245), Baudelaire décrit une femme qu'il aime en soulignant tous ses défauts : « Ta carcasse a des agréments / Et des grâces particulières ; / Je trouve d'étranges piments / Dans le creux de tes deux salières ; […] Tes yeux qui semblent de la boue, / où scintille quelque fanal, / Ravivés au fard de ta joue, / Lancent un éclair infernal ! / Tes yeux sont noirs comme la boue ! / […] Ta peau brûlante et sans douceur / Comme celle des vieux gendarmes […] / Vraiment oui ! vieux monstre, je t'aime ! ».
[515] SOURIAU (Maurice), *op. cit.*, p. 191.
[516] DOWLING (John), « José Zorrilla y la retórica de la muerte », *Hispanic Review*, 57, 4 (1989), pp. 437-456 ; p. 445.
[517] « Introducción », vv. 1-4, *in Recuerdos y fantasías*, *op. cit.*, tomo I, p. 431.

Zorrilla comme un envoyé chargé d'une mission transcendante essentiellement parce que lui-même se considérait comme tel[518].

Par la suite, il se singularise différemment : il épouse une femme plus âgée que lui, qui est veuve et qui a déjà un enfant, allant ainsi à l'encontre des conventions et de la moralité bien pensante, ce qui lui vaut les moqueries de ses compatriotes et la fureur de sa famille. Plus tard, son mariage avec une toute jeune fille choquera tout autant. J. Zorrilla est-il conscient d'avoir un comportement qui peut être jugé provocant ?

De même, contrairement à la plupart des écrivains, et bien que souffrant de problèmes financiers, il a toujours clamé haut et fort qu'il ne voulait appartenir à aucun parti politique. Par cette attitude, il renonçait à des revenus confortables, rendant son avenir constamment incertain, et c'était une autre manière de choquer, de se singulariser parmi les autres intellectuels qui s'engagaient en politique et participaient aux gouvernements, s'assurant ainsi des rentes substantielles. J. Zorrilla semblait très fier de ne pas avoir fait la même chose car, manifestement, pour lui, la politique menait le pays à la ruine intellectuelle et à la toute-puissance des clichés et des préjugés :

> Doy gracias a Dios de haberme librado de semejante necedad, que me hubiera igualado con los insensatos que llevan al país al abismo del anonamiento, á donde nos conducen, con la gerga de la filosofía alemana, el salvaje ruido de los toros, las peteneras, los jipíos y el palmoteo y el pateo de lo flamenco[519].

Nous voyons donc que sa conviction n'a pas changé plus de quarante ans après avoir pris la décision de rester politiquement neutre, bien au contraire, elle s'est renforcée car, selon lui, les politiques mènent le pays vers la déchéance et le néant. Toute sa vie durant, J. Zorrilla aura donc éprouvé le besoin de se différencier de ses compatriotes et des autres écrivains, en composant des œuvres et en adoptant des comportements différents de ceux que l'on pouvait voir.

Le but n'est pas uniquement de choquer : dans ses œuvres, l'écrivain romantique veut doter ses héros d'une charge de mystère inquiétant mais également fascinant. Dans les *Leyendas Tradicionales*, il est des personnages qui ressemblent

---

[518] *Trayectoria del Romanticismo español*, *op. cit.*, p. 175.

[519] Lettre de Zorrilla au marquis de Dos Hermanas, 18 décembre 1884, par FRAY SECUNDINO MARTÍN, « Cinco cartas inéditas de Zorrilla », *in* RODRÍGUEZ LESMES (Dacío), *Zorrilla, poeta nacional (1893-1943).* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p. ; p. 49.

à J. Zorrilla, tel Don Juan dans « Margarita la tornera ». Comme lui, il a une part d'ombre dans la mesure où il commet des actions que sa famille condamne (la séduction à outrance pour don Juan ainsi que son errance au gré de ses rencontres amoureuses et des assassinats qu'il commet, la fugue et la vie d'artiste pour J. Zorrilla). Les héros des *Leyendas Tradicionales* sont des êtres particuliers qui renferment une part de mystère. Par exemple, la beauté de la deuxième Rosa comporte quelque chose de spécial qui provoque la surprise : « Alzó Rodrigo la noble / frente, y la beldad de Rosa / viendo, en verdad asombróse » (« Las dos Rosas », vv. 2528-2530, p. 71a). Rosa est placée à un autre degré du récit, parmi les personnages mystérieux : « No pertenece su hermosura y gala / á género, ni siglo, ni país / […] Gravita apenas en la blanda alfombra / la leve huella del enano pié, / y tiene más de vaporosa sombra, / de inefable vision que de mujer » (vv. 2551-2552 et 2555-2558, p. 71a). Le mystère qui l'entoure est accentué par l'ignorance de ses origines : « Ninguno supo de su pasada historia : / nadie el solar en que nació cual es » (vv.2596-2597, p. 71b). De plus, elle ne participe pas aux mondanités et elle adopte en toutes circonstances une attitude réservée : « pasa solitaria vida / en medio de ruidosa sociedad » (vv. 2576-2577, p. 71b). Elle n'agit donc pas comme les autres femmes de la Cour, elle est différente et c'est pour cela que le regard de Pedro se pose sur elle et sur aucune autre. La littérature française, par les mots de Théophile Gautier, exprime ce même sentiment. Dans *Le roi Candaule*, Nyssia impressionne très fortement Gygès :

> Il avait été plutôt ébloui, fasciné, foudroyé en quelque sorte, que charmé par cette apparition surhumaine, par ce monstre de beauté… La perfection portée à ce point est toujours inquiétante, et les femmes si semblables aux déesses ne peuvent qu'être fatales aux faibles mortels ; elles sont créées pour les adultères célestes, et les hommes, même les plus courageux, ne se hasardent qu'en tremblant dans de pareilles amours… [520].

Ces personnages ont toujours des projets secrets, ils ne se livrent pas complètement : Diego (« A buen juez mejor testigo ») n'est pas totalement sincère quand il jure fidélité à Inés ; César Montoya se marie mais continue secrètement à courtiser une autre femme ; dans « El desafío del diablo », César est également auréolé de mystère : tout d'abord, il apparaît masqué à Beatriz, ce qui fait naître chez la jeune fille une multitude de questions et de scénarios amoureux. Puis, en découvrant son visage, César laisse entrevoir une large cicatrice. Au lieu d'en être

[520] *Le roman de la momie, précédé de Une nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule et Arria Marcela*, introduction de Adolphe BOSCHOT, Paris, Garnier, 1963, 346 p., pp. 45-108 ; pp. 51-52.

choquée, Beatriz la romantique passionnée imagine César en défenseur justicier et tombe éperdument amoureuse de lui. Sans cette cicatrice, son sentiment amoureux se serait-il éveillé de la même manière ? Cela n'est pas certain, car cette particularité, ajoutée aux bribes d'informations que Beatriz réussit à recueillir sur César, font de lui un personnage hors du commun, entouré d'un halo de mystère et de prestige. Elle ne voit plus le simple bandit, mais imagine le chevalier bafoué injustement malgré son attitude vertueuse et luttant sans cesse pour recouvrer son honneur : « El se batió animoso / por su patria y su rey ; […] La larga cicatriz de la lanzada / por aquel recibida, / al noble impone obligacion sagrada / de pagarle la vida con la vida ; / y á su honor tornará […] » (vv. 1496-1497 et 1503-1507, p. 150a). Les hommes comme César sont fascinants, ils séduisent d'emblée toutes les femmes qui ne leur résistent pas, provoquant de nombreux chagrins et désillusions.

Les personnages romantiques font montre de précipitation, de fureur et d'égocentrisme[521]. C'est effectivement ce qui arrive dans la majorité des *Leyendas Tradicionales* : César Montoya (« El capitán Montoya ») se vante de séduire un grand nombre de femmes, même celles dont la moralité devrait être exemplaire, comme les nonnes ; Bustos Ramírez (« Las dos Rosas ») ne supporte pas que Rosa lui échappe et il la tue ; Beatriz (« El desafío del diablo ») renie tous ses engagements envers Dieu pour tenter de rejoindre César ; Tello (« Justicia de Dios ») tue don Juan de Vargas, l'ancien fiancé d'Ana, qu'il doit épouser le lendemain, car il représente un danger pour son couple ; Juan (« El testigo de bronce ») élimine par trahison (il lui donne un coup d'épée dans le dos) Germán de Osorio car sa fiancée Aurora lui a dit que, un soir, il l'avait suivie ; Juan de Alarcón (« Margarita la tornera ») n'obéit qu'à ses instincts et à ses désirs, au mépris des convenances et du respect d'autrui ; Juan Ruiz (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios ») n'accepte pas de s'effacer devant son rival Pedro et le tue ; Elvira (« El caballero de la buena memoria ») est imbue d'elle-même, capricieuse et intrigante, elle n'agit que selon ses envies et entend soumettre tous les hommes ; le duc d'Arcos (« El escultor y el duque ») est fou de rage quand Tisbe, l'épouse de Torrigiano, l'éconduit et il jure de mener le sculpteur à sa perte ; Guarino (« La azucena silvestre ») se laisse très vite influencer par le mystérieux ermite qui se révèle être un démon ; enfin, toute sa vie durant, le juge Ronquillo recherche le pouvoir et terrorise le peuple par sa méchanceté.

[521] SEBOLD (Russell P.), *Trayectoria del romanticismo*, *op. cit.*, p. 118.

Nous constatons donc la volonté de José Zorrilla de faire apparaître dans ses *Leyendas Tradicionales* des personnages comportant des traits romantiques, au sens de passionné, égoïste et rebelle. Or :

> Il se produit un choc typiquement romantique entre l'individu et la société où il vit, et c'est en général ce conflit qui se reflète dans une autre contradiction intérieure et psychologique. Le personnage romantique réagit, soit à cause de la morale dans laquelle il a été élevé, soit à cause de sa nouvelle morale exotique et rebelle, en produisant une confusion totale, une perte de distinction claire entre la vertu et le vice[522].

En effet, un grand nombre des héros des légendes de José Zorrilla agissent mûs par leurs seuls désirs, au détriment, la plupart du temps, de la raison qui les a dominés jusque là. Margarita est persuadée de bien agir en quittant le couvent pour suivre Juan ; le jeune Juan (« El caballero de la buena memoria ») est sûr de lui quand il prend fait et cause pour Elvira de Montadas. Ils suivent leur cœur et pensent agir en respectant la morale, or ils commettent tous deux une grave trahison. Mais, à côté de cet aspect mystérieux et fascinant des personnages, nous assistons parfois à un glissement vers l'espace du fantastique.

c) Le goût pour le macabre.

José Zorrilla crée donc une atmosphère mystérieuse mais, comme beaucoup de romantiques et pour plaire au public du XIX^{e} siècle, il a inséré dans ses récits des détails macabres. Par exemple, voici comment il décrit la découverte par Genaro du corps décapité de Valentina : « Aquel brazo frio asiendo / el cuerpo á que se une busca ; / mas al arribar sus manos / á la garganta desnuda, / cayó Genaro en el suelo / sin sentidos que le acudan, / porque *no halló la cabeza / al tronco sangriento junta* » (vv. 504-511, p. 86b).

En effet, durant l'époque romantique, certains artistes étaient parfois crus dans leurs créations : les auteurs dans leurs descriptions, comme nous l'avons vu au travers de J. Zorrilla[523], et les peintres dans leurs tableaux, par exemple Carlos Luis

---

[522] SEBOLD (Russell P.), *Trayectoria del Romanticismo español*, *op. cit.*, p. 117.

[523] Nous pouvons citer également Honoré de Balzac, dans *L'Elixir de longue vie* [1830], *in Contes étranges et fantastiques*, Paris, Brodard et Taupin, 1999, 322 p. ; p. 116 : « la tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur le crâne jaune de l'officiant. "- Souviens-toi de doña Elvire !" cria la tête en dévorant celle de l'abbé. Ce dernier jeta un cri affreux qui troubla la cérémonie. Tous les prêtres accoururent et entourèrent leur souverain. "- Imbécile, dis donc qu'il y a un Dieu !" cria la voix au moment où l'abbé, mordu dans sa cervelle, allait expirer ».

de Ribera y Fieve[524] (1815-1891) dont le tableau « Luisa » montre une tête de mort, Federico de Madrazo y Kuntz[525] (1815-1894), avec « La Pesadilla », qui laisse découvrir un cadavre ou encore Eugenio Lucas Velázquez[526] (1817-1870), admirateur de Francisco Goya et auteur de tableaux sinistres et choquants, représentant par exemple des scènes d'Inquisition. Certaines illustrations des légendes de José Zorrilla présentent des scènes terrifiantes (voir pages suivantes) mais, réalisées pour la publication de l'ouvrage en 1884, elles ne répondent plus à ce goût pour le macabre, le démoniaque ou l'horrible qui étaient en vogue dans la première moitié du XIX^{e} siècle ; elles sont plutôt « l'expression emblématique de la mythique union des arts »[527]. Dès 1840 les revues et les œuvres littéraires se sont parées d'illustrations, or « la genèse de l'illustration commerciale et populaire coïncide avec l'histoire du Romantisme »[528]. Les revues et les ouvrages libéraux, tout comme ceux d'idéologie conservatrice, trouvent dans l'illustration un moyen de véhiculer des idées. Philippe Kaenel explique : « la diffusion du savoir grâce au puissant support de l'image devient aussi bien un moyen d'encourager la mobilité sociale par l'éducation des masses qu'un instrument d'imposition du "bon goût", conçu pour assurer l'homogénéité sociale »[529].

[524] *Gran diccionario de la pintura (siglo XIX)*, Barcelona, Carroggio, 374 p. : C. L. de Ribera y Sieve « produce numerosos cuadros en los que cultiva el género histórico y, con posterioridad, la temática religiosa. […] Sus primeras obras están caracterizadas por asuntos políticos e históricos » (p. 287).
[525] *Op. cit.*, p. 203 : F. de Madrazo « es uno de los artistas de mayor celebridad y gloria del siglo XIX español. Entre sus cargos destaca el de pintor de cámara, director del museo del Prado y de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y entre sus menciones honoríficas la de comendador de la Legión de Honor. […] Su formación se consolida en París, a partir de 1833, en el taller de Ingres. […] Sus obras responden al purismo neoclásico aprendido en París. […] Fija residencia en Madrid a partir de 1842 y adquiere gran prestigio. Inicia su triunfal carrera retratística ».
[526] *Op. cit.*, p. 199.
[527] KAENEL (Philippe), *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, Genève, Droz, 2005, 638 p. ; p. 85.
[528] *Op. cit.*, p. 83.
[529] *Op. cit.*, p. 96.

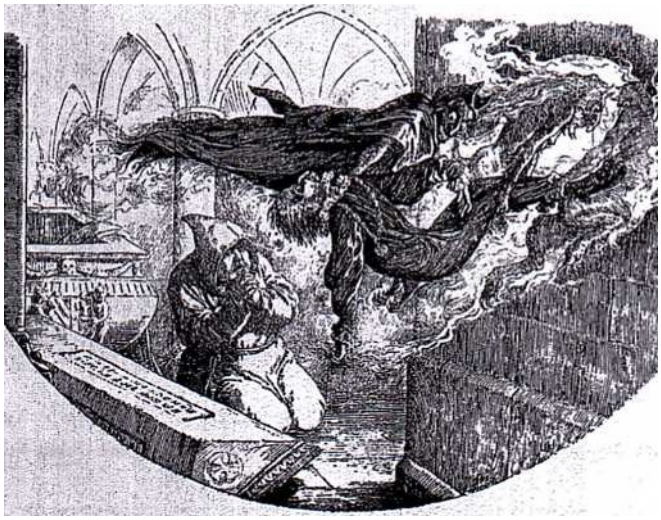
Illustration pour « Las dos Rosas » (p. 75) :

Pedro Ibáñez se rend compte que la femme qu'il vient d'épouser est une créature diabolique qui vient chercher son âme, qu'il avait vendu plusieurs années auparavant en demandant au Diable de l'aider à tuer la première Rosa et son mari, le baron Don Bustos.

Illustration pour « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » (p. 329) :

Le féroce juge Ronquillo étrangle le curé Acuña, l'un des chefs des *Comuneros.* Sa cruauté est exacerbée par ses gestes : il s'aide de son pied pour serrer plus fort la corde fatale à Acuña.

Illustration pour « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » (p. 336) :



L'âme damnée du juge Ronquillo est emportée par un envoyé du Diable, sous l'œil effaré du moine qui était en train d'écrire le sermon des funérailles de Ronquillo.

Illustration pour « La azucena silvestre » (p. 356) :

L'ermite qui se trouvait sur la montagne de Montserrat avec Guarino révèle sa nature diabolique, après avoir incité Guarino à violer et tuer María, la fille du comte de Barcelone Wifredo.

Illustration pour « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » (p. 292) :

Pedro Medina croit montrer aux gardes la tête de mouton qu'il vient d'acheter, mais il s'agit en fait de celle de Juan Ruiz, son ancien ami qu'il a tué, par jalousie, sept ans auparavant.

La peinture se teinte aussi d'une atmosphère romantique :

> las ruinas góticas son especialmente queridas por los románticos que identificaron el gótico con la época de los ideales caballerescos, la exaltación religiosa, las Cruzadas, los trovadores…, etc. […] Se desmesura la impresión acentuándola con elementos naturales ; la nieve, la soledad, el rayo de luna, la tempestad, la tiniebla, […] o bien introduciendo elementos fantásticos, sugeridores del peligro, del misterio, de lo sobrenatural : aves nocturnas, fantasmas, visiones…[530].

Ainsi, « la légende […] est le produit et l'expression de la peur, qui rend le monde spectral, terrible et indistinct. Elle relaye l'Histoire lorsque le réel se dissout dans l'horreur »[531]. Claude Millet donne pour exemple les légendes sur des personnes ensevelies vivantes, comme dans *Les Misérables*[532] de Victor Hugo. Il

[530] LAFUENTE FERRARI (Enrique), « El romanticismo y la pintura española », *in* VARELA (José Luis), pres. y dir., *Estudios Románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla y C. S. I. C., 1975, 343 p., pp. 121-180 ; p. 159.
[531] MILLET (Claude), *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997, 280 p. ; p. 88.
[532] [1845-1862], prés. d'Henri Guillemin, Paris, Seuil, 1966, 567 p. ; Victor Hugo raconte la catastrophe de Waterloo : « L'instant fut épouvantable. Le ravin était là, inattendu, béant, à pic sous les pieds des chevaux, profond de deux toises entre son double talus ; le second rang y poussa le premier, et le troisième y poussa le

ajoute : « La légende est une histoire épouvantable, produite par l'épouvante et la produisant à son tour, par l'obscurité spectrale dont elle voile le monde »[533]. En effet, le dénouement des légendes de José Zorrilla n'est pas rassurant, même s'il correspond à un respect de la loi et des gens. Comme l'écrit Paul Van Tieghem : « C'est une atmosphère de mystère et d'horreur, traversée de rayons célestes, que l'on respire avec l'œuvre de Byron, Nodier, Hugo, Dumas, Rivas, Espronceda et tant d'autres »[534]. Et effectivement, la description de l'exécution de Acuña par Ronquillo est des plus terrifiantes :

> ¡ Ronquillo ! fué á esclamar el sacerdote,
> pero apagó su voz el duro lazo,
> que estrechó con la planta y con el brazo
> aquel verdugo en hábito de juez.
> Por los tránsitos de la cárcel
> Su trofeo arrastró, dejando en ellos
> con la sangre de Acuña y los cabellos
> señalado el camino que llevó ;
> […]
> Y el cordel ominoso atando á un hierro,
> lanzó al aire el cadáver palpitando…
> cayó la turba mísera temblando,
> pasmada de terror y de piedad.
>
> (« Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », vv. 161-168 et 177-180, p. 327ab).

J. Zorrilla s'excuse, à la fin du récit, des passages atroces, mais ajoute qu'il n'a pas eu le choix, car son but était de souligner la gravité de l'action de Ronquillo, l'importance de la foi et la toute-puissance du jugement divin. Ronquillo a été odieusement cruel avec Acuña et, à la fin de sa vie, il le paie avec son enlèvement

---

second ; les chevaux se dressaient, se jetaient en arrière, tombaient sur la croupe, glissaient les quatre pieds en l'air, pilant et bouleversant les cavaliers, aucun moyen de reculer, toute la colonne n'était plus qu'un projectile, la force acquise pour écraser les anglais écrasa les français, le ravin inexorable ne pouvait se rendre que comblé, cavaliers et chevaux y roulèrent pêle-mêle se broyant les uns les autres, ne faisant qu'une chair dans ce gouffre, et quand cette fosse fut pleine d'hommes vivants, on marcha dessus et le reste passa » (p. 138). De même, pour sortir de sa cachette, Jean Valjean se fait enterrer vivant : « Tout à coup, il entendit sur sa tête un bruit qui lui sembla la chute du tonnerre. C'était une pelletée de terre qui tombait sur le cercueil. Une seconde pelletée de terre tomba. Un des trous par où il respirait venait de se boucher. Une troisième pelletée de terre tomba. Puis une quatrième » (p. 222). Victor Hugo évoque plus loin les *fontis*, effondrements de terrains qui avaient parfois lieu à Paris avant que soient entrepris d'importants travaux, en 1833, et qui provoquaient la mort : « Si l'eau domine, la mort est prompte, il y a engloutissement ; si la terre domine, la mort est lente, il y a enlisement. Se figure-t-on une telle mort ? si l'enlisement est effroyable sur une grève de la mer, qu'est-ce que dans le cloaque ? […] la surdité, l'aveuglement, une voûte noire, un dedans de tombe déjà tout fait, la mort dans de la bourbe sous un couvercle ! l'étouffement lent par l'immondice, une boîte de pierre où l'asphyxie ouvre sa griffe dans la fange et vous prend à la gorge ; la fétidité mêlée au râle ; […] et appeler, et grincer des dents, et se tordre, et se débattre, et agoniser, avec cette ville énorme qui n'en sait rien, et qu'on a au-dessus de sa tête ! Inexprimable horreur de mourir ainsi ! » (p. 496).

[533] MILLET (Claude), *op. cit.*, p. 91.

[534] *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, *op. cit.*, p. 258.

par de sinistres créatures diaboliques. Il s'agit clairement d'un châtiment de Dieu puisque le chef des créatures s'exprime ainsi :

> Mirando los pecados infinitos
> con que manchó su vida y su conciencia
> el alma de este juez, y sus delitos
> no mereciendo de su Dios clemencia,
> y en la balanza igual de su justicia
> pesando mucho más que su inocencia
> la venganza, el orgullo y la avaricia,
> al cuerpo infame del Hacedor sentencia
> con el alma á sufrir males eternos
> por una eternidad en los infiernos.
> (vv. 772-781, p. 335a).

c) Le fantastique et le merveilleux céleste dans les légendes.

« Le fantastique manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel »[535]. C'est ainsi que, le plus souvent, sont ressenties les interventions d'êtres surnaturels. On ne peut pas à proprement parler d'êtres surnaturels dans les légendes de J. Zorrilla car ce sont essentiellement des personnages divins qui interviennent ; or, la foi supposant l'existence de Dieu, Celui-ci fait partie de notre monde même s'il appartient également au monde céleste. C'est ce que Todorov appelle le « merveilleux chrétien »[536]. Dieu est parmi nous, présent en toute chose et en tout lieu, c'est un être supérieur. On Le prie mais on ne s'attend pas à ce qu'Il intervienne « physiquement » par le biais d'une statue qui s'anime (« El testigo de bronce ») ou d'une voix qui surgit (« El desafío del diablo »). C'est pourquoi Son intervention provoque tout d'abord l'incrédulité. Non pas que le public présent doute de l'existence de Dieu, mais l'idée du châtiment divin est tellement terrifiante qu'au départ ce qui arrive semble invraisemblable. Très rapidement l'incrédulité cède le pas à l'épouvante. Le public reste interdit, retenant son souffle, muet d'effroi face à l'inéluctable. En analysant le vocabulaire des récits fantastiques, Louis Vax a remarqué que les mots comme « peur », « terreur », « horreur » ou « angoisse » reviennent souvent, par le biais du narrateur ou dans la bouche des personnages et il estime donc que le surnaturel rassurant n'a pas sa place dans le récit fantastique[537]. Cependant, il est des exemples où ce sentiment de peur n'apparaît pas et, là, le récit n'est pas dans le fantastique mais dans le merveilleux.

[535] CAILLOIS (Roger), *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, 2 vols., 640-606 p. ; vol. 1, p. 8.
[536] *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 196 p. ; p. 60.
[537] *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, 128 p.

Quand Margarita découvre que la Vierge Marie a pris sa place au couvent, elle n'éprouve d'abord qu'une immense surprise. C'est un véritable choc mais immédiatement elle se prosterne, heureuse et rassurée, aux pieds de la Vierge Marie. Ce qu'elle vient de vivre n'est finalement qu'une preuve supplémentaire de la toute-puissance divine. De même dans « La azucena silvestre », Guarino et Wifredo n'ont apparemment aucune appréhension en allant chercher le corps de María. Ils ne semblent pas effrayés à l'idée qu'ils sont censés trouver un corps en décomposition ou un squelette et, lorsqu'ils découvrent le corps de María intact, c'est le ravissement qui les submerge et non la surprise[538]. Ils sont infiniment heureux lorsque María revient à la vie, ils acceptent immédiatement le miracle.

Parfois, le rapport à la religion n'est qu'implicite. En effet, dans « Las dos Rosas », le fantastique intervient sous la forme d'une femme qui, peu à peu, prend l'apparence d'un démon. Alors que, dans la plupart des légendes, l'irruption du surnaturel est brutale, là le personnage a le temps de se poser des questions, de ne pas vouloir en croire ses yeux. Il est envahi progressivement par les doutes et la peur. La deuxième Rosa est en fait un démon, comme le découvre Pedro Ibáñez :

> vió sentada sobre el lecho
> prendiendo fuego á las ropas
> una aparicion horrible
> que, en su vacilante forma,
> mostraba al par su contorno,
> mitad monstruo, y mitad Rosa :
> y al són de la ardiente llama
> en voz le decia cóncava :
> « ¡ Alma entera y vida media !
> El alma la tengo toda :
> diez años eran de vida,
> y están mediándosa ahora »
>
> (vv. 2160-2171, p. 76b).

Dans d'autres légendes, c'est le lecteur qui, mentalement, assimile l'événement à un acte divin. Lorsque, dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », Juan découvre qu'il transporte la tête ensanglantée de l'homme qu'il a tué sept ans plus tôt et que la métamorphose s'est opérée en passant devant une croix, c'est le lecteur qui fait le lien et en déduit que la métamorphose est l'œuvre de Dieu. Le même phénomène apparaît dans « La cabeza de plata » : alors qu'il se trouve, sans

[538] Cette absence de surprise, cette acceptation immédiate du miracle font penser aux contes populaires, empreints de merveilleux. Nous pouvons donner l'exemple de « La Maria-Roseta », *in* AMADES (Joan), *Contes catalans*, Paris, Erasme, 1957, 289 p. ; pp. 13-26. Maria-Roseta est une jeune fille dont la mère, morte, reste resplendissante, allongée sur son lit.

le savoir, avec le tuteur de Valentina, Genaro ouvre la boîte renfermant le crâne qu'il a trouvé quelques mois auparavant et il y découvre à la place la tête ensanglantée de Valentina. Il comprend alors qu'il s'agit d'une intervention divine qui a pour objectif de faire punir l'assassin et il s'écrie : « ¡ eres tú, tú, miserable, / su asesino ! ¡ Sí, sí, el cielo / te ha echado al rostro su sangre ! » (vv. 2633-2635, p. 115a).

Quoi qu'il en soit, pour toutes les manifestations divines des légendes, le lecteur est préparé à un dénouement inattendu :

> Inherentes precisamente en esos elementos en ruinas del paisaje que manifiestan la aterradora ira de Dios se encuentran los más altos valores estéticos, porque también ellos expresan el infinito poder de Dios, y evocan […] actitudes y emociones que los hombres habían sentido antes frente al propio Dios omnipotente[539].

L'auteur prépare l'espace et le temps pour qu'ils paraissent œuvres de Dieu. En effet, il insiste sur le fait que les lieux qu'il décrit sont en ruines parce qu'un drame y a eu lieu des années auparavant. Le récit acquiert alors une dimension extra-ordinaire : une autre époque, un lieu différent, un événement tragique, la colère de Dieu et l'abandon du lieu sont autant d'éléments susceptibles de provoquer un sentiment d'angoisse et des interrogations : « Le frisson que suscite un chuchotement dans un bois désert est une tradition et un héritage du sentiment religieux »[540]. Animé de sa foi, l'homme en proie à des événements mystérieux et inquiétants a donc tendance à y voir la main de Dieu et, dans les légendes de J. Zorrilla, cette démarche est sans équivoque car revendiquée par l'auteur.

Les légendes de J. Zorrilla sont donc assez ambivalentes dans la mesure où, représentatives de la psychologie romantique tourmentée, elles montrent à la fois la face obscure et démoniaque du monde, avec ses crimes, ses trahisons et ses mensonges, et sa face vertueuse, avec la foi et le respect envers Dieu. Margherita Bernard, dans « Dimensión fantástica y maravillosa en Zorrilla »[541], estime que tous les éléments surnaturels qui apparaissent (intervention directe de Jésus-Christ ou de la Vierge Marie, métamorphose ou retour à la vie comme châtiment, résurrection, vision de son propre enterrement) font partie du « merveilleux surnaturel » dont parle

---

[539] ABRAMS (M. H.), *El Romanticismo : tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, 482 p. ; p. 95.
[540] BARONIAN (Jean-Baptiste), *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977 ; 103 p.
[541] *Actas del Congreso sobre José Zorrilla « Una nueva lectura »*, *op. cit*, pp. 241-250 ; p. 241.

Guillermo Carnero[542]. Margherita Bernard cite l'exemple de « La cabeza de plata » : selon elle, tout le récit frôle le fantastique mais reste dans le merveilleux. Cependant, lorsque Federico voit l'âme de Genaro s'envoler et constate que le talisman a disparu, il reste dans le doute et ne trouve pas d'explication rationnelle. Il se dit qu'il a trop bu mais n'est pas convaincu d'avoir été l'objet d'une hallucination : « Jamás supo esplicarse aquella idea : / y él hundió en el misterio más profundo / cómo salió Genaro de este mundo / y el *talisman* de plata de una vez : / y siempre que en su mente la memoria / de la vision fugaz se renovaba, / dudando de sí mismo murmurba : / "*Los demonios tenían aquel Jérez !*" » (vv. 2702-2709, p. 116a). Cependant, avec son allusion au diable qui serait intervenu pour prendre l'âme maudite du tuteur, cette remarque de Federico peut constituer une explication aux phénomènes incroyables qui ont eu lieu. Par ailleurs, selon Genaro c'est Dieu qui est intervenu pour rétablir la justice. À partir du moment où l'une de ces explications est acceptée, le récit entre dans le genre du merveilleux, et c'est ce qui arrive dans chaque récit où surgit un événement extraordinaire : le narrateur, les personnages ou le lecteur lui-même admettent que c'est la main divine qui a agi : María peut ressusciter grâce à la volonté de Dieu ; c'est Dieu qui interpelle Beatriz et pose sa main sur son épaule au moment où elle allait s'enfuir du couvent ; Margarita accepte que la Vierge Marie l'ait remplacée dans ses fonctions pendant son absence ; et dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », c'est Dieu qui fait en sorte que la tête du mouton soit transformée en tête humaine.

III. La religion et la foi dans les *Leyendas Tradicionales*.

Nous arrivons à une composante essentielle des œuvres de José Zorrilla : la religion. L'auteur a toujours revendiqué sa fierté d'être chrétien, il était persuadé, en vertu de la « conception romantique qui persuade aux poètes qu'ils tiennent des dieux eux-même le pouvoir qui les dérobe à la juridiction des autres hommes »[543], que son inspiration poétique lui venait de Dieu et il s'est maintes fois présenté comme un « cristiano trovador »[544].

---

[542] « Apariciones, delirios y coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX », *Insula*, 318 (1973), pp. 1-4.
[543] PICON (Gaëtan), *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, 279 p. ; p. 11.
[544] « La corona de pensamientos », vv. 26, *Álbum de un loco*, *op. cit*, tomo I, p. 1977.

1) Les écrivains romantiques et José Zorrilla face à Dieu.

La croyance en des forces de la nature amène la plupart des écrivains romantiques à réfléchir sur l'existence d'une puissance supérieure, surnaturelle peut-être, mais en tout cas dominatrice. Ils considèrent comme incontestable l'existence des âmes, ils spiritualisent ce qui fait leur quotidien et se tournent fréquemment vers la religion : « Avec le christianisme et par lui, s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse, la mélancolie »[545].

a) En Europe.

Pensons à Victor Hugo et à ses amis qui, sur l'Ile de Jersey, appelaient les esprits, faisaient tourner les tables et prétendaient dialoguer avec l'au-delà. Pour ces hommes, il est inconcevable de penser qu'après la mort il n'y a rien, ou que le monde n'est pas régi par une force supérieure qu'il faut respecter. Cette force, c'est celle de Dieu, dont l'existence est indubitable. Pierre Moreau dit à propos des âmes romantiques : « Elles se tendent, avec une avidité souvent rebelle, parfois hostile, mais toujours passionnée, vers Dieu. Elles mêlent à toutes choses leurs effusions mystiques »[546]. Elles sont donc animées par un souffle religieux mais l'échéance de la mort est une source de souffrance, comme le montre Victor Hugo dans ces vers :

> Quelle est la fin de tout ? la vie, ou bien la tombe ?
> Est-ce l'onde où l'on flotte ? est-ce l'onde où l'on tombe ?
> De tant de pas croisés quel est le but lointain ?
> Le berceau contient-il l'homme ou bien le destin ?
> Sommes-nous ici-bas, dans nos maux, dans nos joies,
> Des rois prédestinés ou de fatales proies ?
>
> O Seigneur, dites-nous, dites-nous, ô Dieu fort,
> Si vous n'avez créé l'homme que pour le sort ?
> Si déjà le calvaire est caché dans la crèche
> Et si les nids joyeux, dorés par l'aube fraîche,
> Où la plume naissante éclôt parmi des fleurs,
> Sont faits pour les oiseaux ou pour les oiseleurs ?[547].

---

[545] SOURIAU (Maurice), « Introduction » à HUGO (Victor), *La préface de Cromwell*, *op. cit.* ; pp. 186-187.
[546] *In Le romantisme*, *op. cit*, p. 296.
[547] « Les voix intérieures » [26 juin 1837], *in Poésie*, préface de Jean GAULMIER, *op. cit.*, vol. 1, III, p. 375.

Victor Hugo ne remet pas en cause l'existence de Dieu mais il révèle son angoisse par rapport à la mort qui est inéluctable. À quoi bon vivre puisqu'au bout il n'y a que la mort et que Dieu est le maître de tout ? À la mort de sa fille Léopoldine, la première attitude de Victor Hugo est de rejeter Dieu, avant d'accepter, avec le temps, le drame qui a eu lieu. La mort n'est-elle qu'une étape vers un ailleurs meilleur où l'âme flotterait, ou ne débouche-t-elle que sur le néant ? Il n'y a pas de réponse sûre, chacun doit avoir sa propre conviction, et les romantiques ont, dans leur majorité, choisi de croire en Dieu et de s'en remettre à Lui. À cet effet, Chateaubriand et Alphonse de Lamartine ont écrit respectivement *Le Génie du Christianisme* et *Les Méditations poétiques* ; le Vicomte Louis de Bonald s'est fait le défenseur de Dieu : « Partout où nous voyons des hommes, un Dieu se montre à tes regards »[548]. Cette expression : « un Dieu » et non : « Dieu » montre que les romantiques font référence à une entité, à une force transcendentale qui n'est pas forcément une représentation fidèle du Dieu des catholiques ou des protestants. Effectivement, les premiers romantiques réclamaient le renouvellement du christianisme, ou son remplacement par une nouvelle religion[549]. Hölderlin écrivit en 1797 : « Monothéisme de la raison et du cœur, polythéisme de l'imagination et de l'art, voilà ce dont nous avons besoin ! […] Nous devons avoir une nouvelle mythologie, mais cette mythologie doit être au service des idées, elle doit devenir une mythologie de la raison »[550]. Cette nouvelle mythologie doit permettre la liberté et l'égalité universelle de tous les esprits. Novalis, dans *Grains de pollen* (1798) et Schleiermacher, dans *Discours sur la religion* (1799) ont critiqué de la même manière l'enseignement théologique reçu et Hegel demanda une *Volksreligion* différente de la religion traditionnelle.

Ainsi, l'ode huitième écrite par Victor Hugo interpelle les dieux, et non le Dieu de la Bible en particulier : « Je vous abhorre, ô dieux ! Hélas ! si jeune encore, / Je puis déjà ce que je veux ; / Accablé de vos dons, ô dieux, je vous abhorre, / Que vous ai-je donc fait pour combler tous mes vœux ? »[551]. Françoise Dastur rappelle que, d'après les romantiques, il y a entre l'homme et le monde un échange mutuel ; chacun éprouve la présence d'un Dieu qui lui est propre, et il est possible de faire une « mise en commun des dieux »[552], ce qui permet d'enclencher un processus

[548] Cité d'après MOREAU (Pierre), *Le Romantisme*, *op. cit.*, p. 54.
[549] « Hölderlin : "sur la religion" », *in Idéalisme et romantisme*, *op. cit.*, pp. 221-238 ; p. 221.
[550] « Systemprogramm », *Œuvres*, éd. de Philippe Jacottet, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1266 p. ; p. 1158.
[551] « L'homme heureux », vv. 1-4, *in Poésies*, *op. cit.*, vol. 1, p. 146.
[552] « Hölderlin : "sur la religion" », *op. cit.*, p. 234.

d'élévation interne qui mène à la « vie supérieure »[553], c'est-à-dire un « sentiment pénétrant de la cohésion entre l'homme et le monde »[554].

Ce qui plaît aux romantiques, en fait, c'est plus l'idée que l'immensité est une gardienne des âmes que la religion elle-même. Le culte n'apparaît que rarement alors qu'il est beaucoup plus question d'interpellation aux divinités, de confessions, de remerciements ou de détresse envers Celui qui régit tout, comme dans le poème suivant d'Alfred de Vigny, datant de 1822, dans lequel Moïse et Dieu parlent face à face : « Il disait au Seigneur : "Ne finirai-je pas ? / Où voulez-vous encore que je porte mes pas ? / Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ? / Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre ! / Que vous ai-je donc fait pour être votre élu ?" »[555]. L'existence de Dieu est pour les romantiques français la marque de l'existence de l'âme et donc de l'au-delà. Toute leur poésie est fondée sur cet « ailleurs » cher à leur cœur et supérieur en valeur et sur le rôle que doit occuper le poète ; ainsi, Victor Hugo écrit :

Dans les brumeuses capitales
N'entends-tu pas avec effroi,
Comme deux puissances fatales,
Se heurter le peuple et le roi ?
De ces haines que tout réveille
A quoi bon remplir ton oreille,
O Poète, ô maître, ô semeur ?
Tout entier au Dieu que tu nommes,
Ne te mêle pas à ces hommes
Qui vivent dans une rumeur !

Va résonner, âme épurée,
Dans le pacifique concert !
Va t'épanouir, fleur sacrée,
Sous les larges cieux du désert !
O rêveur, cherche les retraites,
Les abris, les grottes discrètes,
Et l'oubli pour trouver l'amour,
Et le silence, afin d'entendre
La voix d'en haut, sévère et tendre,
Et l'ombre, afin de voir le jour !

Va dans les bois ! va sur les plages !
Compose tes chants inspirés
Avec la chanson des feuillages
Et l'hymne des flots azurés !
Dieu t'attend dans les solitudes ;

---

[553] *Op. cit.*, p. 227.
[554] *Ibid.*
[555] « Moïse », vv. 48-52, *in Œuvres Complètes*, préface, présentation et notes de Paul VIALLANEIX, Paris, Seuil, 1965, 662 p. ; pp. 39-40.

Dieu n'est pas dans les multitudes ;
L'homme est petit, ingrat et vain.
Dans les champs où tout vibre et soupire
La nature est la grande lyre,
Le poète est l'archer divin ![556]

V. Hugo met l'accent, dans ce poème, sur une notion fondamentale du Romantisme : le poète élu de Dieu, intermédiaire entre Dieu et les hommes. Dans « Ce siècle avait deux ans », il écrit : « Mon âme aux mille voix / Que le dieu que j'adore / Mit au centre de tout / Comme un écho sonore »[557]. Ce faisant, il donne à ses écrits une dimension spirituelle susceptible de lui apporter valeur, reconnaissance et respect parmi ses pairs et ses concitoyens. Dès lors, certains romantiques écrivent des légendes chrétiennes, comme le firent Hugo lui-même avec « La légende de la nonne » (1828), parue dans *Odes et Ballades*[558] et Charles Nodier qui publia en 1837 « La légende de Sœur Beatrix » dans *La Revue de Paris.* Dans ces deux récits, Dieu montre sa supériorité inégalable. La foi est présentée comme un garde-fou, une garantie contre la subversion. Claude Millet explique : « la société révolutionnée a besoin de renouer avec la spiritualité »[559]. Il cite par exemple *René*, de Chateaubriand, qui présente une conception spiritualiste et sentimentale de la poésie. Les écrivains de cette mouvance, qu'ils soient français, anglais ou allemands, insistent alors sur le caractère sublime de leur œuvre ; ils considèrent que celle-ci est tournée vers la sphère céleste, vers une divinité qui peut être le Dieu des chrétiens mais également un Dieu échappant au discours religieux institué, c'est-à-dire un personnage abstrait de force supérieure, que tout homme porte en son cœur. « L'originalité du romantisme se trouve dans la tentative d'instauration d'une religion de l'humanité »[560].

b) En Espagne.

Si, en France, la religion dans sa forme traditionnelle a été rejetée après la Révolution Française, puis à nouveau admise avec les écrivains romantiques, en Espagne ses représentants ont également fait l'objet de violences dans le premier

[556] « Fonction du poète », vv. 11-40, *Les rayons et les ombres*, *op. cit.*, p. 421.
[557] « Ce siècle avait deux ans », vv. 65-66, *in Les feuilles d'automne, Poésie*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 266-317 ; p. 277.
[558] *Op. cit.*, p. 192.
[559] *Le légendaire du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 145.
[560] BERTRAND (Aliénor), « Humanité et religion chez Schlegel et Schleiermacher », *Idéalisme et romantisme*, *op. cit.*, p. 100.

tiers du XIX^{e} siècle. En effet, le roi Ferdinand VII avait fait régner la terreur par le biais des *Juntas de la Fe*, qui «sustituían al Tribunal del Santo Oficio, cuidaban del orden público, de la defensa de los derechos del rey y de la protección de la religión católica. […] Los sucesivos gobiernos de la Década Ominosa tuvieron un único y primordial objetivo : la represión »[561]. À sa mort, le gouvernement libéral décide d'instaurer des mesures visant à diminuer le pouvoir des religieux qui, par ailleurs, sont victimes d'exactions de la part du peuple. L'Église était jusqu'alors très puissante et très riche et les écrivains ayant dû s'exiler durant le règne de Ferdinand VII sont revenus avec une idéologie libérale, donc plutôt opposée à la religion en tant qu'institution. Par contre, Dieu fait toujours partie intégrante de la vie quotidienne[562]. Par exemple, dans « La ondina del lago azul », Gertrudis Gómez de Avellaneda[563] compare le petit Gabriel à « un serafín »[564]. L'existence de Dieu n'est pas remise en cause, donc les romantiques ne nient pas qu'ils ont la foi. D'ailleurs, en prêtant à la Nature des sentiments et en cherchant des significations aux événements inquiétants ou étranges de la vie quotidienne, les romantiques acceptent implicitement l'existence et l'action d'une entité qui peut être Dieu. Comme l'explique Paul Van Tieghem : « Le romantisme, en proclamant la conformité de la littérature avec la vie, en exigeant la sincérité de l'écrivain, permettait aux âmes croyantes d'exprimer leur foi directement ou par la voix de leurs personnages. C'était une nouveauté fort importante »[565]. En effet, les romantiques s'interrogeaient sur le sens de la vie et avaient de grands doutes existentiels. Ces interrogations étaient vécues comme des tourments et « Dieu seul [pouvait] leur fournir le point d'appui qui leur

[561] QUERALT (María Pilar), *op. cit.*, pp. 180-182.
[562] MOLINA (José Luis), *op. cit.*, p. 14.
[563] BRAGANTE (Jesús), *Diccionario Espasa Literatura española*, *op. cit.* ; p. 369 : « Gómez de Avellaneda, Gertrudis (Camagüey, Cuba, 1814-Madrid, 1873. Poetisa, novelista y dramaturga. Representante fundamental del Romanticismo, y quizá la única mujer de renombre de esta corriente, esta escritora cubano-española permanece aún hoy, injustamente quizá, en el olvido. Vivió en España a partir de 1836 […]. De vida problemática, marcada por no pocas tragedias y escándalos amorosos, […] no pudo ingresar en la Real Academia Española debido a la actitud hostil de bastantes intelectuales […]. Por lo que respecta a su obra, que entronca con la tradición clásica de Quintana y Meléndez Valdés, debe decirse que comenzó escribiendo poesía y teatro de estilo romántico, aunque no faltan obras de tema religioso. Poetisa sensual e innovadora en la métrica, en sus versos predomina el tema amoroso, a menudo de subido erotismo, aunque no faltan preocupaciones de tipo religioso y social, estas últimas marcacas por el escepticismo. Novelista influida por Chateaubriand, a ella se debe un paso más en el camino hacia el exotismo tan del gusto romántico, ya que añade elementos caribeños al mundo español. Precursora del feminismo, en sus obras presenta a mujeres que viven circustancias dramáticas, quizá como consecuencia de sus muchas y continuas tragedias personales, las cuales la llevaron en no pocas ocasiones a buscar alivio en el mundo esotérico o en la religión. Deben destacarse entre sus obras las novelas *Sab* (1841),de carácter antiesclavista, *Dos mujeres* (1842), alegato contra la institución matrimonial, […] a las que hay que añadir otras teatrales como *Leoncia* (1840), *Munio Alfonso* (1844), *El príncipe de Viana* (1844), […] *Saúl* (1849), drama de tema bíblico [...] ».
[564] Cité d'après MOLINA (José Luis), *op. cit.*, p. 56.
[565] *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, o*p. cit.*, p. 234.

[manquait], leur donner la réponse à l'énigme de la vie, la paix et l'espérance »[566]. Croire en Dieu est donc une élévation spirituelle et le poète est chargé d'une mission sacrée résultant d'une vocation divine : celle de moraliser les masses, comme l'écrivit Alfred de Vigny[567]. Victor Hugo se sentait investi de la même mission, lui qui se représentait l'écrivain comme un flambeau, comme un phare éclairant l'avenir et donc, comme un symbole d'espoir. Georges Gusdorf écrit :

> Le poète, l'artiste ont une mission sacrée d'éveilleurs des âmes, d'annonciateurs prophétiques d'une vérité qui échappe au commun des hommes. De Novalis à Victor Hugo, il s'agit là d'un lieu commun du romantisme, reprise d'une tradition qui remonte au platonisme et au néoplatonisme, oubliée depuis la Renaissance, dernière floraison du platonisme européen[568].

En Espagne, c'est Juan Meléndez Valdés qui a ouvert cette voie. César Real Ramos écrit à propos de cet auteur : « Acorde con la moderación del movimiento ilustrado español y su sometimiento al poder del pensamiento católico, Meléndez Valdés podrá dirigir sus flechas a la superstición, la acumulación de riquezas o el fanatismo religioso, pero se muestra deferente con la Iglesia y la Religión »[569]. Ses *Odas filosóficas y sagradas*, écrites entre 1794 et 1797 montrent son respect pour le créateur de l'univers : « Señor, a cuyos días son los siglos / instantes fugitivos, Ser Eterno, / torna a mí tu clemencia, / pues huye vana sombra mi existencia »[570]. Elles révèlent également les nombreuses questions que se pose l'auteur, notamment sur l'origine du monde et l'équilibre de celui-ci, mais tout en insistant sur sa foi : « Doquiera que los ojos / inquieto torno en cuidadoso anhelo, / allí, grande Dios, presente / atónito mi espíritu te siente »[571].

c) Le cas de José Zorrilla.

José Zorrilla faisait partie d'une famille très croyante et favorable à la monarchie de droit divin. Mais, par le biais de ses amis écrivains revenus d'exil, il était également influencé par les idées libérales en provenance d'Angleterre et de France

---

[566] *Ibid*.
[567] « Le déluge » [1823], *in Œuvres Complètes*, *op. cit.* Lorsque l'homme se comporte en pécheur, Dieu peut décider de lui infliger une épreuve mortelle et de ne pas le sauver : « L'homme était méchant. / […] Ce fut le dernier cri du dernier humain. / […] Mais quand il eut perdu sa force avec la vie, / Par le ciel et la mer le monde fut rempli, / Et l'arc-en-ciel brilla, tout étant accompli » (vv. 20, 354 et 357-359, pp. 49-53).
[568] *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, Paris, 1983, 430 p. ; p. 18.
[569] MELÉNDEZ VALDÉS (Juan), *Poesías*, *op. cit.*, p. 45.
[570] « El hombre imperfecto a su perfectísimo autor », vv. 1-4 , *op. cit.*, p. 249.
[571] « La presencia de Dios », vv. 1-4, *op. cit.*, p. 241.

et donc sa vision de Dieu est un mélange personnel de ce que peut être la religion presque fanatisée telle qu'elle était prônée en famille et la religion plus sensible et plus intime, propre aux romantiques. Dès le début de sa carrière, José évoque la mission sacrée du poète, se faisant ainsi l'écho d'Alfred de Vigny et de Victor Hugo. Pour José, Dieu est le guide de l'homme et encore plus du poète : « Lo que hice, lo que dije / de versos que concentran la esencia de mi ser, / de Dios son obra »[572]. C'est pourquoi en tant que personne et en tant qu'écrivain, il s'en remet à Dieu, présent en toute chose. Pour J. Zorrilla, Dieu domine tout, il est présent en tout lieu et à tout moment. Comme les autres romantiques, c'est dans son cœur que J. Zorrilla ressent la présence de Dieu. Cela ne lui ôte pas sa liberté, car Dieu se contente d'être là et c'est à l'homme de l'écouter ou de le rejeter. C'est la soumission à sa passion qui empêche l'homme d'être libre car elle le pousse à des actes inconsidérés, immoraux ou indignes mais, au départ, Dieu lui laisse le choix. L'écriture était la passion de J. Zorrilla, mais il se laissait envahir par sa foi pour s'exclamer : « ¡ Ven á mis manos, ven, harpa sonora ! / ¡ Baja á mi mente, inspiracion cristiana, / y enciende en mí la llama creadora ! »[573]. La vie chaotique de José Zorrilla et son œuvre très variée laissent deviner qu'il était, selon les mots d'Ángel Ganivet en 1896 : « un liberal de corazón y un conservador a la fuerza »[574]. Marie-Paule Rouvière montre dans sa thèse consacrée à J. Zorrilla que, comme les légendes ont un but religieux, les œuvres légendaires de J. Zorrilla sont sous-tendues par une idéologie religieuse[575]. Effectivement, notre auteur souhaitait écrire des légendes symboles d'une élévation vers le sublime et non marquées par le sceau de la vulgarité, c'est pourquoi, dans son esprit, elles devaient être empreintes d'un fort sentiment religieux.

Dès ses premières compositions poétiques et tout au long de sa vie, José Zorrilla loua donc la grandeur de Dieu et de Marie. Ainsi, « La Virgen al pie de la Cruz » est un poème de plus de cinquante vers consacrés à la Vierge Marie, mais nous n'en reprendrons que quelques-uns :

¡ Madre mía ! si en tu cielo
Se oye el murmullo mundano,
Y mi cántico liviano

[572] « Al joven poeta don José Velarde », vv. 21-23, *in Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1736.
[573] « Introducción », vv. 57-59, *in Cantos del Trovador*, Madrid, Ed. López, 1880, 413 p. ; p. 6.
[574] *In Granada la bella*, Helsingfors, impr. J. C. Frenckell é hijo, 95 p., cité d'après NAVAS RUIZ (Ricardo) « El primer Zorrilla », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla : « Una nueva lectura »*, *op. cit.*, pp. 141-150 ; p. 142.
[575] *L'univers légendaire de Zorrilla*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1999, 1119 p. ; p. 29.

En su cóncavo sonó ;
Si la estéril armonía
Llegó a tí del arpa loca,
Y los himnos que mi boca
Sacrílega murmuró ;
Tiende los divinos ojos
¡ Oh Madre ! desde la altura,
Que es polvo la criatura
Cieno y nada encontrarás ;
Que en la senda de la vida
Cada paso que adelanta
Mas débil la torpe planta
Se acerca á su nada mas.
(vv. 309-324)[576].

Nous pouvons également citer « La noche y la inspiración » : « Entonces la tierra es fango / Ante su origen divino, / El universo mezquino, / A su noble inmensidad : / Dios es el fin de su raza, Es la atmósfera su aliento, / Su alcázar el firmamento, / Su tiempo la eternidad » (vv. 293-300)[577] ; certains critiques mettent en doute la sincérité de l'auteur. En effet, Ricardo de la Fuente Ballesteros et Jean-Louis Picoche « advierten que […] a mediados de siglo Zorrilla no ocupaba ya el primer puesto en la escena literaria española, y que éste adoptó entonces una actitud reaccionaria con el fin de atraerse a un amplio público formado por absolutistas y conservadores »[578]. Jean-Louis Picoche[579] fait d'ailleurs remarquer que José a reçu une éducation chrétienne très stricte et qu'il est resté très pratiquant toute sa vie. De plus il croyait aux anges et à la vie éternelle. Il est donc fort possible que la foi de J. Zorrilla ait été sincère même si au fil du temps elle a évolué d'une pratique traditionnelle vers une pratique plus personnelle, fondée non plus sur le dogme établi (messe tous les dimanches, confessions, Carême), mais sur les sentiments de l'auteur.

2) Le rôle de la religion dans les légendes et dans leur dénouement.

J. Zorrilla jeune a été impressionné par *Le Génie du christianisme*, qui identifie la poésie et le merveilleux, ainsi que le merveilleux au religieux. Paul Bénichou affirme dans *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830* : « du Consulat à la Restauration, un

[576] *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, p.47a.
[577] *Op. cit.*, p. 67b.
[578] GARCÍA CASTAÑEDA (Salvador), « Introducción » à ZORRILLA (José), *Leyendas*, *op. cit.*, p. 21.
[579] « Las creencias y la religión de Zorrilla según sus obras en prosa », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla : « Una nueva lectura »*, *op. cit.*, p. 153.

long mouvement de pensée conservatrice exalte la poésie pour en faire l'appui de la religion, la réparatrice salutaire de la subversion politique »[580]. C'est ainsi que Joseph de Maistre se proclame « français, catholique, gentilhomme »[581] et J. Zorrilla n'agit pas différemment lorsqu'il se présente comme un *español cristiano*. Il existe donc en lui cette conviction que la religion fait partie intégrante de l'identité d'une personne. Pour José Zorrilla, les deux termes, *cristiano* et *español*, sont inséparables car la religiosité n'est pas pour lui un sentiment personnel profond, mais une représentation fidèle, à travers des narrations poétiques et des conflits dramatiques, des croyances et des attitudes religieuses fermement enracinées dans l'Espagne[582]. Nous avons vu que les légendes de J. Zorrilla se situent toutes en Espagne. Ajoutons qu'elles présentent toutes des personnages chrétiens et réservent une place importante à la religion et à ses composantes, comme la foi, le péché ou encore le blasphème.

a) La fréquence des thèmes religieux.

Toutes les légendes du recueil accordent une place à la religion. Pour certaines, le titre y fait directement référence : « Margarita la tornera » ; « Justicia de Dios » ; « Para verdades el tiempo y para justicias Dios ». Pour d'autres, c'est en lisant le récit que nous découvrons que les personnages sont une nonne ou un moine, ou que l'action se situe à un moment dans une église, un monastère, ou au pied d'une statue religieuse, par exemple. Cette ferveur envers les statues a été d'ailleurs soulignée par Salvador García Castañeda dans « Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla »[583] et, en effet, cinq des treize légendes font référence à une statue de Jésus ou de la Vierge Marie : « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » ; « Margarita la tornera » ; « A buen juez mejor testigo » ; « Testigo de bronce » et « El desafío del diablo ». Mais d'autres légendes se déroulent également dans un espace sacré : « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » (une église), « La azucena silvestre » (la colline de Montserrat) ou encore « El capitán Montoya » (une église). Par contre, la religion apparaît de façon différée dans « La cabeza de plata » : Genaro trouve dans un jardin un crâne qui

[580] Paris, Gallimard, 1996, 492 p. ; p. 133.
[581] Cité d'après MILLET (Claude), *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, *op. cit.*, p. 143.
[582] CARRASCO URGOITI (María Soledad), « José Zorrilla », *in El moro de Granada en la Literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, 499 p., pp. 345-388 ; p. 346.
[583] *Actas del Congreso sobre José Zorrilla : « Una nueva lectura »* , *op. cit.*, pp. 71-80.

s'avère être celui de sa bien-aimée Valentina, assassinée par son tuteur, et qui reprendra miraculeusement son apparence initiale au moment du dénouement de l'histoire. Dans « El escultor y el duque », la religion est omniprésente puisque Torrigiano réalise des sculptures de personnages saints et, de plus, le narrateur, en décrivant la statue de Marie réalisée par le sculpteur, énumère les troublantes ressemblances de la représentation de la mère de Jésus avec Tisbe, l'épouse de Torrigiano.

b) Le dénouement des légendes.

Nous avons vu que la religion catholique est présente dans tous les récits. Mais comment est-elle évoquée ? Nous remarquons que, parfois, elle fait partie du récit dès le départ : dans « A buen juez mejor testigo », Diego jure fidélité à Inés sous une statue du Christ ; dans « El escultor y el duque », Torrigiano sculpte une statue de la Vierge Marie ; dans « Margarita la tornera » et « El desafío del diablo », les deux héroïnes sont des nonnes. Parfois, la dimension spirituelle ou religieuse n'apparaît pas dès le début du récit mais au cours de celui-ci : dans « Justicia de Dios », un moine assiste au procès de Tello et à son exécution ; dans « La azucena silvestre », c'est après avoir été atteinte de cécité que María demande à son père de l'emmener en pèlerinage à Montserrat. Néanmoins, la religion est visible dans toute sa force et sa puissance en fin de récit : bien souvent, le dénouement est un éclatement de foi et de ferveur religieuse. Ainsi dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », c'est au dernier moment que la tête d'un animal se transforme en tête d'homme ; dans « La cabeza de plata », c'est dans les derniers vers que le crâne trouvé se transforme en la tête de Valentina ; dans « A buen juez mejor testigo », c'est à la fin que la statue du Christ prend vie, et c'est également le cas dans « Margarita la tornera », avec la Vierge Marie ou dans « El testigo de bronce » pour, à nouveau, Jésus ; dans « El desafío del diablo », c'est au dernier moment que Beatriz sent une main la saisir et entend une voix l'interpeller ; enfin, c'est dans les derniers vers de « La azucena silvestre » que María ressuscite ; à la fin de « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » que les diables viennent chercher Ronquillo et à la fin de « El caballero de la buena memoria » que Don Pedro de Guzmán se souvient du serment d'Inés de Zamora. Dans cette dernière légende, il n'y a pas de miracle qui ait lieu mais, par contre, c'est le cas dans tous les autres récits. En effet, le dénouement est un miracle qui, presque à chaque fois, a lieu en présence de

témoins. Ainsi, tous les spectateurs assistent, stupéfaits et éblouis, à l'intervention du Christ de la Calavera dans « A buen juez mejor testigo ». De même, dans « La cabeza de plata », Federico, l'ami de Genaro a vu, tout comme Genaro et le tuteur, le crâne devenu le visage de Valentina et il assiste à un deuxième miracle lorsqu'il voit l'âme du tuteur et celle de Genaro s'envoler, l'une noire comme le charbon pour rejoindre l'enfer et l'autre blanche et pure pour rejoindre les cieux. Dans « La azucena silvestre », plusieurs personnages assistent à la résurrection de María.

Dans chacun des treize récits, la justice de Dieu triomphe, et onze fois par le biais d'un miracle. On peut donc penser que l'objectif de José Zorrilla, lorsqu'il affirmait vouloir chanter sa religion, était d'une certaine façon pégagogique. Ana María Morales explique :

> El relato de un milagro generalmente tiene como finalidad justificar la fe religiosa y demostrar el poder de Dios a los incrédulos. El papel de lo milagroso no es tanto divertir o entretener, o incluso auydar a la evasión de lectores u oyentes ; su interés principal es servir de ejemplo de conducta y reafirmar la fe, el milagro es básicamente propagandístico[584].

José Zorrilla fait-il réellement de la propagande religieuse ? Il est clair que Dieu, le Diable, Jésus et la Vierge Marie interviennent pour punir les pécheurs mais les récits de J. Zorrilla vont au-delà des simples narrations de miracles : les personnages sont réellement individualisés. L'auteur raconte leur histoire en tant que personnages bien différenciés les uns des autres, avec un prénom, un nom, un physique et un caractère qui n'appartiennent qu'à eux. Il peut les suivre sur plusieurs années, comme c'est le cas pour Juan de Alarcón (« Margarita la tornera »), Pedro de Guzmán (« El caballero de la buena memoria »), Pedro Ibáñez (« Las dos Rosas »), Genaro, Federico et le tuteur de Valentina (« La cabeza de plata »), Juan Ruiz (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios ») ou encore Inés de Vargas y Acuña et Diego Martínez (« A buen juez mejor testigo »). Ils ne sont donc pas utilisés comme des prétextes pour raconter un miracle. En revanche, leurs actions les orientent vers la réalisation d'un miracle qui leur montre, ainsi qu'au lecteur, qu'ils sont punis lorsque leur attitude n'est pas vertueuse et récompensés si leur foi est sincère.

[584] *Lo maravilloso medieval y sus categorías*, Puebla, Ed. Cuadernos de trabajo, 2002, 27 p. ; p. 17.

3) L'attitude des personnages face à la religion.

Il ne faut pas oublier que J. Zorrilla a composé ces treize récits entre 1837 et 1845, alors que l'Espagne venait de vivre et subissait encore de grands bouleversements en matière de politique nationale et internationale. L'Espagne a toujours été un pays catholique si l'on admet qu'avant l'arrivée des Maures, en 711, les Juifs n'avaient que peu de liberté de culte et que, rapidement après l'arrivée des Maures, les Chrétiens ont entrepris de reconquérir les terres tombées sous domination musulmane. Les Juifs ont été expulsés d'Espagne en 1492 et les Musulmans subirent le même sort en 1609. Désireux de montrer la grandeur du catholicisme et l'unité religieuse de son pays, il peut paraître compréhensible que J. Zorrilla ait cherché à mettre en valeur la religion catholique, comme faisant partie de l'identité espagnole.

Aussi, l'attitude de certains personnages varie au fur et à mesure que le récit avance. Par exemple, bon nombre de personnages décident d'abandonner la vie mondaine pour entrer en religion, après avoir assisté au miracle. C'est le cas d'Inés de Vargas y Acuña et de Diego Martínez dans « A buen juez mejor testigo », ainsi que de César Montoya dans « El capitán Montoya » et de María dans « La azucena silvestre », tellement ils ont été impressionnés par l'intervention divine. Certains d'entre eux, comme César Montoya, menaient pourtant une vie licencieuse et tous vivaient confortablement dans des châteaux. Quitter leur cadre privilégié pour la vie monastique montrait la supériorité de la vie en accord avec les principes divins sur la vie mondaine. De nombreux récits du XIX^{e} siècle présentent cette attitude, par exemple *El señor de Bembibre*[585] de Enrique Gil y Carrasco, publié en 1844 : don Álvaro et doña Beatriz s'aiment mais leur union est impossible ; don Álvaro se fait moine, puis ermite.

Par contre, certains personnages sont damnés et le restent jusqu'à la fin du récit. Nul salut n'est possible pour eux. C'est le cas de Pedro Ibáñez dans « Las dos Rosas » ou de Ronquillo dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos ». Or, dans la première partie du XIX^{e} siècle, de nombreux ouvrages aussi bien progressistes que réactionnaires abordent la notion de culpabilité, cristallisée

[585] Éd. de Jean-Louis Picoche, Madrid, Castalia, 1986, 459 p. Jean-Louis Picoche écrit : « Enrique Gil cree que las órdenes religiosas son buenas en sí. […] Ha visto con tristeza la ruina de la mayor parte de los bienes eclesiásticos después de la desamortización ». Les sources d'inspiration de *El señor de Bembibre* sont la Bible, *Le Génie du christianisme* et *Les Martyrs* de Chateaubriand.

par l'image de la tache ou du péché[586]. Refusant de reconnaître leurs crimes et donc plus suppôts de Satan que brebis de Dieu, Ibáñez et Ronquillo meurent damnés et leurs âmes vont directement en enfer.

Un seul exemple révèle la rigueur parfois injuste de l'Église catholique, par le biais de l'Inquisition : c'est « El escultor y el duque ». Torrigiano est condamné pour avoir donné au visage d'une statue de la Vierge Marie l'apparence de Tisbe, son épouse. Malgré la foi de Torrigiano, malgré l'amour et la fidélité de Tisbe, malgré l'admiration que suscite la statue de la Vierge à l'Enfant, les juges condamnent Torrigiano à mort. Or, à aucun moment, le narrateur ne condamne explicitement l'attitude de Torrigiano et le fait qu'il ait représenté la statue de la Vierge Marie sous les traits de son épouse. Au contraire, il éveille chez le lecteur un sentiment de pitié et de tristesse car le duc d'Arcos, qui devrait être un homme d'honneur mais qui se révèle jaloux et malhonnête et entraîne l'arrestation de Torrigiano, n'est pas puni ; c'est Torrigiano et Tisbe qui sont les victimes de ce récit, qui pâtissent de la sévérité de l'Inquisition : « Instituciones periclitadas, como la Inquisición, se convierten en el símbolo de la despreciable intolerancia civil y religiosa »[587].

Une telle présence de la religion dans les récits nous permet de comprendre que, pour J. Zorrilla, Dieu est présent en tout lieu et à tout moment. Cette conviction partagée par de nombreux écrivains romantiques nous amène à lier le romantisme au christianisme et cela est particulièrement vrai chez José Zorrilla. Cette mentalité d'inspiration chrétienne donne naissance à un art « cherchant à représenter l'infini, se portant volontiers vers l'inaccessible, le merveilleux, le fantastique »[588]. Elle se soucie de la foi mais la fatalité telle qu'elle existait dans la tradition gréco-latine disparaît : l'homme est libre. « Il ne dépend plus que de sa volonté et de la grâce divine, qui peut lui faire défaut mais non le contraindre »[589]. C'est alors dans son cœur que l'homme ressent la présence de Dieu et l'accepte ou la rejette. En effet, dans les légendes de J. Zorrilla, il n'y a qu'un exemple où Dieu intervient pour empêcher un personnage de commettre un sacrilège : « El desafío del diablo ». Une main se pose sur l'épaule de Beatriz alors qu'elle s'apprête à s'enfuir du couvent et une voix menaçante l'interpelle, la glaçant d'effroi et provoquant sa mort. Dans tous les autres récits, les personnages agissent en obéissant à leurs passions et aucun

[586] ROMERO TOBAR (Leonardo), *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, 568 p.; p. 172.
[587] *Op. cit.*, p. 320.
[588] FLUTRE (Fernand), *op. cit.,* p. 7.
[589] *Op. cit.*, pp. 7-8.

personnage saint n'intervient pour le leur interdire, ainsi que le voulait la tradition romantique : Diego Martínez renie sa promesse, Juan Ruiz tue Pedro Medina, Pedro Ibáñez incendie le château de Bustos Ramírez, Guarino devient le bourreau de María. Ensuite, la justice des hommes intervient, avec plus ou moins de réussite : Diego ment et le juge est prêt à le laisser partir, le pyromane de « Las dos Rosas » n'est pas retrouvé, tout comme l'assassin de Pedro ou celui de María. Dans « El caballero de la buena memoria », il n'y a pas de merveilleux céleste dans la mesure où aucun personnage divin n'intervient. Par contre, Pedro de Guzmán réalise soudain, en apercevant une statue du Christ, qu'il est en train de renier la promesse qu'il avait faite, plusieurs années auparavant, à Inés de Zamora. Immédiatement, il reprend ses esprits et abandonne l'idée de venger par le sang le meurtre de son filleul. Mais il s'agit d'une décision propre, il aurait pu passer outre son souvenir et, aveuglé par le chagrin et la rage, tuer l'assassin de son filleul. Ce n'est pas la statue de Jésus-Christ qui a l'arrêté mais bel et bien sa propre volonté. L'exemple de « Justicia de Dios » est intéressant car la justice humaine croit avoir puni un criminel mais en fait Tello n'a pas tué l'homme pour l'assassinat duquel il est accusé ; le prêtre, qui connaît la vérité mais ignore que quelque temps auparavant Tello a tué un autre homme, doute de la justice divine. Il reconnaît que les juges peuvent se tromper d'autant plus facilement que Tello avoue être un assassin, mais il ne comprend pas pourquoi Dieu ne fait pas éclater la vérité. Il s'en va au bord d'un cours d'eau pour méditer. La brise est légère, l'eau est calme. « Dans l'eau dormante, le monde se repose. […] L'eau dormante intègre toute chose, l'univers et son rêveur »[590], écrit Bachelard. C'est dans ce moment de méditation que le prêtre va comprendre que la justice divine a œuvré : Dieu n'a pas différencié le premier crime du deuxième ; Tello était un assassin, il a été jugé et exécuté en tant que tel, alors que la justice des hommes s'était trompée.

[590] BACHELARD (Gaston), *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, 184 p. ; p. 169.

Chapitre 3 : l'écriture romantique de José Zorrilla.

I. L'écrivain romantique entre la réalité et le désir de l'embellir.

1) L'enracinement des récits dans la réalité.

La volonté des écrivains et des poètes romantiques est, notamment, de peindre toutes les époques, tous les lieux, tous les caractères[591]. Mais, pour ce faire, ils doivent créer un décor réaliste. Cela peut être au niveau des personnages, lorsque deux jeunes gens ont une relation amoureuse contrariée, comme cela était fréquemment le cas lors des siècles passés, en raison de la fréquence des mariages forcés et d'intérêts. L'enracinement réaliste peut aussi être le lieu d'action. C'est le cas chez J. Zorrilla qui, le plus souvent, place ses récits dans des endroits qu'il connaît bien afin de les décrire précisément. Effectivement, J. Zorrilla peut être fidèle à la réalité lorsqu'il décrit les rues de Tolède, de Valladolid ou de Palencia, villes qu'il connaissait bien pour avoir résidé plusieurs années dans chacune d'elles.

Donc, au début des légendes, grâce à l'effet de réel créé par l'écrivain, le lecteur est plongé dans une atmosphère tout à fait plausible, dans un monde qui pourrait être le sien. Tout au plus, certains endroits ou certains personnages semblent bizarres et provoquent la perplexité ou le malaise, mais cela peut arriver

[591] VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit.*, p. 303.

dans le quotidien de tout un chacun, au hasard des rencontres qu'il est amené à faire.

C'est grâce à cette atmosphère tout à fait vraisemblable que l'écrivain romantique capte l'attention du lecteur. Par un événement insolite qu'il fait intervenir au cours du récit, il plonge celui-ci dans le fantastique ou le merveilleux ; cela déstabilise le lecteur et aiguise son intérêt. David Roas explique :

> Desde sus lejanos orígenes en los castillos medievales en ruinas de la novela gótica, las historias fantásticas han ido progresivamente instalándose en la simple y prosaica vida cotidiana, para impresionar a un lector que, con el paso del tiempo, se ha hecho cada vez más escéptico ante lo sobrenatural. Si pretendemos que el lector asuma –crea– la posibilidad de esa irrupción de lo inexplicable en la realidad, el mundo representado en el texto debe reconocer y reconocerse en el mundo representado en el texto. Cuanto más cercano al lector, más creíble, y cuanto más creíble, mayor será el efecto psicológico que produzca la irrupción del fenómeno insólito[592].

Ainsi, dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », la description du moine rédigeant un sermon laisse supposer que tout est normal. Il n'y a rien d'extraordinaire à cela ; le lecteur peut tout à fait s'imaginer le décor :

> Tomó, pues, en la oscura biblioteca
> ancho sillon de suspendido cuero,
> mesa espaciosa con papel no escaso,
> volúmenes traidos para el caso,
> péñola blanda, y colosal tintero.
> Ojeó a San Agustin y á San Crisóstomo,
> y trajo á su memoria
> de sagrada oratoria
> cien sublimes y clásicos modelos.
> (vv. 652-660, p. 334a).

L'effet de surprise est d'autant plus grand lorsque les démons surgissent autour du moine :

> dió de repente en sus oidos
> tremendo son de silbos y cadenas,
> y horroroso concierto de alaridos
> que la sangre de horror heló en sus venas.
> Huyósele la pluma de las manos,
> borrósele el sermon de ante la vista
> al són de aquellos gritos sobrehumanos
> y aquella serenata no prevista.
> Los ojos con pavor clavó en la puerta,
> trémulo el corazon, roto el aliento
> en la boca entreabierta,

[592] *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, *op. cit.*, p. 20.

sin fé esperando su postrer momento.
(vv. 677-688, p. 334a).

Dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », qu'est-il de plus prosaïque que cet homme, Juan Ruiz, qui rentre chez lui, portant dans son sac une pièce de viande dont il va se régaler ? Le narrateur précise qu'il s'agit d'une tête de mouton et l'ajout de ce détail place bien le récit dans la réalité la plus banale et prosaïque, ce qui, par la suite, accentuera l'effet de surprise final, lorsque la tête de l'animal se sera métamorphosée en celle de la victime de Juan Ruiz. Comme l'exprime Jacques Finné[593], le récit, comme celui de « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », est organisé en vue d'un climax. Il démarre par la description d'un lieu qui pourrait être réel, à une époque passée, donc qui a existé, et il met en scène des personnages qui ressemblent trait pour trait à des personnages que nous côtoyons ou à nous-mêmes, qui ont les mêmes sentiments, les mêmes désirs et les mêmes états d'âme que nous. Le lecteur s'identifie à l'un d'entre eux et il entre d'autant plus facilement dans le récit que celui-ci présente une réalité qu'il connaît ou reconnaît. C'est alors que le fantastique surgit, déstabilisant totalement le lecteur.

Ce besoin d'ancrer au départ le récit dans la réalité provient de l'inquiétude inhérente à l'esprit romantique. En effet, les poètes romantiques, comme tous les gens du XIX^{e} siècle, assistent aux progrès des sciences. Cela les passionne, mais les inquiète en même temps : « Les sciences accélèrent prodigieusement et créent un sentiment d'inquiétude, que le fantastique va permettre d'exprimer. Le XIX^{e} siècle est donc un perpétuel va-et-vient entre la science et la littérature »[594]. Pierre-Georges Castex considère également que le fantastique, qui constitue « une intrusion du mystère dans la vie réelle »[595], est en général « lié aux états morbides de la conscience qui projette devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs »[596]. Effectivement, les hommes romantiques étaient en proie aux plus grands des doutes existentiels et vivaient dans la mélancolie, le pessimisme et la dépression. Chez J. Zorrilla, les récits glissent fréquemment vers le merveilleux céleste, puisque les conflits se résolvent la plupart du temps grâce à l'intervention d'un personnage divin, mais au départ, lors de la mise en place des composantes du récits (personnages, lieux, moments, thème), le narrateur prend soin de créer une

[593] FINNÉ (Jacques), *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Université, 1980, 216 p.
[594] MALRIEU (Joël), *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 p. ; p. 13.
[595] CASTEX (Pierre-Georges), *Le conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, 466 p. ; p. 8.
[596] *Ibid*.

atmosphère tout à fait vraisemblable. Dans « La cabeza de plata », l'amour de deux jeunes gens est empêché par une tierce personne qui a la responsabilité de la jeune fille ; dans « El testigo de bronce » et « Justicia de Dios », il s'agit d'un règlement de comptes entre un homme qui est persuadé qu'un autre veut séduire sa fiancée ; dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », un vieillard moribond se pose des questions sur la survie de son âme ; dans « Las dos Rosas », une jeune fille éconduit son ancien fiancé car elle est tombée amoureuse d'un autre homme ; dans « Margarita la tornera » et « El desafío del diablo », une jeune nonne éprouve une passion démesurée pour un homme qui s'avère être un séducteur ; dans « El caballero de la buena memoria », une femme calculatrice utilise sans scrupules l'amour sincère qu'éprouve pour elle un jeune homme afin de cacher son infidélité à son mari ; dans « El capitán Montoya », un homme séduisant, riche et puissant court de conquête en conquête ; dans « El escultor y el duque », un artiste sculpte un buste magnifique de la Vierge Marie et, de plus, son épouse fait naître un sentiment de passion chez un autre homme ; dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », deux hommes, auparavant amis, sont amoureux de la même femme et deviennent des rivaux ; dans « A buen juez mejor testigo », un homme ayant acquis un statut social élevé s'éloigne sentimentalement de sa fiancée ; et enfin, dans « La azucena silvestre », le narrateur évoque l'immense affection et la complicité qui unissent un homme veuf et sa fille. Nous pouvons donc constater que les récits se placent d'emblée dans le même monde que celui du lecteur. Les personnages ont les mêmes tracas et les mêmes joies ou espoirs, ils vivent dans des endroits qui correspondent au statut social qui est le leur : ainsi, les nobles résident dans des châteaux alors que les artistes logent dans des maisons plus simples. Il n'y a rien d'étrange ou d'exceptionnel au début des récits. Le lecteur est transporté à une autre époque, celle à laquelle se déroule l'histoire, mais le décor planté est vraisemblable et plausible.

2) Le goût pour l'exagération.

L'exagération est un autre trait romantique que José Zorrilla utilisa. Les romantiques ne sont pas pudiques, ils aiment se faire remarquer et choquer, aussi leur comportement est-il parfois provocant. Il en va de même dans leurs œuvres, où abondent les points d'exclamation et de suspension, symboles d'émotion,

d'excitation ou de fébrilité extrême[597]. En voici un exemple avec un poème de J. Zorrilla : « ¡ Amar y no ser amado ! / ¡ Sentir y no consentir ! / ¡ Morir viviendo olvidado ! / ¡ Ay ! ¡ Morir de enamorado / Y no poderlo decir ! »[598].

Dans cet exemple, nous voyons combien le ton est exalté[599]. Ricardo Navas Ruiz écrit que cette attitude « ofrece sentimientos excéntricos, rasgos puntillosos, personajes demasiado audaces y comprometidos »[600]. Et, en effet, si l'atmosphère, le décor et les personnages sont tout à fait vraisemblables au début du récit, très rapidement le lecteur s'aperçoit que ces éléments ne sont pas si lisses qu'il y paraît : par exemple, les fiancés éconduits qui vont jusqu'à tuer pour éliminer leurs rivaux ne sont pas rares, tandis que les jeunes filles, éblouies par les promesses de leur amant, sont prêtes à fuir la maison familiale ou le couvent. Il est d'ailleurs souvent question de reniement, celui d'un ancien amour ou d'un mode de vie, pour suivre sa passion, sans réfléchir aux conséquences. Ainsi, dans « Las dos Rosas », pour épouser un riche noble, Rosa renie-t-elle sa vie modeste et son ancien fiancé, ce qui conduira celui-ci, aveuglé par la haine, à enfermer Rosa et son époux dans le donjon de leur château et à mettre le feu à celui-ci ; dans « La azucena silvestre », Guarino rompt son vœu d'isolement, ce qui le conduira à être abusé par un ermite, qui est en fait le diable, et à commettre un crime ; dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », Juan Ruiz détruit son amitié pour Pedro Medina en le tuant car il ne supporte pas que celui-ci épouse Catalina, la femme dont il est lui-même amoureux ; Margarita et Beatriz renient leur vœux monastiques ; Sirena rejette successivement les hommes qu'elle séduit, toujours en quête d'un amant plus riche, plus influent ou tout simplement plus généreux envers elle que le précédent ; Diego Martínez, devenu « el capitan don Diego » (v. 449, p. 15a), abandonne son ancienne fiancée :

> ni se ablanda á sus caricias
> ni cura de sus lamentos ;
> diciendo que son locuras
> de gentes de poco seso,
> que ni prometió casarse
> ni pensó jamás en ello.
> İ Tanto mudan á los hombres
> fortuna, poder y tiempo !
> En vano porfiaba Inés

[597] SEBOLD (Russell P.), *op. cit*., p. 113.
[598] « Un recuerdo y un suspiro », vv. 70-74, *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, tomo I, p. 11.
[599] A ce propos, nous pouvons noter que José Cadalso, que l'on peut qualifier de pré-romantique et modèle de José Zorrilla, a également inséré dans ses *Noches lúgubres* [1790], (Madrid, Espasa-Calpe, 1961, 151 p.) de nombreux passages dans lesquels Tediato exprime son désespoir de façon exclamative.
[600] *El Romanticismo español – Historia y crítica*, Madrid, Cátedra, 1981, 484 p. ; pp. 155-156.

con amenazas y ruegos ;
cuanto más ella importuna
está Martinez severo.
(« A buen juez mejor testigo »,
vv. 450-461, p. 15ab).

D'autre part, d'un point de vue formel, le goût des romantiques pour l'exagération provoque une destruction des formes et des unités traditionnelles[601]. En effet, les romantiques revendiquent la liberté et la fantaisie en écriture. Cela se traduit par des accumulations d'épithètes qui tendent à donner des personnages, des paysages ou des objets décrits, une impression de redondance. Les paysages sont trop mélancoliques lorsque le narrateur décrit des ruines, une végétation luxuriante, un ruisseau presque à sec ou la nuit : « İ Noche serena, deleitosa noche / á quien la pueda sin dolor gozar ; / melancólica noche para el triste / en cuyo pecho la afliccion está ! / Tristes ideas en su mente escita / su nocturno silencio y soledad, / y aun el consuelo que lo inspira junto / de los recuerdos con la hiel le da. » (« La azucena silvestre », vv. 385-392, p. 345a).

Les personnages finissent par avoir des comportements excessifs ou suspects ; ils sont trop purs, car leur sentiment de foi est exacerbé et à la limite du fanatisme : Wifredo « enviaba al firmamento / las cuitas de su alma, / en oracion humilde / con síncero fervor. / Y oraba por su hija / mientras cercana ella / en cámara vecina / oraba al par por él, / y entrambas las plegarias / del noble y la doncella / subian á las plantas / del santo de Israel » (« La azucena silvestre », vv. 333-344, p. 344ab) ou trop loyaux, comme lorsqu'une mère renonce à ce que l'assassin de son fils unique soit puni (« El caballero de la buena memoria »). Ainsi, les vertus et les vices sont portés à un degré tel que cela semble excessif[602]. Trop de personnages s'avèrent exceptionnels, éloignés de la normalité, et les poètes l'expriment avec de nombreuses hyperboles, métaphores et comparaisons :

Más pura que la luz de blanca luna,
que en arroyuelo límpido riela,
más hermosa que el cisne en su laguna
cuando en ella se baña, nada ó vuela ;
y alegre más que en soledad moruna
suelta y errante y tímida gacela,
en gracias y virtud feliz crecia
la bellísima y cándida María.
(vv. 1-8, p. 340a).

[601] FOSTER (David Williams), *op. cit.*, p. 17.
[602] VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit*, p. 257.

Remarquons que le prénom de la jeune fille n'est cité qu'au dernier vers de la strophe. Le lecteur se demande, dans les sept premiers vers, à qui correspond une telle évocation, si élogieuse. De plus, le ton employé est bien souvent véhément et passionné, comme nous le voyons avec ces vers dans lesquels Tello, condamné à mort pour un meurtre qu'il n'a pas commis, est défendu en vain, contre sa volonté, par un moine et par le peuple :

- İ Padre, es vano !
- İ Oh, no habrá Dios
Cuando acudiros no sabe !
Y el capuchino azorado,
las miradas suplicantes
desesperado tendia,
sin aliento, á todas partes.
Por vez postrera volvieron
con más empeño á avisarle ;
y el reo dijo : « İ Es inútil !
İ Padre, que muera dejadme !
- No, Don Tello, por mi vida. »
Y volviéndose anhelante
el monge á la multitud
asi rompió á voces grandes :
« İ Está inocente… ! » En tumulto
impidió que terminase
la turba que por oirle
gritaba á su vez : « İ Dejarle ! »
« İ Está inocente… ! » decia
el monge, y en voz pujante
decia el pueblo en tumulto
sofocándole : « İ Dejarle ! »
Gritaba el pueblo ; y el monge
gritaba, y palabras tales
se le oian : « İ Dios… testigo…
indulto… el rey. » - İ Todo en balde !
(« Justicia de Dios », vv. 939-964, p. 188ab).

Dans cet extrait, la situation est dramatique, car le moine sait que si le roi ne le grâcie pas, Tello va être exécuté alors qu'il est innocent du crime dont on l'accuse. Cet homme d'Église ne peut admettre que Dieu permette une telle injustice, c'est pourquoi il s'emporte et demande, affolé, son soutien à la foule.

L'inspiration et l'imagination fertiles de José Zorrilla lorsqu'il composa ses légendes furent donc un atout, car elles lui permettaient de dire énormément de choses et d'écrire ainsi de longs récits ; mais le corollaire de cette tendance à l'exagération, à l'emportement ou à l'exclamation pouvait être assimilée à un manque

de rigueur[603]. En donnant la parole à des personnages dominés par leurs instincts ou à un narrateur ébloui ou furieux, le risque était en effet de perdre le fil du déroulement de l'histoire et de lasser, de ce fait, le lecteur.

3) Le désir d'embellir le quotidien.

David Foster explique que les romantiques avaient la conviction que le passé était harmonieux et donne pour exemple le Moyen Âge lorsque régnaient, d'après les romantiques, une harmonie et un contentement que le monde avait perdu au XIX^e^ siècle[604]. En effet, la légende « La azucena silvestre » présente une atmosphère idyllique dès les premiers vers : la jeune María est belle comme le jour, elle appartient à une famille noble par son statut et son attitude, et elle mène une vie merveilleuse et paisible, choyée par son père Wifredo, le comte de Barcelone. Il n'y a personne entre eux pour troubler ce bonheur ; même si la mère de María est morte en la mettant au monde, ils ont réussi à surmonter ce drame et à créer entre eux une harmonie parfaite. Cette absence n'est donc pas présentée comme douloureuse car Wifredo semble être totalement consacré au bonheur de son enfant : «Único amor del varonil guerrero, / única prenda de su muerta esposa / tiene Wifredo su cariño entero / puesto no más en su María hermosa : / y único amor el noble caballero / del alma de la niña candorosa, / en una el alma de los dos se encierra, / y uno para otro son todo en la tierra » (vv. 33-40, p. 340b).

Cet équilibre est rompu par l'intervention du Diable qui veut causer la perte de l'ermite Guarino. Il se sert de María pour atteindre son but ; en effet, il provoque un orage qui rend María aveugle, puis il prend l'apparence d'un vieil homme qui conseille à Wifredo d'emmener sa fille voir Guarino, à Montserrat, car ce dernier a le pouvoir de la guérir. Lorsque María est à Montserrat, il incite Guarino à abuser d'elle et à la tuer. Mais, à la fin de la légende, l'ordre moral est rétabli. Les coupables se sont repentis, Dieu leur a pardonné et les victimes sont victorieuses.

Le Moyen Âge n'est pas la seule époque que José Zorrilla présente comme révélatrice d'harmonie : dans chaque histoire la morale est sauve, prouvant ainsi l'attachement de J. Zorrilla au passé de son pays : alors que l'Espagne du XIX^e^

[603] CABALLÉ (Anna), « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español (El vocabulario poético de Zorrilla) », *in Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, ed. de Manuel Ariza, Antonio Salvador et Antonio Viudas, Madrid, Arco Libros, 1988, t. II, pp. 1109-1121 ; p. 1119.
[604] « Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica española », *op. cit.*, p. 8.

siècle a sombré dans le chaos et que dominent des instances injustes, l'Espagne du passé avait su sortir victorieuse des épreuves, comme le racontent les chroniques consacrées aux personnages célèbres ou les œuvres mettant en scène des héros littéraires. Et, en effet, les chevaliers des légendes de J. Zorrilla font toujours partie d'armées victorieuses, comme Diego dans « A buen juez mejor testigo » ou Bustos Ramírez dans « Las dos Rosas » et, de plus, ils parviennent le plus souvent à dominer leurs mauvais instincts, comme César dans « El capitán Montoya ». Ceux qui ne respectent pas ce cheminement sont punis, comme c'est le cas dans « El testigo de bronce » ou dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », alors que ce n'est pas le cas dans la société du XIX^{e} siècle. En effet, dans le passé, c'est la société tout entière qui était exemplaire ou, tout du moins, on trouvait des personnages fidèles aux plus hautes valeurs morales telles que l'honneur, le courage ou encore la loyauté dans toutes les couches de la société : Inés de Zamora, une noble, tient sa promesse de protection alors que l'homme qu'elle cache est l'assassin de son propre fils ; Genaro, jeune homme de condition humble, aime sincèrement Valentina et son vœu le plus cher est de l'extirper des griffes cruelles et malsaines de son tuteur. Georges Martin fait remarquer que *El Cantar de Mío Cid* était un ouvrage très apprécié au XIX^{e} siècle, car :

> ce temps où les intellectuels espagnols s'en furent fonder dans l'histoire d'un peuple imaginaire les origines, le sens et le devenir de leur "nation" donna toute sa sympathie au héros d'une geste censément populaire et historiciste. Or, au plan des valeurs morales, Rodrigue et ses compagnons sont portés par tout ce qui relève de ce que nous appellerions le *mérite*[605].

Grâce à son mérite, Rodrigo doit pouvoir accéder à une condition sociale supérieure à celle de son père.

En effet, c'est une société dans laquelle tout est possible. Être bien né n'est pas la seule possibilité d'être reconnu, car les valeurs personnelles permettent d'accéder à un rang élevé de la société : Diego (« A buen juez mejor testigo ») devient capitaine ; Genaro devient un artiste renommé. En fait, tout semble arriver sans effort aux héros : Genaro doit être célèbre pour pouvoir rendre hommage à Valentina et retrouver son assassin, J. Zorrilla fait de lui un grand sculpteur. Diego a besoin de devenir officier pour pouvoir mépriser et renier Inés : il revient des champs de bataille riche et couvert de gloire. Tout est possible, pourvu qu'on le veuille. Il s'agit

[605] MARTIN (Georges), trad., prés. et notes, *Chansons de geste espagnoles, Chanson de Mon Cid - Chanson de Rodrigue*, *op. cit*., p. 41.

cependant d'une idéalisation du passé, où la vie était dure comme à n'importe quel moment et où il y avait peu d'élus pour beaucoup de volontaires dans les rangs de la richesse et de la renommée, surtout pour les gens du peuple, pour qui il était bien difficile de sortir de leur condition.

Néanmoins, les romantiques avaient besoin d'embellir le passé car le quotidien leur semblait tellement morne qu'il leur fallait trouver un refuge. Cette idéalisation s'accompagne d'une recréation de la réalité et, pour eux, si le passé avait pu être grandiose, cela laissait un vague espoir pour l'avenir. Ils se sont donc plongés avec nostalgie dans la littérature des siècles passés. Du côté de l'Espagne, ce sont les *cantares*, les *romances*, les *coplas* et les *seguidillas* du peuple qui sont remis au goût du jour[606]. Les auteurs romantiques se servent de cette base, de ces créations populaires pour écrire leurs propres compositions. C'est ainsi que « Margarita la tornera », inspirée entre autres d'une *Cantiga* de Alfonso el Sabio, est également le fruit de la propre inspiration de José Zorrilla et contient de nombreux éléments romantiques : le récit est très long (4036 vers), la psychologie des personnages y est abondamment évoquée, étudiée et détaillée, la nuit y revêt une importance capitale puisque c'est pendant la nuit que Margarita s'enfuit du couvent, que Juan devient assassin, qu'il abandonne Margarita et que celle-ci regagne le couvent ; enfin, le récit tend vers un climax d'émotion qui explose lorsque l'histoire bascule dans le merveilleux avec l'intervention de la Vierge Marie. En fait, J. Zorrilla et les auteurs romantiques en général ne gardent qu'un aspect très limité de la version initiale de l'histoire : ils replacent celle-ci à une autre époque, dans un autre lieu, ils ajoutent des personnages ou modifient le caractère de ceux qui existaient dans les versions précédentes.

Prenons l'exemple de « El escultor y el duque » : Torrigiano a été emprisonné à Séville car il a détruit une sculpture religieuse qu'il avait réalisée, parce que le duc d'Arcos refusait de la lui payer une somme convenable. Dans le récit de José Zorrilla apparaît le personnage de Tisbe, la femme de Torrigiano et sa source d'inspiration, dont le duc tombe amoureux. J. Zorrilla invente donc autour de cette femme une histoire d'amour accompagnée de haine et de vengeance, alors que cela n'existe pas dans la réalité, puisque le conflit concerne uniquement le duc d'Arcos et Torrigiano. L'auteur romantique se devait d'ajouter une note tragique à cette histoire déjà très triste, afin de faire comprendre au lecteur toute la tension politique de

[606] SEBOLD (Russell P.), *op. cit*, p. 41.

l'époque, la vigueur de l'Inquisition, les conflits amoureux et la façon dont ils pouvaient se régler. En fait, il recrée un autre monde dans chaque légende, prenant de la liberté face à l'Histoire. Le monde recréé est un monde idéal, à l'image de ce que J. Zorrilla aimerait voir : une société où les nobles ont encore de l'argent et des valeurs morales, où la religion est respectée tout comme les personnes, où les qualités personnelles valent plus que le rang de naissance et permettent d'accéder à un statut social plus gratifiant.

II. La création d'une poésie « vivante ».

1) Tout dire !

Les treize histoires des *Leyendas Tradicionales* comptent au total plus de 25000 vers[607]. Nous constatons qu'il s'agit de récits longs, bien que parfois ils se déroulent sur seulement quelques jours, voire sur une seule journée. L'une des raisons en est que J. Zorrilla, qui ne manquait pas d'imagination et d'inspiration, ne choisissait pas entre les termes, les adjectifs par exemple, pour décrire un acte, une émotion ou une pensée. Il n'hésitait pas à les placer les uns à la suite des autres, sans réellement faire un tri pour choisir les mieux appropriés. Telle était sa méthode pour augmenter l'expressivité des phrases qu'il écrivait, ce qui en augmentait également la longueur, bien entendu[608]. Ainsi, dans « La azucena silvestre », J. Zorrilla décrit ainsi María : « suelta y errante y tímida gacela » (v. 6, p. 340a) ; il évoque également « su blanca mejilla transparente » (v. 21, p. 340b) et, lorsqu'il explique ce que représente la jeune fille pour son père, il utilise plusieurs images : « Lumbrera del fanal de su esperanza, / riquísimo joyel de su cariño, / manantial de su interna bienandanza » (vv. 49-52, p. 341a).

Les exemples de ce type se répètent tout au long des treize *Leyendas Tradicionales*. Dans un souci d'expressivité, J. Zorrilla semble utiliser tous les mots qui lui viennent à l'esprit et qu'il juge convenables pour évoquer son idée. Anna

[607] « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » : 849 vers ; « El caballero de la buena memoria » : 1653 vers ; « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » : 647 vers ; « El escultor y el duque » : 971 vers : « La azucena silvestre » : 3010 vers : « Margarita la tornera » : 4036 vers ; « La cabeza de plata » : 2709 vers et dix pages d' « Apéndice » en prose ; « El testigo de bronce » : 2161 vers ; « Justicia de Dios » : 1197 vers ; « El desafío del diablo » : 3016 vers ; « Las dos Rosas » : 2171 vers ; « El capitán Montoya » : 1672 vers ; « A buen juez mejor testigo » : 715 vers.

[608] CABALLÉ (Anna), « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español (El vocabulario poético de Zorrilla) », *op. cit.*, pp. 1119-1120.

Caballé[609] nous rappelle que cette attitude est typique du XIX^e siècle, qui appréciait les constructions prolixes et torrentielles. Le contenu philosophique des mots avait moins d'importance pour J. Zorrilla et la plupart des romantiques que l'imagination, conçue comme « seule capable d'une véritable création vivante, claire, légère, à quoi n'atteignent ni la conscience isolée ni la connaissance purement sensible »[610].

L'œuvre de José Zorrilla a été dépréciée à cause de cette attitude :

> La crítica ha censurado en […] Zorrilla la excesiva verbosidad, la vaciedad de muchos fragmentos donde no se ve más que la hojarasca de los versos ; acúsanle en consecuencia de vago, prolijo, vulgar y hasta falso. No hay por qué negar que la prodigiosa facilidad del poeta le hizo más de una vez incurrir en estos defectos. Pero ésto apenas disminuye el innegable mérito de quien supo asimilarse lo mejor de nuestro antiguo Teatro[611].

Cependant, fort heureusement, la plupart des critiques jugent la tendance prolixe de J. Zorrilla davantage comme une qualité inhérente à son imagination fertile et à ses qualités de poète que comme un défaut qui enlèverait toute valeur à ses compositions.

2) Le traitement psychologique des personnages.

En parallèle avec le souhait de « tout » dire et de « tout » écrire, existe la tendance à approfondir la psychologie des personnages. En effet, au XIX^e siècle, les auteurs présentent des personnages qui ressentent des émotions, qui ont des envies et un caractère bien défini.

Alors qu'auparavant les personnages étaient finalement peu décrits et présentés aux lecteurs, avec les œuvres romantiques ces derniers entrent à l'intérieur du cœur et de l'esprit des personnages, ils suivent au plus près leurs doutes, leurs espoirs, leurs chagrins et leurs joies. Les personnages principaux ont toujours un prénom, la plupart du temps un nom et parfois un âge ou une ville de naissance ; toutes ces données nous renseignent sur leur identité. Chaque personnage est donc différencié des autres. Margarita n'est pas Beatriz qui n'est pas María même si elles sont peu décrites physiquement ; parfois elles ont des points communs dans leur histoire, comme Beatriz et Margarita qui sont au couvent ; mais

---

[609] *Ibid*.
[610] BÉGUIN (Albert), *op. cit.*, p. 129.
[611] OBISPADO DE BARCELONA, *Apuntes de preceptiva y literatura*, *op. cit.*, p. 90.

elles sont isolées psychologiquement : Margarita est une jeune fille beaucoup trop influençable et faible, qui croit les sornettes du premier séducteur qui passe, elle est une victime qui subit toutes les mésaventures qui lui arrivent ; Beatriz est plus active et décidée, elle a un caractère plus ferme et volontaire, elle est d'une certaine façon plus capricieuse puisqu'elle commet un sacrilège presque sans hésitation, rompant ses vœux monastiques pour rejoindre César ; María, quant à elle, n'a aucune faiblesse, aucun doute, sa foi est inébranlable. Les autres personnages féminins sont également bien différents les uns des autres : Rosa est une jeune fille vénale et menteuse ; doña Inés de Zamora (« El caballero de la buena memoria ») est une femme dont la moralité et la loyauté sont exemplaires ; Catalina (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios ») n'apparaît tout d'abord que comme un objet, jouet et enjeu des deux hommes qui la courtisent ; puis les sept ans de deuil qu'elle respecte montrent sa moralité et son sens de l'honneur.

Parmi les personnages masculins, des types communs apparaissent, par exemple le juge ou le séducteur, mais rapidement leurs actions et leur comportement au long du récit les font devenir uniques. Ainsi Miguel de Osorio (« El testigo de bronce »), juge honnête, intègre et pondéré, n'a aucun point commun avec Ronquillo, qui est ambitieux, agressif et cruel, si ce n'est leur métier ; de même, César Montoya est un personnage bien plus positif que Juan de Alarcón (« Margarita la tornera »), même si tous deux ont commis le même sacrilège, celui d'avoir séduit une nonne. César tient compte de l'avertissement divin qu'il reçoit ; il comprend que sa conduite le mènera en enfer et il décide de renoncer aux frivolités de la vie mondaine pour entrer en religion. Par contre, Juan se moque de l'enfer, il entend profiter de la vie et des jouissances qu'elle procure. Malgré les revers qu'il subit, il continue sa vie de débauche.

Le narrateur dévoile les pensées de ces personnages. Aucun doute ne plane sur leurs intentions. Le lecteur sait dès le début que le séducteur de Margarita est un menteur[612] alors que celui de Beatriz est sincère : en apprenant que celle-ci est obligée de devenir nonne par la volonté de ses parents, César lui propose son aide : « si un dia / en trance fatal os viérais, / ó en amarga desventura, / y me veis lejos ó cerca, / venid á mí » (vv. 646-650, p. 138a) [613]. Le lecteur sait également que c'est

[612] Lorsque Juan fait la connaissance de Margarita et lui donne rendez-vous pour le soir-même, il pense « ¿ La niña ¡ eh ! si será tonta ? » (v. 418, p. 234b) puis il lui ment sciemment pour l'inciter à fuir avec lui et il éprouve un sentiment de pitié moqueuse envers la crédule jeune fille : « ¡ Pobrecilla ! » (v. 580, p. 236b).

[613] HEUSCH (Carlos), « L'amour et la femme dans la fiction chevaleresque du moyen âge », *in* MARTIN (Georges), *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, *op.*

l'argent et le pouvoir qui intéressent Rosa[614] alors qu'Inés de Vargas y Acuña ne vit que pour l'amour de Diego et que María, fille du comte de Barcelone Wifredo, n'a dans son cœur que de la dévotion et la foi la plus sincère.

Cette tendance à mettre le lecteur dans la connaissance des secrets des personnages est propre au Romantisme, littérature de l'émotion et du sentiment. Les auteurs aiment dévoiler leurs tracas et vivent dans la théâtralité permanente et ils appliquent cette attitude à leurs personnages. Russell P. Sebold dit que c'est parce que les écrivains romantiques imaginent que c'est eux qui vivent les aventures des héros qu'ils décrivent[615]. Ils veulent pour leurs personnages, qui deviennent des êtres concrets, humanisés et individualisés[616], un destin exceptionnel.

III. Les particularités de l'écriture poétique romantique de José Zorrilla.

Si la trame des *Leyendas Tradicionales* est bien romantique, il en va de même pour la façon de les écrire. En effet, J. Zorrilla a été l'un des poètes les plus significatifs du mouvement romantique, en ce qui concerne l'écriture. Nous verrons tout d'abord l'importance du *romance* pour les romantiques et J. Zorrilla, et enfin quels furent les apports du Romantisme et plus particulièrement de J. Zorrilla en poésie.

1) La réutilisation du *romance*.

Écrire en *romance*, forme née au Moyen Âge, n'est pas une décision anodine : les romantiques ont volontairement choisi la période de l'histoire la plus négligée par les auteurs du XVIII^{e} siècle car ceux-ci n'y voyaient que grossièreté, ignorance, barbarie et superstition. Paul Van Tieghem écrit : « L'Espagne trouve déjà dans son *Romancero* les légendes de la reconquête et les mœurs de ce temps »[617]. Le *Romancero* enthousiasme les romantiques européens, car il est « un exemple

cit., p. 153 : la femme est présenté comme être démuni. Elle fait partie de la catégorie de l'être *inermis*, sans armes, sans défense, dont la protection fait partie de la mission sociale et morale de la chevalerie. Dans les romans de chevalerie, les personnages féminins, comme les femmes trompées, volées, séquestrées, battues, prisonnières ou outragées ont souvent besoin du secours d'un chevalier errant.

[614] Après la demande en mariage du baron Bustos Ramírez, Rosa appelle sa mère, Brígida, et lui annonce : « Nuestra es la fortuna ; / de contento no me cabe / en el pecho el corazon » (vv. 331-333, p. 53b).

[615] SEBOLD (Russell P.), *op. cit*., p. 15.

[616] VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit.*, p. 338.

[617] *Op. cit.*, p. 266.

admirable de poésie spontanée »[618], qualité et caractéristique qu'ils revendiquent pour leurs propres créations. Ils en font donc de nombreuses traductions et compilations :

> Jacob Grimm publie une *Silva de varios romances viejos* en 1815 et Böhl de Faber une *Floresta de rimas antiguas castellanas* en 1821. Abel Hugo attire l'attention sur les *romances* dans un « Discours sur la poésie historique chantée » et en réunit en 1822 une collection. Par un effet de retour, les Espagnols alors jettent un regard neuf sur leur propre passé. Durán publie de 1828 à 1832 un *Romancero general*[619].

Le Duque de Rivas fut l'un des premiers romantiques espagnols à écrire des poèmes en *romance*, dès 1814. Par ailleurs, sa légende *El Moro Expósito*, qui date de 1834, est composée de douze *romances.* Les *Leyendas Tradicionales* de J. Zorrilla ne sont pas des *romances* ; par contre, elles présentent toutes des passages écrits sous la forme du *romance*, ce qui montre l'attachement de J. Zorrilla envers cette forme poétique. Dans l'introduction à son recueil *Cantos del Trovador*[620], puis tout au long de sa vie, J. Zorrilla s'est présenté comme un *trovador*, or au Moyen Âge les *romances* étaient chantés par des jongleurs[621], puis ils ont continué d'être diffusés. Ils pouvaient aborder différents thèmes, mais il ne faut pas oublier qu'ils accordaient une large place aux héros nationaux[622], comme le fait J. Zorrilla avec d'anonymes représentants de l'identité espagnole.

Pedro Salinas a remarqué l'abondante utilisation du *romance*, à toutes les époques :

> Llamo *romancismo* a la manifiesta propensión de los poetas españoles, siglo tras siglo, desde el XV al XX, de acudir al romance no sólo para la expresión de lo épico-heroico o lo narrativo-novelesco, […] sino ante cualquier solicitud de la creación literaria, sin detenerse en límites de género o diferencias de estado de ánimo del poeta[623].

Pedro Salinas explique qu'avec le temps, le *romance* a vu son champ thématique s'élargir jusqu'à être présent dans tous les genres de littérature : « hay

---

[618] LLORENS (Vicente), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Valencia, Castalia, 1968, 453 p. ; p. 366.
[619] CANAVAGGIO (Jean), *op. cit.*, p. 232.
[620] *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, Madrid, 1841, 294 p.
[621] BEYRIE (Jacques) et JAMMES (Robert), *Histoire de la littérature espagnole d'expression castillane*, *op. cit.*, p. 26.
[622] *Op. cit*., p. 171.
[623] « El romancismo y el siglo XX », *in Ensayos de literatura hispánica*, *op. cit.*, p. 325.

romances a lo religioso, a lo pastoril, a lo picaresco, a lo morisco ; a más de los de arrastre tradicional, históricos y legendarios »[624].

Les amis les plus proches de J. Zorrilla cultivèrent le *romance*, notamment le Duque de Rivas, dans des poèmes rédigés dès 1814, puis dans ses *Romances Históricos*[625] (1841) qui sont consacrés à divers épisodes de l'Histoire d'Espagne et confirment la volonté des romantiques d'exalter les gloires du passé[626]. Les revues de l'époque mettent en valeur l'amour du Duque de Rivas pour son pays : « poeta entusiasta por las gloria de su país, ha querido infundir nuevo aroma a una de las ricas y fragantes flores de la corona lírica de España. […] Pudo […] unir su voz a ese corriente que le religiosa y romántica Alemania saludaba al renacimiento de la literatura de la Edad Media »[627].

Pedro Salinas affirme : « la poesía romántica española se prenda por el pasado nacional. Y en lo que toca al romance, su obra es regresiva, y tiende a renovar sus virtudes narradoras, aderezadas con algunas especies modernas »[628]. Cela est confirmé par Antonio Quilis : « el Romanticismo, al cultivar con profusión los temas históricos y legendarios, volvió a hacer uso del romance para tratarlos, volviendo la mayoría de las veces al esquema primitivo del romance, aunque se siguieran utilizando las formas introducidas en el Siglo de Oro »[629].

Russell Sebold s'est penché plus précisément sur les légendes fantastiques de thème divin de J. Zorrilla[630], poète ayant abondamment utilisé le *romance* dans ses légendes : « nadie diluyó más el idioma en forma romanzada que Zorrilla »[631], estime Pedro Salinas ; Russell Sebold explique que, en général, les légendes de J. Zorrilla commencent comme des *romances* : elles se déroulent à une époque lointaine ; le thème en est un point d'honneur non résolu ou une transgression contre Dieu, l'Église ou un homme qu'il faut punir ; l'action se situe sur des chemins, dans des champs, des jardins ou encore des couvents qui sont toujours minutieusement décrits. Il considère que les légendes de J. Zorrilla et les *romances* ont en commun

---

[624] *Op. cit.*, p. 328.
[625] RIVAS (Duque de), *Un castellano leal y otros romances históricos*, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Barcelona, Montena, 1989, 128 p.
[626] BEYRIE (Jacques) et JAMMES (Robert), *op. cit*, p. 302.
[627] COELLO Y QUESADA (Diego), « Romances históricos del señor don Ángel Saavedra, Duque de Rivas », *in El Corresponsal*, n° 620 (10/02/1841), cité d'ap. DUQUE DE RIVAS, *Obras Completas*, *op. cit.,* tomo I, p. LXI.
[628] « El romancismo y el siglo XX », *in Ensayos de literatura hispánica*, *op. cit.*, p. 332.
[629] QUILIS (Antonio), *Métrica Española*, Barcelone, Ariel, 1991, 214 p. ; p. 145.
[630] « Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla, « Una nueva lectura », op. cit*., pp. 203-220.
[631] « El romancismo y el siglo XX », *in Ensayos de literatura hispánica*, *op. cit.*, p. 332.

le goût pour les débuts *in media res*, les retours en arrière et les déroulements rapides de l'action.

Mais il ne faut pas généraliser ces remarques aux *Leyendas Tradicionales* de J. Zorrilla : seuls deux récits commencent effectivement *in media res* : « El capitán Montoya », où deux cavaliers font le guet, et « Justicia de Dios », alors qu'Ana et Tello sont en pleine discussion. Les onze autres récits présentent soit une description des personnages et des lieux ou du moment, soit il s'agit d'une prière ou d'une réflexion du narrateur. Quant aux retours en arrière, il n'y en a pas ! Ou alors, ils se font sous la forme de souvenirs, mais tous les personnages et le lecteur sont bien conscients que le temps a passé. En ce qui concerne la rapidité de l'action, là encore c'est très variable : seules deux légendes présentent un temps d'action court, avec une nuance pour « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » car l'introduction se situe en 1520, lors de la défaite de Villalar, mais le récit en lui-même se déroule bien plus tard, en 1558, à la mort de Ronquillo, et une autre pour « El capitán Montoya » car, si effectivement l'action principale ne dure que quelques heures, la conclusion de la légende se situe dix ans après que César s'est retiré de la vie mondaine. Dix années séparent le début et la fin de « Las dos Rosas », plus de six ans séparent le début et la fin de « Margarita la tornera » et « La cabeza de plata » et il s'agit de trois ans dans « A buen juez mejor testigo ».

José Zorrilla a donc utilisé les caractéristiques du *romance* mais seulement en partie. La longueur de ses récits et son caractère prolixe le poussaient plutôt à développer ce qu'il avait envie de faire partager aux lecteurs, c'est pourquoi les légendes ne correspondent que partiellement aux *romances* et aux contes médiévaux, et contiennent de nombreux traits essentiellement romantiques.

Certains écrivains, contemporains de J. Zorrilla, se sont élevés contre l'utilisation du *romance*. C'est le cas de José Joaquín de Mora qui, dans le prologue à ses *Leyendas españolas* (1840), condamne le *romance*, « esta forma es indigna de siglo tan adelantado »[632]. Il est convaincu de « la necesidad que tiene nuestra poesía de abandonar esas formas tan triviales y fáciles que le deslustran y rebajan »[633]. Mais, pour Pedro Salinas, c'est une erreur car les écrivains comme José Joaquín de Mora considèrent les formes métriques comme des « cajas de momias »[634] au lieu de les voir pour ce qu'elles sont : des « cuerpos vivos, capaces

[632] *Op. cit.*, p. 337.
[633] *Ibid.*
[634] *Ibid.*

de toda clase de almas »[635]. Pedro Salinas oppose ses écrivains à ceux qui ont la sensibilité de José Zorrilla, tout en expliquant que ces derniers sont parfois trop tournés vers le passé et se font des illusions en espérant pouvoir le recréer en littérature : « A un Rivas, a un Zorrilla, diríase que el ejemplo de los romances viejos les gritaba : "¡ Atrás !" convocándoles a la contemplación de un pasado querido, a un artificioso intento de resurrección, a un redropaso en lo colectivo histórico »[636]. Il insiste sur le fait que le XIX^{e} siècle a essentiellement utilisé le *romance* pour la poésie légendaire et épique, au détriment de la poésie lyrique, ce qu'il regrette : « Y mientras el romanticismo legendario y épico, salido de madre, inunda años y años la literatura española del XIX, y se acompilan romances de la guerra carlista y la de África, apenas si flotan sobre esta arriada, sueltos, perviviendo como de milagro entre tanto turbión zorrillesco, unos pocos romances líricos »[637].

2) La polymétrie des compositions.

Tomás Navarro Tomás explique : « Desde el primer momento, la tendencia grave, apasionada y dramática del romanticismo mostró predilección por los metros largos, las rimas sonoras y las estrofas plenas »[638].

Ainsi, les poètes romantiques utilisent toujours fortement l'hendécasyllabe, vers noble d'origine italienne et l'octosyllabe de la poésie castillane populaire, ils négligent l'heptasyllabe au profit de l'alexandrin espagnol, du dodécasyllabe et du décasyllabe. À côté de cela, toutes les grandes formes des siècles précédents sont rétablies : *coplas de pie quebrado, romances*, *liras, octavas reales, redondillas*, *quintillas* et *décimas*[639].

Une des particularités du mouvement littéraire romantique fut l'usage de la polymétrie à l'intérieur d'un même poème. Prenons l'exemple de « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » ; l'introduction de la légende est écrite en *octavillas italianas*[640], comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant :

> Poco antes que en el Duero se sepulte,
> cruza Pisuerga plácida campiña,

[635] *Ibid.*
[636] *Op. cit.*, p. 358.
[637] *Op. cit.*, p. 333.
[638] NAVARRO TOMÁS (Tomás), *Métrica española*, *op. cit.*, p. 334.
[639] *Op. cit*., p. 384.
[640] *Gran diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 1209 : « octavilla italiana : combinación métrica de ocho versos de arte menor con rima variable o irregular ».

donde la rica mies, la rica viña
derraman sus tesoros á la par.
Descuella un monte allí : sobre su cumbre
un gigantesco torreón se eleva,
monstruo que con las víctimas se ceba
que le da el depotismo á devorar.
(vv.53-60, p. 326a).

La première partie du récit est écrite en *romance* d'assonance a-e : « Tal fué el alcalde Ronquillo, / y tal el fin execrable / del noble Acuña. La causa / sólo los cielos la saben. / Lidió por su libertad / como valeroso y grande ; mas vencieron los de Cárlos / y es inútil lamentarlo » (vv. 205-212, p. 327b). Elle explique que le peuple castillan s'émut en vain de l'exécution d'Acuña car Ronquillo était protégé par Charles V, puis elle s'attarde sur le personnage du juge avec l'objectif de mettre en avant son caractère cruel et ambitieux. Le narrateur énumère au passé les atrocités commises par Ronquillo, avant d'évoquer, au présent, ses dernières heures de vie.

La deuxième partie de la légende est composée en *octavillas agudas*, c'est-à-dire c'est-à-dire en strophes de huit vers octosyllabiques dans lesquels riment ensemble les vers 2 et 3 et les vers 6 et 7 ; il y a une assonance dans les vers 1 et 5 et les vers 4 et 8 ont une rime oxytone, soit suivant le schéma abbé-accé :

Los recuerdos de una vida
á la ambicion consagrada,
de crímenes mil sembrada,
secretos entre Dios y él,
hervian en su conciencia,
y al exacto pensamiento
se agolpaban en violento
irresistible tropel.
(vv. 328-335, p. 329b).

Cette partie évoque les cauchemars de Ronquillo sur son lit de mort et les stratagèmes qu'il emploie pour essayer de se déresponsabiliser des crimes qu'il a commis.

Enfin, la troisième et dernière partie de la légende est une *silva*, suite de vers hendécasyllabiques et heptasyllabiques, sans schéma de rimes précis[641], comme le montre cet extrait :

[641] Précisons que cette absence de schémas de rimes précis n'est pas obligatoire. Comme l'écrivit Begoña López Bueno : « la silva es libertad, pero con freno ; secuencia abierta, pero recurrente en la enfonía de las rimas ; rompe los esquemas estróficos, perso no se desembaraza totalmente de las ligaduras ; conserva, en fin, la combinación métrica de más prosapia, y también de mejor eurritmia, la del endecasílabo con el heptasílabo. Como en tantas cosas, con la silva los hombres del Barroco entrevieron unos espacios de libertad, pero se quedaron en los límites permisibles », *in La silva*, *op. cit.*, p. 14.

Era la noche del siguiente dia
que murió Ronquillo :
el tumulo en la iglesia todavia
se alzaba, aunque entre mármoles yacia
su cuerpo ya, y sus honras encargadas
á los severos padres franciscanos
estaban con gran pompa preparadas.
Del mismo rey por cuenta
celebrarse debian,
y sin duda ninguna que serian
magnífica funcion, fiesta opulenta.
(vv. 632-642, p. 333ab).

Ajoutons que la conclusion, composée de seize hendécasyllabes, est rédigée en *serventesios*. Elle présente une réflexion du narrateur sur le caractère particulièrement atroce de cette légende, par laquelle il explique que le rôle du poète n'est pas uniquement de raconter de jolies choses et confie qu'il a tenté d'être fidèle à la tradition : « Tal es la tradicion : así la cuenta / el pueblo por dó quier, y asi la escribo » (vv. 846-847, p. 336b).

N'oublions pas que les romantiques prônaient la liberté, notamment en poésie. Rafael Lapesa le confirme : « En los románticos hay alardes de crudeza realista, desenfreno imaginativo y sentimental, cambios bruscos de la altisonancia a la vulgaridad, libertades expresivas inusitadas »[642] : insérer dans un même poème des mètres différents était comme une révolution, mais cela permettait aux poètes de mieux révéler les états d'âme des personnages, par exemple, de mieux évoquer leur trouble ou leur joie : « Los poetas románticos españoles reelaboraron y ampliaron bajo varios aspectos la métrica que recibieron del período neoclásico »[643]. En effet, durant la deuxième moitié du XVIII[e] siècle se développe une poésie « conforme à la "poétique" néo-classique et voulue par la minorité "éclairée" qu'obsède le progrès de l'Espagne »[644]. L'homme de lettres Ignacio de Luzán (1702-1754) publie en 1737 une *Poética* dans laquelle il explique « qu'il faut rappeler et surtout expliquer les préceptes classiques, injustement dédaignés par les écrivains espagnols [et que] ce patrimoine hérité des Anciens, donc universel, trouve une application particulière dans chaque nation, en fonction des besoins qui lui sont propres »[645]. Luzán veut transmettre aux écrivains des normes à respecter, comme par exemple « l'utilité et la

[642] *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1986, 690 p. ; p. 436.
[643] NAVARRO TOMÁS (Tomás), *Métrica española, op. cit.*, p. 384.
[644] *Op. cit.*, p. 79.
[645] *Op. cit.*, p. 82.

vérité, étroitement liées aux notions d'unité, d'ordre, de proportion, de régularité »[646]. Or, certains auteurs romantiques font usage de l'échelle métrique : celle-ci est d'abord descendante, allant jusqu'à des vers de deux syllabes, puis le mouvement est ascendant, suivant les situations d'exaltation ou d'abattement graduels des personnages concernés. Nous pouvons donner l'exemple de *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda : dans la dernière partie du récit, le lecteur assiste à un ténébreux défilé funèbre, décrit en dodécasyllabes jusqu'au vers 1364. Puis, toute la fin du récit (336 vers) est structurée en échelles métriques ascendantes, où les vers pouvant monter jusqu'à 12 syllabes, et descendantes, les vers pouvant ne former qu'une syllabe. Le point culminant arrive avec les noces macabres (vv. 1510-1569), puis les vers se structurent suivant une échelle descendante jusqu'au triple coup des vers bisyllabiques : « leve, / breve / son »[647]. Mais, c'est Victor Hugo qui, en premier, dans « Les Djinns » (*Les Orientales*, 1829), a fait usage de l'échelle métrique. Tout d'abord, le silence et la tranquillité règnent : « Murs, ville / et port, / Asile / De mort, / Mer grise / Où brise / La brise ; / Tout dort » (vv. 1-8)[648]. Puis, au fur et à mesure que le bruit augmente, les vers s'allongent :

> Cris de l'enfer ! Voix qui hurle et qui pleure !
> L'horrible essaim, poussé par l'aquilon,
> Sans doute, ô ciel ! s'abat sur ma demeure.
> Le mur fléchit sous le noir bataillon.
> La maison crie et chancelle penchée,
> Et l'on dirait que, du sol arrachée,
> Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
> Le vent la roule avec leur tourbillon !
> (vv. 57-64).

Puis le nombre de pieds par vers diminue à mesure que les Djinns s'éloignent et que le vacarme décroît : « On doute / La nuit… J'écoute : - / Tout fuit, / Tout passe ; / L'espace / Efface / Le bruit » (vv. 113-120).

J. Zorrilla utilise l'échelle métrique dans sa forme descendante puis ascendante dans « El testigo de bronce » (pp. 198-201), pour décrire tout d'abord l'état d'oppression dans lequel se trouve le personnage qui fait un cauchemar, puis son retour à un état normal, au lever du soleil.

Cette variété de formes métriques apporte une souplesse et une harmonie de rythme qui n'existaient pas auparavant, lorsque le respect de règles strictes était une

---

[646] *Op. cit.*, p. 83.
[647] Ed. de Benito Varela Jacome, *op. cit.*, pp. 110-121 ; p. 120.
[648] *Les Orientales*, *in Poésie*, *op. cit.*, vol. 1, p. 243.

obligation. La liberté dans la versification permet que la combinaison des syllabes soit plus harmonieuse[649], alors que Luzán, dans sa *Poética*, rejette ce qui semble obscur, préconisant qu'une métaphore doit être perçue et comprise immédiatement, il critique l'affectation, la disproportion, le désordre de la phrase et de la pensée, car pour lui, ce sont des atteintes à la vérité et ils nuisent à la beauté poétique. Ainsi, il attribue un jugement négatif à un poète comme Góngora, lui préférant la simplicité de Garcilaso de la Vega. Or, dans le premier quart du XIX^{e} siècle, « pauvreté et conformisme sont, à première vue, les deux traits qui caractérisent la production littéraire »[650]. Jean Canavaggio explique que les auteurs sont prisonniers de l'imitation de la période néo-classique et que par conséquent il n'y a pas de rupture avec la période précédente : « il existait un conditionnement idéologique et culturel : connaissance des règles, imitation des modèles et hiérarchie des genres constituaient des catégories immuables qui fournissaient le cadre obligé de tout discours écrit ou oral à prétentions littéraires »[651].

D'autre part, à l'époque romantique, l'imagination de l'auteur peut se déployer avec d'autant plus de liberté que le choix du vocabulaire lui-même est très élargi ; il est plus abondant, plus expressif, plus précis, notamment pour l'évocation des formes et des couleurs des objets. Le vocabulaire s'enrichit par la multiplication des noms de couleurs, d'oiseaux, de fleurs, de pierres précieuses[652] . Enfin, toujours dans le but de garder une part de rêve et d'imagination, la préférence est donnée à la métaphore plutôt qu'à la comparaison.

D'un point de vue stylistique, J. Zorrilla respecte tout à fait la tendance romantique qui consiste à ré-élaborer des schémas métriques hérités de la tradition littéraire. De fait, l'*octava aguda* (ABBé – ACCé) se retrouve souvent dans les *Leyendas Tradicionales*[653]. Nous en avons un exemple dans « El desafío del diablo » :

> Al cabo de unos días en la estancia
> de la triste Beatriz, Cárlos entró,
> severo el gesto, pálido el semblante,
> y alegre el corazon.
> Que aunque pesar, vigilia y sufrimiento

[649] VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit.*, p. 341.
[650] CANAVAGGIO (Jean), dir., *Histoire de la littérature espagnole*, *op. cit.*, p. 220.
[651] *Op. cit.*, p. 223.
[652] VAN TIEGHEM (Paul), *op. cit.*, p. 337.
[653] NAVARRO TOMÁS (Tomás), *Métrica española, op. cit*., p. 338.

remeda con hipócrita exterior,
recóndito placer mora en su alma,
colmando su traicion.
(vv. 2086-2093, p. 157b)[654].

De même, J. Zorrilla apprécie l'hendécasyllabe utilisé avec une assonance oxytone, car cela donne un rythme martial qui convient bien aux passages concernés de « Las dos Rosas »[655] et de « La azucena silvestre » :

Rueda entretanto la argentina luna
del vago en el espacio azul,
sombra dejando y niebla que importuna,
mancha y entume su radiante luz.
La escarcha entre los céspedes se cuaja
dehaciéndose en gotas de cristal,
y cada espino que Aquilon rebaja,
perlas por fruto trasparentes dá.
(« Las dos Rosas », vv. 981-988, p. 62a).

Tomás Navarro Tomás a bien répertorié les schémas métriques utilisés dans les *Leyendas Tradicionales* : J. Zorrilla se sert systématiquement de l'hendécasyllabe avec rime oxytone dans les quatrains de « Las dos Rosas », de « La azucena silvestre » et d'autres récits ; il utilise également fréquemment l'octosyllabe dans des *redondillas* et des *quintillas*, comme dans « El capitán Montoya » ; on trouve également beaucoup de vers rédigés en décasyllabes dactyliques, notamment dans « El testigo de bronce » et dans « La azucena silvestre », et des heptasyllabes trochaïques. Dans ces mêmes légendes, J. Zorrilla emploie des bisyllabes dans une échelle métrique. Celle-ci est symbole de l'angoisse qui étreint le personnage de « El testigo de bronce » lors de son cauchemar ; en effet, sa respiration est de plus en plus courte, la tension monte. Dans « La azucena silvestre » (pp. 360-361), l'échelle métrique a pour but d'exprimer la terreur de Juan Guarino lorsqu'il se rend compte du crime horrible qu'il vient de commettre. Dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos », J. Zorrilla emploie la *silva*, la *octavilla aguda* et le *romance*. Ce phénomène de polymétrie n'est pas isolé dans l'œuvre de J. Zorrilla, puisque toutes les *Leyendas Tradicionales* sont polymétriques.

[654] Pour cette légende, l'*octava aguda* est employée dans les vers 2086 à 2177, passage dans lequel Cárlos fait croire à Beatriz que César est mort. La conséquence de ce mensonge sera que Beatriz prononcera ses vœux, faisant de sa tentative de fuite ultérieure un sacrilège que Dieu ne peut accepter.
[655] Cette forme poétique est employée dans les vers 981 à 1108 lorsque, aveuglé par la haine, Pedro Ibáñez fomente sa vengeance et dans les vers 1753 à 1893, lorsque le narrateur décrit la deuxième Rosa et évoque le dîner auquel le roi Juan II convie notamment Pedro Ibáñez et Rosa.

J. Zorrilla peut ainsi exacerber les sentiments des personnages ou doter les descriptions de plus de mystère, par exemple.

Anna Caballé souligne la grande richesse formelle et littéraire des œuvres de José Zorrilla et explique que celle-ci est encore accentuée par l'utilisation de toutes sortes de mots, comme par exemple des archaïsmes qui permettaient d'évoquer l'atmosphère du passé[656]. Par exemple, d'après Rafael Lapesa[657], les romantiques utilisent souvent *harto* dans le sens de *mucho* : « Harto lo llora el poeta » (« El capitan Montoya », v. 538, p. 30b) ; « harto a burla se parece » (« Margarita la tornera », vv. 3317, p. 272b). De même, ils utilisent *redor* pour *rededor* : « en redor de aquella fuente » (« El desafío del diablo », v. 143, p. 131a). D'autres archaïsmes sont *siquier*, *de contino*, *acá*, *acullá*, *a la sazon*, *a fuer de*, *rompido*, *desparecer* ou encore le nom *profundo* dans le sens de *abismo* ou de *infierno.* R. Lapesa explique également que les romantiques placent souvent le verbe en fin de phrase ou de vers : « Y ella bulliciosa un tiempo, / y alegre y entretenida, / silenciosa y distraida, / y triste á andar empezó ; / y oculta allá de su celda, / en un rincon solitario, / el ídolo en forma vario / de la libertad amó » (« El desafío del diablo », vv. 102-109, p. 130b). Les romantiques utilisent également des cultismes tels que *fúlgido*, *vívido* ou encore *flébil* et des italianismes. Ils interrompent également les vers par des exclamations : « ¿ Quien puede ¡ necio ! decir / lo que otro ha de querer ? » (El desafío del diablo », vv. 19-20, p. 129b) ; « Acaba, Aurora, ¡ qué le dijo, acaba ! » (« El testigo de bronce », v. 966, p. 208b) et par des réticences : « justo y recto : pero no / […] / crímen fuí yo : mas véngale mi mano » (« El testigo de bronce », vv. 1460 et 2155, pp. 218a et 226b) . Cette « artificiosa imitación del español áureo, acompañada por el uso de voces antiguas o regionales, dio lugar a la tendencia casticista. […] El purismo dejó sus huellas en casi todos los autores de la pasada centuria »[658]. Commes d'autres auteurs romantiques, J. Zorrilla s'accorde donc des libertés poétiques puisque le but recherché est l'expressivité. Or, parfois, lorsque les auteurs « no desdeñan las licencias poéticas, que les sirven de comodín para salvar dificultades de metro o rima, la eficacia se pierde muchas veces, pues el afán de musicalidad conduce a los poetas a abusar de adjetivos vacuos y hojarasca palabrera »[659]. C'est un des reproches qui a été fait à J. Zorrilla, mais celui-ci voulait

[656] « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español. (El vocabulario poético de Zorrilla) », *op. cit.*, p. 1119.
[657] LAPESA (Rafael), *op. cit.*, p. 435.
[658] *Ibid.*
[659] LAPESA (Rafael), *op. cit.*, p. 437.

pouvoir dire tout ce qu'il avait dans sa tête et son cœur de poète romantique et il devint un maître à ce jeu.

Nous pouvons donc dire que J. Zorrilla possède les qualités qui permettent de le définir comme un poète romantique. En effet, attristé par la difficile situation dans laquelle se trouve l'Espagne dans le premier tiers du XIX^{e} siècle, il plonge ses récits dans un passé qu'il juge harmonieux et donc, qu'il idéalise. Attiré par le mystère, il dote ses récits d'une atmosphère qui en est empreinte, il se sert souvent de l'évocation de la nuit pour accentuer l'émotion ou l'angoisse, pour rendre l'atmosphère plus pesante et pour marquer le caractère néfaste, mauvais d'un personnage. Il accorde une large place à la Nature, en tant que représentation sur terre de la main de Dieu. Le poète a été choisi par Dieu pour révéler aux hommes Sa présence ; cette tâche n'est pas facile mais tel est le destin du poète romantique, car Dieu est présent en toute chose et chaque homme peut le ressentir dans son être s'il est guidé. José Zorrilla est également romantique dans la mesure où ses récits font état d'histoires d'amour complexes, destructrices, où les plus faibles sont fréquemment manipulés. Désabusés, les romantiques ont souvent mis l'accent, en effet, sur les travers et les vices de la société : les mariages forcés, les conflits d'intérêts, les abus de pouvoir, les trahisons, les complots sont autant de thèmes que les romantiques, dont José Zorrilla, ont mis en relief. Le romantisme de J. Zorrilla est aussi visible dans sa manière d'aborder la religion. J. Zorrilla voulut montrer l'importance de la foi, qui peut aider à surmonter des obstacles et guider l'homme sur le chemin du bien. Mais, parallèlement à l'importance donnée à Dieu, les romantiques font souvent référence au Diable. Ainsi, pour eux, chaque homme porte en lui un aspect divin et un aspect diabolique. L'homme doit donc toujours être vigilant pour orienter sa vie vers Dieu et non vers le diable. A cet effet, les romantiques dotent leurs récits d'une atmosphère tout à fait prosaïque au départ, puis ils insèrent des détails macabres, lugubres, effrayants, afin d'impressionner les lecteurs ; souvent, ils utilisent l'intervention de personnages divins pour que l'ordre et la morale soient respectés. En effet, dans les légendes de José Zorrilla, le dénouement fait souvent intervenir le merveilleux céleste, et les personnages qui s'étaient laissés entraîner par leur tendance diabolique sont, soit définitivement damnés, soit sauvés par un repentir sincère, qui se traduit parfois par leur entrée dans la vie monastique. Les personnages acquièrent une personnalité complexe et

les écrivains développent leurs traits de caractère, de manière à les individualiser. Enfin, le romantisme de J. Zorrilla se traduit par une écriture dynamique, où abondent les points d'exclamation ou d'interrogations ainsi que les adjectifs ; de même, le *romance* et d'autres formes métriques issues du passé sont fréquemment utilisées, symbolisant l'ancrage dans le passé national et la beauté de la poésie spontanée. Afin de doter ses récits de plus d'expressivité, il a également, de façon systématique, recours à la polymétrie.

TROISIÈME PARTIE :

L'originalité de José Zorrilla.

Les deux premières parties de cet ouvrage ont montré que José Zorrilla est à la fois l'héritier de la tradition littéraire de son pays et un écrivain romantique. Nous allons maintenant déterminer en quoi il est original dans les *Leyendas Tradicionales*. Tout d'abord nous verrons ce qui motivait José Zorrilla à écrire des légendes et ce que cela impliquait ; enfin nous isolerons les caractéristiques qui font de J. Zorrilla un écrivain unique et reconnu.

Chapitre 1 : José Zorrilla entre poésie nationale et poésie personnelle.

Bien que cet événement ait été abondamment relaté, revenons sur les débuts littéraires de José Zorrilla. Ayant fui le domicile familial, trop étouffant, José vit pauvrement à Madrid mais côtoie certains écrivains déjà connus, comme le duque de Rivas et José de Espronceda. Il collabore à la revue *El Artista*[660], porte-parole du Romantisme, avec Federico de Madrazo et Eugenio de Ochoa[661], et rédige quelques poèmes à partir de 1835. Il devient célèbre en récitant l'une de ses compositions lors de l'enterrement de Larra, le 15 février 1837 où, en plein milieu d'un vers, submergé

[660] CANAVAGGIO (Jean), dir., *op. cit.*, pp. 250-251 : la revue *El Artista* a été créée par Eugenio de Ochoa et codirigée par le peintre Federico de Madrazo. Elle a été publiée en 1835 et 1836. « Les poésies publiées dans les pages d'*El Artista* n'ont rien de révolutionnaire. Beaucoup relèvent du genre troubadour, et leurs auteurs – Eugenio de Ochoa, Patricio de la Escosura, l'acteur Julián Romea– s'inspirent inlassablement du thème de la captive, de la dame soupirant après le croisé absent, du chevalier retour de Terre Sainte. […] Exotisme de pacotille qui ne fait que substituer un formalisme à un autre. Rien de bien neuf au total dans cette revue, dont la présentation luxueuse et la typographie soignée ont fait exagérer l'importance. […] Le propos des rédacteurs de la revue *El Artista* est de mettre au point la formule d'un romantisme espagnol fondé sur le culte régénérateur du passé et la libre expression des sentiments. Faute d'une réflexion profonde, Ochoa et ses amis ne se demandent pas comment concilier ce culte d'un Moyen Âge idyllique et de la *comedia* du Siècle d'or avec celui de Dumas père, Victor Hugo et George Sand qu'ils admirent. En fait, Ochoa ne voit en eux que les modèles d'une nécessaire émancipation *formelle*. […] Voilà ce que fut le *romanticismo* selon *El Artista* : une timide libération de l'expression, un code esthétique mal défini ne reposant sur aucune éthique nouvelle, une simple substitution du formalisme médiévalisant au formalisme néo-classique ». (pp. 250-251).

[661] *Op. cit.*, pp. 267 et 277 : « C'est à Eugenio de Ochoa que revient l'honneur d'avoir traduit deux des drames les plus célèbres de l'époque, *Hernani* de Victor Hugo, fort mal accueilli en Espagne, et *Antony* d'Alexandre Dumas, encore plus mal reçu à cause de sa morale jugée scandaleuse. […] Il est l'auteur d'un drame original intéressant : *Un día de 1823*, sur la réaction absolutiste après les trois années libérales du règne de Ferdinand VII ».

par l'émotion, il éclate en sanglots. À partir de cet instant, J. Zorrilla sera très apprécié du public espagnol et cela, jusqu'à sa mort en 1893, ce qui lui vaudra d'être qualifié de poète de la nation. Mais, en parallèle de cette reconnaissance nationale, J. Zorrilla souffrait d'un conflit personnel qui eut des conséquences importantes sur l'écriture de son œuvre.

1) La mission patriotique de José Zorrilla.

Nous l'avons vu, J. Zorrilla se disait investi d'une mission et la revendiqua dès ses premiers poèmes. Jacques Beyrie explique que :

> En Espagne comme ailleurs, 1789 marque le début d'un ébranlement majeur. […] Une notion nouvelle fait alors son apparition, greffée sur un vocable déjà ancien : la nation. L'insurrection de la foule madrilène contre les Mameluks de Murat, les épisodes sanglants de la guerre d'Indépendance, les proclamations des "Juntes" et l'œuvre législative des Cortès de Cadix prennent tout leur sens par rapport à ce mot-clef, qui enflamme dans le même temps poètes et tribuns[662].

Il était alors important pour José Zorrilla de présenter sa nation sous un jour favorable et même admirable, afin que ses compatriotes en soient fiers.

1) La vision qu'a José Zorrilla de l'Espagne dans l'ensemble de son œuvre.

a) Un pays beau et puissant.

Ambrosio Garrachón Bengoa a écrit : « Zorrilla supo como nadie cantar a nuestra raza ; […] en su alma de poeta duermen los sedimentos de una castellanidad[663] perenne, […] en su carácter, brillan, con irisaciones inmortales, los destellos del genio espiritual de nuestra tierra »[664].

En tout premier lieu, J. Zorrilla encense le passé de l'Espagne. Il loue la beauté inégalable de l'Andalousie et notamment de la ville de Grenade : « El jaspe, el oro, el

---

[662] BEYRIE (Jacques), *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Ecriture, identité, pouvoir en Espagne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 239 p. ; p. 155.

[663] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, *op. cit.*, p. 289 : « castellanidad : carácter y condición de castellano. / Peculiaridad de Castilla y de los castellanos ».

[664] RODRÍGUEZ LESMES (Dacio) (coord.), *Zorrilla, poeta nacional (1893-1943),* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p. ; p. 86.

mármol, los cristales / Se ostentan en su espléndido recinto, / Y ansiaron sus recuerdos orientales / Los escombros de Atenas y Corinto. // Y no la iguala en lujo y riqueza / La voluptuosa pompa del oriente »[665].

C'est aussi le cas de Séville, qui possédait des ressources naturelles importantes : « frondosísimas huertas, / Y apiñados olivares, / Y fertilísimas vegas »[666], ce qui faisait d'elle l'orgueil des chrétiens : « De los moros es envidia, / De los cristianos soberbia »[667]. Dans un autre récit, il est question de Cádiz, ville où le commerce permet d'être riche : « Envidiable es á fé Don Luis Tenorio, / Su riqueza envidiable y su fortuna : / En Cádiz vive, del comercio emporio, / Y oro sobre oro comerciando aduna »[668].

En évoquant la Castille et en s'adressant à elle, J. Zorrilla cite : « tus nobles señores, tus ricos tapices de sedas y flores, / Tu gente de guerra, tus cien trovadores / Que alzaron ufanos triunfante cancion »[669]. Il s'émerveille devant la majestueuse cathédrale de Tolède, qu'il qualifie de « tan noble lugar »[670].

L'Espagne est donc riche de beautés architecturales imposantes, de savoir-faire en artisanat, ce qui rend la culture espagnole admirable et respectée.

Mais l'Espagne était également puissante et donc crainte : les chrétiens parvinrent après plusieurs siècles de lutte à chasser les musulmans d'Andalousie ; le roi Don Pedro ne fut vaincu que « a manos de una traicion / De serviles estrangeros »[671]. Durant le règne de son successeur, Don Enrique, la Castille resta crainte par les autres royaumes : Aragon, France, Navarre, Portugal et Al-Andalus[672].

b) Un pays exemplaire pour sa moralité.

Au-delà des beautés architecturales et naturelles de l'Espagne, José Zorrilla a surtout cherché à montrer les qualités morales des Espagnols, qui sont restées les mêmes à toutes les époques. Il loue « el valor de los cristianos »[673] dans

[665] « Al último rey moro de Granada », vv. 45-50, *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, p. 91.
[666] « Una aventura de 1360 », vv. 18-20, *Obras de don José Zorrilla, op. cit*, pp. 255-258.
[667] *Ibid.*, vv. 35-36.
[668] « Dos hombres generosos », vv. 1-4, *Obras de don José Zorrilla, op. cit*, pp. 442-453.
[669] « A un torreon », vv. 5-8, *Obras de don José Zorrilla, op. cit*, pp. 22.
[670] « Recuerdos de Toledo », v. 7, *Obras de don José Zorrilla, op. cit*, pp. 24.
[671] « Los borceguíes de Enrique Segundo », vv. 3-4, *Obras de don José Zorrilla, op. cit*, pp. 245-253.
[672] *Ibid*., vv. 17-19.
[673] « Oriental », v. 12, *Obras de don José Zorrilla, op. cit*, p. 9.

l'Andalousie musulmane ainsi que le sens de l'honneur des Castillans : « ¿ Sabes, Margarita, / Que no sois mas las mugeres / Que un alcázar donde la honra / Guardada los hombres tienen ? »[674].

Mais, à l'automne 1839, J. Zorrilla fait lire aux acteurs du Teatro del Príncipe un véritable hommage aux Espagnols. Dans cette composition, il explique que les Espagnols sont redevenus fraternels et solidaires après la lutte contre Napoléon : « Ya amigos y libres ciudadanos / La sangre de esas lizas olvidemos »[675]. Ils sont également épris de liberté, non seulement pour eux-mêmes mais également pour tous les peuples : « Que aquí igualmente repartir sabemos / *Libertad* á los pueblos y á los reyes »[676] ; le désir de liberté s'accompagne donc d'une revendication du respect de la liberté d'autrui. La liberté ne permet pas de tout faire, c'est-à-dire de n'écouter que ses désirs de façon égoïste. Par ailleurs, les Espagnols sont généreux, ils respectent ceux qu'ils ont vaincus : les deux parties ont souffert et lutté avec honneur et J. Zorrilla leur dit : « Venid, hermanos, á la par nacimos, / Al par dejamos la contienda fiera : / ¿ quereis mas… ? olvidamos que vencimos »[677].

Après avoir énuméré les qualités intrinsèques des Espagnols, l'auteur rappelle leurs hauts faits, comme les victoires de Clavijo et de Lépante ou la découverte du Nouveau Monde[678]. Toutes ces victoires furent rendues possibles grâce au courage des Espagnols et à leur volonté : « la paz de que gozamos / Nosotros solamente nos la dimos, / No de estrangera ley la mendigamos »[679]. Les Espagnols sont persuadés que leur pays a rempli un rôle primordial dans l'Histoire et comme l'écrit Manuel Ferrandis Torres :

> España está en el cruce de las civilizaciones terrestres y en el de las marítimas, fué receptáculo de Oriente hasta el siglo XV y proyección hacia Occidente en la Edad Moderna, tiene sembrada su lengua y su fe en todos los continentes, ha mantenido […] campañas decisivas para la vida de la Humanidad[680].

---

[674] « Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan », vv. 212-214, *Obras de don José Zorrilla, op. cit*, pp. 99-112.
[675] « Leídos por los actores en el Teatro del Príncipe », vv. 14-15, *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, p. 224.
[676] *Ibid.*, vv. 27-28.
[677] *Ibid*., vv. 41-43.
[678] *Ibid.*, vv. 48-50.
[679] *Ibid.*, vv. 105-107.
[680] « El españolismo de Zorrilla – Heraldo de virtudes y grandezas hispánicas », *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943), op. cit.*, p. 129.

Les *Leyendas Tradicionales* présentent également l'Espagne comme un pays dont les valeurs morales sont grandes, d'autant plus que, lorsqu'elles ne sont pas respectées, les coupables sont punis de sorte que, à la fin du récit, l'honneur est réparé, les innocents sont reconnus et les rumeurs sont démenties. Ainsi, la famille de Inés de Vargas y Acuña (« A buen juez mejor testigo ») n'est pas déshonorée puisque Diego avait réellement promis le mariage à la jeune fille ; les victimes du juge Ronquillo (« Apuntaciones para un sermon sobre los novísimos ») sont reconnues en tant que telles lorsque le corps du juge est enlevé par des envoyés du Diable ; l'assassin de Valentina (« La cabeza de plata ») est enfin identifié et puni, ce qui permet d'innocenter Genaro et ses amis, plusieurs années après le crime ; César (« El desafío del diablo ») est réhabilité après que l'on a découvert qu'il avait été victime d'une machination. Les exemples sont nombreux à prouver la haute moralité des Espagnols. À côté des traîtres perfides (Diego, Ronquillo, le tuteur de Valentina ou encore Cárlos, le frère de Beatriz), de nombreux personnages ne recherchent que le bonheur d'autrui, dans le respect de la morale, comme Genaro, le juge Osorio et son neveu, le comte de Barcelone Wifredo et sa fille María. Ce sont ces personnages que José Zorrilla entend prendre en exemple comme symboles de l'Espagne.

c) Un pays fervent.

En plus de vouloir présenter une nation belle, puissante et honorable, J. Zorrilla mit l'accent sur son identité catholique. Toute son œuvre « se reduce a dos palabras, las esenciales del alma nacional : español y cristiano. España y Religión, Patria y Fe »[681]. C'est pourquoi, après avoir fauté, les personnages entrent si souvent en religion : ils prennent conscience, telle Margarita, de la supériorité de l'amour divin sur l'amour terrestre. César Montoya comprend que seuls la foi et l'engagement religieux lui permettront de trouver la paix. Mais, ces personnages ignoraient avant de pécher que la foi serait salvatrice pour leur âme. Par contre, d'autres personnages en sont convaincus dès le départ et s'en remettent souvent à Dieu en signe de respect pour Lui : María, la fille du comte Wifredo ; doña Inés de Zamora dans « El caballero de la buena memoria » et même, dans un certain sens, Margarita qui, bien qu'étant partie suivre son amant en France pour vivre de fêtes et de luxure,

[681] *Ibid.*

garde en son for intérieur un grand respect et beaucoup de ferveur pour la Vierge Marie. C'est d'ailleurs ce qui la sauve du déshonneur :

> Unas veces es la exaltación cálida y apasionada de su amor a Dios, de su amor a la Virgen María, de su profunda convicción religiosa, de su fe en el más allá ; otras, plantea el conflicto entre el cielo y la tierra, entre el éxtasis divino y la pasión humana, y siempre, sin vacilaciones y medias tintas, es el amor puro el que triunfa, es el sacrificio el que vence y es la salvación del alma la que se logra[682].

Notons qu'Inés de Zamora est la seule mère à avoir un rôle important dans une légende de Zorrilla et qu'elle est un personnage exemplaire. Tzvetan Todorov[683] opposa la femme et la mère. Cette dernière, de par l'instinct maternel qui doit l'habiter, tisse avec le héros une relation qui doit empêcher ce dernier de sombrer dans une aventure diabolique. Une mère, par exemple, n'a pas le comportement de Rosa ou d'Elvira.

L'Espagne est un pays chrétien et c'est ainsi que J. Zorrilla entend le montrer. Ses *Leyendas Tradicionales* ne font pas état d'autres religions que le christianisme, comme si elle seule était digne de faire partie de l'identité espagnole : « Zorrilla, cantor español, era un cantor de la religión y, aunque no nos lo hubiera repetido en constantes profesiones de fe, bien pronto lo hubiéramos comprobado al menor examen de su producción »[684]. D'ailleurs, J. Zorrilla l'avoue lui-même très clairement dès 1838 :

> Cristiano, creo que vale más nuestra María llorando, nuestra severa semana santa, y las suntuosas ceremonias de nuestros templos, que la impúdica Venus, las nauseabundas fiestas Lupercales, y los vergonzosos sacrificios de Baco y de Pluton. Español, hallo cuando menos mezquino y ridículo buscar héroes en tierras remotas, en menoscabo de los de nuestra patria ; y cristiano, tengo por criminal olvidar nuestras creencias, por las de otra religión contra cuyos errores protestamos á cada paso[685].

Il rejette donc les religions d'autres nations, présentes ou passé, et loue la religion et les traditions religieuses de son pays.

---

[682] *Op. cit.*, p. 127.
[683] *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 137.
[684] *Ibid.*
[685] ZORRILLA (José), *Obras de don José Zorrilla*, *op. cit.*, p. 27.

2) La vision qu'a José Zorrilla des autres pays que l'Espagne.

a) Dans les premiers poèmes.

Force est de constater que les pays autres que l'Espagne sont présentés sous un jour peu favorable. Venise[686] est critiquée car elle a perdu de sa majesté. Tout d'abord, l'auteur vante ses qualités : « Venecia la hermosa » (v. 3) rendait toutes les autres nations jalouses ; « un día imperios y reyes / su gala envidiaron, su nombre temieron, / y el mar y la tierra besaron sus leyes » (vv. 6-8). « Par son histoire mouvementée et par son paysage d'une grande beauté, Venise est une ville chère aux romantiques »[687], qui la trouvent « encantadora » (v. 17), car elle était la maîtresse de toutes les villes ; pourtant elle a vieilli, elle a perdu de son charme et de sa puissance : « Tu príncipe te olvidó ; / Hermosa, ya envejeciste / Y tu tez se marchitó » (vv. 64-66). Le poète lui conseille de s'étourdir dans les fêtes pour ne pas sombrer dans le désespoir de sa décrépitude.

Une autre ville italienne a subi la même décadence : Rome. L'auteur avoue que, abusé par ce qu'on lui racontait, il voyait Rome comme un lieu paradisiaque et enchanteur : « Perfumes y oro y ruido, / Y sabios, y vestales, y guerreros / Soñé desvanecido »[688] (vv. 16-18). Pour lui, Rome rimait avec palais impériaux, temples, aqueducs, fontaines, obélisques, thermes, jardins ou encore ponts (vv. 11-15) ; cette ville était «el terror de las naciones » (v. 37) mais elle était en fait sur le déclin, « Leona agonizante » (v. 41) qui n'avait pas su maintenir la supériorité de ses soldats et le respect des autres nations, car les hommes de pouvoir l'avaient affaiblie par des querelles d'intérêt, aboutissant à l'assassinat de César. Puis, Rome était tombée dans la déchéance morale, devenant un lieu d'orgies et de prostitution. Le poète la condamne sans appel : « Tuya es la culpa, ¡ Oh Roma ! / Tuya es la culpa » (vv. 97-98).

Dans un autre poème[689], lu à l'automne 1839, l'auteur critique « las garras hipócritas de Roma » (p. 79b), contre lesquelles l'Espagne a dû se battre.

---

[686] « Venecia », *Obras de don José Zorrilla*, tomo I, *op. cit.*, pp. 9-10.
[687] JAIME (Helios) et OMNES (Robert), *Le Romantisme en Espagne*, *op. cit.*, p. 97.
[688] « A Roma », *Obras de don José Zorrilla*, tomo I, *op. cit.*, pp. 77-79.
[689] « Leídos por los actores en el Teatro del Príncipe », *Obras de don José Zorrilla*, tomo I, pp. 224-225.

José Zorrilla met également l'accent sur le caractère belliqueux des Français. Dans « Napoleón »[690], il souligne l'attitude orgueilleuse et méprisante de l'Empereur : « La doble garra por adorno vano ; / Pirámides de lanzas y cuchillas / No admiten nombre, ni buril, ni mano » (vv. 146-148). Napoléon a voulu vaincre l'Espagne mais celle-ci l'a combattu. Elle peut en être fière car Napoléon est un « grande » (v. 164), un « coloso » (v. 149) devant qui « el mundo se humilló despavorecido » (v. 113). Dans tous les cas, la France est condamnée par l'auteur pour avoir envahi l'Espagne : « ¡ Atras las lises de la intrusa Francia ! » (vv. 116)[691].

Mais, le Français n'est pas seulement belliqueux, il est également déloyal, traître et irrespectueux. En effet, dans la légende « Historia de un Español y dos Francesas »[692], le comte de Castille, Garcí Fernández, tombe follement amoureux d'une Française prénommée Argentina, fille du comte de Toulouse. Cependant, le narrateur prévient d'emblée le lecteur que le comte de Castille va souffrir : « Aspid fatal que introdujo / El mismo conde en su seno » (vv. 145-146a, p. 307a). Tout d'abord, le comte de Toulouse hésite à donner sa fille à Garcí Fernández, car il espérait que sa fille épouserait un homme de condition supérieure, par exemple un souverain, mais finalement il accepte et les noces se déroulent au mieux. Les époux sont heureux pendant deux ans, puis un Français vient leur rendre visite ; à partir de ce moment, la comtesse ne s'intéresse plus qu'à organiser des réceptions et à s'amuser :

> Tomaron de ellos los trages
> Por gusto de la condesa,
> Y armáronse á la francesa
> De bufones y de pages.
> Diéronse mutuos festejos,
> Y fué con tanta porfía
> Que cada cual ir quería
> En lo liberal más lejos.
> (vv. 299-306)[693].

Un tournoi est organisé, opposant les Français et les Espagnols. Le vainqueur est français et se nomme Lotario. Immédiatement, le narrateur tempère ses qualités de force en dévoilant ses défauts : « Hipócrita más que fiero, / […] Iba tras de las devotas […]. Con opulentas tratando / Gastaba con manos rotas » (vv. 351 et 357-

[690] *Obras de don José Zorrilla,* tomo I, p. 47.
[691] « Leídos por los actores en el Teatro del Príncipe », *op. cit.*, p. 225b.
[692] *Obras de don José Zorrilla*, tomo I, pp. 305-320.
[693] *Op. cit.*, p. 309.

358). Argentina tombe sous son charme et profite du fait que son époux est parti se battre contre les Maures pour s'enfuir en France. Comme le dit le narrateur : « Por más que nació condesa / Siendo al cabo una francesa / No hay que fiarse pardiez ! » (vv. 523-525). De plus, Lotario et Argentina ont une fille qu'ils rendent malheureuse par manque d'amour : « ¡ Ay ! ni él parece á la verdad mi padre, / Ni ella fué nunca sino un monstruo odioso / Que me robó mi paz y mi ventura, / Envidiosa tal vez de mi hermosura » (vv. 929-932).

L'étranger ne trouve grâce aux yeux de José Zorrilla que quand il évoque l'époque médiévale et l'Espagne mauresque. Dans ce cas, il décrit un paysage idyllique : « Crecen allí las palmas del desierto, / De Cartago los frescos arrayanes, / Las cañas del Jordan en son incierto / Arrullan de Stambul los tulipanes »[694]. Miguel de Unamuno regrette cette attitude : « Hay pueblos que en puro mirarse al ombligo nacional, caen en sueños hipnóticos y contemplan la nada. […] Con el aire de fuera regenero *mi* sangre, no respirando el que exhalo »[695]. Peut-être faisait-il référence à la légende *La azucena milagrosa* du Duque de Rivas, qui proclame avec véhémence la supériorité de la foi catholique et le désir de libérer l'Espagne de la présence musulmane :

> Fe santa y verdadero patriotismo
> dieron voz a los bélicos clarines,
> despertando el valor y el heroísmo
> de los nobles hispanos paladines,
> para lanzar el torpe mahometismo,
> que aún del reino asombraba los confines,
> y plantar de Granada en el turbante
> la bandera del Gólgota triunfante[696].

b) Dans les Leyendas Tradicionales.

Dans les *Leyendas Tradicionales*, l'étranger n'est pas considéré sous un jour meilleur ; quelle que soit l'époque à laquelle se déroule la légende, l'étranger représente un endroit où l'on fuit pour se cacher, ou alors un endroit où l'on va faire fortune en peu de temps, de façon plus ou moins honnête. En effet, dans « El caballero de la buena memoria », le meurtrier de Félix de Guzmán se cache en

[694] « Al último rey moro de Granada, Boabdil el chico », vv. 30-32, *Obras de don José Zorrilla*, tomo I, *op. cit.*, pp. 91-96.
[695] *En torno al casticismo* [1895], éd. de Jean-Claude Rabaté, *op. cit.*, p. 265-268.
[696] Vv. 25-32, *in Obras Completas*, ed. y pról. de D. Jorge Campos, *op. cit.*, pp. 425-427, p. 425a.

Angleterre ; dans « Margarita la tornera », Juan trouve refuge en Italie puis en France. L'attitude est la même envers les possessions espagnoles, donc qui ne se situent pas dans la péninsule ibérique. Lorsque les hommes partent loin pour faire fortune, leurs activités restent souvent floues : on sait que Jean Ruiz, dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », s'est enrichi en Amérique mais on ignore comment. Lorsqu'il s'agit de la Flandre, le mystère est moins grand, les hommes vont s'y battre et c'est là qu'ils prouvent leur courage et là aussi que, par les relations qu'ils tissent, ils accèdent à plus ou moins de pouvoir et de reconnaissance, et donc de richesse. C'est le cas de Diego dans « A buen juez mejor testigo » (p. 12) et de Pedro Medina dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » (p. 285). Le lecteur peut constater que cet enrichissement matériel ne les a pas rendus meilleurs : Diego renie la promesse faite à Inés ; Pedro Medina, en rivalité avec Juan Ruiz, joue une jeune fille aux dés ; celui qui gagnera la partie aura le champ libre pour la séduire.

Ainsi, lorsque les hommes vivent quelques années en France, en Italie, en Flandre ou encore en Angleterre, ils ne semblent pas avoir un comportement honorable : Juan (« Margarita la tornera ») revient toujours ruiné de ses séjours à l'étranger, en plus d'y avoir commis un meurtre. Les habitudes de vie de ces pays semblent donc moralement inférieures aux valeurs que revendique J. Zorrilla pour les Espagnols.

c) Une opinion très négative, une critique sans appel.

Nous pouvons donc conclure que la vision que veut donner J. Zorrilla de l'étranger est critique. Pedro Salinas le confirme en parlant du duque de Rivas et de Zorrilla comme d'hommes « recelosos de lo extranjero u hostiles a ello »[697]. En effet, dans certains *Romances Históricos*, comme *El Español y el Francés, Don Ávaro de Luna, Amor, honor y valor* et *Un castellano leal*, le Duque de Rivas encense les Espagnols, porteurs de valeurs, contrairement aux Français[698]. Le but n'est pas

[697] *Ensayos de literatura hispánica*, *op. cit.*, p. 295.
[698] *Obras Completas*, ed. y pról. de D. Jorge Campos, *op. cit.*, tomo I, pp. 323, 328-334, 358-363 et 272.

d'admirer et d'imiter l'étranger, contrairement à ce qui était alors à la mode : Melquíades Andrés parle de « desespañolización de nuestra cultura »[699] :

> Este proceso de extranjerización al cerrar sus ojos el Monarca hechizado, se acentuó durante todo el siglo XVIII y triunfó plenamente a partir de las Cortes de Cádiz. Vivían nuestros políticos y literatos desde 1700 como desterrados de su Patria, atados vilmente al carro francés, esperando la salvación del enciclopedismo, la democracia y el liberalismo, que son negación de las más puras fragancias de nuestra alma española[700].

Melquiades Andrés cite Quintana : « Comíamos, vestíamos, bailábamos y pensábamos a la francesa »[701]. En 1837, la blessure de la lutte contre les troupes de Napoléon est encore vive et il est donc compréhensible que José Zorrilla rejette tout ce qui peut venir de France, comme symbole de guerre, d'intrusion et de brutalité. Il transpose dans le passé la rancœur qu'il peut ressentir vis-à-vis de l'envahisseur napoléonien. Les défauts de la France semblent donc avoir toujours existé.

Il en va de même pour l'Angleterre, autre pays rival de l'Espagne et également symbole de vice et de manque d'honneur, ainsi que pour le Nouveau Monde, où des troubles indépendantistes ont éclaté au début du XIX^{e} siècle, causant inquiétude et déception parmi les Espagnols. José Zorrilla rejette donc violemment l'engouement pour l'étranger qui sévit en Espagne du fait de la percée des idées romantiques. J. Zorrilla n'a pas été un de ces écrivains libéraux qui ont dû s'exiler en France ou en Angleterre afin de ne pas être persécutés par la monarchie absolutiste de Ferdinand VII, au contraire il faisait partie de ces :

> hombres eminentes en todos los aspectos del humano saber –ciencia, arte, literatura y política incluso– que no saludaron con alborozo, como la mayoría, las « ideas nuevas », sino que entroncados con la sana veta de nuestros clásicos, siguen defendiendo la verdad española formando lo que, con Menéndez y Pelayo, podríamos llamar la resistencia ortodoxa[702].

---

[699] « El romanticismo en la filosofía - Posición cristiana y nacional de Zorrilla » *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943), op. cit.*, p. 105.
[700] *Op. cit*., p. 104.
[701] *Ibid.*
[702] RODRÍGUEZ LESMES (Dacio), « Zorrilla en la cumbre del Romanticismo – nuevos aspectos del hecho romántico », *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943), op. cit.*, p. 10.

3) Le sentiment patriotique de José Zorrilla.

a) L'Espagne par-dessus tout.

La critique ferme que fait J. Zorrilla des pays autres que l'Espagne ne sert donc qu'un seul objectif : peindre sous un jour positif et optimiste l'Espagne afin que ses compatriotes aiment, comme lui, leur pays. P. Van Tieghem écrit : « Le Romantisme en Espagne […] consiste surtout à évoquer le passé national ; il est donc éminemment patriotique »[703]. De nombreux écrivains romantiques encensent alors la notion de tradition, ils deviennent de plus en plus nationalistes et orientés vers le prestige : « nada recuerda mejor las grandezas de España que los apellidos ilustres que nos traen a la memoria días de gloria, y que son un estímulo del valor y de los hechos generosos. Las naciones que no estiman su aristocracia no se estiman a sí propias »[704]. Le Romantisme espagnol se teinte donc de nationalisme rétrospectif, qui exalte les Rois Catholiques ou encore Philippe II, monarques ayant contribué au développement du prestige de l'Espagne et de la foi catholique. J. Zorrilla semble avoir mené une sorte de croisade spirituelle en faveur de l'Espagne. Cette dernière avait perdu de son prestige ? José Zorrilla répliquait que Rome et Venise n'étaient plus que l'ombre d'elles-mêmes. Certains Espagnols n'avaient pas une moralité exemplaire ? J. Zorrilla démontrait que l'Italie et la France étaient des lieux de perdition. Les comparaisons étaient toujours favorables aux Espagnols. De plus, certaines légendes s'enracinent très profondément dans la ville où elles se déroulent. C'est le cas de « Margarita la tornera », dont une partie a lieu à Palencia, ville que J. Zorrilla connaissait bien pour y avoir vécu de longues années. Ambrosio Garrachón Bengoa a ainsi pu écrire que cette légende de J. Zorrilla est « íntimamente vinculada a nuestra tierra »[705] et mérite donc de figurer dans le patrimoine culturel de Palencia. Il écrit : « Española su alma, española su poesía, española la concepción de la vida que alienta en sus poemas »[706].

Enfin, J. Zorrilla n'hésite pas à louer certaines personnalités qu'il estime admirables et dignes d'être des symboles d'espoir et de fierté pour l'Espagne. Nous

---

[703] *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, *op.cit.*, p. 189.
[704] *El Heraldo*, Madrid, n°124 (5 novembre 1842) ; pp. 1-2, cité d'après JOVER ZAMORA (José María), *La civilización española a mediados del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 148.
[705] « Zorrilla, Palencia y Torquemada – Considero como mía, esta amada ciudad … », *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943), op. cit.*, p. 86.
[706] *Ibid.*

pouvons donner l'exemple du poème « Himno a S. M. la reina Doña Isabel II » : la reine représente la lumière après des années de cauchemars et de ténèbres : « En pós de largos años de belicoso duelo / Tu cándida sonrisa nos vienes á mostrar / Cual muestra sus colores el iris en el cielo, / Cual sus rosadas luces el alba sobre el mar » (vv. 5-8)[707]. Elle est un espoir de renaissance pour tout le peuple espagnol : « Tú estrella de esperanza en nuestras sombras eres » (v. 10). Mais, elle est également un gage de protection, de sécurité rassurante qui permet à la nation espagnole d'être unie : « Tú escudo á cuyo amparo acoge el español » (v. 13). Cette souveraine permet à l'Espagne de se réconcilier avec elle-même, le pays est donc à nouveau symbole d'unité et, par là-même, d'une force et d'une confiance en soi renouvelées : « De hoy mas al campo unidos iremos detrás de él, / Bajo él, como españoles, con honra moriremos / Los nombres invocando de España y de Isabel » (vv. 21-23).

Nous constatons donc que si, dans les *Leyendas Tradicionales*, José Zorrilla se tourne vers le passé pour revendiquer son patriotisme, il peut également, à d'autres moments, montrer que le XIX^{e} siècle, et plus particulièrement l'époque qu'il est en train de vivre, peuvent être porteurs d'espoir pour l'Espagne et le peuple espagnol, qui une fois de plus peut garder la tête haute, sûr d'avoir fait preuve de *honra* malgré les luttes et les guerres civiles qui l'ont déchiré :

> la creación, en pleno romanticismo, de una nación-mito heroica y rebelde dotó a España de unas características insólitas en el contexto europeo y perfectamente utilizables tanto en favor de liberales como de absolutistas. De la resistencia frente a Napoleón nació la España legendaria, única e indomable, depositaria de una serie de abstractos valores patrióticos que desde entonces siempre se explotarán en detrimento de una realidad histórica, cultural y económica mucho más rica y auténtica[708].

b) Perte de toute objectivité.

L'impression qui se dégage des œuvres de José Zorrilla, quant à son patriotisme, est que l'auteur n'était pas totalement sincère, ou qu'il avait une mémoire plutôt sélective. En effet, il passe sous silence tous les aspects négatifs de l'Histoire d'Espagne. Dans les *Leyendas Tradicionales*, Philippe II est un grand roi, réfléchi et juste, se montrant ainsi digne du surnom *El Prudente* qu'on lui donnait,

[707] *Obras de don José Zorrilla*, tomo I, *op. cit.*, p. 277b.
[708] QUERALT (María Pilar), *op. cit.*, pp. 85-86.

œuvrant pour le bien. J. Zorrilla ne fait jamais allusion aux guerres coûteuses en argent et en vies que le souverain mena pendant tout son règne. De même, J. Zorrilla admet que les Espagnols se sont entretués mais, pour lui, c'est du passé et l'Espagne sort finalement grandie et renforcée de ces conflits. Cela est-il possible ? Les rancœurs et les haines pouvaient-elles déjà être apaisées et les drames humains oubliés en 1840 ? Cela est très improbable si on en juge par le climat anti-clérical qui régnait, après des années de domination de l'Église et de l'Inquisition, après les actes de répression menés durant le règne de Ferdinand VII. Gonzalo Torrente Ballester regrette le manque d'esprit critique de J. Zorrilla qui, selon lui, ne sait qu'exalter le passé national, la religion, l'héroïsme et l'amour, de façon totalement conformiste[709]. Le critique Donald Shaw[710] fait le même constat : J. Zorrilla se contentait de reprendre les idées désuètes des sources nationalistes traditionnelles et n'a jamais changé sa perspective : toute sa vie il a chanté sa patrie et sa religion.

Ainsi, bien qu'influencé par des écrivains pré-romantiques et romantiques européens, dans ses *Leyendas Tradicionales* et ses poèmes du début de sa carrière, J. Zorrilla dénigre les autres nations et les autres cultures. L'époque de la présence musulmane en Espagne est revue dans le but de mettre en exergue la supériorité militaire et morale des catholiques. Par exemple, dans un poème de *Álbum de un loco*, il évoque le « salvaje Oriente »[711] ; pour lui, l'Islam est synonyme de fanatisme, d'ignorance et de honte car il rend les femmes esclaves.

Napoléon nomma son frère Joseph roi d'Espagne et par son intermédiaire, octroya à l'Espagne un régime constitutionnel. Les décrets édictés étaient un bien pour l'Espagne, car :

> Las Cortes de Cádiz se propusieron la tarea de configurar una nueva sociedad que considerara los principios teóricos de libertad, igualdad y propiedad como eje fundamental de las relaciones sociales. Este principio se basaba a su vez en la idea de que el comportamiento de todos los hombres nace de la búsqueda constante de la felicidad […], las Cortes no tenían más pretensión que crear una sociedad más igualitaria en la que la posesión de bienes sustituyera a la nobleza de sangre. En este contexto, estaría la Ley de Señoríos promulgada en 1811, que determinó la supresión del régimen señorial al abolir los Señoríos jurisdiccionales mientras que los territoriales se convertían en propiedad particular siempre que sus poseedores pudiesen acreditar sus títulos de compra. Estos propósitos igualitarios quedaron también de manifiesto

[709] TORRENTE BALLESTER (Gonzalo), « Zorrilla », *in Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 44-48 ; p. 44.
[710] *El siglo XIX*, tomo V de *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1973, 298 p. ; p. 66.
[711] « Mahoma », vv. 294, *in Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 1945.

> con la aprobación (1813) de un decreto que prohibía las pruebas de nobleza y todo aquello que contribuyese a fomentar la desigualdad legal o la rivalidad de clases y proponía como ejemplo la demolición de los escudos que blasonaban algunas casas solariegas. El golpe de gracia definitivo para la sociedad del Antiguo Régimen llegaría el 5 de febrero de 1813 con la supresión del Tribunal del Santo Oficio y la creación de una nueva estructura tributaria que estableció la libertad de cultivos, de venta, de transporte y de arriendo de los terrenos cultivables, y determinó la libertad de establecer industrias sin ningún tipo de licencia[712].

Les 384 articles que contenait cette Constitution « significaban la entrada de España en el ámbito del liberalismo constitucional rompiendo con el antiguo régimen »[713].

Mais, J. Zorrilla ne voit dans la France qu'un lieu de débauche et d'intrigues. Dans « Margarita la tornera », il évoque les festivités et l'insouciance oisive que mènent Don Juan, Don Gonzalo et Margarita, mais il n'insiste guère sur cette vie de débauche qui est celle des jeunes gens. Par contre, il met bien en avant la luxure des Cours française et italienne.

José Zorrilla perd donc tout esprit critique et toute objectivité quand il s'agit de célébrer son pays et de montrer que l'Espagne est meilleure que ses voisins. Ses paroles sont sans appel : l'Espagne n'a rien à envier à quiconque, bien au contraire ce sont les autres pays qui devraient la regarder avec respect et admiration.

c) José Zorrilla « poète national ».

Les *Leyendas Tradicionales* de J. Zorrilla dépeignent les anciennes coutumes espagnoles avec des traits si pittoresques et dans une intrigue si romanesque que les Espagnols ressentent forcément un sentiment patriotique en les lisant. Telle est l'opinion de Diosdado Ibáñez :

> el ánimo se complace y el patriotismo se exalta ante la visión de hechos, aventuras y tipos, no acaso todo lo reales ni verosímiles que exige el respeto a la verdad, pero en cambio, impregnados siempre de algo castizo […] entrevisto y amado desde los primeros libros que hojeamos desde la niñez[714].

---

[712] QUERALT (María Pilar), *op. cit.*, p. 92.
[713] TUÑÓN DE LARA (Manuel), *La España del siglo XIX*, *op. cit*, p. 46.
[714] « Zorrilla, poeta legendario », *op. cit.*, N° CXLV, p. 424.

Ainsi, tout le peuple espagnol, quelle que soit la classe sociale à laquelle il appartient, vit et se reconnaît dans les œuvres de J. Zorrilla. Le Père Restituto del Valle a écrit à la fin du XIX^{e} siècle :

> ninguna voz más universal que la que vibra en los *Cuentos del Trovador* ha resonado en nuestro suelo de Lope y Calderón acá, ni condensado con tal energía y maravillosa adivinación lo que entusiasma, embelesa y conmueve a la multitud que le escuchara[715].

José Zorrilla est donc le poète de tous les Espagnols. Or, tel était son objectif : être proclamé poète de la nation espagnole. Il confia dans *Álbum de un loco* : « Soy un recuerdo vivo / de la tierra en que nací » (vv. 102-103)[716]. J. Zorrilla contient donc toute l'Histoire de l'Espagne et des Espagnols, étant lui-même un « leal español »[717] et c'est bien ainsi que le voient certains critiques du XX^{e} siècle : « El verbo de la raza se hizo carne en Zorrilla. En sus versos está la raza entera, vertical, como un monolito, inmutable, perenne »[718]. Mais, dans cet avantage, dans cette qualité, J. Zorrilla est seul : « Bien se dió cuenta Zorrilla de que desde la cumbre de su altozano se quedaba solo »[719]. En effet, la plupart des autres auteurs, s'ils plaçaient leurs récits en Espagne, ne revendiquaient pas pour autant la supériorité de ce pays par rapport aux autres. Ils étaient plus ouverts aux idées étrangères, certains ayant d'ailleurs vécu en Angleterre ou en France durant le règne de Ferdinand VII. Dans son statut de poète national, José Zorrilla n'a d'ailleurs aucun rival parmi ses contemporains : « Después de Lope de Vega y Fray Luis de León, la lírica nacional no ha tenido ningún más sublime cultivador, siendo los tres poetas de la Raza en toda la amplitud del concepto »[720]. Cependant, J. Zorrilla dépasse ses deux compatriotes car il a su donner à la langue castillane une musicalité inégalable et, donc, la rendre belle comme personne n'avait réussi à le faire avant lui : « a todos aventajó Zorrilla, porque el idioma castellano halló en él formas de expresión melódica, inasequible a todos los demás »[721].

---

[715] *In La Ciudad de Dios*, N° XXX, p. 162, cité d'après IBÁÑEZ (Diosdado), « Zorrilla, poeta legendario », *La ciudad de Dios*, N° CXLVIII (1926), p. 287.
[716] « Confidencias y serenata a S. M. C. Doña Isabel II », *in Obras Completas*, *op. cit.*, p. 1969.
[717] « Confidencias y cantilena a S. M. C. Doña Isabel II », v. 146, *op. cit.*, p. 1983.
[718] RODRÍGUEZ LESMES (Dacio), *op. cit.*, p. 30.
[719] *Ibid.*
[720] *Op. cit.*, p. 70.
[721] *Ibid.*

Nous voyons donc que J. Zorrilla chante littéralement l'Espagne, il l'embellit de ses vers afin que tous aient pour elle un sentiment d'admiration. Cette communion avec l'identité espagnole était possible car :

> español de corazón, sintiendo a España, identificándose con sus dolores y alegrías, inspirándose en la propia tradición española y soñando siempre con una España mejor, […] se transforma en un verdadero símbolo nacional, en un auténtico poeta español, que sólo porque a España supo amar, fué amado de todos los españoles[722].

En effet, José Zorrilla aima profondément son pays et, toute sa vie, il en chanta les louanges, même lorsqu'il en était éloigné[723] : « aprovechó sus viajes, aquellos viajes que nunca obedecieron a motivos políticos, para seguir cantando incansablemente los hechos y las glorias de España »[724]. Nous pouvons évoquer le poème *Granada* car, même s'il fut rédigé bien après les *Leyendas Tradicionales*, il éclaire tout de même le lecteur sur la sensibilité et le caractère de J. Zorrilla par rapport à son pays : « Vuela y á España di que todavía / Sin ira y sin pavor mi voz resuena ; […] / Dila que hasta que espire en mi garganta / Celebrará su gloria y su fe santa »[725].

Nous terminerons cette étude du statut de poète national qu'avait J. Zorrilla en citant Manuel Ferrandis Torres qui livre dans ces mots un vibrant hommage à J. Zorrilla :

> No olvidéis, pues, al poeta de España, no olvidéis al caballero español, religioso y galante, que supo rimar en delicadas estrofas los más bellos tesoros de nuestra tradición. Repetid sus versos, recitadlos a vuestros hijos, que aprendan cantando a dirigirse a Dios, que empapen su alma infantil de las glorias de España y que se sientan orgullosos de su condición de españoles. En una época de pesimismo le bastó a Zorrilla su amor a España para hacerse amar de todos los españoles[726].

---

[722] *Op. cit.*, p. 114.

[723] Désabusé par l'échec de son mariage, José Zorrilla partit pour Paris en 1845 ; il y fréquenta Alexandre Dumas, George Sand, Théophile Gautier et Alfred de Musset. Il revint à Madrid en 1846 et repartit, à nouveau pour Paris, en 1851, puis à Londres en 1853. Ses pas le menèrent ensuite au Mexique, où il séjourna de 1854 à 1866 (avec un intermède à Cuba en 1858). Son épouse mourut en 1866 et c'est à ce moment qu'il revint en Espagne. Il était prévu qu'il n'y reste que peu de temps, car l'empereur Maximiliano l'avait nommé directeur du *Teatro Nacional*. Mais l'empereur fut fusillé par les indépendantistes et José Zorrilla resta en Espagne jusqu'à la fin de sa vie, en 1893.

[724] RODRÍGUEZ LESMES (Dacio), *op. cit*., p. 125.

[725] « Inspiración », vv. 41-42 et 47-48, Madrid, Imp. y Litografía de los Huérfanos, 1895, 2 tomos, 318-297 p. ; tomo I, p. 46.

[726] *Op. cit*., p. 133.

II. La mission morale de José Zorrilla.

1) L'amour mondain contre l'amour divin.

Nous avons vu précédemment combien la place octroyée à Dieu et à la religion catholique est importante dans les *Leyendas Tradicionales* de José Zorrilla. La justice divine, la bonté de Dieu ou de la Vierge Marie sont des thèmes capitaux et c'était réellement une volonté de J. Zorrilla que de leur donner une place primordiale dans ses récits. En effet, sa propre foi était forte et sincère et il était persuadé que son inspiration poétique lui venait de Dieu : « lo que hice, lo que dije / de versos que concentran la esencia de mi ser, / de Dios son obra »[727]. En conséquence, ses vers acquéraient une dimension sacrée ! C'est pourquoi, dès le début de sa carrière, J. Zorrilla refusa d'écrire des chansons qui auraient pu être interprétées dans les bas-fonds des villes. Il aspirait à autre chose, à une poétique du sublime, respectable et admirable. Roger Caillois, dans *L'homme et le sacré*[728], dit qu'il est nécessaire de protéger le sacré de toute atteinte du profane, qui altère son être. Voilà pourquoi, dans les légendes de J. Zorrilla, c'est toujours la foi qui triomphe ; les personnages vertueux sont encensés, glorifiés, à l'image de Genaro dont l'âme blanche et pure s'envole vers le paradis, de María qui échappe à la mort et à la décomposition alors qu'elle a été sauvagement assassinée. Dans l'atmosphère anti-cléricale telle qu'elle existait en Espagne dans les années 1840, José Zorrilla paraissait à contre-courant mais, finalement, ses légendes ont plu car elles glorifiaient l'innocence, la vertu et l'honnêteté : Inés de Vargas y Acuña se voit protégée par Jésus du déshonneur, tout comme Margarita qui, grâce à sa dévotion, est pardonnée d'avoir fui le couvent et comme Acuña qui est vengé du déshonneur qu'il a subi quand Ronquillo l'a exécuté et a exposé son corps en public.

Donc, l'objectif des légendes quant à leur aspect religieux était bel et bien pédagogique : en respectant les préceptes de Dieu, en étant vertueux, on s'assurait la clémence de Dieu ; alors qu'en persistant dans une attitude pécheresse, on encourait le courroux divin. À l'époque politiquement troublée de la parution des légendes de J. Zorrilla, cela pouvait être important car le peuple espagnol était en

[727] « Al joven poeta don José Velarde », vv. 21-23, *in Recuerdos del tiempo viejo*, *Obras Completas,* p. 1736.
[728] *L'homme et le sacré*, Paris, PUF, 1939, 147 p. ; p. 4.

quête de repères. Dans *Álbum de un loco*[729], J. Zorrilla dit que la foi apporte la connaissance du monde ; elle ouvre les yeux sur les beautés qui nous entourent et qui sont aussi l'œuvre de Dieu. La foi permet de se concentrer sur ce qui est réellement important et de se détourner des mondanités, des intrigues hypocrites et du mensonge. Telle est la leçon de « Margarita la tornera » : le vrai bonheur se trouve dans l'amour divin et non dans l'amour humain, plus proche des mensonges du monde mondain que de la sincérité.

N'oublions pas que l'une des légendes de J. Zorrilla se situe au Moyen Âge (« La azucena silvestre ») et que les autres se déroulent entre le XVI^{e} et le tout début du XVIII^{e} siècle. Donc, J. Zorrilla a voulu montrer l'importance de la religion durant ces époques. En effet, au Moyen Âge et au Siècle d'Or, toutes les activités de la vie quotidienne étaient réglées en fonction des fêtes religieuses et le culte était respecté[730]. Le peuple analphabète était dirigé et instruit religieusement par les hommes d'Église. Ceux-ci transcrivaient à l'écrit, en langue vulgaire, les œuvres littéraires, dans le but avoué de diffuser la doctrine chrétienne[731]. Francisco López Estrada insiste sur le caractère moralisateur de la légende médiévale qui : « conseille à l'homme de rechercher le bien et de fuir le mal »[732]. José Zorrilla ne fait pas autre chose dans ses légendes !

Au Moyen Âge, le peuple était très croyant. La marque de Dieu était inscrite dans chaque chose, chaque objet, chaque manifestation de la Nature. Or, les romantiques ont suivi la même démarche, mais à un stade plus personnel. Alors que, au Moyen Âge, le culte était très réglementé et la vie organisée d'après les horaires des messes et les célébrations chrétiennes, par la suite les écrivains romantiques ont un peu écarté le culte et l'aspect « institutionnalisé » de la religion pour en faire un sentiment intime ou, en tout cas, intériorisé. De tous temps, les écrits consacrés à la religion furent nombreux. Nous pouvons citer, pour le Moyen Âge, Alfonso el Sabio et Berceo, ainsi que Jorge Manrique (1440-1479), auteur apprécié et influence avouée de J. Zorrilla, qui révèle, dans *Coplas a la muerte de su padre*, la supériorité de la foi chrétienne face à la vanité des biens terrestres (beauté, richesse, noblesse, plaisirs)[733]. À l'ère baroque fleurissent les *letrillas*, dont le thème peut être

[729] « Trova castellana y kásida árabe », *Obras Completas*, *op. cit.*, pp. 1977-1980 ; p. 1979.
[730] DEFOURNEAUX (Marcelin), *op. cit.*, p. 121.
[731] LÓPEZ ESTRADA (Francisco), *Introducción a la literatura medieval española*, *op. cit.*, p. 148.
[732] *Op. cit.*, p. 158.
[733] REDA-EUVREMER (Nicole), *La littérature espagnole au Siècle d'Or*, *op. cit.*, p. 24.

religieux[734]. Nous pouvons également citer l'exemple de Cristóbal Lozano, dont toute l'œuvre est une défense ardente des droits de l'Église face aux pouvoirs civils et à l'individu[735]. Ainsi, *El nacimiento de don Pelayo* est inspiré de l'histoire de Moïse, et *Los Reyes nuevos de Toledo* décrit de façon détaillée et dans le but d'en souligner la beauté, la cathédrale de la ville de Tolède, « lieu par excellence de toutes les légendes qui sont liées au culte religieux parce qu'elles se passent dans une église et comportent une profanation ou parce qu'elles révèlent les pouvoirs miraculeux du crucifix »[736]. José Zorrilla s'est inspiré de plusieurs œuvres de C. Lozano au moment d'écrire ses légendes et il n'a pas le moins du monde occulté l'aspect pro-religieux des textes de base, bien au contraire, il en a gardé la portée didactique : Dieu punit les pécheurs et glorifie ou récompense les hommes vertueux.

D'autre part, avec la Contre-Réforme établie par le Concile de Trente, les écrivains ont tendance à manifester la toute-puissance de Dieu. Naît alors le goût pour le monumental, représentatif du désir de caractériser le nouvel art catholique par des superpositions décoratives, des volutes et des arabesques[737]. Ces ornements sont la marque d'interrogations face aux doutes sur la vie éternelle ou sur la morale chrétienne. La démarche de J. Zorrilla n'est pas très différente : l'homme du XIX^{e} siècle est perdu, l'équilibre du pays est plus que bancal, les avancées de la science ont modifié certaines valeurs. J. Zorrilla entend donc donner de nouvelles bases au peuple espagnol, et celles-ci s'enracinent dans la religion, dans la foi, dans le respect de Dieu, comme c'était le cas, apparemment, lors des siècles passés. Dieu comme garant de l'ordre, tel était en effet le précepte en vigueur avant le XVIII^{e} siècle, car, alors, la foi catholique était considérée comme consubstantielle à l'âme espagnole[738]. Au XVIII^{e} siècle, « se produjo un cambio radical […] : la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad. […] el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido »[739]. Mais jusqu'à cette période, être chrétien était une preuve d'honneur et, pour J. Zorrilla, seuls les chrétiens sincères des légendes trouvent le salut au moment du jugement divin.

---

[734] BLECUA (José Manuel), *Poesía de la edad de oro*. Tomo 2 *: Barroco*, *op. cit.*, p. 20.
[735] LOZANO (Cristóbal), *Historias y Leyendas, op. cit*.
[736] ORTEGA (Marie-Linda), *op. cit.*, p. 3.
[737] REDA-EUVREMER (Nicole), *op. cit.*, p. 5.
[738] DEFOURNEAUX (Marcelin), *op. cit.*, p. 29.
[739] ROAS (David), *op. cit.*, p. 21.

2) Le respect des valeurs conservatrices.

Parallèlement à la revendication du respect de la foi chrétienne, José Zorrilla entendait, par ses légendes, faire réfléchir ses contemporains sur la notion de morale. Il regrettait que le peuple espagnol ait perdu, selon lui, des valeurs essentielles comme l'honneur ou la loyauté et il entendait renverser cette tendance.

a) La notion de l'honneur dans les légendes.

Suivant l'esprit des siècles passés, les légendes de José Zorrilla présentent systématiquement des questions d'honneur et de vertu à rétablir. Qu'est-ce que l'honneur ? Lucien Febvre[740] en distingue deux. Il y a tout d'abord l'honneur extérieur, aussi appelé honneur social, qui est une marque de considération qui nous vient des autres hommes et de la société dans laquelle nous sommes intégrés ; cette marque se traduit par une charge ou une distinction honorifique. Cependant, cet honneur n'est pas lié à la morale. Dans les *Leyendas Tradicionales* de José Zorrilla, il arrive que des personnages représentants de cet honneur soient de jeunes *hidalgos* désireux de prouver leur courage par des faits d'armes héroïques, dans le but d'obtenir la reconnaissance du roi et, ainsi, des récompenses comme des terres, de l'argent et un titre. C'est le cas de Pedro Ibáñez dans « Las dos Rosas », de Diego Martínez dans « A buen juez mejor testigo » et de Pedro Medina et Juan Ruiz dans « Para verdades el tiempo y para justicias Dios ». Or, à part Pedro Medina qui est la victime innocente de la jalousie de Juan Ruiz, aucun de ces personnages n'est vraiment honorable dans la mesure où leur reconnaissance sociale ne s'accompagne pas d'une moralité exemplaire. Ainsi, Pedro Ibáñez assassine Rosa et son époux, sous l'emprise de l'alcool et de son désir de vengeance ; Juan Ruiz devient également un assassin car il ne supporte pas que son ami aime la même femme que lui et l'épouse ; pour sa part, Diego impressionne tous les Tolédans par la magnificence de ses vêtements et son attitude altière, mais il renie la promesse qu'il avait faite à sa fiancée (promesse faite sans sincérité, certainement, ce qui est déjà un indice d'hypocrisie) et ment en présence de juges et de notables. Être

[740] FEBVRE (Lucien), *Honneur et patrie*, Saint-Amand-Montrond, Perrin, 1996, 310 p.

reconnu socialement ne prouve donc pas que l'on a une conduite et un caractère exemplaires. Dans « Margarita la tornera » Juan de Alarcón et Lope de Aguilera sont l'un noble fortuné et l'autre juge et pourtant ils ne respectent pas les femmes, ils les séduisent puis les abandonnent et ils fréquentent les courtisanes.

Par contre il existe un honneur intérieur, que l'on nomme l'honneur moral, qui suppose de celui qui le recherche des renoncements, des sacrifices qui peuvent être très grands et un triomphe sur ses faiblesses. Son but est que la conduite de la personne en question puisse être proposée en exemple à une élite composée elle-même de gens d'honneur[741] : « L'honneur, c'est d'abord de refuser de pactiser avec ce qui est laid, bas, vulgaire, intéressé, non gratuit […] C'est une force d'action »[742]. L'exemple le plus révélateur en est le jeune Félix de Guzmán qui, refusant de renier la promesse de fidélité faite à Elvira Moncadas, cache au fond de lui ses propres convictions politiques et accepte de suivre la volonté d'Elvira plutôt que la sienne, pensant qu'ainsi sa qualité d'homme d'honneur sera sauve et même éclatante. Ce sentiment intérieur de l'honneur pousse à l'émulation et participe de la sympathie, dans le sens « se mettre dans la peau de »[743]. Juan pense qu'en montrant sa vaillance (mot lié au XII^{e} siècle à celui de « vasselage », qui exprime bien la dévotion de Juan pour Elvira) et sa loyauté à sa bien-aimée, celle-ci verra en lui un homme tout aussi honorable que le Milanais qui la courtise officiellement.

b) La réparation de l'honneur.

Pour la femme, l'honneur réside dans sa vertu, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas avoir de relation sexuelle avant d'avoir reçu le sacrement du mariage ou une promesse de mariage ou de fidélité sans faille. Puis, lorsqu'elle est sentimentalement engagée, son honneur c'est sa fidélité. C'est pourquoi Inés de Vargas y Acuña ne peut accepter que Diego la renie et attend son retour de Flandre pendant plusieurs années ! : « Contigo se fué mi honra, / guardé yo tu juramento ; / pues buenas prendas son ambas, / en buen fiel las pesaremos » (vv. 478-481, p. 15b). Sa famille ne pourrait supporter un tel affront.

---

[741] *Op. cit.*, p. 61.
[742] *Op. cit.*, pp. 67-68.
[743] *Op. cit.*, p. 122.

D'ailleurs, lorsque l'honneur est bafoué, il faut obtenir réparation. Les hommes se provoquent ainsi en duel[744], tel Gonzalo Bustos qui, en apprenant que la jeune fille que Juan de Alarcón a séduite et enlevée du couvent n'est autre que sa sœur Margarita qu'il n'avait pas vue depuis des années, demande réparation à Juan : « El vapor al fin de la órgia / disipado de la fuerza / de su deshonra arrojóse / sobre Don Juan con fiereza » (vv. 2058-2061, p. 256a). Malheureusement, il sera tué par Juan et, donc, ne parviendra pas à sauver son honneur ; pourquoi faire gagner ce duel par Juan ? Gonzalo est-il un homme d'honneur, lui qui jusqu'au moment où il a appris que la jeune fille séduite était sa sœur, n'attachait pas d'importance au manque de vertu de celle-ci ni à la conduite licencieuse de Juan ? Seul le fait que la jeune fille abusée (car il sait que Juan n'aime pas sincèrement Margarita et la trompe avec Sirena) soit sa sœur le pousse à vouloir punir don Juan. Gonzalo n'est pas un homme d'honneur, car lui aussi mène une vie de débauche. Son attitude est uniquement due au fait que la découverte de l'identité de Margarita touche la réputation de sa famille, mais il ne s'agit pas d'un véritable désir de réparer l'honneur de Margarita bafoué par un séducteur. Aveuglé par la rage, son désir de vengeance n'a pas de légitimité[745].

L'honneur ne protège pas de la mort et de la fatalité : le jeune Juan de Zamora, si dévoué à Elvira, meurt par l'épée de Pedro de Guzmán ; de même, dans « El testigo de bronce », le jeune homme tué par trahison n'avait rien à se reprocher, il avait été l'objet de propos mensongers et c'est Juan qui est sorti vainqueur du duel, mais sans gloire puisqu'il a feint une attaque surprise qui a poussé Germán de Osorio à se retourner, lui permettant alors de lui asséner le coup fatal. Ces victimes pourtant innocentes semblent payer, l'une un dévouement trop poussé au détriment, justement, de la morale, puisque Elvira est une intrigante ; et l'autre sa tendance à se confier trop facilement à des personnes peu scrupuleuses, vantardes et menteuses. En effet, l'honneur aurait voulu que Juan renonçât à vouloir être aimé d'Elvira en échange de sa loyauté, car : « l'honneur doit être plus cher à l'homme que l'amour », comme l'écrit Lucien Febvre[746] en citant Corneille dans *Le Cid* : « Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses ». Quant à Germán de Osorio, poussé par sa passion, il avait oublié que l'honneur va de pair avec la discrétion.

---

[744] FEBVRE (Lucien), *op. cit*., p. 123.
[745] CHAUCHADIS (Claude), *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, Paris, éd. du CNRS, 1984, 249 p.
[746] *Honneur et patrie*, *op. cit.*, p. 128.

c) Autres valeurs morales représentées.

L'honneur n'est pas la seule valeur dont José Zorrilla veuille faire l'apologie dans les *Leyendas Tradicionales*. En fait, il chante les louanges de l'esprit chevaleresque en général :

> les chevaliers étaient avant tout préoccupés de maintenir la "honra", de gagner la gloire par les armes. Ils étaient conscients d'exercer un métier prestigieux. […] L'idéal voulait désormais que le chevalier soit également pourvu de qualités intellectuelles et puisse briller dans tous les arts de la société : musique, chant, poésie, conversation et art d'aimer à la façon des trouvères[747].

Il ne s'agit donc pas des chevaliers en tant que simples guerriers mais en tant qu'hommes sages, prudents, de bon conseil et parlant avec éloquence[748]. Les tenants de l'esprit chevaleresque sont des hommes actifs, à l'inverse de l'oisiveté prônée au XVI^{e} siècle et représentée dans les *Leyendas Tradicionales* par, notamment, Juan de Alarcón dans « Margarita la tornera ». Claude Chauchadis estime que la paresse et l'oisiveté sont tout aussi condamnables d'un point de vue moral que d'un point de vue économique[749]. Juan dilapide ainsi la fortune familiale ; désœuvré, il n'a qu'une idée en tête : s'amuser. Il est totalement irresponsable et provoque l'inquiétude et le chagrin de son père. Lorsque celui-ci l'emmène à Palencia où il n'y a pas d'autre distraction que les offices religieux, Juan se met immédiatement en tête de séduire une nonne. Dès le départ son but est d'abuser de la jeune fille. À aucun moment, il n'éprouve le moindre sentiment pour elle, peut-être même pas de la pitié. Dans la légende, on n'assiste pas aux derniers jours de don Juan mais les propos du narrateur à son égard laissent supposer que le jeune homme est un suppôt de Satan et que, comme tel, il finira en enfer, damné à tout jamais. De même, J. Zorrilla met en exergue le sentiment de loyauté, propre aux chevaliers[750]. Ainsi, la mère de Juan de Zamora, ayant promis de protéger l'homme qui a trouvé refuge chez elle, ne revient pas sur sa promesse lorsqu'elle apprend que ce même homme est l'assassin de son fils : « […] Jamás un noble / recuerda lo que perdona. / Caballero, levantaos ; / la vista consoladora / de ese crucifijo / en el corazon me toca : / pues os amparé ignorando / vuestra culpa y mi congoja, / no es

[747] GERBET (Marie-Claude), *L'Espagne au Moyen Age (VIII-XV^{e} siècles)*, *op. cit.*, pp. 341-342.
[748] PATERSON (Linda), *Le monde des troubadours*, *op. cit.* ; p. 70.
[749] *Op. cit*., p. 49.
[750] IBÁÑEZ (Diosdado), « Zorrilla, poeta legendario », *in La ciudad de Dios*, CXIV (1926), pp. 414-426 ; p.424.

justo que conociéndolas / os abandone traidora » (vv. 947-956, p. 312a). Il lui a juré qu'il s'est battu dans un duel honnête et elle lui a accordé sa confiance ; ensuite, même écrasée par le chagrin, elle ne cède pas à son premier instinct, qui est de livrer à la justice celui qui a tué son enfant. Elle se ressaisit et accomplit un acte héroïque en maintenant la promesse faite. Elle est : « una noble matrona de costumbres puras y pensamientos graves »[751]. Mais, il est peu question de personnages héroïques dans les *Leyendas Tradicionales* ; les personnages masculins sont en général des gentilhommes aux grands idéaux, courageux et disposés à se battre pour leur Dieu, leur roi et leur dame[752]. Comme chez Walter Scott, ce ne sont pas des héros et ils n'appartiennent pas toujours aux classes les plus élevées, tel Genaro qui aime sincèrement Valentina mais qui, malgré ses efforts, ne pourra la sauver de la cruauté de son tuteur. Par ailleurs, les caractéristiques morales des personnages se reflètent sur leur physique : Pedro Medina et Juan Ruiz (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios »), qui se disputent l'amour d'Aurora sont, pour le premier, de visage arrogant et hautain et pour l'autre, d'aspect trapu. De même, dans « El desafío del diablo », Cárlos est un homme cruel dans la mesure où, entendant jouir seul de la fortune familiale, il insiste pour que sa sœur Beatriz soit placée dans un couvent, même si elle doit en mourir de désespoir. Or, il est d'apparence physique banale, alors que César, qui aime sincèrement Beatriz et désire la sauver de ce piège, est séduisant et élégant. Le fait que Guarino, dans « La azucena silvestre », soit métamorphosé en un laid animal sauvage est également une marque de sa laideur intérieure.

3) Les revendications de liberté et de sincérité de José Zorrilla.

a) Indépendance politique et littéraire ?

Si les *Leyendas Tradicionales* ont une visée moralisatrice et didactique, José Zorrilla clamait cependant son refus d'être enfermé dans une catégorisation. Dans *Recuerdos del tiempo viejo*, il insiste sur l'indépendance que se doivent de conserver les écrivains et se prend en exemple :

---

[751] GARCÍA CASTAÑEDA (Salvador), « De la noble matrona a la mujer fatal : los personajes femeninos en las leyendas de Zorrilla », *in Insula*, 564 (décembre 1993), pp. 16-17 ; p. 16.
[752] *Id.*, « Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla, « Una nueva lectura »*, *op. cit.*, pp. 71-80 ; p. 73.

> Yo no pertenezco a ninguna clase de la sociedad, porque los poetas no estamos clasificados en ninguna categoría social ; no he pertenecido jamás a ningún partido político, a ninguna Academia, ni a ningún Instituto que haya podido alcanzarme favor con poder alguno, y por consiguiente, nadie ha tenido interés en aplaudirme ni en adularme[753].

La famille de José était résolument carliste. Mais notre auteur n'a jamais fait de déclaration officielle sur ses propres convictions politiques. Était-il libéral ou conservateur ? Il ne l'a jamais dit. Il était espagnol, c'est-à-dire qu'il faisait partie d'un pays, mais il n'a jamais avoué quelles étaient ses sympathies politiques.

Si nous nous en tenons à ses *Leyendas Tradicionales* et en supposant qu'elles étaient en accord avec son idéologie, il semblerait que l'on s'oriente vers une tendance conservatrice. Comme l'explique Jan Kieniwicz :

> Los pensadores conservadores idealizaban el pasado, encontraban en él argumentos importantes. Sin embargo no tiraban a España hacia atrás. La España de los conservadores recurría a la época de los Reyes Católicps y al Imperio de Carlos I, considerando su grandeza pasada como el resultado del acuerdo entre los ideales y la realidad. Dicho acuerdo lo consideraban como el fundamento para recuperar la grandeza de España, como la condición para salvar el país de la catástrofe. El tradicionalismo de los conservadores era el remitirse al gran mito español, al Imperio. […] La España de los conservadores […] pertenecía a un solo mundo creado por la Cristiandad […]. Era solamente, y debía ser, Grande, porque tal era su destino dentro de la Cristiandad [754].

En effet, comme nous l'avons exposé précédemment, les *Leyendas Tradicionales* se proposent de redonner au peuple espagnol des valeurs morales telles qu'elles semblaient exister dans le passé, en l'orientant vers le respect de la foi chrétienne, l'honneur et la vertu. José Zorrilla écrit dans *Álbum de un loco* : « El hombre de pudor, el hombre digno […] / hecho con fe y honor, nada hay indigno »[755]. Or, les notions de foi et d'honneur, véhiculées depuis des siècles, peuvent présenter des aspects positifs, comme le respect, la loyauté ou encore la charité ; mais, dans le contexte politique espagnol du début du XIX^{e} siècle, marqué par l'anticléricalisme, les intrigues politiques et les règlements de comptes, se proclamer garant de la foi et de l'honneur signifiait rejeter le libéralisme, la démocratie et la tolérance. D'ailleurs, à aucun moment les *Leyendas Tradicionales* n'abordent ces notions et J. Zorrilla place ses récits à des époques où elles n'étaient pas en vigueur. Que ce soit au IX^{e} siècle

---

[753] « Al joven poeta D. José Velarde », *in Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1737.
[754] « La idea de "Una España" : el mito del pensamiento conservador español en la mitad del siglo XIX », *in* DUMAS (Claude), *op. cit.*, pp. 81-90 ; pp. 85-86.
[755] « Introducción y prospecto », vv. 46-47, *in Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 1878.

(« La azucena silvestre ») ou plus tard, l'Espagne s'est toujours caractérisée par le refus d'autres religions, la suprématie du pouvoir royal et religieux et l'écrasement des masses populaires.

Cependant, il serait maladroit d'identifier sans nuance José Zorrilla au monde de ses légendes, dont il ne se veut que rapporteur ; il dit ainsi à propos de « El capitán Montoya » : « El pueblo me lo contó / sin notas ni aclaraciones : / con sus mismas expresiones / se lo cuento al pueblo yo. / Inútil es que me pidas / para medirle compás, / el pueblo tiene no más / el compás con que le midas » (vv. 85-92, p. 23ab). Il tient à peu près le même discours dans la *Nota* à « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » : « no he contado á mi pueblo más que lo que el pueblo sabia » (p. 324). De même, il précise, à la fin de cette même légende : « Tal es la tradicion : asi la cuenta / el pueblo por dó quier, y asi la escribo ; / si como está, lector, te descontenta, / tu juicio al final con humildad recibo » (vv. 846-849, p. 336b). Nous remarquons donc que, à aucun moment, J. Zorrilla ne dit partager les convictions politiques et idéologiques affichées dans les récits. Il sait que, à l'époque romantique, les valeurs prônées durant le Siècle d'Or ne sont plus tout à fait d'actualité, mais que, au contraire, les romantiques revendiquent haut et fort la liberté comme valeur essentielle. C'est l'une des raisons pour lesquelles il exprime sa volonté de ne pas s'engager politiquement et de maintenir le doute sur ses propres aspirations. À ses amis qui le critiquent ou regrettent son attitude, tel Ramón de Mesonero Romanos qui dit à son propos qu'il lui manque : « la ambición y la fortuna »[756], J. Zorrilla rétorque qu'il ne veut pas ressembler à un sot qui, tel Don Quichotte, court après des idéaux fantastiques. Il fréquente des libéraux et écrit des œuvres qui défendent des idéaux conservateurs ; pour lui, il s'agissait d'une partie de sa mission : unir dans le goût littéraire ceux qui, dans la rue, s'affrontaient. De fait, son objectif a été atteint puisque aussi bien les libéraux que les carlistes et les absolutistes lurent et aimèrent ses légendes.

b) Sincérité.

Comment expliquer cette prouesse ? Pour J. Zorrilla la réponse est claire : il est sincère avec ses lecteurs. Ce qu'il écrit ne correspond pas toujours à la réalité, peut-

[756] « Al joven poeta don José Velarde », *in Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1750.

être que les événements qu'il rapporte se sont déroulés autrement, mais lui est sincère avec son lecteur : « a través de fábulas poéticas, / de mentiras tan raras y tan locas / cual las de las sonámbulas magnéticas, / con pluma muy cortés pero muy libre, / pienso decir verdades »[757]. Il admet donc que l'éloignement temporel et la transmission des légendes a pu modifier la version initiale et il l'explique par cette tendance qu'ont les méridionaux à toujours ajouter des détails à une histoire qu'ils ont entendue. Il y a donc forcément des variantes qui transforment les vérités en d'« absurdas y fantásticas mentiras »[758], mais lui assure le peuple de sa propre sincérité. Tout ce qu'il veut, c'est raconter le passé de son pays, chanter « la tradición y el pasado »[759].

Bien sûr, J. Zorrilla est un écrivain et les légendes qu'il a recueillies ont été retravaillées dans le prisme de son inspiration.

III. Le drame de José Zorrilla.

J. Zorrilla est un écrivain romantique et, dans ce sens, il a toujours assuré avoir mis de lui-même dans ses œuvres. Anna Caballé considère d'ailleurs que J. Zorrilla a parlé de façon obsessive de lui dans toute son œuvre, bien qu'il ait travaillé en général avec du matériel étranger à sa vision du monde[760]. En effet, il s'est servi du matériel traditionnel et des récits populaires suivant sa sensibilité et les a façonnés pour en faire des produits de son imagination, de sa propre histoire et de son caractère. Dans ses *Leyendas Tradicionales*, nous retrouvons des souvenirs de J. Zorrilla, des éléments positifs de sa vie mais également certains qui le furent beaucoup moins.

1) La présence de l'auteur dans les récits.

En lisant les *Leyendas Tradicionales* sans indication, il n'est pas toujours aisé de déceler ce que José Zorrilla y a laissé de lui-même, mais les remarques

[757] « Introducción y prospecto », vv. 253-257, *Álbum de un loco*, *op. cit.*, p. 1878.
[758] « Al joven poeta don José Velarde », *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1739.
[759] « Paréntesis », *op. cit.*, p. 1829.
[760] CABALLÉ (Anna), « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español (El vocabulario poético de Zorrilla) », *op. cit.*, p. 1111.

préliminaires, les *Notas* qu'il rédigea lors de la publication de 1884 constituent une source intéressante d'enseignements d'autant plus qu'il confie : « no supe escribir más que mis personales memorias »[761]. C'est ce que Peter Penzoldt nomme « l'inconscient individuel »[762] : ce que l'auteur écrit porte la marque de ses expériences personnelles et traumatisantes ; « toda palabra es un eco del pasado »[763]. Il peut s'agir du passé national, mais également du passé personnel de l'auteur.

a) Souvenirs disséminés dans les *Notas*.

Parfois, les *Notas* sont sans véritable rapport avec la légende qu'elles précèdent. Ainsi, la *Nota* à « A buen juez mejor testigo » explique comment notre auteur a commencé à écrire des légendes, or cette légende n'est pas la première qu'il ait écrite ! Il semble donc que J. Zorrilla se soit parfois laissé aller à suivre ses idées telles qu'elles se présentaient. Dans la *Nota* à « El capitán Montoya », il expose le problème de toute sa vie : celui des revenus de l'écriture. En effet, J. Zorrilla confie avec de nombreux détails comment l'éditeur Boix s'est intéressé à lui lors de la rédaction de *Cantos del Trovador*. À cette époque, J. Zorrilla était ami avec Antonio Ferrer del Río qui devint l'employé de Boix. « El capitán Montoya » ayant remporté un vif succès en Espagne, Ferrer qui s'était vu confier une succursale à La Havane y emporta la légende, qui fut rééditée plusieurs fois, assurant ainsi à Ferrer de bons revenus, mais rien à J. Zorrilla qui s'en offusqua d'ailleurs plus tard[764]. Dans la *Nota* à la légende, il ne dit pas s'il trouve cela injuste ou non… Mais dans *Recuerdos del tiempo viejo*, il admet qu'il regrette d'être dans la gêne financière alors que les gens s'enrichissent grâce à lui et que son *Don Juan Tenorio* est représenté tous les automnes en Espagne[765]. Leonardo Romero Tobar[766] indique d'ailleurs que, pour survivre, José doit accepter l'aide de collaborations journalistiques, prestiges publicitaires lors de tournées, lectures publiques, opérations de récupération de

[761] *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1732.
[762] *The Supernatural in Fiction*, London, P. Nevill, 1952, 271 p. ; p. 265.
[763] VICENS VIVES (Jaime), *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1960, 247 p. ; p. 13.
[764] « El puñal del godo », o*p. cit.*, p. 1781.
[765] *Op. cit.*, p. 1731.
[766] « Zorrilla : el imaginario de la tradición », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla, « Una nueva lectura »*, *op. cit.*, p. 175.

l'image, comme le couronnement à Grenade en 1885, qui représente en même temps une publicité pour la ville.

La *Nota* à « El escultor y el duque » semble également sans rapport avec le récit puisqu'elle explique comment, les quatre fois de sa vie où J. Zorrilla décida d'arrêter l'écriture pour se consacrer à une autre carrière, la mort se mit en travers de son chemin et l'obligea à reprendre la plume. Par ces mots, J. Zorrilla tenta-t-il de justifier la notion de « mission poétique » ou d'insinuer que sa poésie était sacralisée ? Toutes ces morts n'étaient-elles pas le reflet de la volonté de Dieu que J. Zorrilla continue d'être l'un de ses représentants sur terre ? Le poète ne pose pas explicitement la question mais pourquoi raconte-t-il ces anecdotes ? L'écriture est-elle une fatalité ? C'est le premier de ces décès qui, le privant d'une forte somme d'argent, l'obligea à écrire une légende et ce fut « El escultor y el duque ». C'est *a posteriori* que José Zorrilla remarque que le sort s'acharne sur lui comme s'il était damné… ou élu.

b) Événements de sa vie générateurs d'écriture.

Relire ses légendes et en faire une nouvelle publication permet à José Zorrilla de confier au lecteur dans quelles circonstances il a eu l'idée de tel récit, qui lui a soufflé l'étincelle du début ou quelles furent les conditions d'écriture. C'est ainsi que nous nous rendons compte de combien l'amitié était importante pour J. Zorrilla. Bien que non engagé politiquement alors que tous ses amis l'étaient, il semblait bénéficier d'amitiés solides et durables, par exemple avec Carlos Latorre. Celui-ci était acteur et c'est à sa demande que J. Zorrilla introduisit l'élément du crâne dans « La cabeza de plata ». Pour cette même légende, J. Zorrilla s'inspira par ailleurs d'une jeune fille, Stella Maggiorotti, pour créer le personnage de Valentina. Grand séducteur, J. Zorrilla a toujours été influencé, littérairement, par les femmes qui ont marqué sa vie[767] et il le confirme dans le chapitre *Mis mujeres* (*Memorias íntimas)* de ses *Obras Completas*, dans lequel il se remémore les femmes qui furent importantes pour lui et qu'il côtoya durant son enfance ; il évoque tout d'abord sa nourrice en des termes très durs, expliquant qu'elle s'était rapidement considérée comme la maîtresse de maison, qu'elle était tyrannique et égoïste :

[767] ROUVIÈRE (Marie-Paule), *L'univers légendaire de Zorrilla*, *op. cit.*, p. 36.

> mi nodriza comió a pedir de boca, durmió a pierna suelta y engordó como un animal de rifa ; mientras yo, sietemesino raquítico y enfermizo, crecía flacucho […] amamantándome cerca de tres años por no soportar nutrición más vigorosa ni suculenta que la leche, que era lo único que recibía de mi nodriza ; porque el cariño y los cuidados, fuera de los de mi infeliz madre, me los prodigaba una niñera que del modo más extremoso concentraba en mí todos los suyos[768].

Cette femme réapparut dans sa vie à la mort de son père, en 1849, prétendant que celui-ci avait promis de lui léguer des vignes, ce qui n'était pas le cas ; elle menaça J. Zorrilla de lui intenter un procès. Il conclut l'évocation de cette femme en écrivant : « cualquier cabra o burra de leche me hubiera sido más útiles para mi nutrición en los tres primeros años de mi vida »[769].

Il nomme ensuite, de façon bien plus positive, Marcelina, une jeune orpheline de dix-sept ans recueillie par ses parents, dont il écrit : « estoy persuadido de que sus cuentos y sus cantares y el recuerdo de su inalterable cariño, han sido los gérmenes de que ha brotado el idealismo poético de las mujeres de mis dramas y mis leyendas ». Il évoque ensuite longuement Nicasia, propriétaire du logement qu'il occupa à Valladolid durant l'année scolaire 1834-1835, qui était surnommée *La Diosa* pour sa beauté qui lui rappelait celle que chantaient « los caballeros y trovadores errantes »[770] et dont « el cerebro y la memoria […] eran un almacén de cuentos y leyendas »[771]. J. Zorrilla se félicite d'avoir eu comme source d'inspiration cette femme qui, malgré sa condition modeste, avait une grande culture et une façon « pintoresca, grácil y original »[772] de lui raconter des histoires.

En effet, c'est souvent que des personnes rencontrées durant sa jeunesse ou plus tard, lors de l'écriture des légendes, et qui l'ont marqué, inspirent J. Zorrilla pour créer un personnage ou étoffer un personnage existant. Ainsi, la trame de « El desafío del diablo » est née d'altercations auxquelles J. Zorrilla assista en 1826 (il avait alors neuf ans) entre cinq personnes : son père, un docteur ami de la famille, un autre homme originaire de Cordoue, sa fille Micaela et son fils, que J. Zorrilla jugeait d'ailleurs antipathique. Micaela devait entrer au couvent, or le médecin était amoureux d'elle contre l'avis de la famille de la jeune fille. Le médecin tua le frère de Micaela, crime pour lequel il fut jugé et pendu. José Zorrilla apporte des

[768] Tomo II, *op. cit.*, pp. 2163-2180 ; p. 2165.
[769] *Ibid.*
[770] *Op. cit.*, p. 2170.
[771] *Op. cit.*, p. 2180.
[772] *Ibid.*

modifications : le frère de la jeune nonne parvient à déjouer les plans des amants et Beatriz prononce ses vœux définitifs. L'amant n'est pas médecin mais a acquis une dimension plus romantique puisque c'est un bandit *embozado* qui a été désigné coupable d'un crime qu'il n'a pas commis puis gracié, mais qui n'a pas encore réussi à être à nouveau reconnu en société. Pour ajouter une pointe d'animosité entre les deux hommes, J. Zorrilla évoque une rivalité amoureuse passée, une ballerine française que Cárlos se serait vu ravir par César. D'autre part, J. Zorrilla a précisé qu'il trouvait le frère de Micaela antipathique. En conséquence, Cárlos est un personnage entièrement négatif : égoïste, avare, cruel, menteur, il a tous les défauts, il est prêt à toutes les bassesses pour parvenir à ses fins, quitte à semer autour de lui le malheur et la mort. Dans son optique de célébrer la grandeur de Dieu, l'auteur modifie la fin du récit avec l'intervention divine visant à empêcher Beatriz de commettre un sacrilège et avec la décision que prend César de s'exiler dans les montagnes de Cordoue pour y faire pénitence : « […] aunque [el pueblo] dió a toda la historia / profana interpretacion, / en ella entendió don César / el llamamiento de Dios » (vv. 2997-3000, p. 170a).

Les exemples où des événements de la vie de J. Zorrilla ont aidé des légendes à prendre forme sont nombreux. Dans « Justicia de Dios », c'est des amis de la famille qui ont inspiré certains personnages de la légende, notamment un carmélite dont José avait cru comprendre qu'il s'était retiré de la vie mondaine après une mésaventure. Or souvent, à la fin des légendes, les protagonistes décident de demander pardon à Dieu pour leurs péchés en devenant des pénitents solitaires ou en rejoignant un couvent ou un monastère, conformément à l'objectif moralisateur des *Leyendas Tradicionales* qui était de montrer la supériorité de l'amour divin sur l'amour humain. L'épisode de la méprise est également inspiré d'un fait divers ayant eu lieu en présence de José et de son père en 1827 : dans la rue, sous leurs fenêtres, deux hommes se battaient et l'un fut tué. L'assassin parvint à s'enfuir alors que la victime était secourue par un troisième homme, qui fut pris pour le coupable par la garde civile. Il fallut l'intervention du père de José pour que la méprise fût reconnue. La légende donne lieu à une modification finale, toujours dans l'optique de célébrer la grandeur de Dieu et de montrer au peuple que les crimes ne peuvent rester impunis même si la justice des hommes se trompe. Tello est pris pour l'assassin et ne se défend pas. En effet, il sait qu'il est coupable, non pas de ce crime mais d'un autre, et qu'il doit être puni. Le clerc qui croit en l'innocence de Tello

connaîtra la vérité après la mort du jeune homme et sera encore plus convaincu de la puissance de Dieu.

c) José Zorrilla présent dans ses légendes.

Ayant mis beaucoup de sa propre vie dans les *Leyendas*, il eût été étonnant que J. Zorrilla n'y insère pas certains de ses propres traits… Il ne s'inspira pas seulement de personnes de son entourage pour créer certains personnages, mais également de lui-même. Ricardo de la Fuente Ballesteros[773] considère que J. Zorrilla a une démarche histrionique dans la mesure où il se laisse submerger par les sentiments et théâtralise les événements de sa propre vie.

Toutefois, il semblerait que cette démarche ne soit pas toujours faite de façon volontaire, c'est-à-dire que J. Zorrilla n'aurait pas anticipé la ressemblance, mais l'aurait découverte pendant ou après la phase d'écriture. C'est par exemple le cas avec Genaro, le jeune homme amoureux de Valentina dans « La cabeza de plata ». Il est vrai que J. Zorrilla s'inspira d'une jeune fille, Stella Maggiorotti, à qui il rendait souvent visite, pour créer le personnage de Valentina ; il en était tombé amoureux et sans doute que, lorsqu'il décrit les sentiments d'amour qui unissent Genaro et Valentina et qu'il évoque le tuteur machiavélique de celle-ci, il s'inspire des sentiments qu'éveillent en lui Stella et son grand-père, Ménico Maggiorotti. Il écrit :

> El busto pálido de Stella nimbado con su rubia cabellera ¿ no tenía en verdad una misteriosa analogía con mi *Cabeza de plata*, cuya cabellera tenia infaliblemente que dorar la poesia ? Aquella criatura tan fina, tan aérea, tan ideal, en manos de aquel Ménico tan basto, tan macizo, tan positivo ¿ no tenia con mi poética Valentina en poder de su prosáico autor ? Lo que creia adivinar, lo que yo me imaginaba de su historia, el carácter de ángel que yo atribuia á aquella vagorosa muchacha italiana y el de ogro que al gigantesco Ménico aplicaba ¿ no se confundian en mi cerebro en las elucubraciones del trabajo de mi *Cabeza de plata* con los caracteres de mi Valentina y de su tutor ? […] Stella era para mí la personificacion de mi Valentina. (p. 122b).

Genaro et Valentina avaient été séparés par la mort, tout comme José et Stella, alors qu'il était en train d'écrire la légende. Qu'a José Zorrilla de commun avec Genaro, si ce n'est le fait de vivre un amour impossible ? Tout comme lui, Genaro est un artiste. Il est fidèle en amitié, comme semblait l'être J. Zorrilla. Il est sincère, qualité que revendiquait J. Zorrilla. Il est réellement épris de Valentina qu'il projette

[773] « José Zorrilla, la intensidad romántica », *op. cit.*, pp. 11-12.

de libérer des griffes de son tuteur. Après la mort de Valentina, Genaro sombre dans la folie et, même des années après le drame, il est toujours torturé par le cruel destin de sa bien-aimée. José ne semble pas avoir souffert de la même façon de la mort de Stella : il se dit simplement « ebrio con la emocion y el desencanto » (p. 125b). Par contre son esprit de romantique torturé et désabusé s'accorde bien avec celui de Genaro. Notons qu'il s'identifie au personnage positif de la légende, celui qui croit en Dieu malgré les épreuves qu'il a subies et dont l'âme blanche s'élève vers le ciel au moment de sa mort.

En revanche, dans « Margarita la tornera », José a plutôt tendance à s'identifier à Juan de Alarcón qui, tout comme lui, déçoit son père[774]. Juan est un personnage négatif, presque démoniaque, dont l'âme est totalement corrompue par le blasphème et le péché. José ne menait pas cette vie de débauche mais les conflits familiaux auxquels il devait faire face le menaient parfois à la déprime. Pourtant, le personnage de Margarita lui avait été inspiré par sa mère, pour laquelle il avait toujours ressenti beaucoup d'amour :

> Y en aquel altar enflorado, y en aquella despedida de la monjita en el altar arrinconado al claustro, y en aquella narración rebosando fe sincera, inspiracion juvenil, frescura de selva virgen, y aroma de rosas de mayo y poesía nacional y cristiana, está encerrado el espíritu religioso de mi devota madre ; está derramada a manos llenas la esencia del amor filial, la poesía del corazón amante del hijo que escribió aquellos versos ante la sonrisa de la madre adorada[775].

Si Margarita a les traits, la foi et la bonté de la mère de l'auteur et est aimée par lui comme il le dit, cela confirmerait le sentiment qu'a José de faire du mal à ses parents car don Juan fait du mal conjointement à son père et à Margarita. Cela nous amène directement à ce qui fut le grand drame personnel de José Zorrilla.

2) Une relation au père compliquée et traumatisante.

Lorsque J. Zorrilla rédigea ses Mémoires dans *Recuerdos del Tiempo Viejo*, *Recuerdos y fantasías* ou encore *Álbum de un loco*, il revint sur des épisodes de son

[774] IBÁÑEZ (Diosdado), « Zorrilla, poeta legendario », *La ciudad de Dios*, CXLVII (1926), pp. 37-53 ; p. 46.
[775] « Paréntesis », *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1815.

passé familial qui eurent une grande influence sur son écriture et ce, dès ses premières compositions.

a) Les conflits familiaux.

Le père de José était un carliste convaincu. Lors du règne de Ferdinand VII, il était préfet de police et dirigeait parfois les manœuvres de répression contre les libéraux… Durant son enfance, José a reçu une instruction religieuse très solide car sa famille était très pieuse et très pratiquante. Jean-Louis Picoche[776] écrit que tous les soirs, la famille disait le rosaire. Ce père très autoritaire ne voyait pour seule voie acceptable que le Droit ou la Théologie. José commença donc des études de Droit mais sans enthousiasme, ce qui provoqua la colère de son père. Comme José n'allait plus à l'université, préférant se promener dans les ruelles de Tolède et lire des ouvrages de toutes tendances idéologiques, son père lui intima l'ordre de revenir à Palencia. Face à la perspective des réprimandes qui l'attendaient, José préféra s'enfuir à Madrid, ce qui constituait bien sûr un affront supplémentaire vis-à-vis de l'autorité paternelle. Jean-Louis Picoche explique que tel est le drame des premières années de la vie de J. Zorrilla à Madrid. Marqué par son éducation religieuse austère, il s'est vu comme un pécheur et donc marqué par la honte[777]. Défier l'autorité paternelle, c'était comme défier Dieu, et donc cette conduite était d'autant plus condamnable que José épousa, en août 1839 et sans le consentement de ses parents, une femme bien plus âgée que lui, veuve et qui attendait un enfant de lui. Jamais José ne parvint à surmonter le sentiment de honte qui le submergeait ; en plus d'autres problèmes personnels avec son épouse, cet affront mena le couple vers la séparation. Il faut donc bien avoir à l'esprit que José se croyait investi d'une mission divine en tant que poète, mais pécheur en sa qualité d'homme.

D'autre part, alors qu'il était encore étudiant, José se plaisait à lire des œuvres d'auteurs comme Victor Hugo, Alexandre Dumas ou Alfred de Vigny… Ses amitiés allaient plutôt vers des libéraux, ce qui ajoutait encore à son sentiment de culpabilité. Il avait l'impression de trahir son père, l'éducation que celui-ci lui avait donnée et les espoirs qu'il avait placés en lui. En effet, bien que n'étant pas d'une famille illustre et

[776] « Las creencias y la religión de Zorrilla según sus obras en prosa », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla, « Una nueva lectura », op. cit.*, p. 153.
[777] *Op. cit.*, p. 154

ne disposant pas de revenus énormes, le père avait permis à José de suivre sa scolarité dans un excellent établissement, le Real Seminario de Nobles. En se détournant de la voie rêvée pour lui par son père, José se voyait donc comme un fils ingrat, traître et dilettante, puisqu'il avait opté pour une carrière littéraire, domaine que le père méprisait profondément. José était déchiré entre ses goûts personnels, qu'il n'arrivait pas à assumer, et le sentiment d'être resté dépendant et esclave de son père[778]. Ce fort sentiment de culpabilité allait rejaillir sur son œuvre.

b) La quête de la reconnaissance du père.

Comme l'indique Anna Caballé[779] à la lecture des œuvres autobiographiques de J. Zorrilla, ce dernier, bien qu'ayant « fugué » et faisant sa vie à Madrid, ne pouvait envisager de renoncer à son père. Toutes ses actions furent alors menées dans le but d'arriver à la réconciliation. C'est pour ne pas déplaire davantage à son père que jamais José ne s'engagea politiquement auprès des libéraux, malgré les opportunités qui se présentèrent à lui : « no vivía para mí, ni para la sociedad de mi tiempo, sinó para regenerarme ante la justicia de mi padre, presentándome á sus ojos conocido, estimado, aplaudido, coronado de laureles, pero sin apoyo, sin importancia, sin representacion política en una sociedad y en un partido en los cuales él no estaba » (« El desafío del diablo », p.126). Il manqua ainsi plusieurs occasions de s'assurer des revenus confortables qui lui auraient permis de ne pas être obligé de céder à une écriture purement alimentaire ; mais son but étant essentiellement de renouer des liens avec son père, il ne pouvait envisager de s'engager politiquement contre lui.

En lisant son poème en public lors de l'enterrement de Larra, J. Zorrilla entrevit la possibilité d'obtenir la reconnaissance des autres écrivains et ressentit « la esperanza de sepultar [el] enojo [de su padre] bajo una montaña de laureles »[780]. C'est pour cette raison qu'il fut submergé par l'émotion et se mit à pleurer avant d'avoir achevé sa lecture, ce qui montre sa sensibilité et combien reconquérir l'affection de son père lui tenait à cœur.

[778] CABALLÉ (Anna), « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español », *op. cit*., p. 1114.
[779] *Id.*, « Las Memorias de Zorrilla : conflictos de un destino personal », *in Insula*, 564 (décembre 1993), pp. 15-16 ; p. 15.
[780] *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1742.

Ce désir fut un moteur, la force motrice de son activité littéraire[781].

A cette fin, il insère dans ses œuvres, et notamment ses *Leyendas Tradicionales*, des éléments directement issus de sa famille, de son enfance, des lieux où il vécut, ou des événements auxquels il assista. Nous avons d'ailleurs vu que J. Zorrilla s'inspira de faits et d'événements l'ayant touché ; il fit de même avec son père.

Tout d'abord, c'est en pensant à son père, à ce qui lui plairait et lui déplairait, que J. Zorrilla orienta la teneur de ses créations littéraires. En effet, son ami Salustiano de Olózaga, qui était par ailleurs libéral, lui proposa de tenir à sa disposition les archives de tous les jugements et procès de voyous, voleurs et contrebandiers d'Espagne, afin qu'il s'en inspirât pour créer des chansons populaires. Mais José Zorrilla pensa immédiatement qu'en tant que préfet de police qui avait combattu la délinquance et le vice, son père n'allait pas apprécier du tout que son fils fasse l'éloge de marginaux dans des compositions qui seraient lues, récitées, chantées, transformées dans des prisons ou des tavernes ! Le poète rejeta donc l'offre de son ami :

> Mi padre tuvo la perdonable vanidad de hacer pruebas de nobleza, y yo no tiraré nunca mis versos á la calle por ambicion de popularidad ni de dinero. […] Mi poesía y la popularidad que me alcance han de venirme de arriba y nó de abajo. […] Mi poesía será la de la esperanza en el porvenir por las memorias del pasado. (p. 8b).

Le ton des légendes était alors donné : montrer à Zorrilla père que son fils respectait ses valeurs et ses convictions même si elles étaient dépassées, voire rejetées par ses compatriotes, et qu'il n'en affichait pas d'autres. C'est ainsi que les légendes de José Zorrilla et les autres œuvres qu'il écrivit jusqu'à la mort de son père font l'apologie de la religion catholique, de la nation espagnole et des valeurs qui étaient prônées des siècles auparavant.

D'ailleurs, J. Zorrilla le dit à son père, clairement mais indirectement, par le biais de son recueil de Mémoires et non dans une lettre :

> He hecho milagros por usted... Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del rey don Pedro y don Sancho ; he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas a las iglesias ; he dado un impulso casi

[781] CABALLÉ (Anna), « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español », *op. cit.*, p. 1115.

> reaccionario a la poesía de mi tiempo ; no he cantado nada más que la tradición y el pasado ; no he escrito ni una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución, no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir[782].

Et pourtant, malgré ces « anachronismes », malgré cette écriture et ces histoires résolument tournées vers le passé et, précisons-le, un passé composé de valeurs morales intransigeantes, de la notion de péché et de châtiment divin, du rejet d'autres cultures, malgré cela, José Zorrilla devint « el más grande poeta legendario de su nación »[783].

Outre la portée morale et religieuse des *Leyendas* en accord avec l'idéologie de Zorrilla père, notre auteur a parsemé ses récits de signes montrant à son père qu'il pensait à lui et que c'était pour lui qu'il écrivait, comme il le précise dans la Nota à « Justicia de Dios » : « en todos los argumentos de mis leyendas hay algo *destinado no más* que á herir en mi favor los sentimientos de mi padre, y á ser *no más* por él bien comprendido y tenido en cuenta » (p. 171a). Ainsi, en reprenant certains épisodes marquants de son enfance, J. Zorrilla lançait des appels à son père. Prenons l'exemple de la méprise dans « Justicia de Dios », née d'un fait réel datant de 1827 dans lequel le père de José eut une grande importance. En lisant le récit, Zorrilla père ne peut que se remémorer ce fait et comprend que son fils, en s'en souvenant aussi et en le rapportant dans le récit (même avec des modifications) se rappelle également que justice a pu être faite, qu'une erreur judiciaire a pu être évitée grâce au témoignage de son père. C'est une manière de le louer, de le mettre en valeur, de mettre l'accent sur son honnêteté et son sens civique. Apparemment, cette tactique a porté ses fruits car José Zorrilla dit dans la *Nota* :

> Lloró mi padre en Burdeos donde estaba emigrado al leer esta leyenda que hice yo llegar á sus manos, y sintió sin duda placer, sinó vanidad, al saberme famoso y al verse él tan misteriosamente envuelto en las páginas de sus librejos, y aplaudióme en su interior estas muchachadas mías. (p. 174a).

Un autre récit provoqua chez le père la même émotion : « El testigo de bronce ». Cette fois, José Zorrilla situe le récit dans l'environnement familier du père : Valladolid, ville où la famille résida plusieurs années. J. Zorrilla avoue clairement qu'il avait écrit la légende pour que son père la lise : « fué escrita para que mi padre la leyera » (p. 194a). Il avait construit le personnage du juge Osorio en pensant à son père. Ce dernier devait se reconnaître dans les descriptions du juge. Voyons

[782] « Paréntesis », *in Recuerdos del tiempo viejo*, *Obras Completas*, II, p. 1829.
[783] IBÁÑEZ (Diosdado), *art. cit.*, p. 415.

comment J. Zorrilla le présente : les adjectifs employés sont « grave », « altanero », « letrado », « integro », « severo », « respetado », « temido » (p. 203b). Ces qualités mêlent à la fois la culture (« profundísimo letrado » v. 453, p. 203a) et l'intelligence puisque, malgré sa sévérité, il sait se faire respecter grâce à son honnêteté. José aborde également la façon dont le juge Osorio exerce sa fonction :

> sutiles comisiones,
> misteriosas prisiones
> y políticas causas concluidas
> consuma discrecion tiene á montones
> y sabe él solamente más secretos,
> y más ajenas vidas
> confesadas á él, ó sorprendidas
> por él, que los más anchos y discretos
> confesores tal vez tienen oidas.
> (vv. 467-475, p. 203b).

Dans ce passage, José souligne la confiance qu'inspire le juge, qui sait faire preuve de discernement et de respect à l'égard des gens dont il traite les affaires. De plus, il est d'une grande efficacité et d'une grande perspicacité :

> Pues suele haber culpables
> tan diestros, y tan diestros escribanos,
> que habiendo pruebas casi incontestables
> que les ponen los crímenes palpables
> no pueden ser ante á ley probadas,
> y los reos se van de entre las manos
> contra razon sus causas despachadas,
> aunque según los códigos humanos.
> Mas don Miguel de Osorio en todas ellas
> con prodigioso estudio y perspicacia
> del misterioso crimen fué las huellas
> siguiendo, y dando al fin con eficacia
> cabo feliz a la verdad oculta,
> justicia y proteccion al inocente
> y castigo ejemplar al delincuente.
> (vv. 483-497, pp. 203b-204a).

Même dans les cas qui semblent désespérés, le juge parvient à démêler le vrai du faux et à faire triompher la vérité. La raison en est qu'il est : « á la jurisprudencia / con el alma entregado, / de su profesion enamorado » (vv. 454-456, p. 203b), ce qui lui permet d'obtenir toute la confiance du roi. De plus, à la mort de son filleul, il apparaît comme un homme digne malgré le chagrin qui l'écrase : « Bien revela el semblante / lo que el corazon padece, / mas él ahogó sus pesares / al cumplir con sus deberes » (vv. 1148-1150, p. 213a). Il a juré de comprendre comment son neveu

a été tué et n'hésite pas à s'opposer au Roi qui défend le principal suspect dont il est le parrain : « Mas yo sé su vida entera, / y sus secretos me son / conocidos lo bastante / para insistir sin temor / de ofender la majestad / en mi grave acusacion » (vv. 1435-1440, p. 216b). Et, effectivement, il est le seul à deviner que Juan a tué Germán par traîtrise ; mais, avant de le révéler au Roi et à la justice, il entend donner une leçon au jeune homme. Il le provoque en duel et crie également à un personnage imaginaire derrière Juan de ne pas tuer ce dernier. Mais au lieu de lui enfoncer son épée dans la côte comme l'a fait Juan avec Germán, le juge lui laisse la vie sauve, mais en lui montrant qu'il a découvert la supercherie et donc compris que Juan est un menteur et un traître, il le couvre déjà de honte et c'est une première punition avant le véritable jugement : le « tribunal de Dios » (v. 1936, p. 223a). Après le miracle, qui survient par l'intervention du *Crucifijo de la Antigua*, le juge se retire dans un monastère jusqu'à la fin de sa vie. Il apparaît donc comme un personnage exemplaire, comme le pivot de la légende, celui par qui la justice peut être rendue, en plus du miracle qui a eu lieu. Il est donc compréhensible que le père de José se soit senti flatté et ému en apprenant que son fils voyait en lui de telles qualités ! Dans « Traditional Spain in the Works of José Zorrilla : The Poet and his Father »[784], John Dowling fait le parallèle entre les qualités du juge Osorio et celles du père de José Zorrilla, qui avait la réputation d'être un homme juste et honnête dans son travail. Alors qu'il occupait son poste de préfet de police sous Ferdinand VII, il était intraitable avec les criminels car son objectif était de faire de Madrid une ville sûre où l'ordre régnait. Après la mort de Ferdinand VII et la première guerre carliste, il dut trouver refuge en France pendant six ans pour ne pas être emprisonné en Espagne.

Mais, parfois, José va encore plus loin, il pousse littéralement son père à agir : dans « Margarita la tornera », c'est le personnage de Gil de Alarcón qui est inspiré du père de l'auteur. Don Gil aime profondément son fils (v. 60, p. 230b) et contrairement au père de José, il sait pardonner à son fils de n'avoir pas toujours une conduite exemplaire :

> El viejo
> tuvo por mejor consejo
> reirle sus desatinos :
> y como era de pensar […]
> diéronse ambos buena prisa
> lo pasado en olvidar.
> Tornóle el padre á sus brazos

[784] *Crítica Hispánica*, II, n°2 (1980), pp. 97-108 ; p. 98.

y perdonó en conclusion ;
que al cabo los hijos son
de las entrañas pedazos.
(vv. 186-196, pp. 231b-232a).

Il s'agit en fait d'un appel non dissimulé à son père, afin qu'il se montre clément, lui ouvre ses bras et son cœur et lui pardonne enfin d'avoir fui à Madrid, refusant ainsi de se plier à son autorité et choisissant de se consacrer à la littérature.

c) Echec de la tentative de réconciliation.

Malheureusement, le vœu le plus cher de José ne se réalisa pas. Son père mourut en 1849 sans jamais lui avoir fait directement des compliments sur ses créations littéraires ou manifesté sa fierté, ni même l'avoir encouragé à persévérer.

Bien au contraire, et alors que, d'après José, son père aurait pleuré d'émotion en lisant certaines légendes, il s'est toujours montré glacial envers son fils. Par exemple, José rapporte que lorsqu'il accueillit son père qui revenait de six années d'exil en France, celui-ci lui lança : « ¡ Qué chiquitín te has quedado ! »[785]. De même, et bien que José écrivît des légendes exaltant la foi chrétienne et la grandeur de la nation espagnole, le père avait décelé ses amitiés avec les libéraux et lorsque José lui avoua que c'était pour ne pas lui déplaire qu'il ne s'engageait pas politiquement à leurs côtés, il lui asséna un cinglant : « tú tienes traza de ser un tonto toda tu vida »[786], provoquant ainsi la consternation du jeune homme !

Anna Caballé[787] considère que José était un être extrêmement angoissé, qui vivait dans une grande dépendance psychologique à l'égard de son père. Il semble n'avoir écrit que dans l'espoir de trouver l'estime de son père, à ses yeux bien plus importante que la gloire et la fortune. Ce besoin de reconnaissance devenait de plus en plus obsessionnel au fur et à mesure que le temps passait mais, hélas, la mort sépara les deux hommes sans que ce vide soit comblé.

[785] *Recuerdos del tiempo viejo*, *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 1807.
[786] *Op. cit.*, p. 1741.
[787] « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español », *op. cit.*, p. 1115.

3) Les conséquences de ce drame dans l'écriture et la psychologie de José Zorrilla.

L'indifférence de son père, qu'elle soit feinte ou sincère, et la mort de celui-ci plongèrent José dans le désespoir et cela, de façon durable. Nous pouvons même dire que toute sa vie durant, le regret de ne pas s'être réconcilié avec son père resta immense.

a) La perte de confiance en soi et d'inspiration.

José Zorrilla a toujours été apprécié pour ses œuvres mais lui-même a toujours été mal à l'aise avec cette célébrité, puisque la seule personne dont il lui importait vraiment qu'elle les aimât ne lui avait jamais fait le moindre compliment… Cette insensibilité paternelle provoqua chez José de grandes crises d'abattement qui lui firent perdre confiance en lui. Il se détourna de ses amis, de sa première épouse et même de son pays, qu'il quitta en 1845 pour aller séjourner en France. Il souffrait d'hallucinations, de contractures et de convulsions épileptiques que les médecins ne purent jamais expliquer ni soigner. En fait, il s'agissait de ce que Sigmund Freud appelle « l'hystérie de l'angoisse »[788], due à un Œdipe négatif et non résolu et à un grand sentiment de culpabilité. Ces crises portèrent atteinte à sa capacité créatrice et à son énergie psychique et, après la mort de son père, José eut beaucoup de mal à continuer d'écrire. D'ailleurs, John Dowling signale que si, jusqu'en 1849, José a été un écrivain fécond (quatre-vingt poèmes, seize légendes, quatre *romances*, un conte, deux *tradiciones*, cinq pièces de théâtre écrites entre 1837 et 1840 et six pièces de théâtre écrites entre 1847 et 1849), ce ne fut pas du tout le cas après puisqu'il n'écrivit rien pendant 13 ans. À partir de la mort de son père et jusqu'à sa propre mort en 1893, il n'aura plus écrit que quatre pièces de théâtre et aura abandonné l'écriture d'un poème qu'il avait commencé, *María*[789]. José en est parfaitement conscient : « Muerto mi padre, ya no tenía objeto de continuar exclusivamente dado a la poesía… Me pareció que mi padre se había llevado consigo a la sepultura mi inspiración, mi fe, mis creencias, mi amor a la patria y mi

[788] *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1995, 89 p. ; p. 5 : « L'hystérie contraint à l'arrêt du travail par la production de paralysies d'organes et de fonctions, dont l'existence est incompatible avec l'exécution du travail ».
[789] *In Obras Completas*, Tomo I, pp. 995-1108.

gratitud a ésta »[790]. Ne parvenant plus à écrire, José se dévalorisa totalement[791]. Il se qualifia lui-même de « gusano », de « paria », ou encore de « demente ». Il semble s'infliger une auto-punition, s'interdisant d'accomplir des choses qui « lui apporteraient profit et succès, ce que le sur-moi sévère a refusé »[792]. Pour Anna Caballé, il ne s'agit pas de fausse modestie mais bel et bien d'un véritable manque de considération pour lui-même. D'après elle, José en vint à être totalement désabusé sur ce qu'il avait fait, sur ce qu'il avait été et continuait d'être. Il ne parvint pas à trouver un équilibre dans sa vie sentimentale, puisque déjà il n'arrivait pas à se voir comme un homme libre, indépendant, responsable de lui-même. Madeleine Chapsal explique que certains écrivent car, dans leur enfance, ils n'ont pas eu les mots qui leur auraient permis de se « constituer comme sujet » [793]. Et, effectivement, J. Zorrilla vivait dans une famille rigide :

> Entre Zorrilla y su padre no hubo nunca la afectuosidad y confianza que entre padres e hijos debe mediar. El probo magistrado, presidido en todos sus actos por la austeridad y rectitud más intachables, sólo veía en su hijo un iluso, desequilibrado por lecturas malsanas, y que, incapaz de asegurarse una regular posición, sería toda su vida un tonto de capirote. Zorrilla tenía a su padre por un tirano, de quien no podía esperar sino repulsas y desprecios[794].

J. Zorrilla et son père ne s'entendaient donc pas bien[795]. Toujours selon Madeleine Chapsal, les personnes ayant vécu cette situation essaient de se recréer en tant qu'individus, même si le manque initial ne disparaît jamais, car « l'écriture n'attire pas l'amour »[796]. Avant la mort de son père, il veut être à l'image de ce que souhaitait son père pour lui, mais, après sa mort, rien n'a plus d'importance, il n'a plus à jouer un personnage, il n'a plus à agir en fonction de son père mais en fonction de lui-même, or, n'ayant pas pu se forger sa propre identité, sa propre personnalité, il oscille entre mélancolie et exaltation, il ne sait pas qui il est vraiment, lui, et se croit parfois fou.

---

[790] « Paréntesis », *in Recuerdos del tiempo viejo*, *Obras Completas*, *op. cit.*, pp. 1857-1858.
[791] CABALLÉ (Anna), « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español », *op. cit*., p. 1112.
[792] FREUD (Sigmund), *op. cit.*, p. 6.
[793] *Oser écrire*, Paris, Fayard, 1993, 270 p. ; p. 20.
[794] ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras*, *op. cit.*, p. 57.
[795] *Ibid.* : si les rapports avec son père étaient conflictuels, ce n'était pas le cas avec sa mère et « siempre la recuerda Zorrilla con veneración ».
[796] CHAPSAL (Madeleine), *op. cit.*, p. 142.

b) La dévalorisation de ses œuvres.

Alors que du vivant de son père il semblait mû par une énergie créatrice et par son amour pour la littérature, par la suite José a ôté toute noblesse à son activité d'écrivain en prétendant qu'elle n'avait qu'une visée alimentaire : « continué produciendo tantas líneas diarias cuantos reales necesitaba, sin tiempo de pensar ni de corregir las banalidades que en ellas decía »[797]. Où est donc la mission divine qu'il revendiquait dans sa jeunesse ? Dans les *Notas* des *Leyendas Tradicionales*, J. Zorrilla revient, près de quarante ans après les avoir écrites, sur ces créations de jeunesse. Il semble n'avoir pour elles que peu d'estime : « Esta leyenda es otra de las espeluznadoras elucubraciones de mi viejo romanticismo. […] Desde los primeros versos de la introduccion se echa de ver lo indeterminado y falto de estudio de su poco meditado argumento » (p. 47b). Anna Freud explique que l'attitude qui consiste à s'annuler rétrospectivement est un mécanisme de défense contre ce qui est ressenti comme une terrible agression[798]. Et, en effet, José Zorrilla, en reprenant ses écrits de jeunesse, relève par exemple les erreurs de style et les maladresses qu'il a commises et accorde à ses créations une valeur littéraire minime : « Tal es el origen de esta leyenda, cuyo valor literario no perderé el tiempo en ponderar, por su poco precio » (p. 174a). Il semble considérer que, du fait de sa jeunesse et de son manque d'expérience, il n'a pu éviter certains écueils : « esta leyenda *Para verdades el tiempo*, por ser la primera, es la peor de todas las por mí escritas » (p. 282b).

c) La révolte.

Entre deux phases d'abattement, José trouva parfois la force de s'indigner de ce que son père lui avait fait subir. Toute sa vie, il s'est senti coupable d'avoir désobéi, mais, à certains moments, il semble mépriser celui qui l'avait humilié pendant tant de temps. Par exemple, on peut se demander si, en confiant que son père avait baigné de larmes des œuvres que lui-même qualifiait de mauvaises, ce n'était pas une manière de se moquer de son père. Prenons, par exemple, « Justicia de Dios » : pour José, il y a beaucoup d'inexactitudes dans les descriptions et il n'avait pas établi d'argument au préalable, ce qui nuit à la qualité de l'ensemble.

[797] *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 1754.
[798] FREUD (Anna), *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris, PUF, 2001, 166 p. ; p. 42.

Parfois, il est beaucoup plus virulent et se laisse envahir par la colère. Dans ces moments, il peut rejeter sa famille, comme dans cette lettre qu'il écrivit, en 1883, à l'un de ses neveux dont l'identité n'est pas précisée et qui lui demandait de l'aider à trouver un emploi :

> En 1837 abandoné mi casa, y desde entonces acá no he debido ni un real ni una buena memoria a ningún Zorrilla : y que he vivido y vivo de mi trabajo, por conservar mi independencia salvaje, por no adular a nadie, ni servir a ningún gobernante. […] Yo soy hijo de mis obras. […] Yo no he tenido más parientes que cuarenta y seis años de trabajo[799].

José Zorrilla est très dur avec son neveu dans cette lettre, notamment lorsque celui-ci s'enquiert de la pension que le poète doit recevoir des Cortès : « no te metas, pues, a lo que ni entiendes ni te importa »[800]. De même, il lui explique que les liens familiaux sont vains : « no te fíes en derechos de familia : si volviera de presidio o saliera del hospital, ningún Zorilla sería pariente mío »[801].

De cet extrait ressort son énergie car, pour une fois, il revendique sa totale indépendance. Il n'a à remercier personne, seul son travail lui a permis d'atteindre la reconnaissance de ses pairs. En même temps que cet orgueil qui arrive tardivement, par rapport aux auto-critiques de ses Mémoires, nous remarquons une certaine amertume, car J. Zorrilla comprend bien que c'est sa notoriété qui a incité son neveu à se recommander à lui et non un sentiment d'amour familial. Lui-même ne semble même pas le connaître : « Los sobrinos son los hijos de los hermanos : yo he sido hijo único y no tengo sobrinos – explícame, pues, por qué soy tu tío »[802].

Une autre marque de son évolution est que lui, qui au départ chantait le passé et la tradition, convient dans *Álbum de un loco* que le progrès peut avoir des avantages. Il cite notamment le développement des transports qui permettent aux gens de s'informer, de se cultiver et de s'instruire plus facilement. Rejetant loin derrière lui ses œuvres où il vantait le Siècle d'Or, il dit en parlant du futur : « va a empezar a reinar la inteligencia. / […] / [Hay que] marchar a la par con su siglo »[803]. Une véritable révolution compte tenu de ses revendications explicites de jeunesse !

---

[799] Cité d'après ALONSO CORTÉS (Narciso), « Vuelta a Zorrilla », *Miscelánea vallisoletana*, León, Caja de España (León) Obra Social y Cultural, 1955, 658 p., pp. 557-580 ; p. 576.
[800] *Ibid.*
[801] *Op. cit.*, p. 577.
[802] *Op. cit.*, p. 576.
[803] « A los alumnos de minería », vv. 62 et 133, *Obras Completas*, *op. cit.*, pp. 1973-1974.

Cependant, J. Zorrilla n'a jamais trouvé véritablement la confiance en lui-même. Dans son testament, il demanda à être enterré « en el sitio que a juicio del enterrador sea más despreciable en el Campo Santo »[804] ; Narciso Alonso Cortés ajoute : « sin duda mandó verbalmente al sepulturero que echase en la fosa común sus restos y los de su mujer »[805].

Nous pouvons donc dire que l'indifférence de son père à son égard fut une terrible souffrance pour J. Zorrilla. Il avait fait, lui semblait-il, tout ce qui était en son pouvoir pour que son père se sente honoré et fier d'avoir un fils écrivain. Il avait tû ses propres opinions politiques et philosophiques pour se soumettre littérairement à celles de son père, il avait veillé à ne pas se compromettre avec des engagements politiques qui auraient pu déplaire à son père. Dans ses légendes, il avait prôné des modes de vie et de pensée qui n'avaient plus cours au XIX^{e} siècle, voire qui étaient rejetés, comme la reconnaissance de la toute-puissance de l'amour divin ou la méfiance vis-à-vis de l'étranger. Mais le père a toujours refusé d'admettre, explicitement en tout cas, qu'il pouvait être fier de son fils qui avait finalement fait un bon choix en abandonnant ses études de Droit pour se consacrer à l'écriture. J. Zorrilla, lorsqu'il fit publier en 1884 les *Leyendas Tradicionales*, revient sur cette blessure et les mots qu'il emploie, en dévalorisant son œuvre, montrent bien que la plaie n'est pas cicatrisée. Son attitude est quelque peu paradoxale puisque d'un côté il estime que ses légendes n'ont que peu, voire aucune valeur littéraire, mais, par ailleurs, il souhaite les réunir dans un recueil orné de belles illustrations et il n'apporte aucune modification aux textes. Rappelons que cette édition, qu'il qualifie de *monumental y única auténtica*, devait être suivie de deux autres, les trois volumes regroupant ainsi l'ensemble des légendes de J. Zorrilla. C'est donc qu'il admettait que ses œuvres n'étaient pas si méprisables qu'il aurait voulu le faire croire et réunir ses légendes était donc, au contraire, une façon de récupérer son estime de lui-même : « ce désir de se pencher sur son passé, aussi étranger que possible à toute complaisance du moi, obéit à une impérieuse exigence de l'être ; il faut qu'à tout prix, désespérément, nous sentions battre ce rythme qui nous est particulier et qui nous constitue »[806].

[804] Cité d'après ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras*, *op. cit.*, p. 694.
[805] *Ibid.*
[806] BÉGUIN (Albert), *op. cit*., p. XIV.

Chapitre 2 : Les contradictions et les mystères entourant la personnalité de José Zorrilla.

José Zorrilla a montré qu'il était avant tout un espagnol, qui plus est castillan, et un catholique fervent, mais qu'il écrivait essentiellement pour obtenir la reconnaissance et le respect de la part de son père, carliste convaincu, alors que lui-même ne rejetait pas les idéaux libéraux et la littérature des autres pays. En effet, il aimait les livres d'aventures d'auteurs français et anglais, ainsi que les poésies d'écrivains romantiques comme Byron, Victor Hugo ou Casimir Delavigne. Jusqu'à la mort de son père en 1849 il a donc dû trouver le juste milieu entre l'écriture pour le père et l'écriture romantique. D'autre part, il situe ses *Leyendas Tradicionales* dans le passé mais ne peut éluder l'époque dans laquelle il vit et le mouvement littéraire auquel il appartient. S'en suivent donc inévitablement des tiraillements et des contradictions, visibles dans les récits.

I. Les *Leyendas tradicionales*, des légendes entre passé et présent.

Nous avons vu que les *Leyendas Tradicionales* se déroulent entre le IX^{e} siècle (« La azucena silvestre ») et l'année 1715 (« El desafío del diablo »). Elles devraient donc être fidèles à ces époques. D'un point de vue formel, elles ne le sont pas, puisqu'elles laissent apparaître des schémas poétiques et stylistiques propres au

XIX^{e} siècle alors même que les récits sont censés se dérouler à des époques antérieures. Qu'en est-il du contenu les *Leyendas Tradicionales* ? José Zorrilla se démarque-t-il de son siècle, parvient-il à garder le récit fidèle à l'époque à laquelle il se déroule ?

1) Anachronismes et libertés par rapport à la tradition.

J. Zorrilla était connu pour sa facilité et sa rapidité d'écriture ; Ricardo Navas Ruiz, qui a étudié en profondeur l'œuvre de J. Zorrilla, estime qu'il avait le même défaut que Lope de Vega : la hâte[807]. C'est ainsi que, parfois, J. Zorrilla ne prêtait pas attention à la conformité de ses récits avec la réalité. Certainement que, pour lui, l'essentiel n'était pas dans cet aspect de l'œuvre : Louis Chalon explique que les poètes romantiques se sont inspirés des textes du Moyen Âge, dans le but de :

> nous distraire, nous émouvoir aussi par le récit des exploits d'un personnage exceptionnel. Ils se soucient beaucoup moins de la chronologie, mais ils sont très attentifs à la présentation esthétique de leur œuvre. […] Ils n'éprouvent guère de scrupules à imaginer un épisode, à enjoliver un autre, à créer des personnages qui agissent aux côtés de personnages réels[808].

Cependant, nous pouvons noter ces anachronismes ou prises de liberté de J. Zorrilla par rapport à l'Histoire ou à la réalité.

Prenons l'exemple de « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » : dans son ouvrage consacré à la légende noire entourant le personnage du juge Ronquillo qui mata la rébellion des *Comuneros*, Eduardo Ruiz Ayúcar[809] présente le prêtre Antonio de Acuña, l'un des chefs des rebelles, sous un jour bien différent de celui de la légende de J. Zorrilla : il n'est plus le prêtre généreux qui se bat contre l'injustice ; bien au contraire, nous apprenons qu'il suivit des études ecclésiastiques sans vocation, qu'il était coléreux, violent et prêt à tout pour obtenir la gloire et la richesse. Au moment des *Comunidades*, il profita de la confusion générale pour s'emparer du siège archiépiscopal de la cathédrale de Tolède, bien que n'ayant pas été nommé officiellement. Par ailleurs, il dut prendre la fuite en raison des exactions qu'il avait commises aux côtés des *Comuneros*, mais il fut arrêté et enfermé dans la forteresse de Simancas. En tentant de s'échapper, il tua son gardien et le roi nomma

---

[807] *La poesía de José Zorrilla. Nueva lectura histórico-critica*, Madrid, Gredos, 1995, 218 p. ; p. 10.
[808] *L'histoire et l'épopée castillane du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1976, 583 p. ; p. I.
[809] *El alcalde Ronquillo. Su época, su falsa leyenda negra*, *op. cit.*, pp. 53-57.

Ronquillo pour éclaircir cette affaire. Acuña avoua sa culpabilité et fut garrotté. Des lettres prouvent que Ronquillo ne fit qu'obéir aux ordres que Charles Quint lui avait donnés.

Le vrai Ronquillo n'est donc pas celui que la légende de J. Zorrilla nous décrit :

> Sanguinaria la boca, sanguinarios
> los torvos ojos de iracunda hiena,
> con desplegar el labio ya condena,
> con su mirada martiriza ya.
>
> « Apuntaciones para un sermon sobre los novísimos », vv. 141-144, p. 327a).

En réalité, José Zorrilla a pris fait et cause pour Acuña au point de lui nier toute possibilité d'action mauvaise, d'en faire une victime innocente et de présenter Ronquillo comme un bourreau. D'autres faits sont facilement réfutables : Ronquillo n'est ni mort ni enterré à Valladolid comme cela est présenté dans la légende mais dans la chapelle du Couvent du Real Patronato d'Arévalo[810], aux côtés de son épouse et de deux de ses fils, alors que J. Zorrilla prétend que Ronquillo a abandonné sa famille dans sa lutte pour le pouvoir. Ronquillo a été victime d'une légende noire car beaucoup de gens voulaient attaquer ce qui représentait le pouvoir de Charles Quint, peu aimé en Espagne. Comme le précise Ruiz Ayúcar, même les défenseurs de l'empereur avaient besoin d'un bouc émissaire émissaire pour que le roi ne soit pas jugé responsable d'actes apparemment excessifs. En fait, ils falsifièrent l'histoire en faveur du roi[811].

D'autre part, nous pouvons dater précisément la légende puisque Ronquillo est mort le 10 décembre 1552. J. Zorrilla fait état de la visite que le roi Philippe II rendit à Ronquillo :

> Al fin abrióse la puerta
> y entró por ella embozado
> un hombre pálido, armado
> de una espada y un baston ;
> sobre cuya negra ropa,
> de seda á un cordon asido,
> de su cuello suspendido

[810] http://www.pueblos-espana.org/castilla+y+leon/avila/arevalo/ : Arévalo se situe en Castilla y León, dans la province de Ávila. Site consulté le 26 novembre 2004 : « Situado entre la concurrencia de los ríos Adaja y Arevalillo. Formando una fortaleza natural, que protege al castillo de los reyes católicos. En este castillo se ratificó el tratado de Tordesillas y vivió Isabel de Portugal después de quedarse viuda. Limita con las provincias de Segovia, Valladolid y Salamanca. La situación gráfica es excelente, encrucijada de comunicaciones. Se encuentra a 123 Km de Madrid, 50 de Avila, 90 de Salamanca, 58 de Segovia, 77 de Valladolid. Está en el centro de la comarca, llamada "La Moraña" ».

[811] RUIZ AYÚCAR (Eduardo), *op. cit.*, p. 180.

brillar se via un toison. […]
Y asi diciendo con calma
al alcalde moribundo,
salió Felipe Segundo
de allí con rápido pié.
Y era este alcalde sin duda
hombre de grande importancia,
cuando hasta su misma estancia
Felipe Segundo fué.
(vv. 480-487 et 600-607, pp. 331a et 332b).

Or, en 1552, c'était encore Charles Quint qui régnait. L'auteur commet donc là un anachronisme.

José Zorrilla choisit parfois des personnages ayant réellement existé, mais il construit autour d'eux une fiction sortie de son imagination. « La azucena silvestre » présente le comte de Barcelone Wifredo. Comme dans la légende, ce personnage a vécu au IX^{e} siècle. On lui attribue d'ailleurs la création du drapeau de la Catalogne[812]. L'historien Ramón d'Abadal dit de lui que, bien qu'il ait été un grand guerrier et un important fondateur de monastères, c'est moins pour ces actions qu'il est reconnu et admiré aujourd'hui que pour son statut de comte souverain de la

[812] http://gpg.iespana.es/gpg/lascuatrobarras.htm : « Cuenta la historia que en ciertos períodos de la Edad Media eran muy comunes las guerras entre pueblos vecinos y frecuentes las invasiones de los sarracenos procedentes del sur como de los bárbaros que procedían del norte. De esta suerte se produjo una terrible guerra que entablaron los normandos contra los francos, siendo la causa de la misma que los primeros invadieron las tierras de estos últimos con tal furia que Carles el Calb, rey de los francos, no fue capaz de contener semejante acometida, viéndose en la necesidad de pedir ayuda a los catalanes. El Conde de Barcelona salió de inmediato al frente de un poderoso ejército, dirigiéndose hacia el campo de batalla. Una vez en el lugar donde se estaba librando la feroz contienda, el ejército catalán se lanzó a la lucha con tal coraje que su espíritu contagió a los francos, infundiéndoles nuevo valor cuando ya, prácticamente, estaban abatidos por el enemigo. En poco tiempo la fusión de las fuerzas de Carles el Calb y el Conde de Barcelona consiguieron que las tropas normandas retrocedieran en sus posiciones, obligándolas a iniciar una precipitada huida y persiguiéndoles con saña hasta conseguir su total exterminio. Durante la lucha, no obstante, resultó herido de gravedad el conde Wifredo de Barcelona, siendo conducido a la tienda del rey franco. Tan pronto como la batalla hubo concluido favorablemente para la alianza franco-catalana, Carles fue a visitar al noble catalán quien, además de su aliado circunstancial, era también su sobrino. Hizo todo lo posible por consolarle y reconfortarle de su herida con una narración amplia y extensa de la batalla victoriosa que conjuntamente habían librado, al tiempo que le hacía patente su estimación y agradecimiento. El conde Wifredo, consciente de que se acercaba la hora de su muerte, pidió al rey Carles que hiciese todo cuanto le fuera posible por Cataluña y que procurase dotarla de una bandera, ya que si algo le preocupaba seriamente antes de morir era el hecho de no haber podido conquistar laureles y gloria para poder señalar en el marco de oro de su escudo, que estaba completamente liso. El rey franco, profundamente conmovido y con las lágrimas asomando a sus ojos turbios por la emoción del trágico momento le dijo: - No seas injusto contigo, sobrino mío, ya que no hace muchos instantes has conseguido bravamente y en buena lid esa gloria y laureles que dices no haber logrado nunca... Tan bravo caballero como tú no podía demostrar otra cosa que valor y lo has hecho con generosidad y largueza. Tuyos son la honra, la gloria, el triunfo y los laureles. La sangre que mana abundantemente de tu herida es la sangre del valiente guerrero, del hombre arrojado, del noble de instintos no menos nobles... Y diciendo esto, Carles el Calb, rey de los francos, puso cuatro dedos de su mano derecha en la herida que sangraba con tanta generosidad como valor había demostrado el conde catalán y así, impregnados en el rojizo y líquido elemento, los deslizó por encima del escudo de Wifredo el Velloso. Desde aquel mismo instante quedaron establecidos el escudo y la bandera de Cataluña : cuatro barras rojas verticales sobre un campo de oro. Se había convertido en valerosa lid gracias a la heroicidad y la sangre derramada por el primero de los condes-reyes catalanes ».

Catalogne indépendante. L'Histoire a fait de lui le héros fondateur de la Catalogne[813]. Wifredo a participé à des batailles et fondé plusieurs monastères : en 879 celui de Santa María de Ripoll pour son fils et en 888 celui de San Juan de las Abadesas pour sa fille Emma. Aucun texte historique ne fait référence à une fille qu'il aurait prénommée María. Dans la légende de J. Zorrilla, il est clairement indiqué que Wifredo n'avait qu'une fille lorsqu'il est devenu veuf :

> Único amor del varonil guerrero,
> única prenda de su muerta esposa
> tiene Wifredo su cariño entero
> puesto no más en su María hermosa.
> (« La azucena silvestre », vv. 33-36, p. 340b).

D'autre part, toujours en ce qui concerne cette légende, nous pouvons dire qu'elle n'est pas référencée avant sa date d'écriture par J. Zorrilla. La seule légende du IX^e^ siècle concernant la montagne de Monserrat fait état d'une image de la Vierge Marie trouvée dans une grotte[814]. Jamais, avant le récit de J. Zorrilla, il n'a été question de la résurrection d'une jeune femme assassinée.

Dans « El escultor y el duque », J. Zorrilla utilise le même procédé : il part d'un personnage réel, d'une anecdote, mais imagine une histoire totalement personnelle :

> Llamo cuento á la leyenda del Escultor y el Duque, porque la tradicion no dice más sinó que Torrigiano indignado de la avaricia del duque, que no quiso dar por ella el precio en que la estimaba, la rompió ; por lo cual murió encerrado en la inquisicion. Yo he inventado el personaje de la Tisbe, y en vez de la avaricia he dado al duque otra pasion más disculpable ; lo cual trasforma en cuento mio la tradicion sevillana ; de la cual da fé en un museo la llamada *mano de la teta*, que pertenece á la madona que rompió el escultor. (p. 379ab).

J. Zorrilla modifie également les noms. Ainsi, dans « Margarita la tornera », il indique que le couvent dans lequel se trouve la jeune fille est : « el convento de

---

[813] ABADAL I VINYALS, (Ramon d´) y VICENS VIVES (Jaime), *Els primers comtes catalans*, Barcelona, Teide, 1958, 368 p.

[814] http://www.abadiamontserrat.net/html/cast/leyenda.htm : « El primer texto que hace referencia a la leyenda data de 1239, cosa que evidencia que Montserrat es un lugar santo desde mucho tiempo atrás, tanto por la presencia de la imagen de Santa María, como por la de miles de peregrinos. Cuenta la leyenda que en el año 880, un sábado al anochecer en la montaña de Montserrat, unos pastorcitos vieron bajar una gran luz del cielo, acompañada de una bella melodía. El sábado siguiente los niños volvieron con sus padres. Y la visión se repitió. Los cuatro sábados siguientes les acompañó el Rector de Olesa. Y todos constataron dicha visión. Una vez enterado de lo ocurrido, el Obispo que se encontraba en Manresa, organizó una visita. Y vieron una cueva, donde encontraron la imagen de Santa María. El Obispo les propuso trasladarla procesionalmente a Manresa, pero apenas sacarla, la imagen se hizo tan pesada que no la pudieron mover. El Obispo interpretó este hecho como la voluntad de la Virgen de quedarse en aquel lugar y mandó construir una capilla para María, que tenía que ser venerada en la montaña de Montserrat ».

Jesús » (vv. 2036 et 2335). Or, pour le diocèse de Palencia[815], c'est dans le monastère de Santa Clara que la légende se situe. Ce monastère possède un gisant du Christ réputé, mais J. Zorrilla n'y fait jamais référence, s'intéressant uniquement à la statue de la Vierge Marie et à l'autel qui lui est consacré[816]. S'agit-il réellement du même couvent ? J. Zorrilla aurait parfaitement pu utiliser le nom de Santa Clara, existant depuis la fondation de ce monastère, au XIII^{e} siècle. Mais, à aucun moment il ne parle des Sœurs Clarisses.

D'autre part, il évoque dans « El testigo de bronce » une *Plaza Vieja* à Valladolid. S'agit-il de la *Plaza Mayor* ? On peut être amené à le penser, si l'on se réfère à la description :

> Alrededor de la Antigua
> y en una calleja angosta
> de las que á dar al Esgueva
> van, y con puentes le cortan,
> en una casa que esquina
> hace á dos callejas corvas,
> una hácia la Plaza Vieja
> y hácia las Angustias otra.
> (vv. 675-682, p. 206b).

L'auteur précise en note que *La Antigua* est une des paroisses de Valladolid. Il y a bien une rue tortueuse qui sépare la *Plaza Mayor* de la rue *Angustias*, qui elle-même donne sur la rue *del Esgueva*. Alors, pourquoi ne pas employer le nom exact ? Peut-être que J. Zorrilla a voulu établir une différenciation dans la mesure où la Plaza Mayor de Valladolid n'a été construite qu'au XVII^{e} siècle, « como lugar para festejos públicos y mercado de la ciudad »[817]. En effet, c'est quand Ferdinand III a fait transférer la Cour à Valladolid, au tout début du XVII^{e} siècle, que la place a acquis son nom et son usage, comme le montrent les tableaux de Felipe Gil de Mena, réalisés en 1656 et intitulés *Vistas de la Plaza Mayor de Valladolid* (collection privée).

De même, dans « Justicia de Dios » et dans « El testigo de bronce », J. Zorrilla évoque le *Campo Grande*. Ces deux récits voient leur action se dérouler à Valladolid, pour le premier à une époque imprécise mais vraisemblablement au XVI^{e} ou au XVII^{e} siècle et, pour le deuxième, durant le règne de Philippe II, soit entre 1556 et 1598.

---

[815] http://www.diocesis.palencia.org/iglesias.htm
[816] SARASOLA (Modesto), *El convento de Santa Clara en Valladolid. Siglo XIII en Valladolid. Origen del convento de Santa Clara*, Valladolid, Universidad, 1960, 85 p.
[817] http://www.palencia.com/cultura-turismo/monumentos_civiles/plazamay.htm

Or, avant le XIX^e^ siècle, cette esplanade s'appelait *Campo de Marte*. Elle était entourée de couvents et, à l'initiative du maire Miguel Íscar, elle fut transformée au XIX^e^ siècle en jardin romantique.

Enfin, pourquoi José Zorrilla parle-t-il de *Las puertas del Cambrón* (« El capitán Montoya » v. 783, p. 33b) alors que ce monument ne comporte en vérité qu'une seule porte, construite à l'époque wisigothe ? César Montoya et son valet Ginés sortent de Tolède par cette porte pour se rendre au couvent où se trouve doña Inés. Il est dommage que J. Zorrilla n'ait donné aucun indice sur la période d'action de ce récit, car jusqu'au XVI^e^ siècle, la porte de Cambrón n'était plus que ruines. Elle a été rénovée dans le style Renaissance dans la deuxième partie du XVI^e^ siècle[818].

2) Une poésie entre tradition et invention.

Nous avons vu combien José Zorrilla s'appuya sur le passé de son pays pour rédiger ses légendes. Rappelons qu'il utilisa des formes métriques reconnues depuis le Moyen Âge, qu'il fit intervenir des personnages illustres comme des monarques, des artistes ou des hommes de loi, qu'il plaça ses récits dans des villes historiquement célèbres et culturellement riches et qu'il mit en valeur des qualités du Siècle d'Or comme la *honra*. J. Zorrilla est donc héritier, mémoire de toute une tradition littéraire, de toute une identité culturelle.

Cependant, il s'affranchit maintes fois de la tradition pour laisser libre cours à son imagination créatrice : les personnages, même réels, sont acteurs d'une tout autre histoire que celle qui a véritablement eu lieu ; J. Zorrilla interprète le passé et l'utilise suivant son inspiration, nous pourrions dire qu'il le trahit malgré ses déclarations en faveur de la vérité. Jean-François Bayart parle de « stratégie identitaire »[819] : en Occident, à partir de la fin du XVIII^e^ siècle, eut lieu un mouvement « d'invention de la tradition, […] d'inculcation […] de certaines valeurs et de certaines normes de comportement se référant explicitement au passé, celui-ci pouvant éventuellement être reconstruit ou fabriqué »[820].

De même, pour les formes poétiques, José Zorrilla fait preuve d'originalité en insérant des schémas inédits car issus de son imagination ! C'est le cas dans « La azucena silvestre » :

---

[818] http://www.guiatoledo.com
[819] *L'illusion identitaire*, Mesnil-sur-l'Estrée, Fayard, 2000, 310 p. ; p. 10.
[820] *Op. cit.*, p. 48.

¡ Ay Dios ! era muy cierto :
la lumbre centelleante
del fúlgido relámpago
que despertar la hirió
de sus hermosos ojos
mató la luz radiante,
y un velo de tinieblas
ante ellos se estendió.
Los sabios más famosos
en vano convocaron :
los siervos de Mahoma,
los hijos de la Cruz,
los sabios de Judea
al fin desesperaron
de dar á sus pupilas
la apetecida luz.
(vv. 193-208, p. 342b).

Nous n'avons trouvé aucune trace de ce schéma poétique : des heptasyllabes dont seuls les vers pairs riment, de façon alternée x a x b x a x b… Ce modèle est présent dans la même légende à un autre endroit :

Quédose el penitente
al borde de la roca
sentado, sin aliento,
sin voz, ni voluntad,
sumido en la amargura
y por su mente loca
rodaban las ideas
en ronca tempestad.
(vv. 1279-1286, p. 357a).

Nous le retrouvons également dans « El desafío del diablo » :

Y en estos pensamientos
su espíritu embebido,
cayó del sueño en brazos
la triste Beatriz ;
y entre sus negras sombras
la sombra del bandido
se muestra, de ventura
cual precursor feliz.
(vv. 822 – 829, p. 141a).

En rápida barquilla
de flores coronada,
las cristalinas ondas
surcamos al nacer,
y el ánima inocente
navega confiada

en cándida ignorancia
sin riesgos que temer.
(vv. 1926-1932, p. 155a).

Si les vers pairs étaient assonancés entre eux de façon suivie (x a x a x b x b), nous serions en présence d'une *cuarteta asonantada* mais ce n'est pas le cas puisque les vers pairs sont rimés et que leurs rimes sont croisées. Remarquons que dans tous ces exemples, les vers b sont *agudos* et qu'il s'agit de strophes de huit vers. Nous pourrions penser qu'il s'agit de *coplas* d'*alexandrinos* de rime ABAB dont les hémistiches sont séparés et de longueur égale. Encore une fois, J. Zorrilla se sert de l'héritage culturel de son pays, il l'adopte et l'adapte : il s'agit là d'un mètre médiéval, l'*alexandrino*, qu'il utilise pour donner naissance à une nouvelle strophe, marquant ainsi la littérature en inventant un schéma strophique.

Nous remarquons également que J. Zorrilla utilise de nombreux schémas de rimes différents dans une même légende, parfois pour une seule strophe et qu'il est alors difficile d'expliquer un tel emploi sinon par une envie de liberté poétique. Dans « El caballero de la buena memoria », J. Zorrilla écrit en *redondilla,* puis en ce qui pourrait être un *romance* car les vers pairs sont assonancés, mais sur quatre vers uniquement, et il reprend la *redondilla* :

Gabriel. Dos les daré adelantados,
y pagaré el que debeis.
D. Juan. Y os juro que bien hareis ;
que dineros dan soldados.
–
Hablaron unos momentos
la dama y el prestamista,
y volviéronse á don Juan
con irónica sonrisa.
Elvira. (A Gabriel) ¿ Me entendeis ?
Gabriel. (A Elvira) Está muy bien.
¿ No os parece á vos, Don Juan,
que si presa al leon le dan
tomará la que le den ?
(vv. 355-367, p. 304ab).

Pourquoi changer de forme poétique juste pour quatre vers ? Le passage en *romance* est une narration, contrairement à ceux en *redondilla*, mais d'autres passages narratifs ne sont pas des *romances.* Les exemples de ce type sont nombreux : dans le même récit, les vers 711 à 714 sont un *serventesio* et immédiatement après, nous avons la forme du *romance* :

Y hablando asi la viuda generosa,
en camarin secreto le escondia
mientras entraba en turba tumultuosa
la justicia del rey, por su alquería.

Con grandes voces se meten
por los cuartos adelante
los corchetes y ronderos
con antorchas y con sables.
- ¡ Hácia aquí tomó camino !
¡ aquí debió de ampararse !
¡ no quede un rincon por verse !
muchachos, ¡ que no se escape !
(« El caballero de la buena memoria »,
vv. 711-722, p. 308b).

Remarquons que la narration est à l'imparfait, en *serventesios*, tandis que le *romance* est utilisé pour évoquer au présent une action qui est en train de se dérouler. Dans l'ensemble, les verts courts comme le sont les octosyllabes servent plus que les vers longs à exprimer la rapidité et la violence dans les actions. Nous avons ainsi, à partir du vers 973, une *octavilla aguda* qui présente un moment d'émotion et de tension extrêmes dans la mesure où Inés de Zamora vient d'aider Pedro de Guzmán, l'assassin de son fils, à s'enfuir ; puis le récit reprend la forme du *romance* :

Volvió á los pocos momentos
pálida y acongojada,
y cayendo arrodillada
ante la imágen de Dios,
esclamó, oyendo á Don Pedro
que escapaba á toda brida :
- Señor, si ese hombre lo olvida,
tenédmelo en cuenta vos.

–

Todo lo devora el tiempo :
todo ; y el bien como el mal,
como el vicio la virtud
se hunden en su oscuridad.
Todo se borra y se olvida,
todo al cabo viene á dar
en la sima del silencio
en el caos de la edad.
(vv. 973-988, p. 312b).

Cette fois encore, le *romance* concerne un passage au présent, qui ne traite plus de l'histoire en elle-même, mais fait part d'une réflexion du narrateur sur le cours du temps.

Nous avons choisi nos exemples dans cette légende mais ils se répètent non seulement dans ce récit mais dans quasiment tous ceux du recueil. Nous ne pouvons interpréter ces changements par un manque de savoir-faire de J. Zorrilla mais par sa volonté de faire correspondre la métrique au sens des récits, au ton et au registre de langue. Lope de Vega demandait déjà cela dans *Arte nuevo de hacer comedias* :

> Escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron
> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto […].
> También cualquiera imitación poética
> se hace de tres cosas, que son, plática,
> verso dulce, armonía, o sea la música […].
> Comience, pues, y con lenguaje casto
> no gaste pensamientos ni conceptos
> en las cosas domésticas, que sólo
> ha de imitar de dos o tres la plática […]
> porque se imita la verdad sin duda,
> pues habla un hombre en diferente estilo
> del que tiene vulgar cuando aconseja,
> persuade y aparta alguna cosa. […]
> Acomode los versos con prudencia
> A los sujetos de que va tratando[821].

Et, lorsqu'il invente de nouvelles strophes, il laisse apparaître son envie d'innover, de se démarquer de la façon traditionnelle de faire des poèmes tout en mettant en valeur son génie créateur, sa culture littéraire et sa grande sensibilité poétique.

Enfin, certaines formes poétiques que l'on trouve dans quelques récits laissent penser à un schéma traditionnel, mais modifié :

> Y en vez de los ojos
> sirviendo el oido
> ya solo el ruido
> quien guia los piés,
> al alma infundiendo
> sus vagos rumores
> estraños temores
> de mundo que no es.

[821] [1609], ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 159 p. ; vv. 45-48, 54-56, 246-249, 253-256 et 305-306, pp. 133,134, 144, 145 et 148.

Y se oye por las peñas
sonar en las montañas
de fieras y alimañas
los pasos á la voz,
mostrando en sus sonidos
sus cóncavos gruñidos,
sus ásperos graznidos
ya agudos y ya graves
las fieras y las aves
su natural feroz.

(« La azucena silvestre »,
vv. 1603-1620, p. 359a).

La répétition de trois vers qui riment entre eux aux vers 5, 6 et 7 de la deuxième strophe laisse penser à un *zéjel* dont la forme traditionnelle est aabbba : un *pareado* suivi d'un tercet monorrime et d'un vers qui reprend la rime du *pareado*. Or, dans l'exemple cité nous avons les éléments du *zéjel* mais dans un ordre différent : un vers ; *mudanza*, un vers, *mudanza*, *pareado*, vers rimant avec celui précédent la deuxième *mudanza* soit pour la strophe 1 : xaabxccb et pour la strophe 2 : xaabcccddb. Les strohes qui suivent ce passage comportent 6 vers de rime ababab :

Y á cada tenue lamento,
á cada salvaje són
de ave ó fiera, de agua ó viento
se estremece el corazon.
¿ Y quién podrá en tal momento
dar del desierto razon ?

(vv. 1621-1626, p. 359ab).

Il est donc important de laisser à José Zorrilla le mérite d'avoir cherché à faire évoluer la métrique de son époque en créant de nouvelles strophes et de nouveaux schémas poétiques. Cela montre combien sa mission lui tenait à cœur et combien l'amour de la poésie était présent en lui.

3) Des personnages en demi-teintes et des allusions à la situation du XIX^{e} siècle en Espagne.

Nous savons que José Zorrilla a mis de lui-même dans ses récits. Certains personnages portent sa marque, d'autres ressemblent à son père ou à des personnes qui lui furent proches. Pourtant, ces personnages évoluent dans des époques passées, antérieures au XIX^{e} siècle. Pour bien les ancrer dans l'époque de la légende, quand celle-ci est connue, J. Zorrilla n'hésite pas à décrire précisément

les vêtements, par exemple, et à bien préciser qu'il s'agit d'une tenue telle qu'elle se portait lors de tel règne :

> Era de alzada estatura,
> de presencia muy airosa,
> y andar resuelto y seguro :
> su traje casi á la moda
> de mil setecientos quince ;
> gaban cuya manga angosta
> ciña al brazo con gran vuelta
> que en la muñeca se dobla.
> Pequeña falda y con cuerpo
> que á la cintura se abrocha
> con un corchete de acero :
> ancho calzon que abotona
> por ambos lados, y que ata
> por encima de la bota
> larga espada, gran sombrero,
> y en la cinta dos pistolas,
> y de una vez cercenando
> descripciones enfadosas,
> facha á lo Felipe quinto
> (que es la edad de nuestra historia).
> (« El desafío del diablo »,
> vv. 1081-1100, p. 144ab).

De même, il utilise des termes techniques pour désigner des vêtements bien particuliers qui n'existaient plus au XIX^{e} siècle : « Mudó despues de gola y de vestido »[822] (« Margarita la tornera », v. 2164, p. 258a) ; il indique que certains personnages vont *embozados*, c'est-à-dire avec le visage couvert dans un souci d'anonymat, chose qui fut interdite durant le Siècle d'Or dans l'espoir de limiter la délinquance et les duels, qui furent eux-mêmes interdits tout comme le port de l'épée.

Néanmoins, tous les personnages ne sont pas des représentations parfaites d'hommes et de femmes des siècles antérieurs à celui de l'auteur car :

> dès lors que l'on réfléchit sur la culture, l'on doit tenir compte d'une évidence : celle de l'héritage, de ce que l'on reçoit des époques antérieures et qui est inculqué aux nouvelles générations. […] Le discours sur un passé entièrement reconstitué et fantasmatique est d'abord un commentaire critique sur le présent[823].

[822] MOLINER (María), *Diccionario de uso del español*, *op. cit.* ; p. 1404 (vol. 1) : « gola. (Del lat. « gula », garganta). « Gorguera ». Adorno de tela almidonada y rizada que se ponía alrededor del cuello ».
[823] BAYART (Jean-François), *op. cit.*, pp. 74 et 86.

Ainsi, désabusé par le contexte socio-politique de son époque, Zorrilla s'est tourné vers le passé de son pays pour en montrer la grandeur, la beauté et la richesse, non pas tant économique que spirituelle, morale et intellectuelle, au détriment de la vérité, mais avec l'espoir d'apporter à son peuple « le réconfort du partage de pratiques et de valeurs familières »[824].

Prenons l'exemple de Beatriz et de Margarita : leur propension à tomber amoureuses du premier jeune homme qui leur adresse la parole (qui plus est, dans le cas de Beatriz, un homme masqué), dévoile combien leur caractère est romantique. C'est également le cas de Juan de Zamora qui, dans « El caballero de la buena memoria », épouse la cause de la machiavélique Elvira, bien qu'il ne partage pas ses convictions politiques, et des jeunes Genaro et Valentina qui s'aiment malgré le terrifiant tuteur de la jeune fille. Tous ces personnages ont un caractère romantique dans le sens où ils se laissent dominer par leur passion amoureuse. Mais, ils le sont également lorsqu'ils laissent la nostalgie et la mélancolie les submerger : Genaro aime se promener seul en pleine nature, pour laisser voguer son imagination et penser à sa bien-aimée disparue et à sa propre vie. José Zorrilla écrit :

> La alegría y belleza
> que ostenta por dó quier naturaleza
> sus negros y continuos pensamientos
> disipa, de sus íntimos tormentos
> su corazon librando y su cabeza.
> Dulce melancolía
> prueba su corazon tan solamente,
> y dulce y melancólica memoria
> de su amorosa historia
> guarda y halaga su tranquila mente.
> (« La cabeza de plata », vv. 1104-1113, p. 94a).

Ses promenades font penser à celles du solitaire Jean-Jacques Rousseau :

> Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image :

[824] VINSONNEAU (Geneviève), *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2002, 235 p. ; p. 5.

> mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort[825].

Genaro, tout comme Jean-Jacques Rousseau, se laisserait volontiers sombrer dans la mélancolie, tant son passé est lourd à porter… Mais la Nature les enchante et leur fait momentanément oublier leur peine, tout comme leurs souvenirs leur permettent d'apaiser un tant soit peu leur mal-être : « La nostalgie du passé permet de remédier à son absence. La réminiscence et le souvenir orientent la question du "que suis-je ?" vers un "qu'ai-je été ?" ou vers la mémoire des moments de bonheur de ce Je »[826]. Margarita revenue à Palencia et regardant son ancien couvent sans oser y entrer, réfléchissant aux erreurs qu'elle a commises en pensant que Juan pourrait lui apporter le bonheur, est également romantique dans son attitude :

Margarita amedrentada,
buscando asilo seguro,
acogióse al templo oscuro
y se amparó del altar :
y al postrarse ante él humilde,
allá dentro de su mente,
mil recuerdos de repente
empezaron á brotar. […]
Y segun bellos recuerdos
poco á poco iba encontrando,
poco á poco iba olvidando
la belleza de Don Juan ; […]
el consuelo de una vida
con Dios á solas pasada,
de amor y mundo apartada,
que son delirios, al fin,
todo en tropel presentóse
á sus ojos tan risueño,
tan sabroso y halagüeño,
tan casto y tan seductor […]
(vv. 2386-2393, p. 260b,
vv. 2400-2403 et 2412-2419, p. 261a).

Le passé et le présent s'opposent : au couvent, Margarita était finalement si heureuse ! Alors que maintenant, abandonnée par Don Juan, elle est seule et désespérée. Comme l'explique John E. Jackson en se référant à Coleridge :

---

[825] *Les rêveries du promeneur solitaire*, [1825], texte présenté et commenté par Marie-Madeleine CASTEX, Paris, Imprimerie nationale, 1978, 373 p. ; cinquième promenade, pp. 135-151, p. 144.
[826] JACKSON (John Edwin), *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, Corti, 1999, 169 p. ; p. 22.

> Au passé appartient un état où la joie, "joy", s'alliant à l'espoir, "hope", parvenait à transformer les "misfortunes", les déconvenues de l'existence quotidienne, en vertu de ce que Coleridge dit avoir été le don que la nature lui fit à sa naissance, son "shaping spirit of imagination", l'esprit créateur ou formateur de son imagination. Au présent appartient l'état de "dejection", d'abattement, de mélancolie[827].

Notons que les termes que John Jackson utilise pour désigner les états d'âme du passé, c'est-à-dire, par exemple, *joy* et *misfortune*, appartiennent au vocabulaire de l'amour courtois, donc de la poésie troubadouresque du Moyen Âge.

Enfin, la tendance des romantiques à mêler le Diable à leur vie quotidienne est typique du XIX^e^ siècle ; comme le dira Charles Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan »[828]. Donc, d'un côté la ferveur religieuse des romantiques est grande et, de l'autre, ils sont pétrifiés de peur à l'idée que le Diable puisse leur faire du mal. Ils croient autant en son existence qu'en celle de Dieu, c'est pourquoi Inés fait jurer Diego face à une statue du Christ, ou que la mère de Juan de Zamora conjure Pedro de Guzmán de promettre face à une statue de Jésus qu'il n'oubliera jamais l'acte de générosité et d'honneur dont elle a fait preuve envers lui. José Zorrilla décrit « trop » les personnages, physiquement et psychologiquement, pour que leur côté romantique n'apparaisse pas. Ils sont remplis de tourments et assaillis de mille doutes. Ils sont parfois vulnérables, parfois abusés par la mesquinerie, le mensonge et l'hypocrisie. C'est pourquoi le lecteur s'attache à eux, car il reconnaît ses propres forces et faiblesses dans ces hommes et ces femmes qui appartiennent à la fiction mais qui sont pourtant si vraisemblables. Autant les troubadours, dans leurs chansons, ne représentaient que des silhouettes et des icônes sans consistance, autant J. Zorrilla individualise ses personnages en les dotant d'une épaisseur psychique qui n'existait pas avant le Romantisme. De fait, les personnages qu'il présente sont eux-mêmes romantiques.

Nous savons que l'Espagne connaissait une situation politique et socio-économique difficile peu avant que J. Zorrilla ne commence à écrire des légendes. Le premier tiers du XIX^e^ siècle apporta à l'Espagne une série de catastrophes qui laissa le peuple dans la souffrance et la méfiance vis-à-vis de ses dirigeants et de leur capacité à sortir du marasme. Parfois, J. Zorrilla fait des allusions discrètes à l'Espagne du XIX^e^ siècle. Il met en avant le caractère belliqueux des Français,

---

[827] *Op. cit.*, p. 135.
[828] *L'Art romantique, suivi de Fusées, Mon cœur mis à nu et Pauvre Belgique* [1869], *op. cit.*, p. 412.

rappelant ainsi de façon implicite qu'ils ont envahi l'Espagne en 1808. Mais, si le peuple espagnol pense à Napoléon, il pense également à la lutte qui a suivi cette invasion. Il pense aux six années de batailles, aux morts et surtout à la victoire et donc à la fierté qu'il ressent d'avoir vaincu une puissance telle que celle de Napoléon et de ses troupes.

À un autre moment, José Zorrilla évoque le manque de ferveur religieuse qui a caractérisé la période napoléonienne, lorsque des couvents fermaient et que des églises étaient brûlées. Il qualifie ainsi ses compatriotes de foule impie à l'intérieur de la légende « Apuntaciones para un sermon sobre los novísimos » (v. 833, p. 335a). J. Zorrilla semble donc regretter la diminution de la foi parmi ses compatriotes mais n'oublions pas qu'il écrivait pour trouver l'approbation de son père, d'idéologie carliste.

II. José Zorrilla, un homme et un poète ambigus.

1) Le poids de l'éducation reçue par José Zorrilla et ses convictions personnelles.

L'édition des *Leyendas* de J. Zorrilla, parue en 1951, comporte une introduction sur la vie et l'œuvre de l'auteur. Il est surprenant et intéressant de constater que la première partie, consacrée à la biographie de l'auteur et intitulée « 1. El hombre », ne commence pas par évoquer la naissance du poète mais… son père : « El padre de nuestro poeta nacional don José Zorrilla, natural de Torquemada, relator de la Real Chancillería de Valladolid, fué un hombre rígico, ordenancista, poco simpático »[829]. Ensuite est présentée la mère de José, « una dama silenciosa, pía, muy católica »[830]. Notre auteur avait donc d'un côté un père sévère et intransigeant et, de l'autre, une mère qui parlait peu et était bigote ! Difficile, dans ces conditions, de s'épanouir, car l'atmosphère familiale devait être bien souvent austère ! José avait peu de choix possibles : devenir triste comme sa mère, intransigeant comme son père, ou se révolter. Il semble que sa nature ait choisi la dernière solution : « fué un niño vehemente, apasionado, díscolo, aventurero que, como es lógico, no congenió

[829] ZORRILLA (José), *Leyendas*, Madrid, Aguilar, 1951, 1684 p. ; p. 9.
[830] *Ibid*.

con sus padres »[831]. Sa chance fut d'avoir, au Real Seminario de Nobles de Madrid, des professeurs qui décelèrent rapidement en lui sa vocation littéraire et l'encouragèrent : « destaca por su agudeza y por su espléndida vocación literaria, fomentada por sus profesores, quienes le hacían recitar poesías y representar en el teatro del Seminario »[832]. Malgré les remontrances de son père pour qu'il suive ses études de Droit avec sérieux, José « apenas hizo caso del sermón. Y estudió poco. Y poetizó mucho. Y vagabundeó más. Las hazañas maravillosas del Romancero le enemistaron para siempre con las Pandectas y el Fuero Juzgo »[833]. C'est dans cet état d'esprit qu'il s'enfuit pour s'installer à Madrid et tenter d'y vivre de sa plume ; mais, tout d'abord, il n'y connut qu'une vie de bohème misérable et toujours existait en lui ce sentiment de culpabilité, d'avoir déçu ses parents et d'avoir fui à la capitale comme un voleur. C'est en raison de cette culpabilité qu'il décida de ne plus décevoir son père, mais au contraire de lui montrer qu'il pouvait être un écrivain reconnu. Et c'est ainsi qu'il commença à composer des légendes vantant la religion catholique et les valeurs chevaleresques. Cependant, ses influences étaient aussi bien la littérature traditionnelle espagnole que les œuvres romantiques d'autres pays d'Europe. Dans ses légendes, J. Zorrilla essaya de concilier les deux tendances, ce qui provoqua chez certains de ses compatriotes de la moquerie ou de la condescendance. J. Zorrilla n'était pas considéré comme crédible car il défendait des valeurs désuètes pour son époque, il encensait la religion catholique à un moment où des couvents et des ordres religieux étaient fermés, puisque le pays, après la mort de Ferdinand VII, devenait en partie anticlérical. Certains considèrent que José Zorrilla, à la différence d'Espronceda, ne fut pas un véritable romantique, mais qu'il profita d'une mode, d'une tendance littéraire, pour tenter de gagner la célébrité, mais cela sans sincérité :

> Peu importait l'exaltation, trop artificielle pour être authentique, des sentiments exprimés : c'était là une concession peu compromettante, parce que purement formelle, au « romantisme ». L'essentiel était que l'enflure de l'expression, la sonorité des vers et le clinquant des mots servent à chanter les vertus de « lo español » et de « lo cristiano » ; à redonner un éclat, fût-il factice, aux traditions, aux grands noms, aux hauts lieux de la culture nationale – Calderón, Cervantès, Tolède–, aux héros d'aventures édifiantes[834].

---

[831] *Ibid.*
[832] *Ibid*.
[833] *Op. cit.*, p. 10.
[834] MARRAST (Robert), *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du Romantisme,* Paris, Klincksieck, 1974, 720 p. ; p. 630.

Robert Marrast est très sévère avec José Zorrilla ; il insiste plusieurs fois, dans son ouvrage consacré à José de Espronceda, sur le manque de sincérité de J. Zorrilla, même lorsque celui-ci considère que le poète a la mission divine d'offrir aux hommes la beauté et l'harmonie, même s'il est incompris : « Peers[835] a raison de considérer une telle attitude comme relevant, chez Zorrilla, de la pure affectation. Il l'oppose justement à la sincérité d'un Vigny »[836]. Marrast va jusqu'à dire que José Zorrilla n'est qu'un versificateur, alors qu'Espronceda est un véritable poète[837].

J. Zorrilla fut donc accusé d'affectation et d'opportunisme par d'autres écrivains et des critiques. Pour ces personnes, il n'était pas un véritable romantique car il défendait une foi et des valeurs traditionnelles qui rejetaient les autres cultures et les idéaux libéraux. Mais, d'autre part, l'atmosphère des légendes de J. Zorrilla, leur traitement poétique et le lyrisme de ces compositions n'étaient pas ceux des contes populaires, par exemple, et correspondaient tout de même en partie à l'esthétique romantique : le panthéisme, la coexistence de Dieu et du Diable en chaque homme, le traitement du mystère, du merveilleux et du fantastique, la psychologie des personnages, tous ces aspects sont traités chez J. Zorrilla avec l'influence de la sensibilité romantique. Abdo Hatamleh dit de José Zorrilla que, pour lui, créer une atmosphère particulière est d'une grande facilité. Il profite de toutes les circonstances et situations, que ce soit l'état des personnages, le cadre ou les éléments physiques ; il manie avec plaisir les nuages, le ciel, la lumière ou la nuit. En fait, tout sert à créer une plus grande force émotive pour ses fantasmagories. Pour parvenir à son but et obtenir le cadre parfait, J. Zorrilla utilise en fait tous les recours de type romantique[838].

J. Zorrilla était donc un auteur à part dans le panorama littéraire de la première moitié du XIX^{e} siècle. Est-ce cela qui fit son succès auprès de ses lecteurs, cette étrangeté qui émanait de lui ? Ou le fait qu'on ne puisse pas lui reprocher véritablement d'être carliste, en raison des tendances romantiques de ses œuvres,

---

[835] Robert Marrast fait certainement référence à l'ouvrage *Historia del movimiento romántico español* de Edgar Allison PEERS (Madrid, Gredos, 1973, 2 vols., 450-477 p.), dans lequel l'auteur consacre un chapitre à José Zorrilla, soit les pages 15 à 22. Il y explique en effet que, même au début de sa carrière, le lyrisme de J. Zorrilla n'a jamais été aussi fort que celui d'Espronceda et de ses imitateurs, même si ses mots ne sonnaient pas faux. Il déplore également que, dans la deuxième partie de sa vie, José Zorrilla ait manqué de spontanéité et de force expressive dans son écriture.

[836] *José de Espronceda et son temps, op. cit.*, p. 503.

[837] *Op. cit.*, p. 458 : « Doué d'une grande facilité, [Zorrilla] va systématiquement exploiter toutes les ressources qu'offrait le romantisme historique primitif et populariser l'image d'un éternel troubadour bien pensant, respectueux de la morale et de l'ordre, mais moins de la langue et du vers castillans. Zorrilla a été le versificateur ; Espronceda a été le poète ».

[838] *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 127.

mais qu'en même temps on ne voie pas en lui un romantique exalté, ou plutôt tourmenté comme le fut Byron ? Cette mise à distance avec le côté le plus noir du Romantisme correspondait également à la mentalité espagnole qui n'avait pas vu s'effondrer tous ses fondements monarchiques traditionnels car elle n'avait pas vécu la Révolution.

C'est pourquoi nous pouvons nous interroger sur la sincérité de José Zorrilla dans ses écrits. A-t-il adopté une stratégie pour plaire au plus grand nombre d'Espagnols, tout en gardant secrète sa véritable opinion à propos du Romantisme et du carlisme, par exemple ? Il s'est bien mis à pleurer et a feint de se trouver mal lors de l'enterrement de Larra, tandis qu'il lisait son poème dédié à ce dernier… comprenant qu'il parvenait enfin à son but : être reconnu en tant qu'écrivain. Et s'il n'y avait ni sincérité envers le père, ni envers les autres romantiques ?

2) La solitude de José Zorrilla parmi les écrivains de son temps.

À Madrid, José Zorrilla vivait dans l'indigence jusqu'au moment de l'enterrement de Larra. Avant d'être célèbre, il fréquentait Miguel de los Santos Álvarez[839] et Joaquín Massard. Le premier de ces hommes, écrivain romantique, était ami de J. Zorrilla depuis qu'ils s'étaient connus à Tolède à la faculté de Droit. En 1836 il partit aussi de Tolède pour Madrid dans le but de se consacrer à l'écriture. Il se lia d'amitié avec José de Espronceda, entra dans le groupe du *Parnasillo* et publia des articles dans la revue *No me olvides* ; il écrivit aussi bien des poèmes lyriques exprimant son scepticisme et son pessimisme résigné face à la vie que des textes en prose où il insère l'humour noir et la parodie. Mais, dès 1841, il occupe des charges diplomatiques dans divers pays d'Amérique Latine et à Vienne. De 1848 à 1852 il est obligé de s'exiler en France pour avoir participé à des actions révolutionnaires. Nous voyons donc que les routes de J. Zorrilla et de son ami se séparent après seulement quelques années de vie à Madrid. Quant à Joaquín Massard, il a une importance capitale dans la vie de J. Zorrilla puisque c'est lui qui donna à José l'idée de composer un poème en hommage à Larra :

[839] BLEIBERG (Germán) et MARÍAS (Julián), *Diccionario de la literatura española*, *op. cit.*, p. 25 : « Álvarez, Miguel de los Santos (1818-1892) [Valladolid-Madrid]. Fué diplomático. Amigo y admirador de Zorrilla y Espronceda, se inclinó decididamente por la poesía romántica ; compuso una continuación de *El diablo mundo.* En su lírica, carente de calidades estéticas, se revela el escepticismo de un romántico decadente, que no posee la altura necesaria para la ironía que encuentra en sus modelos, Espronceda o Byron. Como prosista, ha escrito cuentos, recopilados en *Tentativas literarias* ; su narración más feliz es *La protección de un sastre* (1840) ».

> Joaquín Massard, compadeciéndose del hambriento Zorrilla, que entonces compartía una escuálida buhardilla con la familia de un cestero, le invitó a hacer unos versos en recuerdo del llorado costumbrista, los cuales -le decía- podían insertarse en la prensa periódica; y aun al mismo Massard no se le ocurrió hasta última hora, después que habían callado los demás oradores y poetas que participaron en las exequias de Larra, la posibilidad de que también se leyesen allí los versos de su desgraciado amigo. Sobre todo teniendo en cuenta esta casi fallida oportunidad, considérese la habilidad con que Zorrilla sabe sin embargo aprovecharse de ella para salir de la nada y aparecer como misterioso profeta ante la sorpresa de todos, como si sólo él pudiese hablar por todos los dolientes, envuelto como estaba en ropa prestada desde los pies hasta la cabeza -ni siquiera su gran corbata era suya- y «llevando -según nos dice- únicamente propios conmigo mis negros pensamientos, mis negras pesadumbres y mi negra y larguísima cabellera[840].

Miguel de los Santos Álvarez raconte avec beaucoup d'émotion, dans une lettre à Fernando Calpena, comment J. Zorrilla est passé de l'anonymat à la gloire :

> A Pepe Zorrilla no le conoces. Vino escapado de Valladolid después que escapaste tú de la Corte. Es de la estatura de Hartzenbusch, y con menos carnes; todo espíritu y melenas; un chico que se trae un universo de poesía en la cabeza. Verás : temblando empezó a leer; pero al segundo verso su voz no era ya humana, sino divina... [...] me maravilló la sublime ejecución de aquella tarde. Hace las cadencias de un modo nuevo, con ritmo musical, melódico. [...] Al tercer verso, sentí una emoción tan honda, que tuve que agarrarme al más próximo para no caerme. Yo era un mar de lágrimas. No hacía más que mirar al muerto, que me pareció que pestañeaba. Todos los vivos se llevaban el pañuelo a los ojos. El poeta se fue serenando, se fue creciendo; cada vez leía mejor, y cuando concluía nos pareció que llegaba al cielo. [...] Corrí a dar un abrazo a Zorrilla, de quien soy amigo del alma... Juntos estudiábamos en Valladolid la ciencia del Derecho... por los textos de Víctor Hugo, Walter Scott y Byron. Pero no pude llegarme a él, porque un tropel de gente le rodeaba. [...] era un nombre nuevo que allí había salido de la tierra, a punto que el pobre cuerpo del otro entraba. Yo vi en mi mente poemas y dramas que aún no se habían escrito, que yo no escribiría seguramente, que serían la obra, la fama, la gloria de aquel querido amigo de mi infancia, con quien había correteado en la capital de Castilla la Vieja. Hasta entonces le quería; desde aquel momento le admiré y le tuve por un oráculo [...]. Ya tapaban con ladrillos el nicho, cuando pude estrechar en mis brazos a Pepe. Harto sabía él que mi felicitación era sincera. [Zorrilla fue] presentado por Luis Bravo al señor del coche, un alemán muy rico que se llama Buschental, [...] le llevaron a comer a Genieys, y le obsequiaron y le colmaron de lisonjas. Corrieron el Jerez y el Champagne. [...] Concluido el comistraje, le llevó Bravo a nuestro café del Príncipe, donde hizo amistad con Ventura, Hartzenbusch, Bretón y García Gutiérrez, y de allí cargaron con él a casa de Donoso Cortés, do se hallaban Pastor Díaz y Pacheco, los cuales, después de hacerle desembuchar estrofas, ofreciéronle una plaza en *El Porvenir* con treinta duros de sueldo. Su obligación era llenar de poesía dos o tres columnas todos los domingos y fiestas de guardar, y traducir novelas para el folletín. Tanta felicidad le tenía embobado, y también a mí, que con sus triunfos gozaba lo que no puedes figurarte. Era el hombre del día. La suerte iba en su busca con el laurel en una mano y treinta duros en la otra. [...] nos echamos a la calle,

[840] *Recuerdos del tiempo viejo*, *Obras Completas*, *op. cit*., II, p. 1745.

> creyendo que el Mundo y la Naturaleza se engalanaban en nuestro obsequio; que los transeúntes bailaban o debían bailar de regocijo como nosotros; que el sol alumbraba más que otros días; que las calles reían a carcajadas; [...] ¿Sabes cómo escribió este condenado Pepillo los versos que en un abrir y cerrar de ojos le han dado fama y una plaza de treinta durazos? Pues con un mimbre, porque no tenía pluma; y mojado en pintura, no sé si azul o verde, por no haber tinta en la casa[841].

Porté aux nues par les personnalités présentes lors des obsèques de Larra, José Zorrilla commence à se rendre au *Liceo* où il fait plus ample connaissance avec Antonio García Gutiérrez, José de Espronceda, Antonio Gil y Zárate, Patricio de la Escosura ou encore Ventura de la Vega. Nous allons voir que ces hommes s'engagèrent politiquement, soit du côté des libéraux, soit, plus rarement, du côté des absolutistes.

Né dans une famille modeste, Antonio García Gutiérrez (1812-1884) fit des études de médecine avant de se consacrer à la littérature. Il décida en 1836 de s'enrôler comme soldat du parti libéral de Mendizábal, alors président du gouvernement, en attendant que sa pièce, *El trovador*, soit jouée (elle ne plaisait pas aux acteurs qui refusèrent tout d'abord de l'interpréter). Il garda toujours des convictions libérales[842]. Sa pièce *Juan Lorenzo* (1865) présente une atmosphère révolutionnaire, ce qui n'existe à aucun moment dans les *Leyendas Tradicionales* de José Zorrilla.

Quant à José de Espronceda (1808-1842), il fut obligé de s'exiler en 1824 en raison de ses opinions libérales. Il rentra en Espagne en 1833 à la mort de Ferdinand VII et prit part de façon active dans les actions révolutionnaires de 1835 et 1836. Il devint député aux Cortès, puis secrétaire de la légation espagnole à La Haye à partir de 1840[843].

Antonio Gil y Zárate (1793-1861), de formation scientifique, fut interné en 1823 à Cadix car suspecté de libéralisme. À partir de 1835, il occupa un poste de directeur général de l'Instruction Publique et fut conseiller d'État. À cette période, il jouait

---

[841] PÉREZ GALDÓS (Benito), *Episodios nacionales : La estafeta romántica*, [1899], Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1941, 271 p. ; chapitre XI.

[842] BLEIBERG (Germán) et MARÍAS (Julián), *Diccionario de la literatura española*, *op. cit.*, pp. 291-292 : « García Gutiérrez, Antonio (1813-1884) [Cádiz-Madrid] Huyó de su casa y se alistó como soldado voluntario ; todavía estaba en filas cuando estrenó *El trovador*, que tuvo gran éxito, en 1836. Desde entonces se dedicó a las letras, sobre todo al teatro, aunque desempeñó a la vez empleos públicos, consulares y de tipo análogo en Inglaterra, Bayona, Génova ; también residió cinco años en América, sobre todo en Méjico ; fué director del Museo Arqueológico ; desde 1862 perteneció a la Academia Española ».

[843] http://www.cosmovisions.com/Espronceda.htm

également un rôle important dans le développement de la pédagogie en Espagne. Son drame *Carlos II el Hechizado* (1837) fit scandale[844].

Patricio de la Escosura fut l'élève du prêtre libéral Alberto Lista au collège de San Mateo à Madrid et créa en 1823 avec Espronceda et Ventura de la Vega la société secrète des *Numantinos* qui avait pour ambition de venger la mort du général libéral Riego[845] en renversant le gouvernement absolutiste. Ce mouvement fut dénoncé en 1825 ; Escosura et ses amis furent jugés. Par la suite, Escosura participa à la première guerre carliste et prit parti pour la régente Marie-Christine ; dès 1840, il s'engagea dans le parti libéral modéré[846].

Ventura de la Vega (1807-1865) fut, tout comme Escosura, élève de Lista et co-fondateur de la société des *Numantinos*. Mais, il s'orienta dès 1836 vers le parti conservateur et rejeta le Romantisme[847] :

---

[844] BLEIBERG (Germán) et MARÍAS (Julián), *op. cit.*, p. 311 : « Gil y Zárate, Antonio (1793-1861) [El Escorial-Madrid]. Hijo del cantante Bernardo Gil y de la actriz Antonia Zárate, se educó en París, donde estudió después Ciencias Físicas y Exactas. Vivió en Madrid. Fué catedrático de Francés. En 1823 fue miliciano nacional en Cádiz. Ocupó cargos políticos, y fué académico de la Española y de la de Bellas Artes. Escribió algunas de sus obras dramáticas para ser representadas en la sociedad El Liceo, como *Rosamunda* (1839) ; formó parte de la tertulia de El Parnasillo. Empezó con obras dramáticas de tipo neoclásico francés. Influído por el Romanticismo, escribió dramas históricos : *Don Álvaro de Luna, Guillermo Tell, Guzmán el Bueno* (1842), y *Carlos II el Hechizado* (1837), melodrama que por tendencias del momento produjo escándalos, con su anticlericalismo y su oposición e incluso odio a la España tradicional. En esta obra de intrigas palaciegas, el satánico clérigo confesor del rey Froilán Díaz concibe una pasión irreprimible por Inés, heroína de la historia y que resulta ser hija secreta de Carlos II; como no puede consumar su amor, la denuncia a la Inquisición como bruja causante del hechizo que sufre el rey, su padre ».

[845] QUERALT (María Pilar), *op. cit.*, pp. 144-182 : « un joven militar liberal, Rafael de Riego (1784-1823), tomó la iniciativa en enero de 1820 y dictó una proclama en la que incitaba a sus tropas a mantenerse "unidos y decididos a liberar a su patria, conseguir un gobierno moderado y paternal, amparado por una constitución que asegure los derechos de todos los ciudadanos". […] En un principio pareció que se trataba de uno más de los muchos pronunciamientos fracasados. […] Riego, al mando de una columna de mil quinientos hombres, llevaba a cabo un duro periplo en el que desde Algeciras y Málaga se dirigió hasta Córdoba, y una vez ahí partió hacia Extremadura. La victoria, sin embargo, la decidió un grupo de oficiales coruñeses bajo la autoridad del coronel Acevedo, que secundó la llamada de los sublevados y desencadenó una serie de levantamientos que hizo inevitable la vuelta al régimen constitucional. Fernando […] cedió ante los sublevados y el 10 de marzo de 1820 hizo pública su claudicación ante los liberales. […] Era evidente que Fernando actuaba presionado por las circunstancias. […] Por momentos crecía el descontento hacia este gobierno moderado […] la figura de Riego se contraponía con inusual frecuencia a la del rey y los rumores de su posible republicanismo hicieron aconsejable su retirada de la capital de España, primero, y su destitución del puesto de capitán general de Aragón, después. […] Encarcelado en el antiguo Seminario de Nobles y cárcel del Estado de Madrid, después de un simulacro de proceso en el que la condena prácticamente se conocía de antemano, fue ejecutado en la horca ».

[846] *Op.cit.*, p. 244 : « Escosura, Patricio de la (1807-1878) [Oviedo-Madrid]. Siguió la carrera militar, y por sus intervenciones políticas tuvo que emigrar dos veces. Discípulo de Lista y amigo de Espronceda, tomó parte con éste en la juvenil sociedad secretas "Los Numantinos", y en la tertulia del Parnasillo. Perteneció a la Academia Española (1847). Es autor lírico, dramático, novelista. La dispersión de sus inclinaciones le hace no sobresalir en ningún género. Como poeta, imita a Espronceda y es famosa su leyenda sobre los comuneros, *El bulto vestido de negro capuz* (1835). Compone novelas históricas, siguiendo el modelo de Walter Scott. Es lento en el relato y carece de base de investigación ».

[847] *Op. cit.*, p. 737 : « Vega, Ventura de la (1807-1865) [Buenos Aires-Madrid]. Vino a España, de once años, y en Madrid, en el colegio de San Mateo, fué discípulo de Lista y compañero de Espronceda, y, como este último, formó parte de la sociedad secreta "Los Numantinos". Llegó a ser profesor de Isabel II y director del teatro Español y académico de la Española (1842) ; entre los bastidores del teatro y la política pasó gran parte de su tiempo y derrochó su ingenio. Sus ideas juveniles, algo volterianas, evolucionaron hacia la religiosidad, sobre

> Admirado por sus versos y por sus sátiras, su fama llega al Palacio Real y llega a ser maestro de literatura de la reina Isabel, además de su secretario particular, y es condecorado, y al entrar en la política es nombrado subsecretario de Estado y luego director del conservatorio, cargo tranquilo en el que muere. Mientras todo eso sucede, su reputación literaria asciende. Le nombran académico de la Real Academia, es aplaudido en el teatro y se casa con Doña Manuela de Lema, bella y honesta dama, celebradísima por lo bien que cantaba[848].

Les amis écrivains de José Zorrilla étaient donc tous engagés politiquement. Remarquons qu'ils n'étaient pas tous des libéraux. Juan Eugenio Harzenbusch était un libéral, tout comme le Duque de Rivas. Leurs idées étaient claires, ils n'avaient rien à prouver à personne et assumaient leurs choix politiques, c'est pourquoi ils ne craignirent pas de s'engager publiquement et d'occuper des postes à responsabilité au sein du gouvernement libéral. Escosura, Espronceda et Ventura de la Vega allèrent jusqu'à créer la société secrète des *Numantinos* dans l'espoir de libérer le pays du gouvernement absolutiste. Après avoir été dénoncés, ils furent cloîtrés quelques semaines dans un couvent, puis libérés. Espronceda prit le chemin de l'exil, il ne renonça pas à ses convictions politiques, tandis qu' Escosura et Ventura de la Vega s'orientèrent vers un libéralisme modéré (Escosura) ou vers le parti conservateur (Ventura de la Vega), et leurs œuvres suivirent cette orientation.

José Zorrilla, par contre, présente à la fois des aspects libéraux et absolutistes et c'est ce qui forge sa solitude. Il voyait tous ses amis s'engager politiquement et refusait de faire de même, tout en continuant à fréquenter les mêmes cercles qu'eux et à leur dédier des poèmes, à leur confier la rédaction de prologues de certains poèmes et récits légendaires. C'est ainsi que Juan Eugenio Harztenbusch rédigea l'introduction de « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos » et que J. Zorrilla lui dédie sa légende « El capitán Montoya » (*Leyendas Tradicionales*, *op. cit.*, p. 21). Il dédie également, par exemple, son poème « Un recuerdo y un suspiro » et d'autres compositions à Nicomedes Pastor Díaz[849], son poème « Misterio »[850] à

---

todo a partir du su matrimonio con la célebre cantante Manuela Oreiro de Lema (1838). Ventura de la Vega es poeta lírico y dramático. Su lirismo no llega a gran altura, y sus poesías no pasan de ser correctas, aunque tienen además finura y elegancia de forma. En general, en poesía y en teatro, es clásico y contrario al romanticismo, aunque algunas veces reciba su influjo. Prefiere la comedia realista, con intención moralizadora, reflejo de la clase media ; comedia de salón, con ironía ligera ».

[848] http://www.elaleph.com/libros.cfm?item=8114206&style=libro_usado

[849] BLEIBERG (Germán) et MARÍAS (Julián), *op. cit.*, p. 545 : « Pastor Díaz, Nicomedes (1811-1863) [Vivero-Madrid]. Escritor y político, ministro y rector de la Universidad de Madrid. En 1847 fué elegido académico de número de la Española. Cultivó la lírica (publicó un volumen de *Poesías* –1840– con prólogo de Hartzenbusch), la novela, la crítica literaria, la oratoria, y además escribió sobre ciencias morales y políticas. Su crítica fué discreta y comprensiva, y como novelista no alcanzó el éxito que esperaba. Como romántico gusta de

Antonio García Gutiérrez et sa pièce « El puñal del godo » à son ami don Tomás Rodríguez Rubí[851].

José Zorrilla n'écrivit pas de drames absolutistes comme Ventura de la Vega ; néanmoins, ses œuvres mettaient en valeur les idéaux abolutistes. Ses légendes ne défendaient pas non plus la cause libérale bien que J. Zorrilla y critique les mariages forcés et le pouvoir de l'Inquisition. L'homme lui-même semblait partagé entre son attirance pour le libéralisme et sa volonté de ne pas s'écarter officiellement de la voie absolutiste. Mais, d'autre part, le fait d'expliquer la défense de valeurs anachroniques de ses récits par son désir de ne pas déplaire à son père révélait son malaise : sans doute ne se reconnaissait-il pas complètement lui-même dans ce qu'il écrivait et ne se sentait-il pas en totale adéquation avec ses récits. Était-ce une façon de ne pas les assumer et de s'excuser, d'une certaine manière, auprès des autres écrivains plus libres vis-à-vis de leurs convictions politiques ?

De toutes façons, c'est lui-même qui pâtit financièrement de ce refus d'assumer ses véritables convictions, d'autant plus qu'il vendit les droits de publication de ses œuvres à un éditeur, ne percevant donc pas de revenus. D'autre part, en ne s'engageant pas politiquement, il n'occupa jamais de poste pouvant lui apporter la stabilité financière. Alors que ses amis entraient dans des académies ou des gouvernements, J. Zorrilla restait "seulement" écrivain mais sans que la vente de ses oeuvres lui permette de vivre décemment. Lorsqu'il fut couronné à Grenade, en 1889, il était presque aussi pauvre que durant sa jeunesse, lorsqu'il débutait sa carrière littéraire. L'éditeur des *Leyendas* (1951) dit de lui :

---

la versificación original, como la de sus octavas de pie quebrado, en sus composiciones *A la luna* y *La mariposa negra*. En sus obras refleja su espíritu religioso. Los temas que le inspiran son totalmente románticos : la soledad, la noche, el rigor de la suerte. Pero la inclinación romántica a lo triste, e incluso lúgubre, en él se acentúa con una intensificación de lo sombrío y lo satírico, que cubren la visión total de la vida ».

[850] *Obras de don José Zorrilla, op. cit.*, tomo I, p. 218.

[851] BLEIBERG (Germán) : *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 3 vols, 358-1179-1207 p. ; vol. 3, p. 504 : « Nació en Málaga y murió en Madrid. Hijo de un comandante de artillería de la Milicia Nacional, que por sus ideas liberales fue perseguido varias veces ; quedó huérfano muy joven, teniendo que trabajar primero como escribiente en diversas casas particulares y más tarde en el archivo del conde de Montijo. Se dio a conocer en Madrid, especialmente en el Liceo, donde empezó a estimarse su obra poética. En 1840 estrenó su primera obra dramática, *Del mal, el menos*, a la que siguieron otras muchas en años sucesivos. En política perteneció siempre al partido moderado. Diputado a Cortes y director general varias veces, desempeñó la cartera de Ultramar en el último Gabinete del reinado de Isabel II. Acompañó a la reina en el destierro, desde donde trabajó por el triunfo de la Restauración. Al producirse ésta fue nombrado intendante general en Filipinas y comisario regio en Cuba. Su jubilación política fue el Consejo de Estado, en el que presidía la sección de Gobernación y un puesto vitalicio en el Senado. Poeta dramático, representante de un romanticismo de transición en sus obras históricas *Isabel de Castilla y Bandera Negra,* y del nuevo costumbrismo del siglo XIX. Perteneció a la Real Academia, aunque en la actualidad se halle casi enteramente olvidado ».

> Sus dramas no se vendían. Sus libros no se vendían. De sus obras únicamente producía dinero el *Don Juan Tenorio*, cuya propiedad había vendido por un puñado de reales. El 22 de julio de 1889, en el Liceo de Granada, bajo la presidencia del duque de Rivas, en representación de la reina regente, doña María Cristina, fué coronado solemnemente Zorrilla, quien recibió también la Gran Cruz de Carlos III. ¡ Tantos honores !... Tantos honores, sí, y la miseria rondándole. Menos mal que las Cortes españolas, a propuesta de Castelar, votaron una pensión anual de 3.000 pesetas... ¡ a la gran cigarra cantora ![852]

Ses difficultés financières n'ont jamais été dissimulées : « Zorrilla no daba valor al dinero. Sin derrocharle a manos llenas, gustaba de ver en su mesa buenos manjares y tal cual botella de *champagne* »[853].

3) La crédibilité de l'homme et de l'écrivain jugée par les écrivains et les critiques de son temps et du XX^e^ siècle.

José Zorrilla est finalement vu comme un être à part dans le panorama des auteurs du XIX^e^ siècle. Ses compatriotes et les critiques d'hier et d'aujourd'hui font bien la différence entre l'homme et l'écrivain. En France, Léonce de Lavergne[854] lui consacre une grande et élogieuse étude dans la *Revue des Deux Mondes* dès 1843, dans laquelle il montre que J. Zorrilla appartient à la génération dont l'approche à la littérature était pure, car dépourvue de toute motivation politique. Il souligne son étonnante popularité, due au fait qu'il est apparu au bon moment pour exprimer les désirs d'une nation. Il confirme que l'influence de Lamartine et de Victor Hugo est indéniable mais que J. Zorrilla mêle les deux auteurs : le flou et la tristesse du premier sont tempérés par l'impulsivité et l'imagination du second. Cela le rend original en Espagne et explique aussi son succès. Mais, tout le monde n'a pas un jugement aussi positif. Ainsi, Juan Martínez Villergas[855], journaliste politique et

---

[852] ZORRILLA (José), *Leyendas*, Madrid, Aguilar, 1951, *op. cit.*, pp. 12-13.

[853] ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras*, *op. cit.*, p. 307.

[854] http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/decede/GUILHAUD.htm : Léonce Guilhaud de LAVERGNE (Bergerac, 24 janvier 1809 - Versailles, 18 janvier 1880). Carrière : 1840. Rédacteur au Ministère des Affaires étrangères. — 1842. Maîtres des requêtes au Conseil d'Etat. — 1844-1848. Sous-directeur au Ministère des Affaires étrangères. — 1846-1848. Député du Gers. — 1850-1852. Professeur à l'Institut agronomique. Élu à l'Académie des Sciences morales et politiques, le 30 juin 1855, dans la section d'économie politique, au fauteuil de Léon Faucher.

[855] BRAGANTE (Jesús), *op. cit*., p. 573 : « Martínez Villergas, Juan (Gomeznarro, Valladolid, 1816-Zamora, 1894). Poeta. Individuo de vida agitada, como consecuencia de sus problemas económicos y de algunos de sus escritos, estudió en la escuela rural de su pueblo y, tras quedarse huérfano, viajó a Madrid, donde comenzó a trabajar en la Oficina de Contaduría. Lector voraz, con tan solo 21 años ya eran conocidas sus composiciones jocosas y satíricas, contrapunto del Romanticismo imperante. Ideológicamente, fue republicano, e intervino activamente en la política del momento y en la prensa, desde la que criticó duramente a los políticos

critique littéraire connu pour la rudesse de ses attaques qui lui valut d'ailleurs des procès et pour son « esprit caustique, envieux, jaloux et bilieux »[856], l'admire en 1847-1848, puis le critique en 1854, le considérant comme un imitateur de Hugo et Lamartine, et juge son style rempli d'incorrections et de défauts. Son jugement est très négatif :

> Cuando hace versos se ve arrastrado por la medida o por el consonante a decir muchas veces lo contrario de lo que piensa [...] Zorrilla [...] es un anacronismo en el siglo actual, un hombre de buen fondo que a pesar de su noble alma hubiera quemado a los moriscos en tiempo de Felipe III[857].

L'homme est vu comme une cigale insouciante. On trouve même parfois une certaine ironie sur sa vie privée :

> Contrajo matrimonio (1838) con doña Matilde O'Reilly, señora que le llevaba bastantes años de edad. Enviudó pronto […] en 1867 contrajo segundas nupcias con doña Juana Pacheco, que contaba bastantes años menos que el poeta. Era la compensación a su primer matrimonio[858].

José Zorrilla était vu, semble-t-il, comme un homme fantaisiste, assez naïf et absolument pas calculateur, comme s'il ne réfléchissait pas sur les orientations à donner à sa vie mais les subissait de plus ou moins bon gré à mesure que les événements arrivaient. Dans les œuvres critiques, il apparaît instable et même fragile. Emilia Pardo Bazán évoqua en 1909 les crises de somnambulisme et d'épilepsie ainsi que les hallucinations dont était manifestement victime J. Zorrilla[859]. Ricardo de la Fuente Ballesteros[860] le voit comme un homme histrionique, c'est-à-dire qu'il se laissait submerger par les sentiments et théâtralisait son propre drame, qui fut d'être rejeté par son père. Notre auteur se rend donc compte de sa solitude et se voit comme un exilé, un homme errant, infortuné, malheureux... Il se croit fou, n'a pas confiance en lui... Il existe un énorme antagonisme entre l'homme qu'il est, c'est-à-dire vulnérable et sensible, et ce qu'il subit en tant qu'artiste, c'est-à-dire une sorte d'esclavage envers l'idéal paternel rigide qui l'empêche de se sentir satisfait de lui-même en tant qu'homme et écrivain et le pousse à avoir des comportements d'une

---

conservadores, lo que le supuso ir en varias ocasiones a la cárcel. […] Sobresale […] el volumen de crítica literaria *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (1854) ».

[856] CANAVAGGIO (Jean), *op. cit.*, p. 261.

[857] Cité d'après NAVAS RUIZ (Ricardo), *La poesía de José Zorrilla, op. cit.*, p. 14.

[858] ZORRILLA (José), *Leyendas*, *op. cit.*, p. 12.

[859] « Zorrilla. El hombre » [1909], *in Obras completas*, III, ed. de H. L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1464-1483.

[860] FUENTE BALLESTEROS (Ricardo de la), « José Zorrilla : la intensidad romántica », *op. cit*., pp. 11-12.

certaine façon immatures : quand il a de l'argent il le dépense, connaissant ensuite des périodes de grandes difficultés économiques. Il semble vivre toujours dans l'angoisse, toujours préoccupé et sans confiance dans le lendemain[861].

Pour Gonzalo Torrente Ballester[862], José Zorrilla fut un homme irresponsable et incapable de s'adapter aux changements de la société et il juge sa valeur en tant qu'homme inférieure à celle qu'il eut en tant que poète et encore plus inférieure à celle du dramaturge qu'il fut, seul domaine où il lui reconnaisse un quelconque talent. Pour G. T. Ballester, le J. Zorrilla poète est dépourvu d'esprit critique et pétri de conformisme alors que le J. Zorrilla dramaturge fait tout de même preuve de certaines qualités de versificateur. Ce défaut de manque d'esprit critique a été également souligné par Donald Shaw[863]. Pour lui, J. Zorrilla ne voyait pas la poésie comme le fruit d'une méditation, mais comme une effusion spontanée de l'inspiration qui envahissait les émotions et les sensations du lecteur. Elle était, de plus, une source de célébrité pour lui-même. D'après lui, José Zorrilla ne faisait pas assez de recherches et se contentait de reprendre les idées désuètes des sources nationalistes traditionnelles, où il puisait ses thèmes et, finalement, sa perspective n'a jamais vraiment changé, se limitant à un hommage à la patrie et à la religion au moyen des sources nationalistes traditionnelles.

Au XX^{e} siècle, la conséquence fut que les idéaux prônés par J. Zorrilla furent repris par les franquistes. Le « combat » de J. Zorrilla contre le manque de ferveur religieuse et patriotique fut encensé et récupéré par des critiques dans un ouvrage intitulé *Zorrilla, poeta nacional* qui parut en 1944 et dont les articles se terminaient par *¡ Viva España, viva Franco !* Il n'est pas étonnant que l'idéologie franquiste se soit servie de la veine nationaliste et catholique de l'œuvre de J. Zorrilla mais ce faisant, elle lui retire tout lien avec le Romantisme :

> Racialmente el Romanticismo no es fenómeno español. Zorrilla lo vió ya de pasada, en perspectiva, y comprendiéndolo pernicioso para nuestra Patria, reaccionó frente a su influjo demoledor exaltando los ideales eternos de Dios y España, la misión ecuménica y apostólica de nuestra fe y nuestro destino y grandeza[864].

---

[861] CABALLÉ (Anna), « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español. (El vocabulario poético de Zorrilla) », *op. cit.*, p. 1117.
[862] TORRENTE BALLESTER (Gonzalo), « Zorrilla », *in Panorama de la literatura española contemporánea*, *op. cit.*, pp. 44-48.
[863] SHAW (Donald Leslie), *El siglo XIX*, *op. cit.*, p. 66.
[864] Cité d'après RODRÍGUEZ LESMES (Dacio), « Zorrilla en la cumbre del Romanticismo – nuevos aspectos del hecho romántico », *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943)*, *op. cit.*, p. 14.

José Zorrilla est réduit à l'état de « espíritu de la raza »[865] par certains de ces critiques[866], mais, dans le même ouvrage, d'autres[867] réaffirment le caractère romantique de notre auteur :

> Si tuviéramos tiempo para recorrer unas cuantas poesías de Zorrilla, veríamos que, efectivamente, se dan en ellas las características fundamentales de la poesía romántica. Mezcla de espíritu cristiano, tradiciones, exaltación de lo medieval, enamoramiento por las leyendas, templos, ruinas, castillos, caballeros, perfume de lejanía en sus « Orientales ». Y constantemente el ramalazo de la melancolía, el desgarramiento sentimental, la queja o el suspiro… […] no deja de haber en sus versos espacios acotados de sereno clasicismo[868].

Mais, certains entendent que « el Romanticismo literario español se mantiene en un nivel cristiano y nacional muy por encima del resto de las literaturas extranjeras »[869]. L'œuvre de José Zorrilla est dénaturée dans la mesure où ces critiques louent essentiellement le fait que J. Zorrilla « nunca vendió su pluma ni su fe »[870] et ainsi ne voient de lui que le poète qui a porté aux nues la Castille et la foi catholique. Pour eux, « el secreto de Zorrilla, el que le hace adentrarse como ninguno en el alma del pueblo, el que le transforma en simbólico representante de España, es, sencillamente, su identificación absoluta con el alma nacional »[871]. Ils font bien sûr le lien entre le contexte politiquement troublé dans lequel J. Zorrilla a évolué et ce qu'ils viennent eux-même de vivre. De ce fait, tout en louant la neutralité politique de J. Zorrilla[872], il vantent sa supériorité sur les écrivains du Siècle d'Or :

> ¿Y qué cosa más natural para estos literatos del Siglo de Oro que cantar las glorias de España si no tenían más que volver la vista en derredor ? Comentar las campañas de Flandes o Italia, las victorias contra el turco, las hazañas de conquistadores y misioneros, el poder de los monarcas ; exaltar el orgullo español, realzar las virtudes ciudadanas, exponer las propias costumbres, eran temas que brotaban espontáneamente de todas las plumas y eran leídos con toda avidez por aquel pueblo, borracho de gloria, que se veía reflejado en ellos con exactitud. Si en vez de escribir en un ambiente de exaltación nacional se escribe en otro de decadencia política, si en vez de

---

[865] *Art. cit.*, p. 26 ; p. 30.
[866] C'est le cas, dans cet ouvrage, de Dacio Rodríguez Lesmes, d'Ambrosio Garrachón Bengoa, de Melquiades Andrés et de Manuel Ferrandis Torres.
[867] Dans cet ouvrage, il s'agit de Francisco-Javier Martín Abril et de Rafael Navarro.
[868] MARTÍN ABRIL (Francisco-Javier), « Zorrilla, poeta del siglo XIX – Dos cuestiones en torno a su romanticismo », *in Zorrilla, poeta nacional, op. cit.*, pp. 53-62 ; p. 59.
[869] ANDRÉS (Melquiades), « El romanticismo en la filosofía - Posición cristiana y nacional de Zorrilla », *in Zorrilla, poeta nacional, op. cit.*, pp. 89-108 : p. 106.
[870] *Art. cit.*, p. 107.
[871] FERRANDIS TORRES (Manuel), « El españolismo de Zorrilla – Heraldo de virtudes y grandezas hispánicas », *in Zorrilla, poeta nacional, op. cit.*, pp. 109-133 ; p. 119.
[872] *Art. cit.*, p. 117 : « No le preocuparon los cambios políticos, no intervino en las guerras civiles, no conspiró en los cambios de régimen ni aduló a los partidos triunfantes ; él no hacía más que cantar, cantar a España sin descanso ».

> rodearse de un pueblo orgulloso de su destino universal, se rodea de otro pesimista y descorazonado, el mérito del poeta que reacciona, del poeta que tiene que mirar atrás, muy atrás, para encontrar la adecuada fuente de inspiración, es infinitamente mayor que el de los otros literatos a quienes todo invitaba a escribir[873].

Chanter la gloire de l'Espagne alors qu'elle n'existait plus semble donc relever de l'héroïsme et c'est pourquoi ils considèrent qu'ils doivent être reconnaissants envers José Zorrilla, « poeta de tierra adentro »[874] :

> No olvidéis, pues, al poeta de España, no olvidéis al caballero español, religioso y galante, que supo rimar en delicadas estrofas los más bellos tesoros de nuestra tradición. Repetid sus versos, recitadlos a vuestros hijos, que aprendan cantando a dirigirse a Dios, que empapen su alma infantil de las glorias de España y que se sientan orgullosos de su condición de españoles. En una época de pesimismo le bastó a Zorrilla su amor a España para hacerse amar de todos los españoles[875].

Cependant, il faut garder présent à l'esprit le fait que ceux qui couvrent ici José Zorrilla de compliments car il était « poeta nacional por español y por religioso »[876] avaient eux-même une idéologie totalitaire, une vision machiste de la femme qui devait avoir pour qualités « devoción sincera, espíritu hogareño, facilidad para el sacrificio, fidelidad en el amor »[877] et une attitude de rejet face aux autres cultures et religions ainsi qu'aux idées démocratiques. Après la mort du Général Franco, le pays connut une explosion de liberté et d'impétuosité à l'opposé de l'atmosphère austère et moralisatrice des *Leyendas Tradicionales* de J. Zorrilla. C'est sa pièce *Don Juan Tenorio* qui a continué d'être populaire et jouée tous les ans, le 2 novembre, dans les théâtres du pays. Certains poèmes ont continué à plaire aux Espagnols qui les apprennent à l'école et les connaissent par cœur. Mais, la versification, le lyrisme et l'anachronisme des récits légendaires ont éloigné les Espagnols de ce genre de lecture et aujourd'hui, seules quelques légendes paraissent encore dans les anthologies.

---

[873] *Art. cit.*, pp. 118-119.
[874] *Art. cit.*, p. 124.
[875] *Art. cit*, p. 133.
[876] *Art. cit.*, p. 129.
[877] *Art. cit.*, p. 131.

III. Les dérives du nationalisme et de l'élitisme dont fit preuve José Zorrilla dans les *Leyendas Tradicionales*.

Nous avons vu que J. Zorrilla a inspiré des générations d'écrivains. En effet, la musicalité de sa poésie et son talent pour créer des atmosphères captivantes ont séduit une partie de ceux qui voulaient également se consacrer à la littérature.

Cependant, il faut préciser que J. Zorrilla ne rencontra pas l'unanimité. Il prônait des valeurs nationalistes, ultra-conservatrices et, d'une certaine façon fanatiques, que certains écrivains des générations suivantes jugeaient inacceptables.

1) L'omniprésence de la religion, motif de rejet.

Durant le XIX^{e} siècle, des penseurs espagnols réfléchissent sur les raisons qui ont fait que l'Espagne a perdu de sa grandeur et de sa puissance. La crise de 1898, avec la perte des dernières colonies espagnoles, provoque un cataclysme. Des hommes comme Unamuno commencent à critiquer la rigidité doctrinale dont fait preuve l'Église espagnole. Le monde avance, partout la science progresse, l'économie et l'industrie se développent[878]. Il s'ensuit une crise religieuse, due à l'explosion des inventions scientifiques tout autant qu'à l'exacerbation des conflits sociaux engendrée par le fait que certaines couches de la société sont totalement exclues du progrès.

Malgré tout, « l'intransigeance monarchique incarnée par le carlisme demeure l'idéal le mieux adapté au maintien de cette "chrétienté" que le libéralisme avait profondément déstabilisée »[879] et l'Église catholique ne change pas sa position, l'épiscopat espagnol continue de tenir un discours totalitaire et intégriste tout en

[878] POULAT (Emile), « L'Espagne, l'Europe et les problèmes religieux à la fin du siècle », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 160 p. ; p. 16.

[879] CUESTA (Josefina), « Intransigeance et ouverture dans la hiérarchie catholique espagnole au tournant du siècle », *in Littérature et crise religieuse en Espagne, op. cit.*, p. 24.

tentant de mettre en place une stratégie permettant de reconquérir le monde ouvrier, souvent indifférent vis-à-vis de la culture religieuse[880].

Cependant, en marge de cette attitude naît un mouvement anticlérical qui a pour objectif de développer les idées de laïcité, mixité et rationalisme. Des écoles laïques sont créées. De même, l'idéologie krausiste[881] prend de l'ampleur dès 1840. Elle souhaite que domine une pensée libérale, adepte du progrès, et que la société, jusqu'alors enfermée dans le carcan de la tradition, change. Les krausistes considèrent que la tolérance religieuse et l'éducation sont nécessaires à l'individu car il doit établir lui-même ses propres croyances ; les enfants ne doivent pas être influencés, mais doivent construire eux-mêmes leur propre conviction[882]. La tendance est de penser que « l'école privée ou publique ne doit pas être neutre, mais

[880] GUEREÑA (Jean-Louis), « L'église et l'éducation dans la crise de 1898 », *in Littérature et crise religieuse en Espagne, op. cit.*, p. 43.

[881] RUIZ BERRIO (Julio), « Francisco Giner de los Ríos », *in Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, Paris, UNESCO, vol. XXIII, n° 3-4 (1993), p. 557-572 : « Il s'agit d'une histoire qui commence dans la première décennie du régime libéral en Espagne, peu avant 1840, K. C. Krause étant déjà mort. L'Espagne se trouve alors dans une phase de reconstruction à tous égards, phase de transition caractérisée par la quête de nouveaux axes de réflexion, de nouvelles voies de recherche et de vie. Un groupe d'intellectuels amis s'initie au krausisme grâce à Ahrens, l'un des disciples encore vivants de Krause, cours qui est alors traduit et publié. En 1843, la personnalité la plus importante du groupe, Julián Sanz del Río, entreprend un voyage à travers l'Europe afin d'étudier les tendances philosophiques du moment ; il s'arrête à Bruxelles où il fait la connaissance d'Ahrens, puis il séjourne assez longtemps à Heidelberg, qui est sans doute alors le principal foyer du krausisme en Allemagne. De retour en Espagne, il traduit plusieurs œuvres de Krause, encourage la traduction de certaines d'autres et forme avec des amis et des disciples un club de tendance nettement krausiste. Pour Sanz del Río, le "rationalisme harmonique", ainsi que Krause lui-même appelait son système philosophique, rendait pleinement compte du processus de la connaissance en distinguant nettement deux phases, la première d'analyse, la seconde de synthèse. Si l'on part du principe que connaître c'est se connaître, l'analyse nous conduit jusqu'à l'Etre, « infini absolu », qui doit coordonner les trois « infinis relatifs » : nature, esprit et humanité. La contemplation de Dieu est la vie parfaite, le rêve de l'humanité. Là s'achève l'analyse, mais pas le travail du philosophe. La synthèse prend le relais et, par un travail de déduction recompose et reconstruit tout ce qui a été antérieurement isolé par le travail analytique. Si l'analyse nous a menés jusqu'à Dieu, la synthèse, partant de Dieu, nous conduit à l'explication globale du monde, d'où les sciences existantes, parmi lesquelles la plus importante est la philosophie. La science nous révélera donc l'ordre harmonieux de l'univers. Découvrir cette harmonie et faire qu'elle règne au sein de l'humanité, voilà la tâche essentielle et incontournable de la philosophie pratique. Tel est le message que le krausisme a apporté aux Espagnols. Sanz del Río mit l'accent sur cette conception krausiste de l'éducation de l'humanité, ainsi que sur les conditions de sa concrétisation : vastes connaissances, rigueur scientifique, esprit de tolérance, solidité éthique et, surtout, intégrité morale. Et jusqu'à sa mort, en 1869, il se préoccupa de former un groupe d'initiés, les « krausistes espagnols », composé en grande partie d'amis et de camarades, mais aussi et surtout d'élèves, parmi lesquels se distinguait Giner. Dans une Espagne encore marquée par le féodalisme et caractérisée par une économie presque exclusivement agricole, un grand retard dans de nombreux domaines et peu de respect pour les idées des autres, la tâche à laquelle s'attaquait le krausisme espagnol était considérable autant qu'utile. Ce qui ne signifie pas qu'elle fût aisée et bien accueillie, en dehors des milieux progressistes. En définitive, la philosophie krausiste apparaît dès l'origine comme manifestation politique et expression idéologique des tendances progressistes de la bourgeoisie libérale. Hors de ce contexte, face au libéralisme subsisteront les conceptions traditionalistes et carlistes, ainsi que plus tard - et distinctes de ces dernières – les différentes positions des « néo-catholiques » et « intégristes ».

[882] RODRÍGUEZ DE LECEA (Teresa), « La question religieuse et les krausistes espagnols », *in Littérature et crise religieuse en Espagne, op. cit.*, p. 71.

un maître universel de paix, de respect mutuel, voire d'amour et d'éveil en tout lieu de cet esprit humain, depuis les premiers jours de sa vie »[883].

Nous sommes donc là bien loin des légendes de José Zorrilla, dans lesquelles la religion catholique était encensée comme seule garantie contre les vices de la société mondaine et seule garante de la véritable foi. De fait, certains penseurs ont vivement critiqué les romantiques qui prônaient la suprématie de la foi catholique dans la vie des hommes. Ainsi, Miguel de Unamuno a dénoncé le « pseudo-catholicisme déclamatoire et littéraire » de Chateaubriand[884]. Il ne rejette pas la foi, qui donne à l'homme son pouvoir créateur (Unamuno dit : « créer, o sea crear »[885]) mais l'intransigeance et l'austérité de la religion catholique. Pour lui, les Espagnols vivent dans le mensonge et l'hypocrisie car la religion catholique ne leur apporte qu'intégrisme et obscurantisme[886]. Par exemple, Unamuno rejette le carlisme et écrit : « La grave dolencia del carlismo fué eso que se ha llamado integrismo, ese tumor escolástico »[887]. De ce fait, il considère que les œuvres de José Zorrilla sont néfastes pour le peuple espagnol car elles encensent trop la foi catholique, qui cherche à « aislar a los pueblos, separarlos, levantar muros entre ellos »[888] et il déplore que les romantiques se souviennent « con melancólica añoranza aquella Edad Media en que, disgregados y divididos los pueblos en pequeños estados, era ella el único poder que los unía y resolvía sus diferencias »[889]. D'autres écrivains sont encore plus radicaux qu'Unamuno : Pío Baroja, dans *Camino de perfección*, décrit les monuments religieux au moyen de connotations très négatives, évoquant la laideur et la décadence, et il critique l'attitude stupide et méchante des prêtres et des moines. Comme beaucoup d'anarchistes, il oppose la religion à la vie[890] et ne peut que condamner les écrits de José Zorrilla. Azorín, lui aussi, dans *La voluntad*, montre

[883] GINER DE LOS RÍOS (Francisco), *Ensayos* [1902], selección, introducción y prólogo de J. López Morillas, Madrid, Alianza, 1969, 240 p ; p. 174.
[884] BÉCARUD (Jean), « Miguel de Unamuno (1864-1936) et la France religieuse », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, *op. cit.*, p. 91.
[885] *Sentimiento trágico de la vida* [1911-1912], Madrid, Tecnos, 2005, 664 p. ; p. 172.
[886] *La lucha de clases*, Bilbao, 23 janvier 1897. Ce journal était d'idéologie socialiste et athée.
[887] UNAMUNO (Miguel de), *En torno al casticismo* [1895], sélection de textes et présentation de Jean-Claude RABATÉ, Paris, Éd. du Temps, 1999, 256 p. ; p. 155.
[888] *Op. cit.*, p. 156.
[889] *Ibid.*
[890] Cité d'après FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, *op. cit.*, pp. 112-114.

la religion et ses représentants sous un jour négatif : « la austeridad castellana y católica agobia á esta pobre raza paralítica », dit-il en évoquant son pays[891].

2) La présence exclusive de certaines régions d'Espagne, preuve d'un nationalisme exacerbé.

Les lieux d'action des légendes sont exclusivement l'Espagne, ce qui peut sembler logique dans la mesure où J. Zorrilla entendait faire connaître à ses concitoyens des récits traditionnels appartenant au patrimoine littéraire, culturel et historique de son pays. Pour autant, certaines régions sont plus représentées que d'autres. C'est le cas de la Castille, présente avec les villes de Tolède, Palencia et Valladolid, toiles de fond principales de plus de la moitié des récits. Durant des siècles, la Castille a été la région dominante d'Espagne même si elle n'était pas la plus riche ou la plus développée économiquement, structurellement ou socialement : « Castilla ha cumplido su deber para con la patria común castellanizándola todo lo que ha podido, imponiéndole su lengua e imponiéndosela a otras naciones, y ello es una adquisición definitiva »[892], écrit Miguel de Unamuno.

Les Rois Catholiques ont voulu unifier l'Espagne sur le modèle de la Castille et les souverains suivants ont fait de même. Les identités régionales ont donc été gommées et la Castille était le modèle à suivre pour toute l'Espagne : « Castilla ocupa el centro [de España], y el espíritu castellano era el más centralizador, a la par que el más expansivo, el que para imponer su idea de unidad se salió de sí mismo »[893]. Et c'est ce modèle que prône J. Zorrilla. Il situe la légende « La azucena silvestre » en Catalogne, sur la montagne de Montserrat, là où eut lieu, dit-il en se référant à la tradition, la tentation de l'ermite Guarino puis son crime odieux, et enfin le miracle de la résurrection de la jeune fille assassinée. J. Zorrilla ne pouvait placer ailleurs son récit. Cependant, à aucun moment il n'est question de la culture catalane, celle-ci est totalement passée sous silence et ignorée. Montserrat est le lieu d'action de la légende mais toute autre montagne pourrait convenir pour décor.

---

[891] AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ, José), *La voluntad* [1902], ed. de E. INMAN FOX, Madrid, Castalia, 1989, 301 p; p. 215.
[892] *Nuestro Tiempo*, Madrid, año V, n° 66 (25/12/1905), pp. 471-484.
[893] *En torno al casticismo* [1895], éd. de Jean-Claude Rabaté, *op. cit.*, p. 164.

De même, certaines légendes se situent en Andalousie, mais il n'est fait aucune allusion à l'architecture mauresque, aux trois religions et cultures ayant coexisté durant des siècles dans Al-Andalus. La richesse culturelle de l'Andalousie n'est pas mise en valeur. Le narrateur n'évoque pas la Giralda, los Alcazares Reales ou la Torre del Oro dans la légende « El escultor y el duque ». Seule la ville de Cordoue, « ciudad moruna de recuerdos rica » (« El desafío del diablo », v. 340, p. 134a), ancienne capitale de l'empire omeya, est qualifiée de « bella » (v. 339, p. 134a) pour la richesse de son histoire. Les autres villes ne sont absolument pas décrites ni présentées pour leur patrimoine, à l'exception de Valladolid, qui symbolise la résistance contre les *Comuneros*, l'austérité de la monarchie de Philippe II et également la lutte contre Napoléon.

Par contre, remarquons que J. Zorrilla ne reprend aucune légende de régions comme l'Extrémadure, la Galice, le Pays basque, la Côte valencienne ou encore les Asturies. Pourquoi ? Ces régions regorgent pourtant, tout autant que la Castille et l'Andalousie, de récits légendaires. Mais J. Zorrilla ne connaît pas ces régions et ne semble pas souhaiter s'intéresser à leur patrimoine légendaire. Certes, à part Valence qui a été très importante culturellement au XVIII^{e} siècle et était riche économiquement, ces régions n'ont pas le même passé que la Castille ou l'Andalousie quant à la richesse culturelle ou à la force militaire. La Galice a toujours été une région aux revenus modestes, issus essentiellement de la pêche et de l'agriculture. Aucune ville de cette région n'a été capitale, elle a subi l'influence de la Castille sans chercher à s'imposer. Il en est de même pour l'Extrémadure. Quant au Pays basque, il a été brimé dans son désir de mettre en valeur son patrimoine culturel et J. Zorrilla, dans son envie de donner de l'Espagne l'image d'un pays unifié, ne pouvait pas présenter des traditions typiquement basques.

Il en ressort une image de l'Espagne sans véritable caractère sinon celui de la Castille :

> El castellano se ha hecho lengua nacional e internacional además, y camina a ser verdadera lengua española, la lengua del pueblo español que va formándose sobre el núcleo castellano. […] Así que en la literatura

> española, escrita y pensada en castellano, lo *castizo*, lo verdaderamente castizo, es lo de vieja capa castellana[894].

Tout autre trait de caractère, tout autre état d'esprit est rejeté, or, comme l'explique explique Miguel de Unamuno, dans ce qui est *castizo* « viene enquistado el prejuicio antiguo, fuente de miles de errores y daños, de créer que las razas llamadas puras y tenidas por tales son superiores a las mixtas »[895]. La spécificité de l'Espagne, être un vitrail de cultures, est gommée par la volonté de José Zorrilla de montrer avant toute chose une nation unie et forte. Alors qu'au XIX^{e} siècle, dans certains endroits de Catalogne ou du Pays Basque la population ne s'exprimait qu'en langue régionale, et que c'était plus le cas encore durant les siècles précédents, J. Zorrilla présente dans ses récits une Espagne castillane avant tout. Les Catalans de « La azucena silvestre » et les Andalous de « El desafío del diablo » et de « La cabeza de plata » ne sont pas différents des Tolédans de « A buen juez mejor testigo » ou des habitants de Valladolid dans « Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos ». Il n'ont aucune différence culturelle, aucun accent régional qui pourrait les distinguer à la lecture du récit.

José Zorrilla ne met donc pas vraiment en valeur la particularité de l'Espagne vis-à-vis de tous les autres pays d'Europe. En pensant l'enrichir, par la mise en exergue de valeurs nationalistes et conservatrices propres à la Castille, d'une certaine façon, José Zorrilla l'appauvrit, puisqu'il passe sous silence les beautés et richesses des autres régions, comme les paysages de Galice ou d'Asturies, ou la captivante culture de la côte levantine, par exemple.

3) La revendication de valeurs désuètes, synonymes d'élitisme.

Dans ses *Leyendas Tradicionales*, J. Zorrilla prône les valeurs morales qui étaient celles du Siècle d'Or ; l'honneur, la pureté de sang, la fidélité au roi étaient revendiqués et défendus jusqu'à l'organisation de duels lorsque quelqu'un considérait qu'il était bafoué. Traiter quelqu'un de menteur pouvait entraîner un

[894] *Op. cit.*, pp. 161-162.
[895] *Op. cit.*, p. 127.

duel, car accuser quelqu'un de mensonge était l'accuser d'être un traître et donc cela entachait son honneur et celui de sa famille.

José Zorrilla admirait en fait les valeurs des chevaliers. Il loue dans ses récits l'esprit chevaleresque du Moyen Âge et des siècles suivants, il fait de la pureté de sang une qualité, surtout lorsque la bravoure au combat contre les Maures ou pour l'Empire, ainsi que la loyauté envers le monarque, sont avérées.

Sans nul doute faut-il y voir une allusion à la situation du XIX^{e} siècle, avec la récente invasion des troupes napoléoniennes. Dans ses légendes, J. Zorrilla défend la nation, et le peuple espagnol y voit une allusion à la défense de l'indépendance espagnole face à l'empereur français.

Cependant, les valeurs prônées sont trop excessives pour l'époque. Au XIX^{e} siècle, il n'est plus question de duel pour un mot jugé comme une insulte. La pureté de sang n'est plus une revendication ni un étendard. La classe bourgeoise voit son influence économique se développer tandis que les nobles n'ont plus, et c'était déjà parfois le cas pendant le Siècle d'Or, que leur nom pour se croire supérieurs aux autres classes sociales. La révolution industrielle est en cours, les pays s'influencent mutuellement et pratiquent des échanges à tous points de vue : culturel, économique, scientifique…

Les nouvelles valeurs sont par exemple le progrès, la science, la liberté.. Les penseurs réalisent que les valeurs d'antan n'apportent que du mépris vis-à-vis de couches sociales jugées inférieures, de l'individualisme, du sectarisme et de l'intégrisme. Des hommes comme Unamuno rejettent l'honneur tel qu'il était considéré dans la chevalerie, car ce n'était qu'un « pagano pundonor caballeresco »[896] assimilé à de la vanité. Ils rejettent également le carlisme qui n'était pour eux qu'une forme d'intégrisme.

De ce fait, les *Leyendas Tradicionales* de José Zorrilla semblaient à ces penseurs dépassées, désuètes et même, d'une certaine façon, dangereuses, car défendant des valeurs jugées néfastes pour le bon développement du pays. Les valeurs qui ressortent des *Leyendas Tradicionales* peuvent être positives, telles

[896] *Vida nueva*, 25 juin 1898, cité d'après UNAMUNO (Miguel de), *En torno al casticismo*, sélection de textes et présentation de Jean-Claude RABATÉ, *op. cit.*, p. 140.

le courage ou la loyauté, encensés à n'importe quelle époque ; néanmoins, la façon dont J. Zorrilla les mettait en scène provoqua la critique, d'autant plus que les mentalités du peuple espagnol n'évoluaient que très doucement :

> La réalité présente de l'Espagne est rapprochée de l'Ancien Testament, celui des Prophètes et de l'Ecclésiaste auquel des articles de *La Cruz* font maintes fois allusion. De même, on a vu que les rappels de combats de la *Reconquista* sont fréquents, avec les inévitables allusions aux expulsions des Musulmans et des Juifs. Ce qui prévaut toujours, c'est, en définitif, le rejet de ce qui est différent, de l'autre, la condamnation des partisans d'une sécularisation de la société dont l'action, au cours du XIX^e^ siècle, est plus que jamais dénoncée. Si des amorces de changement apparaissent, elles sont bien timides encore, et continuent à susciter des réactions de rejet[897].

Dans ce contexte, admirer les *Leyendas Tradicionales* qui faisaient l'apologie de la rigide Castille, de la sévère religion catholique, de la suprématie de l'amour divin, de l'obéissance à toute épreuve envers son roi, relevait d'une attitude anachronique, aveugle et même peu responsable. À l'aube du XX^e^ siècle, comment un pays aurait-il pu garder vivaces de telles valeurs, de telles revendications ? Les krausistes demandent l'accès à la connaissance de toutes les religions, Unamuno parle d'une « alma inmortal que es la propia obra »[898], il considère également que tout ce qu'a fait Napoléon n'est pas forcément condamnable, à l'image du libéralisme politique qui permet au pays de progresser[899]. Unamuno ne porte pas aux nues le mythe de l'Hispanité (Idéal Hispanique – Race Hispanique – *Caballero Cristiano*) car il ne donne de l'Espagne qu'une image traditionnelle et ultra-catholique.

Au contraire, la pensée moderne apporte d'autres valeurs :

> el espíritu moderno fue una mezcla de ciertas cualidades intelectuales heredadas de la Ilustración : lucidez, ironía, escepticismo, curiosidad intelectual, que se combinaron con la apasionada intensidad y exacerbada sensibilidad de los románticos, su rebelión y su sentido del experimento técnico, su conciencia de vivir en una era trágica[900].

---

[897] CUESTA (Josefina), « Intransigeance et ouverture dans la hiérarchie catholique espagnole au tournant du siècle », *in* FONCK (Béatrice), (éd.), *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, *op. cit.*, p. 31.
[898] *La agonía del cristianismo* [1925], Madrid, Alianza, 2003, 128 p., p. 17.
[899] BÉCARUD (Jean), « Miguel de Unamuno (1864-1936) et la France religieuse », *in* FONCK (Béatrice), (éd.), *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, *op. cit.*, p. 87 : Unamuno a fait en 1933 un discours présentant Napoléon comme « le véritable introducteur en Espagne d'un libéralisme politique ».
[900] PACHECO (José Emilio), *Antología del modernismo (1884-1921)*, Ed. ERA, México, [1970], 1999, 375 p. ; p. XIX.

Le scepticisme par exemple ne peut exister dans les *Leyendas Tradicionales*. Aucun personnage n'est sceptique. Même les blasphémateurs croient en Dieu, comme Ronquillo sur son lit de mort. Don Juan lui-même a beau être un homme diabolique rempli de vices, il ne cesse de croire en Dieu même quand il le raille ou le défie. Simplement, contrairement aux esprits superstitieux du Moyen Âge, il n'a pas peur de Dieu.

Il n'y a pas d'ironie non plus dans les *Leyendas Tradicionales*. Les personnages sont entiers et le narrateur se contente de raconter l'histoire à prendre telle quelle. Les poèmes de J. Zorrilla sont empreints de musicalité et de rythme, mais ils ne comportent pas d'ironie ni d'humour. Comme José Zorrilla l'écrivit lui-même, il ne rédigea pas une ligne en faveur de l'avenir et du progrès de la science :

> he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo ; no he cantado nada más que la tradición y el pasado ; no he escrito ni una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución, no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir[901].

Toute son oeuvre est tournée vers le passé, donc en opposition avec l'esprit de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle, lorsque les idéaux étaient davantage le progrès que la tradition, la liberté de culte plutôt que la rigidité catholique, le libéralisme plutôt que le rejet des autres pays, le travail plutôt que la pureté de sang ou le lignage.

[901] « Al joven poeta don José Velarde », *in Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, tomo II, p. 1829.

Chapitre 3 : José Zorrilla, un écrivain majeur pour l'Espagne.

Les *Leyendas Tradicionales* se déroulent entre le Moyen Âge et le début du XVIII[e] siècle. Au Moyen Âge, la foi et la superstition se rejoignaient. Walter Scott écrit :

> En Espagne, particulièrement, longtemps peuplée par les Maures, race ayant une foi profonde dans toutes les chimères de la sorcellerie, bons et mauvais génies, sorts, talismans, le caractère ardent et dévoué des vieux chrétiens leur dictait une recherche sévère des sorciers, des hérétiques et des relaps juifs ou mahométans. Jadis, au temps où le royaume des Maures s'étendait en Espagne, il y avait, pensait-on, une école ouverte à Toboso, pour l'étude de la magie, mais il s'agissait plus vraisemblablement de la chimie, de l'algèbre et d'autres sciences qui, méconnues par les ignorants et le vulgaire, […] étaient reliées à la nécromancie, ou du moins à la magie naturelle. Ce fut bien le rôle de l'Inquisition de purifier tous les soupçons que de telles études avaient fait naître sur le catholicisme ; et autant de sang fut répandu pour accusations de magie et de sorcellerie que pour hérésie et relaps[902].

Ensuite, jusqu'au Siècle des Lumières, ce qui prédomina en Espagne fut l'exigence de la pureté de sang et d'une foi de « vieux chrétien » sans faille. José Zorrilla relaie-t-il ces éléments dans ses récits ? Il semblerait que oui, puisqu'il encense l'Espagne du passé et le respect de Dieu. Cependant, une lecture plus attentive nous permet de découvrir J. Zorrilla sous un jour méconnu : il peut, au détour d'un vers, faire comprendre au lecteur qu'il regrette l'aveuglement de l'Inquisition, la prédominance des superstitions ou le manque de considération dont

[902] *In Démonologie et sorcellerie*, Paris, Payot, 1973, 275 p. ; pp. 145-146.

souffraient les femmes à son époque et lors des époques antérieures. Il peut également critiquer le manque de sagesse qui pousse les hommes à défendre aveuglément, parfois jusqu'au meurtre, leur honneur, au détriment du bon sens, ou à tenter de séduire à tout prix des femmes qui semblent avoir davantage le statut de proie que celui de fiancée ou d'épouse potentielles…

I. José Zorrilla, un homme avant-gardiste ?

1) José Zorrilla et sa vision de l'Inquisition.

L'auteur n'évoque pas fréquemment l'Inquisition, mais il le fait de façon contradictoire. En effet, dans une légende, il revient sur la mission de l'Inquisition, qu'il trouve légitime : « Es verdad que se usaba por entonces, / y aun andaban en voga / con los autos de fé y el santo oficio, / las hogueras, los tajos y la soga ; / mas también es verdad que astuto el vicio / burlaba su poder » (« Un testigo de bronce », vv. 53-58, p. 197a). Force est de constater qu'il semble la regretter ! Oui, certes, l'Inquisition a brûlé, torturé, emprisonné des gens… C'est dommage, mais c'était pour la bonne cause !

Notons toutefois que cette opinion n'apparaît qu'à travers quelques vers. Plus parlant est l'exemple de « El escultor y el duque ». Historiquement, Torrigiano a été emprisonné et exécuté par le Tribunal de l'Inquisition car il avait brisé la sculpture de la Vierge créée par lui-même. Il ne l'avait pas détruite par révolte contre Dieu, mais par colère car le Duc d'Arcos voulait lui en offrir une somme dérisoire et, pour le sculpteur, il aurait été pour ainsi dire indigne de son travail que de lui céder la statue pour une somme d'argent inappropriée. Dans sa légende, José Zorrilla modifie la trame et y ajoute le personnage de Tisbe, aimée du duc d'Arcos mais épouse fidèle et aimante de Torrigiano. Ce dernier a dessiné les traits de sa femme dans ceux de la Vierge Marie et le duc d'Arcos, éconduit par la fidèle épouse du sculpteur, dénonce Torrigiano au Tribunal du Saint Office. Celui-ci condamne Torrigiano qui meurt en cellule.

C'est la seule légende de J. Zorrilla dans laquelle des innocents meurent alors que le « méchant » reste impuni. En effet, le duc d'Arcos est considéré comme ayant fait son devoir de chrétien puisqu'il a dénoncé l'action sacrilège de Torrigiano. Par

contre, Tisbe, qui pourtant a fait preuve de fidélité et d'honnêteté envers son mari en refusant les avances du duc d'Arcos, meurt de chagrin et rongée par un sentiment de culpabilité, car selon elle sa beauté a causé la mort de son mari : « ¡ Ay, Torrigiano, ay de mí ! / que con mi negra hermosura / te traje la desventura, / y acaso muerte te dí » (vv. 535-538, p. 387a). De son côté, Torrigiano se laisse mourir en prison… Est-ce une critique de J. Zorrilla ? La fin ne peut que laisser le lecteur amer, les sentiments qui dominent sont l'injustice et la tristesse pour ce couple brisé, pour le talent créateur de Torrigiano interrompu à tout jamais, et la colère envers le duc d'Arcos qui, évidemment, n'a pas agi dans le but de défendre la religion mais sous l'emprise de la jalousie et de la honte transformées en soif de vengeance car il n'a pas réussi à obtenir les faveurs de la femme qu'il convoitait. Son amour-propre piqué au vif, il mène aveuglément une famille à sa perte, sachant que le Tribunal de l'Inquisition n'aura aucune pitié pour Torrigiano.

José Zorrilla ne fait pas de commentaire sur la fin de cette histoire mais le ton employé permet de comprendre implicitement qu'il condamne l'attitude du Tribunal, qui n'est en fait que fanatisme et intolérance :

> ¡ Pobre Tisbe ! ¡ cuán en vano
> en ese dintel le esperas
> pasando noche y dias
> del santo oficio á la puerta !
> Resuelta estás á morir
> Sobre esas heladas piedras,
> ó á ver otra vez al alma
> de tu marchita existencia ;
> mas como ese tribunal
> jamás su víctima suelta,
> colige de ambos á dos
> cuál es, Tisbe, la sentencia.
> (vv. 948-959, pp. 392b-393a).

L'emploi du démonstratif *ese* pour désigner le Tribunal du Saint Office peut signifier le mépris qu'avait J. Zorrilla pour cette institution, qui apparaît comme une sorte de bête vorace et inhumaine, qui détruit ceux que J. Zorrilla nomme d'ailleurs ses victimes. Ce Tribunal ne juge pas des coupables mais des victimes, c'est en fait lui qui est coupable d'injustice, de partialité et qui commet des horreurs.

2) Le rejet des superstitions.

Dans leur célébration de la foi chrétienne, les romantiques se tournèrent vers le Moyen Âge. Mais qu'était la foi au Moyen Âge, sinon un syncrétisme du dogme chrétien et de superstitions populaires ? À tous les niveaux de la société, on avait aussi bien peur de Dieu que du diable. D'une certaine façon, on priait Dieu pour échapper au diable ! Les romantiques torturés n'eurent pas de démarche foncièrement différente : pris dans leur mélancolie métaphysique, ils avaient plus tendance à craindre les forces obscures du Mal qu'à avoir confiance en la bonté de Dieu ; ils croyaient le monde rempli de personnages fantastiques malfaisants, à l'image de la femme de lettres française Madame du Deffand qui s'exclame : « Est-ce que je crois aux fantômes ? Non, mais j'en ai peur»[903]. Bien que plusieurs siècles, et notamment celui des Lumières, c'est-à-dire du rationalisme, auquel appartenait Madame du Deffand, séparent les hommes du Moyen Âge et ceux du XIX^{e} siècle, la peur à l'égard de l'inexplicable reste la même. Mais, dans le cas des romantiques, cela ne s'accompagne pas d'une ferveur religieuse encadrée par le culte mais d'une foi plus personnelle.

Or, José Zorrilla semble mettre de côté toute volonté de basculer dans la superstition. Les personnages de ses légendes ne sont pas forcément superstitieux. Don Juan (« Margarita la tornera ») blasphème fréquemment, Diego Martínez (« A buen juez mejor testigo ») s'apprête à jurer sur la Bible qu'il n'a jamais promis à Inés de l'épouser, alors qu'il ment sciemment, Beatriz (« El desafío del diablo ») n'a que peu d'hésitations à rompre son serment envers Dieu. Le narrateur, quant à lui, évoque les éléments de la Nature qui se déchaînent lorsque la colère de Dieu s'apprête à éclater ou quand un drame va avoir lieu. Mais les personnages ne semblent pas faire de lien entre le tonnerre et leur action ou leurs sentiments. J. Zorrilla marque beaucoup moins ses récits d'allusions à un monde mystérieux que ne le fit Gustavo Adolfo Bécquer[904], par exemple.

Est-ce à dire que, malgré une idéologie qui semble totalement tournée vers le passé et l'obscurantisme, José Zorrilla présente des marques de rationalisme dans son écriture ? Sa conception du merveilleux se limite-t-il à l'ambivalence Dieu-Diable, sans aller puiser dans les elfes, les ondines ou les trolls du Moyen Âge ? En effet, il

[903] DU DEFFAND (Marie, Marquise), (1697- 1780), *Lettres*, Paris, Mercure de France, 2002, 981 p.
[904] Voir SCHREIBER – DI CESARE (Christelle), « Mécanismes d'apparition de la terreur dans les légendes fantastiques de Gustavo Adolfo Bécquer », *Belphegor*, Vol. 3 N°2 (avril 2004) ; voir le site suivant : http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no2/articles/03_02_DiCesa_Becque_fr.html

n'en est jamais question dans les *Leyendas Tradicionales*. Certains personnages ont beau méditer au bord de l'eau, aucune créature fantastique n'intervient pour donner un quelconque conseil… Victor Hugo fait intervenir des êtres mystérieux, les Djinns, mais pas J. Zorrilla. La religion que J. Zorrilla présente est débarrassée des croyances populaires, des superstitions et autres formes de syncrétisme, d'autant plus que ces êtres, les elfes, les ondines ou les djinns, n'existent pas dans les croyances médiévales espagnoles. En effet, ils sont d'origine nordique, comme le précisa Eugenio de Ochoa dans son conte *Luisa* :

> El país de las aventuras misteriosas, la patria de las sílfides y las ondinas, el suelo predilecto de los encantadores y las magas, es la Alemania ; ¡ la triste, la nebulosa Alemania ! Sus bosques, tan antiguos como el mundo, tan negros como el infierno, son asilo de infinitos duendes y fantasmas : las orillas de sus anchos lagos, cubiertos de una cenicienta y espesa neblina, están erizados de fuertes castillos feudales, teatros todos de las más prodigiosas aventuras. ¿ Y qué mucho ?… En todos ellos reside alguna poderosa maga, ya fije su mansión entre los pilares de sus góticas capillas, ya en sus revueltos subterráneos, ya entre sus desiguales almenas, ya en el húmedo panteón donde duermen en eterno sueño en sus tumbas de piedra los antiguos Señores del castillo[905].

Salvador Bermúdez de Castro (1814-1883) exprima également son regret de l'inexistence de récits fantastiques dans la littérature espagnole : « ¡ Bendita Alemania, país de los sueños fantásticos, de las ilusiones vaporosas, de la poesía negra y oscura como los cuadros de la Edad Media ! ¡ Benditos ingleses de tragedias oscuras y tétricas como las nieblas del Támesis ! ¡ Felices Druidas ! […] Sólo nosotros carecemos de creencias populares »[906].

Gustavo Adolfo Bécquer créa le personnage d'une ondine dans « Los ojos verdes », qui hypnotise un homme jusqu'à le faire tomber dans le lac où elle se cache, afin de vivre éternellement avec lui :

> ¿ Ves, ves el límpido fondo de este lago ? ¿ Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo ?… Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales…, y yo…, yo te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio y que no puede ofrecerte nadie… Ven ; la niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un pabellón de lino… ; las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles ; el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor ; ven…, ven… […] Estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando como un conjuro. « Ven… » y la mujer misteriosa lo llamaba al borde del abismo donde estaba suspendida, y parecía ofrecerle un beso…, un beso… Fernando dió un paso hacia ella…, otro…, y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una

[905] « Luisa, cuento fantástico », *El Artista*, 1835, t. II, entrega 4, p. 40, cité d'après ROAS (David), *Hoffmann en España*, *op. cit.*, p. 66.
[906] *La Esperanza* (29/12/1839), n°39, cité d'après ROAS (David), *Hoffmann en España*, *op. cit.*, p. 74.

> sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve…, y vaciló…, y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre[907].

Mais José Zorrilla n'avait pas pour objectif d'imiter la littérature des autres pays. Les personnages fantastiques païens issus des littératures étrangères ne l'intéressaient pas, il préférait faire intervenir les personnages divins appartenant à la culture de son pays.

3) La critique de la revendication à outrance de l'honneur.

Les époques durant lesquelles se déroulent les légendes correspondent à celles où l'honneur était une valeur absolument primordiale, que l'on arborait comme un étendard. C'était l'honneur familial qui exigeait que la femme soit soumise à l'homme, car « la femme de mauvaise réputation fait courir un grand danger à son honneur et à celui du lignage de son mari »[908]. L'honneur de toute la famille tenait en grande partie dans la discrétion de la femme et son abnégation, c'est pourquoi celle-ci n'avait pas d'autre choix que de se soumettre à la volonté et à l'autorité paternelles ou maritales. Néanmoins cet honneur était essentiellement fondé sur les apparences.

Les hommes, de leur côté, avaient également des obligations. Plus leur honneur était grand, plus ils avaient droit à des égards et des considérations. Lucien Febvre écrit : « Il faut donc acquérir de l'honneur quand on ne l'a pas de par sa naissance, et le défendre une fois qu'on le détient ou lorsque l'on naît dans une famille d'honneur »[909]. Dans la noblesse du XVI^{e} siècle, l'honneur est une sorte de projection hors du chevalier, faite de tout ce qu'il s'est acquis de réputation par ses prouesses et donc tout ce qui lui a valu, de la part des hommes, considération, respect et renommée (ou gloire). Déjà Rabelais, dans *Gargantua*[910], évoquait le sentiment intérieur de l'honneur : les gens libres, bien nés, bien instruits, ont par

---

[907] *In Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, 1369 p. ; pp. 147-156, p. 155.
[908] VERDON (Jean), *La femme au Moyen Âge*, Paris, Éd. Jean-Paul Gisserot, 1999, 128 p. ; p. 36.
[909] *Honneur et patrie*, *op. cit.*, p. 115.
[910] *Œuvres Complètes* [1534], texte établi et annoté par Marcel GUILBAUD, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1957-1969, 5 vols., 322-315-313-373-347 p. ; vol. 2, chap. LVII, p. 235 « Comment estoient reiglez les Thelemites à leur manière de vivre » : « Toute leur vie estoit employé non par loix, statuz ou reigles, mais scelon leur vouloir & franc arbitre. Se levoient du lict quand bon leur sembloit: beuvoient/ mangeoient/ travailloient/ dormoient quand le desir leurs venoit. Nul ne les esveilloit/ nul ne les parforceoyt ny à boyre/ ny à manger/ ny à faire chose aultre quelconques. Ainsi l'avoit estably Gargantua. En leur reigle n'estoit que ceste clause. Faictz ce que vouldras. Par ce que gens libères/ bien enz/ & bien instruictz, conversans en compagnies honestes ont par nature un instinct & aguillon: qui touisours les pousse à faictz vertueux, & retire de vice: lequel ilz nommoient honneur ».

nature un instinct qui les pousse toujours vers les actes vertueux et leur fait rejeter le vice. Ils sont sensibles à l'émulation. Rabelais perçoit l'aspect moral de l'honneur, ce sentiment qui repose sur l'exemplarité, sur cette marche de l'homme d'honneur les yeux fixés sur de grands modèles humains, héroïques ou divins. La littérature du Siècle d'Or fait fréquemment référence à l'honneur. Ainsi, Fernando de Rojas écrit dans *La Celestina* :

> Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fué preso en el amor de Melibea, mujer moza, muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada[911].

La présentation d'un personnage évoque sa pureté ou non de sang, qui est un élement de son identité.

Mais, d'après Lucien Febvre, à la base de l'honneur espagnol se trouve la vanité, c'est-à-dire le sentiment exagéré de sa valeur et de sa dignité personnelle. Il s'agit par exemple de l'effort que font certains *caballeros*[912] pour entretenir l'image qu'ils offrent d'eux au public : ne se déplacer qu'à cheval, occuper un banc spécial à l'église, exercer une magistrature municipale réservée aux gens de son rang, et profiter de privilèges accordés uniquement à ceux de leur classe sociale. Dans le théâtre cela dégénère en loi impitoyable à laquelle l'*hidalgo*[913] sacrifie tout : ses parents, ses amis, son présent, son futur. Rien ne l'arrête, ni les meurtres, ni la mort, pour entretenir, accroître, préserver et maintenir son honneur[914].

Les *Leyendas Tradicionales* de J. Zorrilla montrent des personnages trop vaniteux, pour qui l'honneur est davantage social, donc lié à la reconnaissance et à la richesse, que moral : Diego Martínez (« A buen juez mejor testigo ») devient capitaine mais le fait qu'il renie Inés, à qui il avait promis le mariage, le prive de tout honneur moral ; les séducteurs des légendes ne sont pas des hommes d'honneur

---

[911] [1499], Paris, Aubier, 1996, 558 p. ; p. 122.

[912] PÉREZ MARTÍN (Antonio), « El estatuto jurídico de la caballería castellana », *in* MARTIN (Georges), *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, *op. cit.*, pp. 13-26 ; p. 14 : « Caballero no se identifica con noble, ya que de por sí no todo noble es caballero, ni tampoco todo caballero es noble. […] Junto a la caballería nobiliaria existió la caballería villana o popular. […] Lo que define al caballero no es el ir a caballo, sino pertenecer a la clase de los *defensores* que han sido "escogidos para caballeros". Es decir, es fundamental su elección como caballero. En definitiva, entendemos aquí por caballero al que ha sido armado como tal y pertenece a la Orden de caballería "que es la mayor honra a la que *home fijodalgo* puede llegar" ».

[913] BENNASSAR (Bartolomé), *op. cit.*, p. 300 : « L'*hidalguía* était la noblesse de sang, de lignage légitime, de père et de grand-père (à l'exclusion du lignage maternel), jouissant depuis trois générations d'un certain nombre de privilèges ».

[914] FEBVRE (Lucien), *op. cit.*, p. 126.

puisqu'ils abusent de jeunes filles innocentes à qui ils font des promesses dont ils savent qu'ils ne les tiendront pas, tel Juan de Alarcón dans « Margarita la tornera » ; Juan, l'assassin de Germán de Osorio (« El testigo de bronce ») cesse d'être un homme d'honneur dès lors qu'il tue Germán par traîtrise, faisant croire à ce dernier que quelqu'un vient de surgir derrière lui, l'incitant à se retourner, ce qui lui permet alors de lui planter son épée dans le flanc et de le tuer, remportant ainsi son duel contre lui.

II. José Zorrilla, défenseur des femmes.

Les légendes de J. Zorrilla sont un réquisitoire en faveur des valeurs morales apparemment dominantes dans les siècles passés, comme l'honneur, la loyauté et la sincérité. À cette fin, les personnages qui ne respectent pas ces valeurs et les bafouent sont punis, par la justice des hommes ou celle de Dieu. Néanmoins, force est de constater que, bien que devant normalement être garants de la dignité et du savoir-vivre, certains personnages ont un comportement plutôt condamnable.

1) La dénonciation du drame des nonnes.

Dans les *Leyendas Tradicionales*, nous rencontrons plusieurs personnages féminins désireux d'entrer en religion. Ainsi, Inés de Vargas y Acuña (« A buen juez mejor testigo ») et María (« La azucena silvestre ») intègrent l'une et l'autre la vie monastique après avoir assisté à un miracle. C'est leur choix de vie : Inés décide elle-même d'entrer au couvent alors que, son honneur retrouvé, elle aurait pu prétendre épouser un autre homme plus sincère envers elle ; quant à María, elle est deux fois l'objet d'un miracle : tout d'abord, lorsqu'elle recouvre la vue sous les mains de Guarino ; elle décide de rester à Montserrat pour servir Dieu. Ensuite, lorsqu'elle ressuscite, sa première attitude est de remercier le Ciel et de confirmer son désir de rester à Montserrat et d'en faire un lieu de pèlerinage. Ces deux jeunes filles, et surtout María, sont emplies de foi ; l'amour de María pour Dieu est une évidence qui transparaît à chacune de ses paroles et dans ses moindres gestes :

> La luz de Dios por mis cegados ojos
> entró en mi pecho, y á su luz divina
> la niebla del futuro se ilumina

y leo lo que guarda para mí.
Las inmensas riquezas de mi padre
me elevarán un santo monasterio
en medio del silencio y el misterio
de esta estensa y desierta soledad.
Yo eternamente en su recinto sacro
alabaré de Dios la omnipotencia ;
y en él ha de acabarse mi existencia
y ha de empezarse en él mi eternidad.
(« La azucena silvestre », vv. 882-893, p. 351a).

Telle était également l'attitude de Margarita envers la Vierge Marie jusqu'à sa rencontre avec Don Juan. Elle ne s'était jamais posé la moindre question sur la foi, elle s'occupait en prières et cette vie la rendait heureuse. Mais, l'arrivée de Don Juan et ses paroles ont commencé à semer le doute en elle ; elle a continué à remplir fidèlement ses tâches et à aimer avec ferveur la Vierge Marie, mais elle a davantage remarqué la vacuité de sa vie affective et s'est mise à rêver de la vie mondaine à la capitale, des bals, de l'amour, de la beauté :

¿ Con que hay fiestas y banquetes,
y nocturnos galanteos,
y deliciosos paseos,
de esta pared más allá ?
¿ Con que esta toca de lana
cambiada en perlas y flores
hará mis gracias mayores,
y más hermosa me hará ?
¿ Con qué aquellas relaciones
de encantos, que yo leia
y que apenas comprendia
ni comprendo, ciertas son ?
(vv. 825-836, p. 240a).

Toutes ces choses inaccessibles lui devenaient soudain désirables et le couvent lui parut alors triste par rapport à ce que lui promettait Don Juan :

y encerrada me consumo,
y se pierden como el humo
mis dias de más valor.
(vv. 862-864, p. 240b).

Elle s'est souvenue que ce n'était pas elle qui avait demandé à devenir religieuse, et qu'elle ne se rendait pas compte, lorsqu'elle était enfant, de ce que cette vie d'enfermement et de recueillement impliquait. Elle finit alors par remettre en cause le bien-fondé de sa vocation :

cabizbaja y distraida
sintió su fé decaida,
estéril su religion.
(vv. 874-876, p. 240b).

Beatriz de Hinestrosa présente encore un autre aspect de ces jeunes filles au couvent. Dans « El desafío del diablo », il est clairement exprimé que Beatriz n'est pas heureuse au couvent. Pire, elle y dépérit au point de devoir être emmenée chez son père de toute urgence, sous peine de mourir :

El Doctor. (Al padre) Señor mio, ¿ tener hija
quereis ó no ? Vamos claros.
El Padre. Sí, sí.
El Doctor. Pues fuera reparos
y agarrad de ese colchon.
El Padre. ¿ Qué vais a hacer ?
El Doctor. A llevármela. […]
Con que asid de esas dos puntas
ó vámonos y que muera.
(vv. 286-291 et 295-296, p. 133b).

Margarita était heureuse au couvent jusqu'à ce qu'elle fasse la connaissance de Juan, alors que Beatriz ne supporte pas sa vie :

¡ Ay ! esclamaba la triste,
contristada y dolorida :
¡ cuán monótona es mi vida,
cuán sin gloria y sin placer !.
(vv. 150-153, p. 131a).

Plus les années passaient, plus son cœur se serrait de chagrin. Beatriz s'étiolait au couvent, comme tant d'autres jeunes filles qui n'ont pas choisi d'y entrer, mais que leurs familles ont placées là à la suite d'une promesse de la mère par exemple :

Con demasiado devoto
corazon, en su preñez
hizo su madre tal vez
tan desatinado voto.
Porque fué tal el tormento
Que antes de nacer la dió
Beatriz, que se temió
Por ella y con fundamento ;
Y ella, á impulsos del fatal
Dolor, á Dios hizo ofrenda
De aquella azarosa prenda
De la dicha maternal.
(vv. 5-16, p. 129ab).

Nous trouvons de nombreux exemples, dans la littérature, de jeunes filles nonnes malgré elles. La littérature du Moyen Âge y fait déjà référence :

> Meteros quiero monja,
> hija mí de mi corazón.
> - Que no quiero yo ser monja, non[915].

Cette tradition existait donc déjà au Moyen-Age, tout comme le thème littéraire de *el amor de monjas*[916]. Cependant, Beatriz est résignée. Elle ne voit pas quelle autre vie elle pourrait mener à part celle qui l'attend au couvent. Elle doit obéir à la volonté familiale, mais avec tellement de chagrin dans son cœur ! Lorsque César apparaît et lui propose son aide, elle accepte avec amour et gratitude. Entre César et Dieu, elle n'hésiterait pas un seul instant, à partir du moment où elle n'a pas encore juré fidélité à Dieu. Elle est d'ailleurs prête, par la suite, à renier son engagement et à s'enfuir du couvent car elle a prononcé ses vœux pour la seule raison qu'elle croyait que César était mort :

> *Beatriz.* Pues bien, huyamos de aquí,
> César ; de este infierno sácame,
> donde sabiendo que vives
> imposible es sujetarme. […]
> *D. César.* ¡ Pero y los votos !
> *Beatriz.* Son nulos,
> pues los pronuncié ignorante,
> despechada de perderte,
> de la voluntad sin parte.
> (vv. 2699-2702 et 2711-2714, pp. 165b et 166a).

Aussi bien au Siècle d'Or que durant le Romantisme, les notions de foi et d'engagement sont primordiales. On ne renie pas la promesse faite envers Dieu : « S'il se prononce contre les vocations forcées, Zorrilla ne tolère pas que l'on brise des vœux monastiques »[917]. Par contre, il s'interroge ouvertement sur cette coutume d'envoyer les filles au couvent afin qu'elles ne soient pas une charge pour leur famille. Il condamne l'égoïsme des parents, la cruauté des frères, et plaint les victimes dont l'existence est vouée au chagrin puisque non choisie :

> ¿ Mas por qué á Dios ofrecer
> lo que otro ha de cumplir ?

---

[915] ALÍN (José María), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, 586 p. ; p. 316.
[916] *Op. cit.*, pp. 108-110.
[917] PICOCHE (Jean-Louis), *Don Juan en Espagne, op. cit.*, p. 40.

¿ Quién puede ¡ necio ! decir
lo que otro ha de querer ?
Ello es una aberracion :
mas ello es cierto tambien
que de estas cosas se ven,
y así muchas madres son.
En vez de ofrecer por sí,
En mal de que bien salieron,
por sus hijos ofrecieron.
¡ Tantos malos hay asi !
(« El desafío del diablo », vv. 17-28, p. 129ab).

Est-ce à dire que J. Zorrilla, en demandant pour les femmes la possibilité de prendre en main leur destin, de choisir si elle veulent d'un engagement aussi grand qu'est celui de consacrer sa vie à Dieu et d'exprimer ce choix, est plus libéral qu'il n'y paraît dans ses œuvres ? En mettant l'amour divin au-dessus de tout et en expliquant qu'il est moralement condamnable d'enfermer contre leur gré des jeunes filles au couvent, J. Zorrilla est effectivement imprégné de modernité. Ainsi, pour lui, les filles devraient pouvoir contester l'autorité parentale lorsque leur bonheur n'entre pas en ligne de compte dans les choix faits pour elles.

2) La critique du donjuanisme.

Les *Leyendas Tradicionales* ne manquent pas de personnages ressemblant à Don Juan, qu'ils soient novices ou maîtres dans l'art de la séduction. Ces personnages sont tous négatifs, car, comme l'explique Éliane Lavaud, un Don Juan « est à l'origine un jouisseur effréné qui ne peut voir aucune femme sans désirer la posséder surtout si, pour ce faire, il doit l'enlever à quelqu'un, s'arrogeant ainsi des droits que légitimement il n'a pas. […] Toutes les ruses sont bonnes pour parvenir à ses fins »[918]. En effet, les Don Juan des légendes de J. Zorrilla n'ont à aucun moment le moindre scrupule, la moindre compassion envers leur(s) victime(s). Prenons l'exemple de César Montoya : il doit se marier avec Diana mais, à la suite d'un pari, il a l'intention de séduire une nonne, trophée manquant à son tableau de chasse. La proximité de ses noces ne l'arrête pas ; bien au contraire, elle le convainc d'accélérer les choses et de remporter son pari le soir-même. Au même moment, se déroule la fête qui précède la noce, mais il n'y est que peu présent, beaucoup plus occupé par son rendez-vous avec Inés, la nonne… En plus de ne pas faire honneur à sa fiancée

[918] « Las *Sonatas* de Valle-Inclan, véhicule du mythe de Don Juan ? », *in* DUMAS (Claude), *op. cit.*, pp. 29-46 ; p. 31.

et à la famille de celle-ci, il n'a aucune espèce de sincérité envers Inés, il la méprise plutôt. Elle n'est qu'un objet de plaisir pour lui, l'instrument par lequel il va remporter son pari. Il en est de même dans « Margarita la tornera » : que la jeune fille soit fiancée à Dieu serait, pour Don Juan de Alarcón, plutôt une émulation qu'un frein et une des raisons qui le poussent à vouloir séduire une nonne ; elle a juré fidélité à Dieu et il veut parvenir à la faire trahir cet engagement. Se croit-il alors plus fort que Dieu ? Nous comprenons qu'il s'agit là d'un but suprême pour Don Juan, mais également d'une terrible transgression, qui ne pourra absolument pas se terminer par la réussite et la tranquillité *ad vitam eternam* pour le pécheur. Et, J. Zorrilla ayant pour volonté de montrer la grandeur de Dieu, il ne peut laisser ces Don Juan triompher dans leur duel avec Dieu.

« Zorrilla […] fut toute sa vie obsédé par le personnage de Don Juan », écrit Jean-Louis Picoche[919]. Dans notre corpus, trois légendes ont pour protagoniste un homme répondant aux traits d'un don Juan : César dans « El capitán Montoya », comme nous l'avons vu ; Diego dans « A buen juez mejor testigo » et Juan de Alarcón dans « Margarita la tornera ». Diego se comporte en séducteur infidèle, qui oublie bien vite sa promesse de mariage. Certes, Inés s'était contentée de la promesse verbale de Diego pour céder à ses avances. Cela était très répandu[920]. Le père d'Inés de Vargas y Acuña était opposé à son amour et avait pour elle d'autres projets ; donc, obtenir de Diego, l'homme qu'elle aime et dont elle se croit aimée, une promesse de mariage lui permettrait d'être libérée d'une union qu'elle ne désire pas. Hélas, c'est compter sans le caractère hypocrite de Diego. En effet, « l'ennui était que, fréquemment, le séducteur disparaissait une fois son forfait accompli et que la jeune abandonnée devait le rechercher et le contraindre à l'épouser »[921]. Diego rejette Inés à son retour de Flandre et, même face à la justice, il n'hésite pas à mentir. Néanmoins, l'intervention du fantastique par le biais de la statue du Christ de la Vega le pousse à se repentir en se retirant de la vie mondaine. Inés aussi entre au couvent puisque, malgré la reconnaissance de son innocence, son honneur est sali ; et, de plus, la rupture de la promesse est pour elle le glas d'une vie amoureuse puisqu'elle a juré fidélité à Diego.

---

[919] *In Don Juan en Espagne*, *op. cit*., p. 33.
[920] *Op. cit.*, p. 19 : « En somme, la ruse des jeunes débauchés de l'époque consiste à présenter le consentement des époux comme un mariage en bonne et due forme et la cérémonie religieuse comme une simple officialisation. C'était là, pour les jeunes filles, une façon comme une autre d'échapper au mariage politique décidé en haut lieu ».
[921] *Ibid.*

Juan de Alarcón est un personnage d'un autre style. Nous ignorons ce que Diego a fait pendant son absence, s'il a abusé des femmes par de fausses promesses ; par contre, nous savons que Juan de Alarcón est en perpétuelle recherche de nouvelles conquêtes. Comme Don Juan dans l'œuvre de Tirso de Molina, avec sa réplique « ¿ Tan largo me lo fiáis ? », Juan de Alarcón est persuadé qu'il aura tout son temps pour se repentir au bon moment et que cela lui assurera le bonheur éternel. Le Commandeur offre *in extremis* le repentir au Don Juan de Tirso mais, à cause de son orgueil, celui-ci n'en profite pas et est précipité en enfer. Nous ne savons pas quel est le destin de Juan de Alarcón, mais il va de pays en pays dans le but de s'amuser et de séduire, ce qui l'entraîne dans des mésaventures qui pourraient bien un jour le mener jusqu'à un duel fatal ou en prison. Le narrateur ne se fait pas d'illusions sur l'âme damnée de Juan de Alarcón.

Mais il n'y a pas que ces Don Juan qui n'ont que peu de considération pour la gent féminine : celle-ci a-t-elle à un quelconque moment réellement droit à la parole ? Inés de Vargas y Acuña est traitée avec condescendance lorsqu'elle vient présenter sa requête au juge : si elle n'a pas de témoin, sa parole ne vaut rien contre celle de Diego :

> - ¿ Tienes testigos ?
> - Ninguno.
> - Capitan, idos con Dios,
> y dispensad que acusado
> dudara de vuestro honor.
> (« A buen juez mejor testigo »,
> vv. 572-575, p. 16b).

Diana a-t-elle son mot à dire lorsque son père l'offre en mariage à César Montoya ? Est-il légitime de tuer une femme qui repousse des avances comme c'est le cas dans « La cabeza de plata » ou de provoquer, pour la même raison, la destruction de sa famille, comme on le voit dans « El escultor y el duque » ? De même, une femme se joue-t-elle aux dés comme le font les deux amis de « Para verdades el tiempo y para justicias Dios » ? Amoureux tous les deux de la même femme, au lieu de la laisser choisir l'un d'eux (ou un autre…), ils lancent les dés afin de déterminer qui sera l'heureux gagnant ayant le droit de la courtiser et de l'épouser. Carlos Heusch[922] explique que durant les siècles précédant le nôtre, la femme était en infériorité juridique par rapport à l'homme ; elle dépendait toujours

[922] « L'amour et la femme dans la fiction chevaleresque du moyen âge », *in* MARTIN (Georges), *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, *op. cit.*, pp. 145-189 ; p. 149.

d'une autorité masculine (d'abord le père ou le frère, puis le mari). Elle était en fait donnée d'un homme à un autre homme. Juste avant la cérémonie, le tuteur mettait la main de la jeune fille dans celle du futur mari. Par conséquent, les mentalités des époques présentées imaginent encore la femme comme un être inférieur dont il faut se méfier car, en tant que descendante d'Ève, elle incite au péché. Dès Saint-Augustin, il est admis que la femme est au service de l'homme. Jean Verdon[923] cite Gilles Bellemère, pour qui la femme est un objet imparfait, un animal aimable, un être odieux, le trouble de l'homme, l'origine des discordes, un encouragement aux disputes, l'instigatrice de tous les crimes ; il évoque également Jean de Meung qui, dans *Le Roman de la Rose*, considère que les femmes vertueuses sont aussi rares que les cygnes noirs. L'amour n'est pas une donnée nécessaire à un mariage et c'est les pères qui décident des unions. Cela est rapporté dans des contes populaires comme, par exemple, « Les trois cheveux blancs du diable », un conte argentin, qui raconte comment un roi, prisonnier depuis plusieurs années loin de son royaume, prit en affection un jeune garçon et lui fit porter une lettre à la Cour qui disait : « Cet homme est mon bienfaiteur. Si vous le recevez, donnez-lui en même temps la main de ma fille »[924]. En règle générale, « la liberté de la jeune fille diminue d'autant plus que sa condition sociale est élevée »[925]. Nous constatons donc que les femmes ne sont pas respectées ni considérées avec égards, même lorsqu'il s'agit de veuves :

> La veuve, qu'elle soit riche ou pauvre, vit de pénibles moments. Riche, elle excite les convoitises et court le risque de se faire dépouiller ; pauvre, elle ne rencontre guère de pitié et les gens qui l'honoraient du temps de son mari ne lui manifestent plus d'amitié[926].

La femme veuve ne voit ainsi que deux solutions à sa portée : entrer en religion ou se retirer sur ses terres pour mener une vie simple et pieuse, sans superfluité aucune. Inés de Zamora (« El caballero de la buena memoria ») vit ainsi retirée dans sa demeure, préoccupée uniquement par le bonheur de son fils unique : « Famille et religion, telles seront désormais ses préoccupations »[927]. Son bonheur à elle-même n'est absolument pas quelque chose d'essentiel dans les préoccupations masculines et cela se ressent dans les légendes. À part de rares exceptions (Genaro

---

[923] *La femme au Moyen Âge, op. cit.*
[924] TIÊT (Trân Minh), *op. cit.*, pp. 21-25 ; p. 21.
[925] *La femme au Moyen Âge, op. cit*., p. 30.
[926] *Op. cit*., p. 52.
[927] *Ibid*.

dans « La cabeza de plata », Torrigiano dans « El escultor y el duque », Juan de Zamora dans « El caballero de la buena memoria »), les hommes sont tous cruels envers la gent féminine, égoïstes, profiteurs et menteurs. J. Zorrilla ne les critique pas explicitement, mais sa façon de mettre leurs défauts en exergue et de dénoncer leurs vices permet au lecteur de comprendre que, implicitement, il condamne leur attitude et leur caractère.

3) La condamnation de la dictature des passions.

Les personnages masculins positifs sont plutôt rares dans les *Leyendas Tradicionales* ! En effet, les hommes donnent plutôt l'impression d'agir sous l'emprise de leurs passions ou de leurs caprices, sans réfléchir un seul instant aux conséquences possibles de leurs actes… Ainsi, Diego promet le mariage à Inés (« A buen juez mejor testigo ») alors qu'il n'a aucunement l'intention de l'épouser. S'il hésite un instant avant de jurer fidélité, ce n'est pas parce qu'il a des scrupules envers Inés, mais parce qu'il se trouve sous un crucifix.

Fou de jalousie d'avoir été éconduit, Pedro Martínez tue Rosa et son mari (« Las dos Rosas »).

César Montoya (« El capitán Montoya ») souhaite séduire une nonne et cela ne le gêne pas de tout mettre en œuvre pour réaliser ce désir la veille de son propre mariage avec Diana. Jean-Louis Picoche considère :

> Montoya n'est pas un débauché vulgaire. Il est courageux et généreux mais c'est un joueur qui a fait le pari d'enlever une religieuse et qui, dans son orgueil, veut tenir son pari, même la veille de ses noces. Mais il sait profiter de la grâce que lui apportent les âmes du Purgatoire, se repent et fait pénitence[928].

Effectivement, Montoya montre plus d'une fois sa différence d'avec les autres personnages masculins négatifs. Après avoir compris, en rêvant qu'il assistait à ses funérailles, que Dieu condamne ses actes de séduction, il lègue ses biens à son serviteur, en remerciement de son dévouement, et il est assez intelligent pour renoncer à son projet sacrilège, contrairement au Don Juan de Tirso de Molina, qui est entraîné vers l'enfer car incapable, du fait de sa vanité, de saisir l'offre de repentir que lui fait la statue du Commandeur. Don Juan pense qu'il sera toujours temps de se repentir et franchit des limites irréversibles, alors que César Montoya comprend

[928] *Don Juan en Espagne* , *op. cit*, p. 40.

qu'il est allé trop loin dans la voie du péché et qu'il doit réagir. Cependant, il a semé bien du chagrin autour de lui !

Ronquillo (« Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos ») est un juge assoiffé de pouvoir, prêt à toutes les exactions pour obtenir les faveurs du Roi.

Ne supportant pas d'être repoussé, le tuteur de Valentina (« La cabeza de plata ») tue cette dernière. Nous pourrions énumérer toutes les légendes ; dans chacune d'elles un personnage masculin se laisse déborder par sa passion, par sa nature capricieuse ou par son orgueil. Cervantes évoquait déjà ce type de personnage dans ses *Novelas ejemplares* : « un caballero de aquella ciudad a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres, le hacían hacer cosas y tener atrevimiento que desdecían de su calidad y le daban renombre de atrevido »[929].

En général, ces personnages sont punis par la justice ou par Dieu, ce qui rétablit l'ordre et remet les valeurs à leur place : le tuteur de Valentina, Ronquillo et Pedro Martínez sont damnés, Diego Ibáñez et César Montoya font pénitence le reste de leur vie. Quant à Tello (« Justicia de Dios ») et à Juan Ruiz (« Para verdades el tiempo y para justicias Dios »), ils sont arrêtés par la police et jugés. Enfin, Juan (« El testigo de bronce ») est puni par Jésus-Christ qui venge lui-même le meurtre de Germán de Osorio et prononce ces mots :

> « Jamás se invoca en vano
> el favor de los cielos soberano :
> en una calle á mi mansion contigua
> murió German : testigo del villano
> crimen fuí yo : mas véngale mi mano ;
> yo soy el Crucifijo de la Antigua. »
>
> Quedó muerto don Juan […].
> (vv. 2151-2157, p. 226b).

Mais qui est le véritable garant de la bonne moralité ? Ce ne sont pas ces personnages qui n'ont que peu de scrupules, mis à part César Montoya et Tello ; en effet jusqu'au bout Diego rejette Inés, Ronquillo n'est assailli de doutes que sur son lit de mort mais ses regrets ne sont pas sincères, Pedro a oublié la première Rosa et n'a pas de remords de l'avoir assassinée et Juan Ruiz s'apprête à épouser Catalina alors qu'il a tué son époux. Si la morale est sauve, c'est en grande partie grâce à une

[929] « Novela de la fuerza de la sangre », *Novelas Ejemplares* [1613], préf. et notes de Claire Lagrange, Paris, Gallimard, 1991, 393 p., pp. 211-269 ; p. 11.

intervention divine. Alors, ces personnages représentent-ils réellement quelque chose de positif ? Peut-on envier cette période où les hommes semblaient n'obéir qu'à leurs instincts ? Bartolomé Bennassar met l'accent sur la facilité avec laquelle les Espagnols recouraient à la violence[930]. Ils ne sont absolument pas représentatifs des valeurs morales prônées au XVI^e^ siècle, comme l'honneur ou la loyauté, car ils les transgressent allègrement ! Le XVII^e^ siècle n'est pas non plus le symbole de la paix et de la moralité :

> Tous les historiens admettent aujourd'hui que la période la plus sombre de l'histoire moderne des Espagnes correspond aux années 1640-1685. Tous les facteurs négatifs s'accumulent pour créer le désenchantement et l'angoisse des hommes : la guerre, le banditisme, les retours offensifs de la peste, l'exaspération du typhus, les récoltes désastreuses. Le désespoir enfante les révoltes[931].

Nous pouvons déceler une part de critique dans l'œuvre de José Zorrilla. Ces hommes portant leur honneur en étendard, arborant qui son courage ou sa vaillance, qui son nom illustre, ne sont en fait que des hommes victimes de leurs passions, de leurs caprices, des hommes faibles, comme l'étaient les hommes du XIX^e^ siècle, les contemporains de J. Zorrilla, par rapport auxquels ils n'étaient ni meilleurs ni pires, sans doute, et c'est la foi qui les remettait sur le droit chemin. Si cela était impossible, ils y perdaient la vie.

III. José Zorrilla, un poète modèle pour des générations d'écrivains.

1) José Zorrilla, modèle pour des auteurs du XIX^e^ siècle.

Né en 1817, José Zorrilla a eu l'opportunité de commencer sa vie d'écrivain au moment où le Romantisme faisait son entrée en Espagne, par l'intermédiaire d'auteurs étrangers tels que Victor Hugo ou d'auteurs espagnols revenus d'exil comme le Duque de Rivas. J. Zorrilla composa ses premières légendes à l'âge de vingt ans et elles connurent de suite un grand succès. D'autres écrivains de la même génération rencontrèrent également la célébrité et la reconnaissance avec leurs œuvres romantiques : Juan Arolas, né en 1805, Juan Eugenio Hartzenbusch, né en

[930] BENNASSAR (Bartolomé), *Histoire des Espagnols*, *op. cit.*, pp. 411-414.
[931] *Op. cit.*, p. 495.

1806, José de Espronceda, né en 1808, ou encore Gertrudis Gómez de la Avellaneda, née en 1814. Ces auteurs, ainsi que d'autres, se connaissaient et se rencontraient. Seul le Duque de Rivas, né en 1791, avait commencé sa carrière littéraire avant les années 1840. En se réunissant en *tertulias* pour y lire leurs compositions à leurs amis, tous ces écrivains s'influencèrent mutuellement. Cependant, rapidement, J. Zorrilla se démarqua des autres écrivains en s'orientant vers des récits traditionnels prônant des valeurs absolutistes désuètes. Il partageait avec les autres romantiques le goût du mystère, l'attrait pour le surnaturel, le panthéisme, le sentiment de mélancolie. Mais, ses œuvres n'exaltaient pas les idéaux libéraux, bien au contraire. Et tandis que le Duque de Rivas, J. E. Hartzenbusch et les autres évoluaient vers une carrière politique, J. Zorrilla ne quitta jamais le domaine de la littérature pure. D'autre part, il vécut tout au long du XIX^{e} siècle puisqu'il mourut en 1893, à l'âge de 76 ans. Il écrivit jusqu'à sa mort et put donc avoir une influence sur les autres écrivains tout au long du siècle. Par contre, ses amis écrivains moururent en général prématurément : en 1842 pour Espronceda (alors âgé de 34 ans) et en 1849 pour Arolas (à l'âge de 44 ans), soit avant même la fin du mouvement romantique. Le Duque de Rivas décéda en 1865 et Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1873. Les œuvres publiées alors n'étaient plus forcément de la veine romantique de la première moitié du XIX^{e} siècle car issues d'écrivains trop jeunes lors de l'explosion du Romantisme en Espagne, dans les années 1830 à 1840 : Gaspar Núñez de Arce était né en 1834, Gustavo Adolfo Bécquer en 1836 et Rosalía de Castro en 1837, par exemple.

Notons que le Duque de Rivas, qui était l'objet d'une grande admiration de la part de J. Zorrilla, devint lui-même un admirateur de l'auteur des *Leyendas Tradicionales*. En effet, il lui dédia un poème qu'il fit publier dans la revue *El Heraldo*, le 30 juillet 1844 et qui louent la beauté de ses vers :

> Ni pienses que olvidar puedo
> aquellas fugaces horas,
> tan dulces y encantadoras,
> que presto tuvieron fin,
> en que los versos divinos
> que de tu labio brotaban
> luz, calor, y cuerpo daban
> al aura de mi jardín[932].

[932] Vv. 33-40, *Obras Completas*, ed. y pról. de D. Jorge Campos, *op. cit.*, tomo I, pp. 529-530, p. 529b.

De même, il lui dédie sa légende *La azucena milagrosa*, dans laquelle il lui confie toute son admiration pour son inspiration créatrice : « No es contender ni competir contigo / en quien de Calderón arde la llama »[933].

a) Gustavo Adolfo Bécquer.

La vie de Gustavo Adolfo Bécquer a été courte[934], mais il a eu le temps de produire une œuvre littéraire de qualité exceptionnelle. Ses poèmes, *Rimas*, gardent une connotation romantique : « la nature demeure essentielle pour le locuteur, elle est dans le poème le lieu de tous les émois et de tous les enchantements »[935]. Les éléments de la nature révèlent, comme chez José Zorrilla, les tempêtes et les joies intérieures :

Saeta que voladora
cruza, arrojada al azar,
y que no sabe dónde
temblando se clavará ;

hoja que del árbol seca
arrebata el vendaval,
y que no hay quien diga el surco
donde el polvo volverá.

Gigante ola que el viento
riza y empuja en el mar
y rueda y pasa y se ignora
qué playa buscando va.

Luz que en cercos temblorosos
brilla próxima a expirar,
y que no se sabe de ellos
cuál el último será.
Eso soy yo que al acaso
cruzo el mundo sin pensar
ce dónde vengo ni a dónde
mis pasos me llevarán[936].

De même, Bécquer privilégie les formes poétiques traditionnelles comme le *romance* :

[933] Vv. 9-10, *Obras Completas*, ed. y pról. de D. Jorge Campos, *op. cit.*, tomo I, pp. 425-427, p. 425a.
[934] Il est né en 1836 et est mort en 1870.
[935] ZIMMERMANN (Marie-Claire), *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Colin, 2005, 261 p. ; p.4.
[936] BÉCQUER (Gustavo Adolfo), *Rimas* [1868], edición, introducción y notas de José Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 156 p. ; « Rima II », pp. 12-13.

Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar te quejas ;
verdes los tienen las náyades,
verdes los tuvo Minerva,
y verdes son las pupilas
de las hurís del Profeta[937].

Il utilise les mètres traditionnels comme l'octosyllabe[938], l'heptasyllabe[939] et l'hendécasyllabe[940], ces deux derniers étant parfois associés pour former des *silvas* :

Tu pupila es azul, y cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja[941].

Tout comme J. Zorrilla, G. A. Bécquer composa des légendes (il les écrivit et les fit paraître entre 1858 et 1964) et il reconnut dans le peuple le gardien des traditions que les poètes vont reprendre sous forme de récit légendaire ou de poème :

Que lo crea o no, me importa bien poco.
Mi abuelo se lo narró a mi padre ;
mi padre me lo ha referido a mí,
y yo te lo cuento ahora,
siquiera no sea más que por pasar el rato[942].

Elles sont en prose, mais recourent aux mêmes procédés que celles de J. Zorrilla : elles font intervenir le merveilleux et le fantastique à travers l'apparition de personnages surnaturels ou l'intervention de personnages religieux : dans « El Miserere », les spectres des moines assassinés reviennent hanter, tous les Jeudis Saints, les ruines de leur monastère incendié et, dans «El Cristo de la Calavera », deux rivaux se recueillent sous la statue de Jésus qui leur fait comprendre, en éteignant et rallumant par trois fois la lampe à huile éclairant la rue, qu'ils doivent

[937] « Rima XII », vv. 1-6, *op. cit.*, pp. 31-33.
[938] « Rima XXIV », vv. 1-8, *op. cit.*, p. 47-48 : « Dos rojas lenguas de fuego / que a un mismo tronco enlazadas / se aproximan, y al besarse / forman una sola llama. // Dos notas que del laúd / a un tiempo la mano arranca, / y en el espacio se encuentran / y armoniosas se abrazan ».
[939] « Rima III », vv. 1-8, *op. cit.*, p. 14-17 : « Sacudimiento extraño / que agita las ideas / como huracán que empuja / las olas en tropel. // Murmullo que en el alma / se eleva y va creciendo / como volcán que sordo / anuncia que va a arder ».
[940] « Rima XXX », vv. 1-8, *op. cit.*, p. 59 : « Asomaba a sus ojos una lágrima / y a mi labio una frase de perdón, / habló el orgullo y se enjugó su llanto, / y la frase en mis labios expiró. // Yo voy por un camino, ella, por otro, / pero al pensar en nuestro mutuo amor, / yo digo aún, ¿ por qué callé aquel día ? / Y ella dirá ¿ por qué no lloré yo ? ».
[941] « Rima XIII », vv. 1-4, *op. cit.*, pp. 34-35.
[942] « La cruz del diablo », *in Obras Completas*, *op. cit.*, p. 104.

renoncer à se battre en duel[943] ; le fantastique intervient souvent la nuit, alors que les éléments de la Nature sont déchaînés. C'est le cas dans la légende « El beso » afin de préparer le lecteur à l'intervention surnaturelle de la statue du guerrier don Pedro López de Ayala :

> La noche había cerrado sombría y amenazadora. El cielo estaba cubierto de nubes de color de plomo. El aire, que zumbaba encarcelado en las estrechas y retorcidas calles, agitaba la moribunda luz del farolillo de los retablos o hacía girar con un chirrido agudo las veletas de hierro de las torres[944].

Comme dans les *Leyendas Tradicionales,* les personnages sont en général des orphelins ou tout du moins des êtres fragilisés par les épreuves de la vie : dans « La promesa », le jeune Pedro est un « huérfano oscuro, sin nombre y sin familia »[945] ; dans « La corza blanca », on ne connaît pas la mère de Constanza mais la rumeur dit que c'était une gitane[946], ce qui apporte une touche négative au personnage, puisque les gitanes ont longtemps été assimilées à des sorcières. Les hommes leur attribuaient des pouvoirs surnaturels et les croyaient capables de guérir, jeter des sorts et prédire l'avenir. De même ils croyaient qu'elles célébraient des messes noires durant lesquelles elles rendaient culte au Malin. Pour toutes ces raisons, elles étaient mises au ban de la société, qui les rejetait et les craignait[947]. Evoquer une gitane dans un récit légendaire, comme le font J. Zorrilla et G. A. Bécquer, c'est donner d'emblée à celui-ci une dimension propice au mystère et à l'étrangeté.

D'autre part, dans les légendes de J. Zorrilla et de G. A. Bécquer, nous assistons au même phénomène de modalisation de l'expression, dans le but de faire douter le lecteur, qui plonge alors ensuite de façon plus brutale dans le domaine du fantastique : « Allá lejos, muy lejos, creyó divisar por entre los cruzados troncos de los árboles como una claridad una forma blanca que se movía »[948].

---

[943] *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 231 : « La luz, por tercera vez apagada, por tercera vez volvió a resucitar, y las tinieblas se disiparon. ¡Ah! -exclamó Lope al ver a su contrario entonces, y en otros días su mejor amigo, asombrado como él, como él pálido e inmóvil-; Dios no quiere permitir este combate, porque es una lucha fratricida; porque un combate entre nosotros ofende al cielo, ante el cual nos hemos jurado cien veces una amistad eterna ».

[944] BÉCQUER (Gustavo Adolfo), *Obras Completas*, *op. cit.*, pp. 302-319 ; p. 313.

[945] *Op. cit.*, p. 101.

[946] *Op. cit.*, p. 117 : Don Dionís « marchóse a Palestina, en donde anduvo errante algunos años, para volver por último a encerrarse en su castillo de Veratón con una hija pequeña, nacida, sin duda, en aquellos países remotos ».

[947] MICHELET (Jules), *La sorcière*, Paris, Didier, 1952, 2 vols., 192-272 p.

[948] *Op. cit.*, « El rayo de luna », pp. 80-90 ; p. 84.

b) Les poètes « réalistes ».

Ramón de Campoamor a vécu plus longtemps encore que José Zorrilla : il est né en 1817 et est mort en 1901, mais ses œuvres n'ont pas eu le même retentissement que celles de J. Zorrilla, qui « acaparaba el interés general »[949]. En 1842, il publie *Fábulas*[950] et sa vie littéraire s'étend jusque vers 1885 avec *Humoradas*[951], recueil de poèmes brefs. Ce qui unit R. de Campoamor à J. Zorrilla, c'est la visée didactique des compositions : en effet, J. Zorrilla avait pour objectif de redonner confiance au peuple espagnol et de lui faire retrouver des valeurs morales qu'il jugeait nécessaires. Quant à Ramón de Campoamor,

> después de su segunda entrega poética, *Ayes del alma* (1842), publicó las *Fábulas morales y políticas* (1845), en las que se manifiestan sus preocupaciones filosóficas y moralizantes que él pretende llevar a la poesía; pero es en las *Doloras* (1846) donde más se afirma su decisión de lograr, a través de una poesía ligera y epigramática, un efecto ético en el lector[952].

L'auteur dit d'ailleurs lui-même de la composition de *Doloras* :

> Desde la aparición de mis primeras composiciones, conocí que no tenía más remedio que refugiarme en la región del pensamiento, pues otro gran poeta, el señor Zorrilla, ocupaba a la sazón hasta el último recodo del atributo de la extensión. Viendo la totalidad de la Naturaleza extensa abarcada por la mente objetiva de este bardo divino, no tuve más remedio que refugiarme en el campo de mis impresiones subjetivas, íntimas, completamente personales[953].

Durant le XIX^e^ siècle, en effet, il existe en poésie une réflexion morale sur la vie et le monde, sur des « temas tratadísimos que marcaron de forma indeleble, sobre todo, la vocación y el espíritu progresista : el individuo, la libertad y la patria, conceptos ideológicos básicos del Romanticismo »[954]. Cependant, alors que J. Zorrilla mène cette réflexion morale de façon implicite, d'autres auteurs s'impliquent et s'engagent de manière plus directe. Par exemple, Gaspar Nuñez de Arce (1832-1903) « dénonce le désordre moral et social qui lui semble caractériser l'histoire espagnole du XIX^e^ siècle »[955]. Tout comme J. Zorrilla, il pense que « la foi catholique

---

[949] ROS (Félix), « Prólogo » à CAMPOAMOR (Ramón de), *Poesías*, ed. de Rivas Cherif (Cipriano), Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 336 p., pp. 35-61 ; p. 44.
[950] *Op. cit.*, pp. 91-101.
[951] *Op. cit.*, pp. 316-331.
[952] http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/campoamor.htm
[953] CAMPOAMOR (Ramón de), *Poesías*, *op. cit.*, p. 14.
[954] AULLÓN DE HARO (Pedro), *La poesía en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 141 p. ; p. 99.
[955] Cité d'après ZIMMERMANN (Marie-Claire), *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 20.

est l'indispensable support d'une éthique cohérente »[956] et qu'il est donc primordial « de préserver et de défendre fermement les traditions, l'amour de la patrie [et] les valeurs de la famille »[957]. Il a commencé tard à publier ses œuvres, puisque *Gritos de combate* sortit en 1875 et que *La última lamentación de Lord Byron*, *La selva oscura* et *El vértigo* datent de 1879. Dans *Gritos de combate*, l'auteur fait référence à la situation politique, il est engagé. Mais, il est influencé par José Zorrilla dans l'utilisation du langage : on remarque chez G. Nuñez de Arce « un lenguaje declamatorio y muy a menudo grandilocuente del que se ha dicho con acierto que es emparentable con el de Zorrilla »[958]. Tout comme J. Zorrilla, il cherche à éveiller l'émotion chez le lecteur, et pour cela le style qu'il utilise doit être générateur de sensations ; c'est pourquoi il prend soin de la musicalité de ses vers et utilise toutes sortes de figures de style, de syntaxe et de rhétorique, comme les apostrophes, les prosopopées ou les hyperbates. Tout comme J. Zorrilla, il est très sensible à la sonorité de ses vers.

Juan Arolas reçut l'influence de José Zorrilla, dont il était un grand admirateur : « Victor Hugo y Zorrilla, Jorge Manrique, Milton y algunos otros, se hacen oír claramente en la voz de nuestro poeta en distintos pasajes de sus composiciones sagradas »[959].

Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881) publia tout comme J. Zorrilla des poèmes à visée patriotique : *Ecos nacionales* (1849 et 1854) et *La Leyenda de Nochebuena* (1871). En 1867, dans le prologue à *La Arcadia moderna*, il reprend la notion déjà évoquée par José Zorrilla de caractère sacré du poète, récepteur de « la herencia sagrada »[960]. Il ajoute :

> El poeta, ahora como siempre, se inspira además de los sentimientos personales, en los sentimientos, en las ideas, en las costumbres y en los intereses generosos de su época ; y heraldo del porvenir, marcha delante de la columna de fuego, que alumbra el camino de la humanidad[961].

Les poètes de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle considèrent de toute façon que la plus belle et la plus naturelle des poésies est la poésie populaire, enracinée dans

---

[956] *Ibid.*
[957] *Ibid.*
[958] AULLÓN DE HARO (Pedro), *op. cit.*, p. 43.
[959] LOMBA y PEDRAJA (José), « Prólogo » à *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 303 p. ; p. XXXV.
[960] AULLÓN DE HARO (Pedro), *op. cit.*, p. 82.
[961] *Ibid.*

la tradition, comme « fruto de la llaneza y el pensar natural »[962], pour reprendre les mots d' Antonio Trueba[963]. La notion de peuple et de tradition chère à J. Zorrilla reste donc vivace.

2) José Zorrilla, un modèle pour les auteurs du XX^e^ siècle.

a) Les écrivains réalistes et modernistes.

La génération des écrivains réalistes reconnaît l'importance de J. Zorrilla. Clarín dit de lui en 1879 : « Vive todavía entre nosotros el gran Zorrilla, el mejor poeta de todos en muchas leguas a la redonda [...] el poeta más famoso de España en el siglo XIX»[964]. En 1893 il avoue que, pour lui, le fait que José Zorrilla l'ait sollicité pour qu'il fasse une critique de son œuvre est « la mayor honra que recibí en mi humilde vida literaria »[965] et, trois ans plus tard, il écrit que J. Zorrilla est « uno de los grandes símbolos de nuestra vida moral, consciente »[966]. En 1883, Marcelino Menéndez y Pelayo ajoute que José Zorrilla « gusta y será leído y querido y admirado mientras lata un corazón español y mientras no se extinga la última reliquia del espíritu de raza »[967]. Dans ses articles de presse, Benito Pérez Galdós consacre de nombreux articles à J. Zorrilla, notamment en tant que dramaturge et en 1889 il prédit que J. Zorrilla va laisser une trace indélébile dans l'histoire de la littérature espagnole : « Zorrilla es el más nacional de nuestros poetas. [Es] la encarnación de la poesía española en lo que tiene de castizo y tradicional. [...] Ningún otro ha tenido más entusiastas adeptos ni secuaces más vehementos ni tan fantásticos

---

[962] « Lo que es poesía », in *Cuentos campesinos*, [1860] cité d'ap. AULLÓN DE HARO (Pedro), *op. cit.*, p. 85.
[963] BRAGANTE (Jesús), *op. cit*, p. 981 : « TRUEBA, Antonio de (Montellano, Vizcaya, 1819-Madrid, 1889). Poeta y narrador. Se labró una formación autodidacta. En 1836 se había trasladado a Madrid para no ser alistado en el ejército carlista y, después de trabajar en la ferretería de su tío, ingresó en el Ayuntamiento y comenzó a colaborar en diversas publicaciones, tales como *La Época* o *La Correspondencia de España.* Autor de poemas inspirados en las canciones populares, también escribió cuentos demasiado dulzones, de intención moralizadora y corte idílico, y de estilo sencillo. Se trata de relatos en los que se defiende el hogar, el amor inocente, el patriotismo y le fe cristiana, así como, en algunos, las maravillas del paisaje de su tierra. Destacan los poemas breves del *Libro de los cantares* (1851), con el que alcanzó un gran éxito, los del *Libro de las montañas* (1867) y numerosas colecciones de cuentos, tales como : *Cuentos de color de rosa* (1854), *Colorín Colorado* (1859), […] *Narraciones populares* (1874). […] Fue autor, asimismo, de la novela histórica *El Cid campeador* (1851) ».
[964] CLARÍN (ALAS Leopoldo), *Preludios de «Clarín»*, ed. de Jean-François Botrel, Oviedo, Diputación de Asturias, 1972, 244 p. ; p. 205.
[965] *Id*, *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce*, Madrid, Fernando Fé, 1888, 132 p. ; p. 25.
[966] *Id.*, *Revista mínima*, reproducida en LISSORGUES (Yvan), *Clarín, político*, Toulouse, Éd. Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, 2 vols., 377-225 p. ; vol. 1, p. 102.
[967] Cité d'après NAVAS RUIZ (Ricardo), *La poesía de José Zorrilla*, *op. cit.*, p. 7.

admiradores »[968]. Et en 1896, Angel Ganivet pense que « Zorrilla era hombre de ideas avanzadas y fue nuestro cantor tradicional »[969].

La date de 1898 laisse de grandes séquelles en Espagne : le pays vient de perdre ses dernières colonies et est donc totalement déstabilisé à tous les niveaux, notamment politique, économique ou encore culturel… Le temps n'est plus au lyrisme romantique ; par contre, comme dans la première moitié du XIX^{e} siècle, le thème national est prépondérant dans la littérature : Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín ou encore Ramiro de Maetzu publient des romans, des essais, des pièces de théâtre ayant pour thème l'Espagne. Ces hommes n'ont pas tous la même orientation, certains restent davantage tournés vers la tradition et les valeurs du passé que d'autres, comme c'était le cas pour Azorín et R. de Maetzu. Ce dernier devint un défenseur du mythe de l'Hispanité : il réinterpréta tous les faits historiques, comme l'Empire, la Conquête, la Colonisation et la désintégration de cet empire, dans le but de « prophétiser l'avenir »[970] et de faire réaffleurer la tradition espagnole des siècles passés. La notion d'Hispanité est prônée, encensée et mise sur un pied d'égalité avec celle de Catholicisme, par exemple dans le discours intitulé « Apología de la Hispanidad » et prononcé le 12 octobre 1934 au Théâtre Colón de Buenos Aires par le Cardinal Gomá[971] :

> Mi tesis, para la que quiero la máxima diafanidad, es ésta:
>
> *América es la obra de España. Esta obra de España lo es esencialmente de catolicismo. Luego hay relación de igualdad entre hispanidad y catolicismo, y es locura todo intento de hispanización que lo repudie.* […]

[968] PÉREZ GALDÓS (Benito), *Obras inéditas*, ed. de A. Ghiraldo, Madrid, Renacimiento, 1923, 9 vols. ; t. 5, *Nuestro Teatro*, p. 193.
[969] *In Granada la bella*, Helsingfors, impr. J. C. Frenckell é hijo, 95 p., cité d'après NAVAS RUIZ (Ricardo), *La poesía de José Zorrilla*, *op. cit.*, p. 20.
[970] LÓPEZ CAMPILLO (Evelyne), « La vision apocalyptique de Maetzu », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, *op. cit.*, p. 136.
[971] http://www.filosofia.org/ave/001/a223.htm : « Isidro Gomá Tomás nació el 17 de agosto de 1869 en La Riba, pueblo de la provincia de Tarragona. Realizó los estudios eclesiásticos en el Seminario de Tarragona y, una vez ordenado presbítero el 8 de junio de 1895, ejerció durante veinticinco años como profesor en esa institución, manteniendo a la par gran actividad literaria y eclesiástica. El papa Pío XI le preconizó el 20 de junio de 1927 como Obispo de Tarazona ; y el 12 de abril de 1933 fue nombrado Arzobispo de Toledo y Primado de la Iglesia española. El 19 de diciembre de 1935 fue creado Cardenal de la Iglesia de Roma. Como Primado de España correspondió al Cardenal Gomá un importante protagonismo durante la guerra civil. Además, entre diciembre de 1936 y octubre de 1937, fue representante confidencial y oficioso de la Santa Sede ante el Gobierno del general Franco. Terminada la guerra fue el encargado de recibir la oración del Caudillo Franco, cuando ofrendó a Dios la espada vencedora, en la irrepetible ceremonia que tuvo lugar el 20 de mayo de 1939 en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid. El Cardenal Gomá ordenó que tal espada vencedora fuera custodiada en el Tesoro de la Catedral Primada. Su principal preocupación al inicio de la postguerra fue la reorganización de la Acción Católica, pero su salud se había deteriorado mucho, y falleció en Toledo el 22 de agosto de 1940 ».

> ¡ Excelsos destinos los de España en la historia, señores! Dios quiso probarla con el hierro y el fuego de la invasión sarracena; ocho siglos fué el baluarte cuya resistencia salvó la cristiandad de Europa; y Dios premió el esfuerzo gigante dando a nuestro pueblo un alma recia, fortalecida en la lucha, fundida en el troquel de un ideal único, con el temple que da al espíritu el sobrenaturalismo cristiano profesado como ley de la vida y de la historia patria. El mismo año en que terminaba en Granada la reconquista del solar patrio, daba España el gran salto transoceánico y empalmaba la más heroica de las reconquistas con la conquista más trascendental de la historia [y] con una Reina que encarnaba todas las virtudes de la raza: fe, valor, espíritu de proselitismo cristiano […]
>
> España fué un Estado misionero antes que conquistador. Si utilizó la espada fué para que, sin violencia, pasara triunfante la Cruz. La tónica de la conquista la daba Isabel la Católica, cuando a la hora de su muerte dictaba al escribano real estas palabras: «Nuestra principal intención fué de procurar atraer a los pueblos dellas (de las Indias) e los convertir a Nuestra santa fe catholica.» […]
>
> América es obra nuestra; esta obra es esencialmente de catolicismo. Luego hay relación de igualdad entre raza o hispanidad y catolicismo[972].

Ramiro de Maetzu[973] défend également la Monarchie telle qu'elle était représentée avec les Rois Catholiques, Charles V et Philippe II, imbue de traditions et protectrice de la conception catholique de l'univers.

Mais, à côté de cette réflexion philosophique sur l'essence de l'Hispanité et sur l'homme, il existe une littérature qui rejette le prosaïsme de Campoamor par exemple, même si, pour ce dernier, « había representado su musa la reacción natural contra el excesivo musicalismo de Zorrilla »[974]. Les représentants de cette littérature davantage tournée vers le réalisme considèrent que :

> El verdadero romántico evita cuanto puede el prosaísmo del estilo, cualidad que no a todos es dado conseguir, trata siempre de conservar a la poesía todos los recursos prosódicos, su riqueza musical, su esencia cantante, para lograr por medio del ritmo y de la rima y de vocablos curiosamente escogidos, una impresión de antemano definida y solicitada[975].

La figure la plus marquante du modernisme est Rubén Darío (1867-1916). Cet Uruguayen, qui a beaucoup voyagé en Europe et en Amérique, connaissait très bien la littérature espagnole. Nous pouvons le rapprocher de José Zorrilla

---

[972] *Acción Española*, Madrid tomo XI, numéros 64-65 (1/11/1934), pp. 193-230. Voir aussi le site Internet suivant : http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e64193.htm

[973] « Defensa de la Hispanidad », *in Acción Española*, Madrid, tomo I, n°5 (16/02/1932), pp. 449-457. Voir aussi : http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e05449.htm

[974] CAMPOAMOR (Ramón de), *Poesías*, *op. cit.*, p. 32.

[975] AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ José), *La voluntad* [1902], *op. cit.*, p. 261.

pour divers aspects : la musicalité de ses poèmes, l'emphase et le goût pour l'exclamation dans les compositions, l'utilisation de mètres traditionnels tels que l'hendécasyllabe et l'octosyllabe et également de la polymétrie[976]. Rubén Darío n'a jamais caché son admiration pour J. Zorrilla. Il le voyait comme un :

> millonario de sueños y de rimas, propietario del cielo azul donde no hay nada que comer. […] Zorrilla encarna toda la vasta leyenda nacional y es su espíritu el más español, el más autóctono de todos, desde el mundo múltiple que se desbordó su poesía (...) hasta la impecabilidad clásica de su forma[977].

Un autre moderniste présente des similitudes avec José Zorrilla : il s'agit de Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Il publie en 1902 un recueil de poèmes intitulé *Rimas* et dont l'impression dominante est la nostalgie. En effet, l'auteur y évoque les motifs romantiques de la forêt, de l'eau vive, du jardin, soit autant d'espaces mystérieux et propices au rêve. De plus, les compositions sont écrites en *romance*. Dans *Arias tristes* (1903), recueil de poèmes également en *romances*, il met l'accent sur la musicalité des vers et sur l'importance de la nature dont les manifestations révèlent les sentiments du narrateur :

> Yo no volveré. Y la noche
> tibia, serena y callada,
> dormirá el mundo, a los rayos
> de su luna solitaria.
> Mi cuerpo no estará allí,
> y por la abierta ventana,
> entrará una brisa fresca,
> preguntando por mi alma…[978]

Nous pouvons remarquer que les adjectifs sont les mêmes que dans les poèmes et les légendes de J. Zorrilla, notamment en ce qui concerne la nuit. Il utilise également les points de suspension. Nous pouvons donc noter chez Juan Ramón Jiménez « un lyrisme encore pénétré de romantisme »[979]. Miguel de Unamuno explique l'importance pour l'Espagne de se tourner vers la poésie traditionnelle :

> Cuando los doctos, sacudiendo las cadenas, tan educadoras por otra parte, del pseudo-clasicismo francés, volvieron los ojos a los hasta entonces desdeñados romances populares, la poesía nacional se rejuveneció como por encanto, cobró fuerzas como el gigante Anteo del contacto de la tierra, y sin

[976] ZIMMERMANN (Marie-Claire), *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 25.
[977] [1901], cité d'après NAVAS RUIZ (Ricardo), *La poesía de José Zorrilla*, *op. cit.*, p. 20.
[978] JIMÉNEZ (Juan Ramón), « Arias tristes », *in Selección de poemas*, ed. de Gilbert Azam, Castalia, Madrid, 1987, 227 p. ; p. 79.
[979] Cité d'après ZIMMERMANN (Marie-Claire), *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 33.

> escándalo de nadie, los poetas doctos como en el siglo XVI, imitaron los romances del pueblo[980].

Cependant, pour lui, la Castille ne doit pas avoir le premier rôle en Espagne, mais toutes les régions doivent être fières de leurs spécificités et non se laisser porter par une seule :

> Castilla ha sido durante siglos, y sobre todo desde los Reyes Católicos, el eje histórico de la nacionalidad española ; Castilla ha impreso su sello a las letras, a las artes, a la no filosofía, a la pseudoreligión, a la política españolas. Aunque todos hayan podido participar legalmente de la gobernación del Estado, todo se ha hecho a la castellana […] y por culpa principalmente de los no castellanos, que, presos de otras preocupaciones, descuidaban la de hacerse sentir en la marcha política y en la cultura[981].

En cela, Unamuno s'oppose donc à J. Zorrilla pour qui la Castille était un modèle pour l'Espagne.

b) Les poètes folkloristes.

Plus tard au cours du XX^e^ siècle, nous trouvons des poètes qui ont chanté l'Espagne comme le fit J. Zorrilla. C'est le cas d'Antonio Machado, dont l'oncle, Agustín Durán, avait déjà travaillé sur des *romances* et sur la poésie populaire espagnole. Entre 1907 et 1917, Antonio Machado écrivit *Campos de Castilla*, en hommage à cette région d'Espagne. Dans ces poèmes, il utilise par exemple la *silva* :

> Al olmo viejo, hendido por el rayo
> y en su mitad podrido,
> con las lluvias de abril y el sol de mayo
> algunas hojas verdes le han salido.
>
> ¡ El olmo centenario, en la colina
> que lame el Duero ! Un musgo amarillento
> le mancha la corteza blanquecina
> al tronco carcomido y polvoriento[982].

Il utilise également l'autre forme poétique traditionnelle espagnole, le *romance*, comme dans ce poème où il raconte la mort de sa bien-aimée Leonor :

> Una noche de verano
> —estaba abierto el balcón

[980] UNAMUNO (Miguel de), *En torno al casticismo* [1895], *op. cit.*, p. 120.
[981] *Op. cit*., p. 149.
[982] « A un olmo seco », *El Porvenir Castellano* (Soria), 20 de febrero de 1913, con el pie « Soria, 4 de Mayo 1912 ».

y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos,
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón,
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos![983].

L'utilisation du *romance* est un choix important, car Antonio Machado l'utilise même pour raconter un fait divers sous la forme d'une épopée, comme dans « La tierra de Alvargonzález » :

El menor, que a los latines
prefería las doncellas
hermosas y no gustaba
de vestir por la cabeza,
colgó la sotana un día
y partió a lejanas tierras[984].

Pour Antonio Machado, le *romance* est intimement lié à la terre et au peuple espagnol ; il considère que le *romance* est « la suprema expresión de la poesía »[985].

Par ailleurs, tout comme J. Zorrilla dans ses *Leyendas Tradicionales*, il se montre très précis dans les toponymes de paysages ; ainsi il cite « ¡ Soria fría, *Soria pura, / cabeza de Extremadura*, / con su castillo guerrero / arruinado, sobre el Duero »[986], l'Aragón[987] ou le Duero[988], par exemple, reprenant ainsi la devise

[983] MACHADO (Antonio), *Campos de Castilla*, ed. de Geoffrey Ribans, Madrid, Cátedra, 1992, 297 p. ; poème CXXIII, p. 183.
[984] *Mundial*, (Paris), n° 9 (janvier 1912), vv. 37-42.
[985] MACHADO (Antonio), *Campos de Castilla*, *op. cit.*, p. 274.
[986] MACHADO (Antonio), *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 2 vols. : vol. 1, « Poesías completas », 1032 p. et vol. 2, « Prosas Completas », 2545 p. ; Vol. 1, p. 514, vv. 79-82. Plus loin dans le poème, il ajoute : « Soria, ciudad castellana / ¡ tan bella ! bajo la luna » (vv. 97-98, p. 515).
[987] « A orillas del Duero », *in* MACHADO (Antonio), *Campos de Castilla*, *op. cit.*, p. 102, vv. 21-22 : « Soria es una barbacana / hacia Aragón ».
[988] BARBAGALLO (Antonio), *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, tesis doctoral presentada a la Escuela Española de Middlebury College, Middlebury (verano 1985), Soria, Diputación Provincial de Soria, 1990, 176 p. ; pp. 60-61 : « En *Campos de Castilla*, contando las partes de "Campos de Soria" como poemas individuales, e incluyendo "La tierra de Alvargonzález", el Duero como río aparece en diez y seis poemas, y su nombre, o sea la palabra "Duero" aparece veintiocho veces. Esto sin contar

de Soria. Le poète évoque également des personnages de la littérature espagnole, comme Mío Cid ou El Quijote. Il émet donc la volonté d'ancrer ses poèmes dans le paysage et le patrimoine de son pays, tout comme le fit J. Zorrilla lorsqu'il donnait à ses personnages des noms aussi illustres qu'Alarcón, Mendoza ou encore Fadrique et situait les lieux d'action dans des rues ou des monuments précis, comme la rue des *Angustias* à Valladolid ou la colline de Montserrat.

En parlant de Manuel Machado, Dámaso Alonso écrit : « Precisamente entre las obras de nuestro poeta anda un soneto a Zorrilla »[989], mettant ainsi en exergue l'influence de J. Zorrilla sur Manuel Machado. José María Aguirre ajoute : « el teatro de los dos hermanos, Antonio et Manuel Machado, el de Villaespesa y Marquina, y, en parte, el de García Lorca deben no poco al de Zorrilla »[990] et il cite également Salvador Rueda, grand admirateur de la poésie de J. Zorrilla. Pour lui, « sin el conocimiento y la evaluación de tal obra [la de Zorrilla], resulta muy difícil entender el romanticismo español, ni, en consecuencia, el modernismo y el postmodernismo »[991].

c) Les poètes de la génération de 1927 et de la guerre civile.

Les écrivains de la génération de 1927 revendiquent leur goût pour les textes appartenant au patrimoine littéraire traditionnel espagnol : les *cancioneros* médiévaux, le *Romancero*, les poèmes de Garcilaso de la Vega, de Luis de Góngora, de Lope de Vega ou de Gustavo Adolfo Bécquer[992].

Nous pouvons noter le cas particulier de Federico García Lorca, dont le recueil *Poemas del Cante jondo* (1921) a comme liens avec la poésie de José

---

las veces en que sólo aparece la palabra "río", refiriéndose también al Duero. No cabe duda de que un río que es mencionado tantas veces a lo largo de este libro, y que es parte inseparable del paisaje, significa algo especial para el poeta y para su poesía. […] El Duero y el resto del paisaje son a la vez protagonistas y testimonios siempre vivos y siempre presentes del proceso histórico ».

[989] « Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado », *in Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, 423 p. ; p. 67.

[990] « Zorrilla y García Lorca : leyendas y romances gitanos », *Bulletin Hispanique*, LXXXI, 1-2 (1979), pp. 75-92 ; p. 76.

[991] *Art. cité*, p. 75.

[992] ZIMMERMANN (Marie-Claire), *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 65 : « L'écrivain de 1927 est d'abord un lecteur passionné des textes poétiques d'une lointaine tradition […]. Les *cancioneros* médiévaux, le *Romancero*, les sonnets et églogues de Garcilaso de la Vega (XVI^{e} siècle), les poèmes de Lope de Vega (XVII^{e} siècle), les *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (XIX^{e} siècle) nourrissent des formes souvent brèves, parfois "populaires" mais dont la facture est savamment elliptique, ainsi chez Rafael Alberti et Federico García Lorca ».

Zorrilla la polymétrie et l'irrégularité des rimes, comme nous le voyons dans ces quelques vers de « La guitarra » :

> Empieza el llanto
> de la guitarra.
> Se rompen las copas
> de la madrugada.
> Empieza el llanto
> de la guitarra.
> Es inútil
> callarla.
> Es imposible
> callarla[993].

F. García Lorca évoque J. Zorrilla dans sa première composition, écrite et parue en 1917 à l'occasion du centenaire de la naissance de J. Zorrilla et intitulée « Fantasía simbólica » : « Sobre las torres cobre y bronce de la Alhambra flota el espíritu de Zorrilla. El viento tiembla y el bosque tiene sonidos metálicos y de violoncelos, las esquilas de los conventos están llorando lágrimas de hierro y castidad… »[994]. Nous remarquons que le souvenir que laisse José Zorrilla est celui d'une Nature vivante et personnifiée, d'une musicalité et d'une foi rendue austère par un enfermement monacal sans doute forcé, d'où la violence suggérée par les bruits métalliques et les larmes de fer. F. García Lorca a, à de maintes reprises, exprimé son admiration pour J. Zorrilla, notamment lors de conférences[995] au cours desquelles il expliquait que son objectif était de fusionner les deux aspects du *romance*, le lyrique de L. de Góngora et le narratif de J. Zorrilla[996]. En effet, F. G. Lorca a cultivé le genre du *romance* dans son recueil *Romancero gitano*, dont voici un exemple :

> Por abajo canta el río :
> volante de cielo y hojas.
> Con flores de calabaza,
> la nueva luz se corona.
> ¡ Oh pena de los gitanos !
> Pena limpia y siempre sola.
> ¡ Oh pena de cauce oculto
> y madrugada remota ![997]

---

[993] *Romancero gitano – Poemas del cante jondo*, Paris, Aubier, 1995, 295 p. ; p. 130, vv. 1-10.
[994] *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1968, 2018 p. ; p. 3.
[995] C'est le cas d'une *conferencia recital* que donna F. G. Lorca sur son *Romancero gitano* à Barcelone et qui fut reprise par Antonina Rodrigo dans son ouvrage *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 445 p. ainsi que d'une autre conférence donnée à l'*Ateneo Guipuzcoano* de San Sebastián et publiée dans *La voz de Guipúzcoa* le 8 mars 1936 (p. 1807).
[996] AGUIRRE (José María), *op. cit.*, p. 77.
[997] « Romance de la pena negra » [1928], vv. 39-46, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, 203 p. ; pp. 129-130.

Pedro Salinas évoque Federico García Lorca dans *Ensayos de literatura hispánica*, expliquant que « el describir siempre fue propio del romance. […] No se despega Lorca de la tradición : en su romance se narra, se describe. [Recoge] del romántico la creación de atmósferas novelescas »[998].

Pour José María Aguirre, les poèmes de F. García Lorca et notamment le *Romancero gitano* sont empreintes de symbolisme dans la mesure où les éléments qui les constituent ne servent qu'à exprimer des concepts. Par exemple, le gitan est un symbole pour évoquer la peine et la douleur de l'amant. Or, « lo simbólico lleva implícita una comprensión panteísta de la realidad, de la Naturaleza, de aquí la utilización por el poeta simbolista de imágenes-símbolos pertenecientes a la realidad objetiva de lo natural »[999]. C'est ainsi que les poèmes du *Cante jondo* évoquent l'air, la terre, la lune ou encore les fleurs et accordent une grande importance à la nuit.

José María Aguirre fait ensuite un rapprochement entre le poème de Federico García Lorca intitulé « La monja gitana »[1000] et la légende de José Zorrilla ayant pour titre « El capitán Montoya » (pp. 19-46) expliquant que « muy probablemente, García Lorca aprovechó algunos elementos de la obra de Zorrilla para componer su romance »[1001] : tout d'abord, les deux textes font référence à deux cavaliers[1002]. Dans les deux poèmes, une jeune nonne brode. Il s'agit de giroflées dans le poème de F. García Lorca et du nom d'un saint dans celui de J. Zorrilla. Mais, dans les deux cas, les jeunes filles aimeraient broder autre chose : « Tal vez al tomar su aguja / y al bordar un santo nombre / la santa labor estruja ; / que audaz tentacion la empuja / a delinear el de un hombre » (vv. 850-854, p.35a) et « « Sobre la tela pajiza, / ella quisiera bordar / flores de su fantasía. / ¡ Qué girasol ! ¡ Qué magnolia / de lentejuelas y cintas ! »[1003] (vv. 10-14). Elles sont toutes deux mélancoliques, elles rêvent de la même façon de leur liberté en

[998] *Op. cit.*, p. 340-349.
[999] « Zorrilla y García Lorca : leyendas y romances gitanos », *op. cit.*, p. 80.
[1000] *In Romancero gitano*, ed. y estudio de Christian de Paepe, introducción de Esperanza Ortega, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 203 p. ; pp. 119-122.
[1001] « Zorrilla y García Lorca : leyendas y romances gitanos », *op. cit.*, p. 90.
[1002] Dans le texte de J. Zorrilla : « Muerta la lumbre solar, / iba la noche cerrando, / y dos ginetes cruzando / á bien paso un olivar » (vv. 1-4, p. 19a) et dans celui de F. García Lorca : « Por los ojos de la monja galopan dos caballistas » (vv. 21-22, p. 121). Notons que le terme *ginete* (*jinete*) a été souvent employé par F. García Lorca.
[1003] *Romancero gitano*, ed. y estudio de Christian de Paepe, éd. citée, pp. 120-121.

regardant la campagne[1004] depuis leur fenêtre à barreaux, mais leur destin est identique : elles resteront au couvent[1005].

Rafael Alberti utilisa également le *romance* dans *Cal y canto*[1006] ou d'autres recueils, comme nous pouvons le voir dans cet exemple :

> ¡ Qué blanca lleva la falda
> la niña que se va al mar !
> ¡ Ay niña, no te la manche
> la tinta del calamar !
> ¡ Qué blancas tus manos, niña
> que te vas sin suspirar !
> ¡ Ay niña, no te las manche
> la tinta del calamar ![1007]

Nous pouvons également citer Emilio Prados qui « recoge en los mismos frentes de batalla centenares de romances de poetas "espontáneos", y con una selección de ellos, y otros de poetas conocidos, publica el *Romancero general de la guerra de España* »[1008]. Autre poète de cette période, Miguel Hernández utilise des formes métriques traditionnelles comme le fit José Zorrilla cent ans auparavant. Ainsi, *Perito en lunas* (1933) présente des *octavas reales*[1009] et des *silvas*[1010] ; entre 1938 et 1941 il écrit *Canciones y romancero de ausencias*[1011] qui montre sa fidélité aux formes poétiques traditionnelles espagnoles aussi bien

---

[1004] Dans le texte de J. Zorrilla : « Tal vez desde una ventana / al ver la inmensa campiña / donde cruza un aldeana, / trocar sur sayal de lana / quiso por une basquiña » (vv. 845-849, p. 35a) et dans celui de F. García Lorca : « al mirar nubes y montes / en las yertas lejanías, / se quiebra su corazón / de azúcar y yerbaluisa » (vv.5-28, p. 122).

[1005] Dans le texte de J. Zorrilla : « Y por si alguno pregunta / curioso por Doña Inés / y opina que queda el cuento / incompleta, le diré : / que Doña Inés murió monja / cuando le tocó su vez » (vv. 1644-1650, p. 46b) et dans celui de F. García Lorca : « Pero sigue con sus flores, / mientras que de pie, en la brisa, / la luz juega el ajedrez / alto de la celosía » (vv. 33-36, p. 122).

[1006] [1929], Madrid, Alianza Editorial, 2002, 109 p.

[1007] « La niña que se va al mar », *in Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, ed. de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 300 p. ; pp. 133-134.

[1008] SANCHIS-BANÚS (José), « Introducción » à PRADOS (Emilio), *La piedra escrita* [1961], Madrid, Castalia, 1979, 197 p. ; p. 38.

[1009] « Plenitud » *in Antología poética*, ed. de Antonio Gómez Yebra, Madrid, Castalia, 1998, 330 p. ; p. 89 : « Hay la luz debida : nada menos. / Es una luna teta ya, sin tasa. / Bajo su luz los lilios son morenos / niños con el faldón fuera de casa. / Con desmesura te heñiré los senos / luna, tus senos, sí, cristal en masa ; / tus cristales tan dulces, ya imperiales, / antes de que te devoren tus cristales ».

[1010] « Huerto mío », *op. cit.*, pp. 99-100, vv. 1-10 : « Paraíso local, creación postrera, / si breve de mi casa ; / sitiado abril, tapiada primavera, / donde mi vida pasa / calmándole la sed cuando le abrasa. / Yo, dios y adán, que lo cultivo y riego, / por mi mano y conducto, / de frescor artesiano, su sosiego / recojo, su producto, / sus dádivas de miel en usufructo ».

[1011] « 10 », *op. cit.*, pp. 255-256 : « Todas las cosas son ojos / que resplandecen y acechan. / Todas las cosas son bocas / que escupen, muerden y besan. / Todas las cosas son brazos, / que se empujan y se estrechan. / De todas las cosas salen / soplos de sombra y de selva. / En todas hay un clamor / de sangres insatisfechas. / Y a un grito todas las casas / se asaltan y se despueblan. / Y a un grito, todas se aplacan, / y se fecundan, y esperan ».

populaires (avec le *romance*) que savantes (avec la *octava real*)[1012]. La guerre civile n'arrête donc pas l'utilisation de ces mètres les plus représentatifs de la culture espagnole : Gabriel Celaya, dans *Paz y concierto*, écrit en *romance* et également en *silva*, dont voici un exemple :

> Quizá, cuando me muera,
> dirán : « era un poeta ».
> Y el mundo, siempre bello, brillará sin conciencia.
> Quizá tú no recuerdes
> quién fui, mas en ti suenen
> los anónimos versos que un día puse en ciernes[1013].

En même temps que l'utilisation de ces formes traditionnelles, il faut remarquer la résurgence de la conscience d'une identité nationale, par exemple avec le poème « España en marcha » de Gabriel Celaya :

> Nosotros somos quienes somos.
> ¡ Basta de Historia y de cuentos !
> ¡ Allá los muertos ! Que entierren como Dios manda a sus muertos.
> Ni vivimos del pasado
> ni damos cuerda al recuerdo.
> Somos, turbia y fresca, un agua que atropella sus comienzos.
> Somos el ser que se crece.
> Somos un río derecho.
> Somos el golpe terrible
> de un corazón no resuelto.
> Somos bárbaros, sencillos.
> Somos a muerte lo ibero
> que aún nunca logró mostrarse puro, entero y verdadero.
> De cuanto fue nos nutrimos,
> transformándonos crecemos
> y así somos quienes somos golpe a golpe y muerto a muerto.
> ¡ A la calle !, que ya es hora
> de pasearnos a cuerpo
> y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo. (vv. 1-19)[1014].

La suite du poème explique que les Espagnols ont un futur possible s'ils gardent en mémoire leurs erreurs et aiment leur pays. Nous pouvons également évoquer les poèmes de Blas de Otero expliquant le marasme dans lequel se trouve l'Espagne et son désarroi, dont voici un exemple :

> Salva al hombre, Señor, en esta hora
> horrorosa, de trágico destino ;
> no sabe adónde va, de dónde vino

[1012] ZIMMERMANN (Marie-Claire), *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 98.
[1013] « Despedida », *Trayectoria poética. Antología*, ed. de José Ascunce, Madrid, Castalia, 1993, 393 p. ; p. 187.
[1014] *Op. cit.*, pp. 195-196, vv. 1-19.

tanto dolor, que en sauce roto llora.

Ponlo de pie, Señor, clava tu aurora
en su costado, y sepa que es divino
despojo, polvo errante en el camino :
mas que Tu luz lo inmortaliza y dora.

Mira, Señor, que tanto llanto, arriba,
en pleamar, oleando a la deriva,
amenaza cubrirnos con la Nada.

¡ Ponnos, Señor, encima de la muerte !
¡ Agiganta, sostén nuestra mirada
para que aprenda, desde ahora, a verte ![1015]

La douleur de ces poètes est identique à celle de J. Zorrilla face au désastre du premier tiers du XIX^{e} siècle. Ils éprouvent le même amour pour leur pays et le même besoin de le montrer beau et fort, même si J. Zorrilla se tourne vers le passé alors qu'eux se tournent vers l'avenir avec l'espoir qu'il sera meilleur que l'enfer du présent.

3) José Zorrilla aujourd'hui.

Miguel de Unamuno écrit en 1898 que le peuple espagnol « va cada año, religiosamente, a ver el misterio moderno del día de difuntos, al Tenorio desafiando toda autoridad »[1016]. Les choses n'ont pas changé, puisque *Don Juan Tenorio* continue d'être représenté tous les ans à la Toussaint. Cette œuvre de José Zorrilla continue donc d'avoir une grande importance dans l'histoire littéraire espagnole et fait véritablement partie du patrimoine culturel, littéraire et artistique de l'Espagne. La pièce a été maintes fois mise en scène et notamment en 1949 au théâtre María Guerrero de Madrid, sous la direction de Luis Escobar et Humberto Pérez de la Ossa, avec des décors et des costumes de Salvador Dalí.

Comme l'atteste Miguel Pérez Rosado :

[1015] « Salmo por el hombre de hoy », *in Angel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1973, 157 p. ; p. 83-84.
[1016] *Vida nueva*, Madrid, 31/07/1898.

> Desde 1844, *Don Juan Tenorio* se recordará en parodias, zarzuelas, interpretaciones, estudios, tesis doctorales… En nuestros días se representa el 1 de Noviembre, día de difuntos, como un *memento mori* de la cultura hispánica[1017].

Notons que *Don Juan Tenorio* fut la première œuvre littéraire espagnole a avoir été adaptée au cinéma, et ce dès 1898, au Mexique[1018]. Plusieurs pays de langue espagnole ont ainsi transposé l'œuvre au cinéma, dans des versions plus ou moins libres[1019].

Quant aux légendes de J. Zorrilla, certaines sont aujourd'hui oubliées car trop décalées avec la réalité, ou d'une lecture trop peu aisée. Mais, nous constatons que, régulièrement, sont publiés des recueils de légendes de J. Zorrilla, mais que la plupart du temps les récits sont les mêmes : « A buen juez mejor testigo », « Margarita la tornera » et « El capitán Montoya ». Comme publications récentes, nous trouvons uniquement celle dirigée par Salvador García Castañeda[1020] et une autre de 2003[1021]. En réalité, les *Leyendas Tradicionales* ne sont pas rééditées, contrairement à *Don Juan Tenorio* qui bénéficie de nombreuses publications, tout comme une autre œuvre théâtrale, *Traidor, inconfieso y mártir*. Nous trouvons également quelques anthologies qui en 300 ou 400 pages proposent une sélection de poèmes, des textes en prose et des légendes de José Zorrilla[1022] . Notons que la date de 1993 correspond au centenaire de la mort de J. Zorrilla, ce qui peut expliquer qu'à cette occasion paraissent des œuvres critiques ou des anthologies lui étant dédiées.

Deux légendes de J. Zorrilla furent portées à l'écran. Tout d'abord « A buen juez mejor testigo » en 1926, dans une version muette d'après un scénario et sous la direction de Federico Deán Sánchez (Editions Raza), puis en 1940 dans une version sonore, d'après un scénario et sous la direction d'Adolfo Aznar

---

[1017] PÉREZ ROSADO (Miguel), Doctor en Filología : http://www.spanisharts.com/books/literature/tzor.htm (site consulté le 25 juin 2006).
[1018] URRUTIA (Jorge), « En torno a los Escritores Españoles y el cine », *in Imago litterae*, Sevilla, Alfar, 1984, 137 p. ; p. 18.
[1019] http://www.alohacriticon.com/viajeliterario/article757.html. Ce site référence quatre adaptations : en 1908 celle, por le cinéma muet, de Ricardo de Baños y Alberto Marro avec Cecilio Rodríguez de la Vega dans le rôle de don Juan ; en 1921 Ricardo de Baños fait une nouvelle adaptation qui reçoit un bon accueil ; en 1952 c'est le réalisateur Alejandro Perla qui adapte l'œuvre de Zorrilla et, en 1997, Luis Berlanga adapte la pièce pour la télévision, en deux épisodes.
[1020] ZORRILLA (José), *Leyendas*, ed. de Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra, 2000, 672 p.
[1021] ZORRILLA (José), *Leyendas*, Dueñas, Simancas Ediciones, 2003, 192 p.
[1022] *Flor de verso y prosa*, ed. de Santiago de los Mozos Mocha, Madrid, Ámbito, 1993, 352 p. ; *Antología poética*, ed. de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, 440 p.

(Editions Castilla Films) sous le titre « El milagro del Cristo de la Vega »[1023]. « Margarita la tornera » fut également adaptée d'après un scénario de Alejandro Casona et sous la direction de Francisco Mujía en 1946 (Editions San Miguel – Argentine), sous le titre « Milagro de amor »[1024]. En 1958 fut tournée dans les studios Warner Bros (États-Unis) une version de « Margarita la tornera », d'après un scénario de Frank Butler et sous la direction de Irving Rapper[1025].

En 1998, Marie-Paule Rouvière soutint sa thèse consacrée à José Zorrilla[1026]. En faisant des recherches sur Internet, nous avons trouvé, sur un site de littérature, le message d'un étudiant qui disait démarrer une thèse sur J. Zorrilla intitulée « Granada y sus leyendas en la poesía narrativa de José Zorrilla »[1027]. Cependant, cette information n'est pas vérifiable et n'indique pas dans quel pays travaille cette personne, ni si son projet est toujours d'actualité.

Le site de l'Institut Cervantes a numérisé vingt œuvres de José Zorrilla. Nous y trouvons, en ce qui concerne les *Leyendas Tradicionales*, « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », « Margarita la tornera », « El capitán Montoya » et « A buen juez mejor testigo ». De même, est numérisé un des recueils des *Obras* de José Zorrilla (le premier volume est consacré aux poèmes et légendes et le deuxième présente les pièces de théâtre) et il est donc possible d'y lire « Para verdades el tiempo y para justicias Dios », « A buen juez mejor testigo », « Las dos Rosas », « El caballero de la buena memoria », « El capitán Montoya », « El escultor y el duque » et « La azucena silvestre », soit plus de la moitié des *Leyendas Tradicionales* telles qu'elles furent publiées en 1884.

Nous voyons donc que J. Zorrilla continue à susciter de l'intérêt actuellement, même si c'est seulement pour certaines de ses légendes et non toutes, et surtout pour *Don Juan Tenorio*, son œuvre majeure. Jean Canavaggio a d'ailleurs écrit : « La personnalité poétique de José Zorrilla ne laisse personne indifférent. On l'aime, on le déteste ou on le méprise. Mais qu'on admire ses

---

[1023] URRUTIA (Jorge), « En torno a los Escritores Españoles y el cine », *op. cit.*, p. 90.
[1024] *Op. cit.*, pp. 86-90.
[1025] MATA MONCHO AGUIRRE (Juan de), *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Thèse de Doctorat de Philosophie et Lettres sous la direction de Miguel Angel Lozano Marco, Universidad de Alicante, 2000, 703 p.
[1026] *L'univers légendaire de Zorrilla*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1999, 1119 p.
[1027] http://www.cervantesvirtual.com/servlet/MuestraForo?autor=8&comentario=579 : message de Hasan EL AHMAR datant du 13 août 2000.

images brillantes et la musicalité de ses vers ou qu'on s'irrite devant son abondance, Zorrilla occupe une place de tout premier rang dans la poésie romantique espagnole »[1028]. Son verbiage et l'abondance de ses vers, tout comme son adhésion à un catholicisme intransigeant lui furent reprochés, mais J. Zorrilla fut un très grand poète et un très grand dramaturge.

[1028] *Histoire de la littérature espagnole*, *op. cit.*, p. 257.

CONCLUSION GÉNÉRALE

José Zorrilla est bien, comme il le revendiquait, l'héritier du passé de son pays. En effet, ses légendes s'inscrivent dans la tradition espagnole, avec l'utilisation de contes populaires datant de l'époque médiévale. Elles s'inspirent également de la littérature de toutes les époques, nous l'avons vu avec l'adaptation de certaines légendes du Moyen Âge, de récits légendaires de Cristóbal Lozano et de *comedias* de Lope de Vega. Elles s'ancrent également dans l'Histoire de l'Espagne, au travers de l'évocation des *Comunidades* ou de certains règnes.

José Zorrilla situe les récits sur le sol espagnol, toutefois sans préciser systématiquement l'époque présentée. Cependant, les récits comportent toujours des éléments qui sont les composantes de l'identité espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'or : les personnages sont connus des historiens, comme le juge Ronquillo, le prêtre Acuña, le sculpteur Pietro Torrigiano ou le comte de Barcelone Wifredo el Velloso ; ou alors ils portent les mêmes noms que des nobles des siècles précédents réputés pour leur loyauté et leur bravoure. Mais J. Zorrilla évoque également les *hidalgos*, les courtisanes et les écuyers, également constitutifs de l'identité espagnole des siècles précédents celui de J. Zorrilla.

Les thèmes abordés sont bien ceux qui intéressaient les Espagnols : la Vierge Marie est le sujet de nombreux poèmes depuis le Moyen Âge ; l'amour et ses aléas sont des terrains privilégiés pour la littérature, depuis que celle-ci existe. Enfin, les hommes des siècles passés ont toujours été impressionnés par la Nature, à laquelle ils attribuaient des pouvoirs magiques.

Par ailleurs, José Zorrilla se considérait comme un « trovador » et il ne trahissait pas cette acception puisque, comme le firent les troubadours, il assuma le rêle de transmetteur de la culture populaire de son pays, de chanteur de son pays et il dota ses récits d'une portée moralisatrice en défendant la tempérance et en condamnant la folie de la passion. De plus, l'acception de « troubadour » lui convient dans la mesure où sa poésie est empreinte de musicalité. Or, les troubadours, chantaient leurs compositions ; de même, il insère des signes d'oralité comme cela était fréquent dans les *cantares* mais aussi dans les *romances.*

Cependant, homme du XIX^{e} siècle, José Zorrilla ne put faire autrement que de doter ses légendes d'éléments d'autres siècles que le Moyen Âge, qu'il dépassa en commettant quelques anachronismes, en situant certains récits à des époques où les troubadours n'existaient plus, en restant politiquement indépendant alors que les troubadours étaient bien souvent assujettis à un mécène.

Les *Leyendas Tradicionales* de J. Zorrilla ne sont donc pas des copies conformes de chansons de troubadour. Au contraire, elles portent la marque du mouvement romantique, auquel J. Zorrilla appartenait : inspiré et impressionné par E. T. A. Hoffmann, V. Hugo, Chateaubriand, Lord Byron, le Duque de Rivas ou encore J. de Espronceda, il cède à la tendance romantique de chercher ailleurs un monde plus satisfaisant que le nôtre. Pour lui, comme pour beaucoup d'écrivains, c'est le passé national, exalté et idéalisé. Cette attitude s'accompagne de la création d'une nouvelle spiritualité fondée sur le panthéisme, c'est-à-dire la croyance que Dieu est présent en toute chose et notamment dans les éléments de la Nature, qui se chargent donc de signes de l'existence de Dieu. Par exemple, l'utilisation de la nuit est essentielle chez les romantiques, tout comme celle de la pluie, de la tempête ou d'une journée radieuse, symboles de la bénédiction ou de la condamnation divines et donc de la réussite du projet entrepris par les personnages ou son échec.

Le Romantisme signifie également l'exaltation des sentiments, la soumission à ses passions et instincts. Cela engendre des histoires d'amour complexes et parfois

destructrices, des complots, des trahisons, voire des meurtres et les *Leyendas Tradicionales* n'en manquent pas. Ces malheurs, parfois annoncés dès les premiers vers des récits, démontrent le goût des écrivains romantiques pour le macabre, le lugubre et l'inquiétant. Mais, chez J. Zorrilla, à côté de l'horreur qu'inspire l'intervention de Satan ou de ses émissaires, existe l'extase fervente provoquée par l'intervention miraculeuse de la Vierge Marie ou de Jésus-Christ, venus pour protéger certains personnages ou défendre des victimes d'injustices. C'est là un aspect essentiel de José Zorrilla qui revendiqua toujours résolument l'importance de la foi et du respect des valeurs chrétiennes, garantes de stabilité et de bonheur.

L'exaltation des sentiments et de la foi incitent l'écrivain à opter pour une poésie « vivante », riche en adjectivation et souvent exclamative. Les auteurs romantiques revendiquent la spontanéité de l'inspiration et ils modifient les formes et les unités traditionnelles, ils choisissent et inventent de nouvelles formes métriques qui côtoient les formes traditionnelles comme le *romance* qui est alors en vogue, ils dotent leurs compositions de polymétrie afin de leur donner plus de vivacité et de spontanéité.

José Zorrilla a su se faire maître dans ces deux tendances, la troubadouresque et la romantique. Convaincu de sa mission patriotique et morale, il chanta son pays comme le firent les troubadours, mais en revendiquant, à la manière des Romantiques, l'importance de valeurs en vigueur au Siècle d'or. Et, tout comme les romantiques, il parla de lui dans ses œuvres, de ses souvenirs et surtout du drame qui fut le sien : le mépris implacable de son père à l'égard de sa carrière littéraire.

C'est notamment cette souffrance qui fit de José Zorrilla un écrivain singulier. Tiraillé entre l'intransigeance carliste de son père et son propre esprit romantique, il se fit l'auteur d'une poésie partagée entre le passé et le présent, entre la tradition et la modernité, entre l'absolutisme et la revendication de la tolérance, entre l'idéalisation du passé considéré comme grandiose et la critique des abus qui y existaient tout de même.

José Zorrilla fut accusé de nationalisme exacerbé, de fanatisme religieux et d'élitisme ; ses qualités en tant qu'homme furent parfois niées. La question de la sincérité de José Zorrilla a été posée à maintes reprises. Pourtant, les allusions à son désir de tolérance et de liberté, par exemple pour les femmes, ne manquent pas. Il semble qu'il était plus tolérant lui-même, en acceptant à la fois les idéaux

conservateurs et libéraux, que ceux qui le critiquèrent, ne voulant voir en lui qu'un esprit rétrograde, prétendant même qu'il aurait brûlé sans hésitation des « sorcières » et volontiers expulsé les Juifs et les Morisques d'Espagne. Les valeurs qu'il défend étaient certes exagérées aux époques où elles définissaient un homme, mais cependant elles sont positives et chacun aimerait pouvoir s'en prévaloir. D'autre part, de nombreux écrivains ont toujours considéré José Zorrilla comme un modèle d'inspiration, que ce soit pour les thèmes traités ou pour les formes poétiques et métriques employées. Ils louèrent la fabuleuse capacité de J. Zorrilla à créer des poèmes mélodieux, à transporter les lecteurs dans un monde enchanteur ou terrifiant en créant des atmosphères mystérieuses et étranges, chargées en puissance de merveilleux ou de forces lugubres ou diaboliques.

Tous les récits de J. Zorrilla ne sont pas connus de nos jours, mais certaines légendes ont traversé les siècles et continuent d'être lues et étudiées.

Oui, José Zorrilla peut se dire troubadour romantique…

Lui, le poète errant, comme il aimait à se définir, a pourtant montré, avec un talent inégalé, la profondeur de son attachement, non seulement à son pays en tant que tel, mais à tout ce que celui-ci représente à ses yeux : l'Espagne est pour lui la beauté, avec ses merveilles architecturales et artistiques ; elle est la fertilité, avec ses fleuves et ses rivières irriguant de vastes plaines et faisant vivre la population ; l'Espagne est également la puissance et la fierté, avec ses héros légendaires nés de l'Histoire ou de la littérature ; elle est la foi, car Dieu veille sur l'Espagne en lui offrant des poètes investis d'une mission très importante : montrer à leurs compatriotes le chemin de la morale et de la vertu, sources supposées de bonheur.

José Zorrilla aimait son pays et les Espagnols ont toujours aimé les œuvres de José Zorrilla. Ils ont accueilli avec enthousiasme ses premiers poèmes et ses légendes ; ils l'ont fêté lorsqu'il est revenu de son long séjour en France et en Amérique. Encore aujourd'hui, ils lui rendent hommage en représentant la pièce *Don Juan Tenorio* tous les ans à la Toussaint.

Bien sûr, José Zorrilla prône dans ses légendes des valeurs qui peuvent sembler désuètes à une population moins fervente qu'auparavant. Pour autant, il a toujours gardé ses distances vis-à-vis de tout engagement politique, préférant transmettre ses idées dans ses œuvres. Dans les *Leyendas Tradicionales*, nous constatons que si, effectivement, José Zorrilla jette l'opprobe sur les autres pays que

l'Espagne, c'est pour redonner confiance à ses compatriotes et la croyance en leur propre valeur ; s'il prône le respect des valeurs conservatrices et de la religion, c'est pour donner des repères solides aux Espagnols et leur insuffler l'espoir d'une vie meilleure.

N'oublions pas que le peuple espagnol a souffert pendant tout le premier tiers du XIX^{e} siècle. Il a vécu la domination napoléonnienne, puis l'absolutisme de Ferdinand VII et enfin les conflits de succession et d'idéologie politique. Il n'était donc pas réellement en mesure, en 1837, de recevoir des idées révolutionnaires. L'absence de règles peut être tout aussi néfaste que l'absence de liberté. Aussi, montrer, au moyen de ses légendes, des situations complexes ou tragiques, qui se résolvent par la morale, l'honneur, la religion et la justice avait pour objectif de rassurer les lecteurs et compatriotes sur la persistance de valeurs réelles et reconnues dans la société.

Mais, en parallèle, José Zorrilla parsème dans ses récits les germes d'idées qui, si elles avaient déjà été abordées par les esprits avancés lors des siècles précédents, n'en sont pas moins modernes car elles ressurgissent après des années de chaos et de soumission. Pensons à la défense de la liberté pour les femmes, à la critique des superstitions et de l'exacerbation du sentiment de l'honneur, qui pousse à provoquer en duel pour des motifs inappropriés.

Oui, José Zorrilla s'est inspiré de la *gaya ciencia*. Il se proclamait troubadour, parce qu'il prônait la *mezura*, parce qu'il chantait l'amour et son pays. Et, aimant lui-même son pays et désireux d'en être le plus fervent représentant en poésie, il composa ses légendes avec tout le « matériel » dont il disposait : les thèmes, évoqués depuis le Moyen Âge ; les formes métriques, dont la multiplicité et la diversité sont la preuve de la richesse intellectuelle et culturelle de l'Espagne. Le troubadour, par ses voyages et la narration de faits historiques dans de nombreuses régions, était un lien entre les Espagnols eux-mêmes, et entre les Espagnols et leurs héros et leurs monarques. José Zorrilla voulut être également un lien entre tous les Espagnols, qu'ils soient libéraux, conservateurs, absolutistes ou carlistes. Toute l'Espagne devait être présente dans ses légendes. C'est pourquoi le lecteur y trouve à la fois la défense de valeurs conservatrices et d'idées modernes.

José Zorrilla voulait chanter son pays et, dans celui-ci, coexistaient à la fois des valeurs conservatrices, parfois à outrance, et des idéaux libéraux, dont José Zorrilla

a choisi ceux qui lui semblaient les plus positifs. Il condamna la violence, qu'il assimilait à la passion et à la vengeance. Comme les troubadours, il demandait de rejeter au loin la mélancolie et le délire. Ces comportements extrêmes sont donc punis dans les légendes.

Cependant, en plus d'être un héritier des troubadours, José Zorrilla avait l'esprit romantique. Il a grandi en lisant des romans d'aventures et les poèmes des auteurs romantiques européens. Sa vie ne le satisfaisait pas, il était contraint de suivre des études qui ne l'intéressaient pas. Il avait déjà beaucoup d'imagination pour écrire des poèmes et il captivait ses amis lorsqu'il déclamait ses vers. Il fut éduqué dans une famille rigide, dans laquelle il ne s'épanouissait pas malgré tout l'amour qu'il portait à sa mère. L'aversion de son père pour le milieu littéraire lui causa beaucoup de peine et de souffrance. Il se sentit toujours coupable de ne pas avoir permis à son père d'être fier de lui, mais il lui était impossible de faire violence à sa propre nature et devenir juge ou avocat alors que ce n'était pas sa volonté ni sa vocation.

José Zorrilla est né pour être écrivain et poète. La fertilité de son imagination, alliée à la facilité avec laquelle il rédigeait ses poèmes et sa capacité de saisir et d'exprimer ce que le peuple espagnol ressentait et attendait, ont fait de lui un écrivain majeur de l'histoire littéraire de l'Espagne.

Telle est la définition de José Zorrilla :

Héritier des troubadours, il chante l'amour, l'Espagne et la tempérance, il interpelle directement ses lecteurs comme les troubadours interpellaient leur auditoire. Héritier des poètes baroques, il s'exprime avec emphase, il reprend leurs formes poétiques pour souligner l'expressivité de ses compositions. Contemporain du Romantisme, il est attiré par, justement, le Moyen Âge et l'époque baroque, il donne à ses récits une dimension mystérieuse, avec des jeux d'ombres et de lumières, avec la Nature qui prend vie et agit dans les récits comme si elle était un personnage ; il évoque également la puissance divine, avec la Vierge Marie et Jésus-Christ qui interviennent pour punir ou sauver les brebis égarées par trop de passion ou de noirceur d'âme.

Quant au drame personnel qu'il vécut, à savoir le rejet paternel, comment ne pas comprendre le désarroi de ce jeune homme de 20-25 ans qui, encensé par la critique littéraire, ne rencontra que le mépris de celui dont il a toujours attendu, en vain, un signe d'affection et de fierté ! Tout enfant espère recevoir la bénédiction ou,

tout du moins, l'approbation de ses parents au moment de choisir sa carrière. Le père de José Zorrilla fut certainement ce que l'on appelle aujourd'hui un « parent toxique »[1029]. Sa sévérité, en tout cas, n'empêcha heureusement pas José de fuir à Madrid et de se consacrer à l'écriture, au lieu de continuer à se soumettre. Son père ne connaissait certainement pas ce conte populaire afghan, intitulé « Son fils était roi »[1030], qui raconte comment un homme, avide d'honneurs et de richesses, désirait que son fils accédât un jour au trône de son pays. Mais ce dernier « fit souvent l'école buissonnière et avait une passion effrénée pour le théâtre. Son père avait beau recourir aux réprimandes et aux coups de fouet, rien n'y fit. Pis encore, il voulut se faire acteur »[1031]. Fou de rage, le père le renia et le chassa de sa maison. Or, le fils devint un acteur de renom. Qui sait, peut-être que si José Zorrilla n'avait pas eu ce père distant, froid et sévère, il aurait accepté la proposition de son ami Salustiano Olózaga et écrit des chansons populaires sur les grands criminels espagnols… Peut-être aurait-il cédé à la tentation de s'engager en politique… Il n'aurait pas ressenti la nécessité de pourvoir ses récits de personnages représentant l'ordre, la morale et la justice, transfuges de son père…

Sa poésie aurait alors été moins complexe, car plus claire idéologiquement ; il n'aurait pas été accusé d'affectation, de fausse modestie et de conservatisme exacerbé. Mais, cela aurait enlevé une part de son originalité.

Il faut le reconnaître, car telle est l'originalité de José Zorrilla : il englobe toute l'histoire littéraire espagnole. Il n'est pas « que » romantique ou « que » troubadour. Il est les deux à la fois et même davantage. José Zorrilla s'inspire de toute la littérature de son pays et de sa propre vie, et il porte en lui toutes les générations d'écrivains qui l'ont précédé et toutes les préoccupations de ses compatriotes. Il est le poète de l'Espagne et le poète des Espagnols.

[1029] FORWARD (Susan), *Parents toxiques, comment échapper à leur emprise ?*, Paris, Marabout, 2002, 378 p.
[1030] TIÊT (Trân-Minh), *op. cit.*, pp. 13-15.
[1031] *Op. cit.*, p. 15.

BIBLIOGRAPHIE

I. José Zorrilla.

1) Œuvres de José Zorrilla.

- *Obras*, Paris, Baudry, 1837, 2e éd., 1852, « Colección de los Mejores Autores Españoles », vols 39, 40 et 54, 536-554-401 p.

- *Obras*, Paris, Baudry, 1847, « Colección de los Mejores Autores Españoles », 2 tomos, 536-554 p. Tomo 1 : *Obras poéticas* et Tomo 2 : *Obras dramáticas*.

- *Obras*, avec une autobiographie de Ildefonso Ovejas, Paris, Garnier, 1893, 3 vols., 536-555-404 p.

- *Obras completas*, Madrid, Ed. Manuel Pedro Delgado, 1905, 4 vols, 516-467-485-473 p., coll. « Galería Dramática ». 6e éd. en 1914, 7e en 1917.

- *Obras completas*, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943, 2 vols, 2233-2219 p.

- *Obras : poesías, leyendas, teatro*, ed. e introducción de Julián Marías, Madrid, Círculo de Lectores, 1993, 832 p.

- *A buen juez, mejor testigo. Tradición de Toledo*, Barcelona, Casals, 1938, 55 p.

- *A buen juez, mejor testigo. Tradición de Toledo*, prólogo de Angel Valbuena Prat. Ilustrada por Luis García Falgás, Barcelona, Atlántida, 1941, 92 p.

- *A buen juez mejor testigo ; Margarita la tornera*, Santander, Cantábrico de Prensa S. A., 1993, 96 p.

- *A buen juez*, Barcelona, Linkgua Ediciones, 2005, 42 p.

- *Antología poética*, ed. Gregorio Torres Nebreda, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, 432 p.

- *Antología poética*, ed. de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, 440 p.

- *Azucena silvestre. Leyenda religiosa del siglo IX (La)*, Madrid, Imp. de Antonio Yenes, 1845.

- *Cantos del Trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, Madrid, Boix, 1840.

- *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, Madrid, Librería de San Martín, 1859, 294 p.

- *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, Madrid, Librería de Leocadio López, 1880, 413 p.

- *Composiciones varias*, Madrid, ed. Perlado, Paez y C.ª, 1923, « Colección de los Mejores Autores antiguos y modernos nacionales y extranjeros », tomo 26, 192 p.

- *Capitán Montoya (El)*, Barcelona, Linkgua Ediciones, 2005, 36 p.

- *Desafío del diablo y Un testigo de bronce. Dos leyendas tradicionales por D. José Zorrilla (El)*, Madrid, Boix, 1845.

- *Don Juan Tenorio ; Un testigo de bronce*, ed. de Jean-Louis Picoche, Madrid, Taurus, 1986, 312 p.

- *Don Juan Tenorio ; El capitán Montoya*, ed. de Jean-Louis Picoche, Madrid, Taurus, 1992, 351 p.

- *Ecos de las montañas. Leyendas históricas*. Ilustradas por Gustave Doré, Barcelona, Montaner y Simón, 1894, 446 p.

- *El zapatero y el rey,* ed., introducción y notas de Jean-Louis Picoche, Madrid, Castalia, 1980, 369 p.

- *Flor de verso y prosa*, ed. de Santiago de los Mozos Mocha, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1993, 352 p.

- *Granada*, Paris, Baudry, 1852, 2 vols., 383-383 p.

- *Granada*, Madrid, Imp. y Litografía de los Huérfanos, 1895, 2 vols., 318-297 p.

- *Leyendas*, Madrid, Aguilar, 1951, 1684 p.

- *Leyendas*, Madrid, Aguilar, 4e éd., 1973, 1702 p.

- *Leyendas*, Introducción de Ricardo Navas Ruiz, ilustradas por Rafael Rodríguez de Rivera, Madrid, Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1993, 105 p.

- *Leyendas*, ed. de Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra, 2000, 672 p.

- *Leyendas*, Dueñas, Simancas Ediciones, 2003, 192 p.

- *Leyendas tradicionales,* tomo I de *Obras completas*. *Corregidas y anotadas por su autor*. Edición monumental y única auténtica, Barcelona, Sociedad de Crédito Intelectual, 1884, 394 p.

- *Leyendas y narraciones*, Barcelona, General de Ediciones y Publicaciones, S. A., 1993, 160 p.

- *Leyendas y tradiciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 5e éd. 1982, 160 p. ; autres éditions : 1944, 1946, 1965, 1974.

- *Mujer negra y otros cuentos de aparecidos (La)*, Madrid, Celeste Ediciones, 1998,

- 50 p.

- *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*, Barcelona, Linkgua Ediciones, 2005, 42 p.

- *Poesías*, vol. I, Madrid, Ed. J. Sancha, 1837.

- *Poesías* II à VII, Madrid, Ed. José María Repullés, 1838-1840.

- *Poesías,* ed. de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1925, 290 p.

- *Poesías*, edición y notas de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, 284 p.

- *Poesías escogidas*, publicaciones de la Real Academia Española, Madrid, Viuda de Hernando y Compañía, 1894, 179 p.

- *Recuerdos y fantasías*, Madrid, José Repullés, 1844.

- *Vigilias del Estío*, Madrid, Boix, 1842, 283 p.

2) Etudes sur José Zorrilla.

- AGUIRRE (José María), « Zorrilla y García Lorca : leyendas y romances gitanos », *in Bulletin Hispanique*, LXXXI, 1-2 (1979), pp. 75-92.

- ALBORG (Juan Luis), « José Zorrilla », *in Historia de la literatura española : el Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1980, 934 p. ; pp. 553-618.

- ALONSO CORTÉS (Narciso), *Zorrilla. Su vida y sus obras* [1917-1920], Valladolid, Librería Santarén, 1943, 1242 p.

- *Id.*, « Prólogo » à son édition de ZORRILLA (José), *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1925, pp. VII-XX.

- *Id.*, « Vuelta a Zorrilla », *in Miscelánea vallisoletana*, León, Caja de España (León) Obra Social y Cultural, 1955, 658 p. ; pp. 557-580.

- *A*NDRÉS (Melquiades), « El romanticismo en la filosofía - Posición cristiana y nacional de Zorrilla » *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943),* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p. ; pp. 89-108.

- BERNARD (Margherita), « Dimensión fantástica y maravillosa en Zorrilla », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla, « Una nueva lectura »* (18-21 de octubre de 1993), Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1993, 574 p. ; pp. 241-250.

- BLASCO PASCUAL (Francisco Javier), ed., *Actas del Congreso sobre José Zorrilla, « Una nueva lectura »* (18-21 de octubre de 1993), Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1993, 574 p.

- CABALLÉ (Anna), « Exabruptos y realidades en la lengua del romanticismo español (El vocabulario poético de Zorrilla) », *in Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, ed. de Manuel Ariza, Antonio Salvador et Antonio Viudas, Madrid, Arco Libros, 1988, T. II, pp. 1109-1121.

- *Id.*, « Las Memorias de Zorrilla : conflictos de un destino personal », *in Insula*, 564 (décembre 1993), pp. 15-16.

- CARRASCO URGOITI (María Soledad), « José Zorrilla », *in El moro de Granada en la Literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, 499 p. ; pp. 345-388.

- COSSÍO (José María de), « Sobre las fuentes de la leyenda de Zorrilla, A buen juez mejor testigo », *in Revista de Filología Española*, XVIII (1931), pp. 260-261.

- DOWLING (John), « Traditional Spain in the Works of José Zorrilla : The Poet and his Father », *in Crítica Hispánica*, II, n°2 (1980), pp. 97-108.

- *Id.*, « José Zorrilla y la retórica de la muerte », *in Hispanic Review*, 57, 4 (1989), pp. 437-456.

- FERRANDIS TORRES (Manuel), « El españolismo de Zorrilla – Heraldo de virtudes y grandezas hispánicas », *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943),* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p. ; pp. 109-133.

- FOSTER (David Williams), « Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica española : lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla », *in Hispanófila*, 37 (1969), pp. 1-22.

- FRAY SECUNDINO MARTÍN, « Cinco cartas inéditas de Zorrilla », *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943).* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p. ; pp. 39-55.

- FUENTE BALLESTEROS (Ricardo de la), « José Zorrilla, la intensidad romántica », *in Insula*, 564 (décembre 1993), pp. 11-12.

- GANIVET (Ángel), *Granada la bella*, Helsingfors, impr. J. C. Frenckell é hijo, 1896, 95 p.

- GARRACHÓN BENGOA (Ambrosio), « Zorrilla, Palencia y Torquemada – Considero como mía, esta amada ciudad … », *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943),* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p. ; pp. 73-87.

- GARCIA CASTAÑEDA (Salvador), « Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla : « Una nueva lectura »* (Valladolid, 18-21 octobre 1993), ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1995, 574 p. ; pp. 71-80.

- *Id.*, « De la noble matrona a la mujer fatal : los personajes femeninos en las leyendas de Zorrilla », *in Insula*, 564 (décembre 1993), pp. 16-17.

- GARCÍA MERCADAL (José), « Zorrilla », *in Historia del romanticismo en España*, Barcelona, Labor, 1943, 411 p. ; pp. 223-227, 270-282, 339-342.

- GUASTAVINO GALLENT (Guillermo), « La leyenda de la cabeza (notas para su estudio) », *in Revista de Filología Española*, XXVI (1942), pp. 42-79.

- GULLÓN (Germán), « Introducción », *In Actas del Congreso sobre José Zorrilla : « Una nueva lectura »* (Valladolid, 18-21 octobre 1993), ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1995, 574 p. ; pp. 5-13.

- *Id.*, « La leyenda segoviana *de A buen juez mejor testigo* », *in Revista de Bibliografía Nacional*, IV (1943), pp. 283-285.

- IBÁÑEZ (Diosdado), « Zorrilla, poeta legendario », *in La ciudad de Dios*, CXLV (1926), pp. 414-426 ; CXLVII, pp. 37-53 ; CXLVIII (1927), pp. 274-290.

- *Insula*, n°564, 1993.

- LLORENS (José María), « Plenitud y decadencia de Zorrilla », *in Romanticismo y Realismo,* Tomo V de *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. de Francisco Rico, Barcelona, Ed. Crítica, 1982, 741 p. ; pp. 263-273.

- LLORENS (Vicente), « El oportunismo de Zorrilla », *in Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Ed. Gredos, 1983, 719 p. ; pp. 359-369.

- *Id.*, « José Zorrilla », *in El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1980, 480 p. ; pp. 425-457.

- MARTÍN ABRIL (Francisco-Javier), « Zorrilla, poeta del siglo XIX – Dos cuestiones en torno a su romanticismo », *in Zorrilla, poeta nacional,* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p. ; pp. 53-62.

- NAVAS RUIZ (Ricardo), *La poesía de José Zorrilla : nueva lectura histórico-critica*, Madrid, Gredos, 1995, 218 p.

- *Id.*, « El primer Zorrilla », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla : « Una nueva lectura »*, (Valladolid, 18-21 octobre 1993), ed. de Francisco Javier Blasco

Pascual, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1995, 574 p. ; pp. 141-150.

- PARDO BAZÁN (Emilia), « Zorrilla. El hombre » [1909], *in Obras completas*, III, ed. de H. L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1464-1483.

- PEERS (Allison Edgar), « Zorrilla », *in Historia del movimiento romántico español*, II, Madrid, Gredos, 1954, 2e éd. 1973, 1026 p. ; pp. 214-231, 252-255 et 387-392.

- PICOCHE (Jean-Louis), « Las creencias y la religión de Zorrilla según sus obras en prosa », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla : « Una nueva lectura »*, (Valladolid, 18-21 octobre 1993), ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1995, 574 p. ; pp. 151-164.

- *Id.*, *Don Juan en Espagne,* Paris, Ellipses, 1999, 127 p.

- *Id.*, « Le mythe de Don Juan Tenorio dans l'œuvre de Zorrilla » *in Les mythes et leur expression au XIXe siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, 384 p. ; pp. 47-56.

- RODA (Cecilio de), « Margarita la tornera », in *La Lectura*, I (1909), pp. 35-50 et 303-320.

- RODRÍGUEZ LESMES (Dacio), coord., *Zorrilla, poeta nacional (1893-1943).* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p.

- *Id.*, « Zorrilla en la cumbre del Romanticismo – nuevos aspectos del hecho romántico », *in Zorrilla, poeta nacional (1893-1943),* Homenaje de Palencia a su Cronista Oficial e Hijo Adoptivo en el cincuentenario de su muerte, Palencia, Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, 144 p. ; pp. 13-31.

- ROMERO TOBAR (Leonardo), « Zorrilla : el imaginario de la tradición », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla, « Una nueva lectura »*, (Valladolid, 18-21 octobre 1993), ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1995, 574 p. ; pp. 165-184.

- ROUVIÈRE DESTOBBELEER (Marie-Paule), *L'univers légendaire de Zorrilla*, Thèse soutenue à l'Université du Mans en 1998, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1999, 1119 p.

- SCHREIBER – DI CESARE (Christelle), « Lo misterioso, lo fantástico y lo maravilloso en la leyenda *Margarita la tornera* de José Zorrilla», *Actes* du Colloque « Lo fantástico en el espejo », Bâle (21-23 septembre 2003), à paraître.

- *Id.*, « Une œuvre littéraire peut-elle recréer une identité culturelle révolue ? Étude de la légende " Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos " de José Zorrilla » *in L'identité culturelle dans le monde luso-hispanophone*, dir. Nicole

Fourtané et Michèle Guiraud, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2005, 562p. ; pp. 397-408.

- SEBOLD (Russell P.), « Larra y la misión de Zorrilla », *in Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, 232 p. ; pp. 165-184 ; révision de l'article publié dans *The American Hispanist*, III, 26 (1978), pp. 7-12.

- *Id.*, « Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino », *in Actas del Congreso sobre José Zorrilla, « Una nueva lectura »,* (Valladolid, 18-21 octobre 1993), ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1995, 574 p. ; pp. 203-220.

- *Id.*, « Zorrilla en sus "Orientales" : sentido histórico y arte », *in Insula*, 564 (décembre 1993), pp. 1-2.

- TORRENTE BALLESTER (Gonzalo), « Zorrilla », *in Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 3e éd. 1965, 832 p. ; pp. 44-48.

- VALLEJO GONZÁLEZ (Irene) et OJEDA ESCUDERO (Pedro), *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Valladolid, Ed. Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 1994, 167 p.

I. Les œuvres et les ouvrages critiques de littérature à travers les époques et les pays.

1) Histoire générale de la littérature.

- AMADOR DE LOS RÍOS (José), *Historia crítica de la literatura española* [1861], Madrid, Gredos, 1969, 7 vols.

- BEYRIE (Jacques) et JAMMES (Robert), *Histoire de la littérature espagnole d'expression castillane*, Paris, PUF, 1994, 462 p.

- BLEIBERG (Germán) et MARÍAS (Julián), *Diccionario de la literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, 926 p.

- CANAVAGGIO (Jean), dir., *Histoire de la littérature espagnole*, tome 1 : Moyen âge - XVIe siècle- XVIIe siècle et tome 2 : XVIIIe siècle – XIXe siècle – XXe siècle, Paris, Fayard, 1994, 884-831 p.

- DÍEZ BORQUE (José María), coord., *Historia de la literatura española*, Madrid, Guadiana de publicaciones, 1975, 1776 p.

- LACALLE (Ángel), *Historia de la literatura española,* Barcelona, Bosch, 1951, 2 vols., 400-335 p.

- MAYER (Hans), *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual y el*

judío [1977], Madrid, Taurus, 1982, 424 p.

- SAINZ DE ROBLES (Federico Carlos), *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana) del siglo XII al XX*, Madrid, Aguilar, 2e ed., 1950, 1030 p.

- SALINAS (Pedro), *Ensayos de literatura hispánica (del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*, ed. de Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1967, 405 p.

2) Du Moyen Âge au XVIIIe siècle.

a) Les œuvres.

- ALFONSO EL SABIO, *Cantigas de Santa María* [XIIIe siècle], introd. del Marqués de Valmar, Madrid, Establecimiento tipográfico de don Luis Aguado, 1889, 214 p.

- ALÍN (José María), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, 586 p.

- BALBUENA (Bernardo de), *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* [XVIe siècle], *in Poemas épicos*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, 628 p.

- BERCEO (Gonzalo de), *Milagros de Nuestra Señora* [XIIIe siècle], ed. de Fernando Baños Vallejo, Barcelona, Crítica, 2000, 241 p.

- BLECUA (José Manuel), ed., *Poesía de la Edad de Oro.* Tomo I : *Renacimiento* et Tomo 2 *: Barroco*, Madrid, Castalia, 1991, 460-453 p.

- CADALSO (José), *Noches lúgubres* [1790], Madrid, Espasa-Calpe, 1961, 151 p.

- CALDERÓN DE LA BARCA (Pedro), *La vida es sueño* [1632], ed. de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994, 339 p.

- CAMOËNS (Luis Vaz de), *Os Lusíadas* [1572], comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Madrid, Imprenta Nacional, 1639, 2 vols.

- CARBONEL (Bertrán), *Coblas, publiées d'après les manuscrits connus*, éd. d'Alfred Jeanroy, Toulouse, Privat, 1913, 52 p.

- CERVANTES SAAVEDRA (Miguel de), *Novelas Ejemplares* [1613], préf. et notes de Claire Lagrange, Paris, Gallimard, 1991, 393 p.

- DU DEFFAND (Marie, Marquise), *Lettres*, Paris, Mercure de France, 2002, 981 p.

- DUTTON (Brian) et GONZÁLEZ CUENCA (Joaquín), ed., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* [XVe siècle], Madrid, Visor Libros, 1993, 580 p.

- ERCILLA Y ZUÑIGA (Alonso de), *La Araucana* [1569-1589], ed. de Marcos Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1979, 2 vols, 440-487 p.

- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA (Alonso), *Don Quijote* [1606], ed., introd. y notas de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 vols., 244-238-278 p.

- FRENK ALATORRE (Margit), ed., *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1966, 295 p.

- GARCÍA DE ENTERRÍA (María Cruz), ed., *Romancero viejo*, Madrid, Castalia, 1989, 325 p.

- GÓMEZ MANRIQUE (Diego), *La representación del Nasçimiento de Nuestro Señor* [XV^{e} siècle], ed. de Antonio Paz y Meliá, Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 1885.

- GÓNGORA (Luis de), *Soledades* [1613], ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, 733 p.

- HÖLDERLIN (Friedrich), *Œuvres*, éd. de Philippe Jacottet, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1266 p.

- INCA GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas* [XVI^{e} siècle], ed. de Elías Rivers, Madrid, Castalia, 1996, 235 p.

- LOZANO (Cristóbal), *Historias y Leyendas* [1652-1661], edición y prólogo de Joaquín Entrambasaguas, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, 2 tomos, 237-268 p.

- MANRIQUE (Jorge), *Poesía*, ed. de María Morrás, Madrid, Castalia, 2003, 299 p.

- *Id.*, *Cancionero*, ed. de Augusto Cortina, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 167 p.

- MARCABRÚ, *Poésies complètes,* éd. de Jean-Marie-Lucien Dejeanne, Toulouse, Privat, 1909, 199 p.

- MELÉNDEZ VALDÉS (Juan), *Poesías* [1794], ed. de César Real Ramos, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 324 p.

- MENA (Juan de), *Laberinto de fortuna y otros poemas* [1481], ed. de Maxim P. A. M. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1997, 277 p.

- MENÉNDEZ PIDAL (Ramón), ed., *Flor nueva de romances viejos* [1928], Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 272 p.

- MOLINA (Tirso de), *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra* [1604], ed. de Alfredo Rodríguez Lápez-Vásquez, Madrid, Cátedra, 2000, 384 p.

- RABELAIS (François), *Œuvres Complètes* [1534] , texte établi et annoté par Marcel Guilbaud, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1957-1969, 5 vols., 322-315-313-373-347 p.

- ROJAS (Fernando de), *La Celestina* [1499], Paris, Aubier, 1996, 558 p.

- ROUQUETTE (Julien) et VILLEMAGNE (Augustin), *Cartulaire de Maguelone*, lieux d'éditions divers, 1912-1924, 7 tomes.

- RUIZ (Juan, Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor* [1330], ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 2 vols., 300-340 p.

- SANTILLANA (Iñigo López de Mendoza, Marqués de)*, Poesías completas*, ed. de Maxim Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003, 667 p.

- *Id.*, *Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 366 p.

- SEGOVIA (Pedro Guillén de), *La gaya ciencia* [XV^{e} siècle], ed. de José María Casas Homs, Madrid, CSIC, 1962, 2 vols., 223-311 p.

- TORQUEMADA (Antonio de), *Jardín de flores curiosas* [1570], ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, 506 p.

- VALDÉS (Juan de), *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, 185 p.

- VEGA CARPIO (Félix Lope de), *Comedias* [XVII^{e} siècle], ed., pról. y notas de Justo Gómez Ocerín y Manuel Regueiro Tenreiro, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 279 p.

- *Id.*, *La buena guarda o encomienda bien guardada* [1615], *in Obras de Lope de Vega.*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, 4 vols., 363-444-465-471 p. ; vol. XII, *Comedias de vidas de Santos*, pp. 49-105.

- *Id.*, *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 159 p.

- *Id.*, *Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1990, 391 p.

- VILLEGAS (Esteban Manuel), *Eroticas, o amatorias* [1617-1618], ed. de Narciso Alonso Cortés, Madrid, La Lectura, 1913, 359 p.

- VILLENA (Enrique de), *El arte de trovar* [1420], ed. de Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, Visor, 1993, 98 p.

b) <u>Les ouvrages critiques.</u>

- AGUILAR PIÑAL (Francisco), *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1972, 213 p.

- ALVAR (Carlos), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta, 1977, 301 p.

- BALAGUER (Victor), *Historia política y literaria de los trovadores*, Madrid, Fontanet, 1878-1880, 6 vols.

- BEC (Pierre), *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Avignon, Aubanel, 1970, 331 p.

- *Id.*, *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Caen, Paradigme, 1992, 387 p.

- DAVENSON (Henri), *Le livre des chansons ou Introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1942, 388 p.

- DURÁN (Agustín), ed., *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al Siglo XVIII* [1828-1832], Madrid, Atlas, 1945, 2 tomos, 600-736 p.

- GARROSA RESINA (Antonio), *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid, 1987, 628 p.

- HEUSCH (Carlos), « L'amour et la femme dans la fiction chevaleresque du moyen âge », *in* MARTIN (Georges), *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, 2001, 284 p. ; pp. 145-189.

- JEANROY (Alfred), *La poésie lyrique des troubadours* [1934], Paris, Privat, Genève, Slatkine, 1973, 2 vols, 436-374 p.

- KÖHLER (Eric), *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal,* Paris, Gallimard, 1974, 319 p.

- LÓPEZ ESTRADA (Francisco), *Introducción a la literatura medieval española* [1966], Madrid, Gredos, 1970, 342 p.

- MARTIN (Georges), trad., prés. et notes, *Chansons de geste espagnoles, Chanson de Mon Cid - Chanson de Rodrigue*, Paris, Flammarion, 2005, 271 p.

- MENÉNDEZ PIDAL (Ramón), *Romancero Hispánico. Teoria e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, 2 vols, 407-414 p.

- MENÉNDEZ Y PELAYO (Marcelino), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, *in Obras Completas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1919-1927, 21 vols., vols 10 à 15.

- PATERSON (Linda), *Le monde des troubadours*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1999, 358 p.

- PRIETO (Antonio), *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1991, tomo I : *Andáis tras mis escritos* , 283 p.

- REDA-EUVREMER (Nicole), *La littérature espagnole au Siècle d'Or*, Paris, Armand Colin, 2000, 176 p

- RIQUER (Martín de), *Los trovadores : historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983, 1768 p.

- ROUBAUD (Jacques), *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 357 p.

- VALBUENA PRAT (Ángel), *El teatro español en su siglo de oro*, Barcelona, Planeta, 402 p.

3) Le XIX^{e} et le XX^{e} siècles.

a) Les œuvres.

- ALBERTI (Rafael), *Cal y canto* [1929], Madrid, Alianza Editorial, 2002, 109 p.

- *Id.*, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 300 p.

- AROLAS (Padre Juan de), *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales,* Valencia, ed. Juan Mariana y Sanz, 1860, 426 p.

- *Id.*, *Poesías*, ed. de José Lomba y Pedraja, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 303 p.

- AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ, José), *La voluntad* [1902], ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1989, 301 p.

- BALZAC (Honoré de), *L'Elixir de longue vie* [1830], *in Contes étranges et fantastiques*, Paris, Brodard et Taupin, 1999, 322 p.

- BAUDELAIRE (Charles), *Les Fleurs du Mal* [1857], Paris, Livre de Poche, 1972, 402 p.

- *Id.*, *L'Art romantique, suivi de Fusées, Mon cœur mis à nu et Pauvre Belgique* [1869], Utrecht, Julliard, 1964, 560 p.

- BÉCQUER (Gustavo Adolfo), *Rimas / Leyendas / Cartas desde mi celda*, ed., introd. y notas de María del Pilar Palomo, Barcelona, Planeta, 1991, 220 p.

- *Id.*, *Rimas y Leyendas*, Barcelona, Bruguera, 1973, 420 p.

- *Id.*, *Rimas* [1868], edición, introducción y notas de José Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 156 p.

- *Id.*, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, 1369 p.

- BYRON (Lord George Gordon), *Don Juan* [1821], éd. d'Aurélien Digeon, Paris, Montaigne, 1968, 2 vols., 479-620 p.

- CAMPOAMOR (Ramón de), *Poesías*, ed. de C. Rivas Cherif, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 336 p.

- CELAYA (Gabriel), *Trayectoria poética. Antología*, ed. de José Ascunce, Madrid, Castalia, 1993, 393 p.

- CHATEAUBRIAND (François-René, Vicomte de), *Génie du Christianisme* [1802], texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1978, 2091p.

- CLARÍN (Leopoldo ALAS), *Preludios de «Clarín»* [1879], ed. de Jean-François Botrel, Oviedo, Diputación de Asturias, 1972, 244 p.

- *Id.*, *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* [1893], Madrid, Fernando Fé, 1888, 132 p.

- ESPRONCEDA (José), *El estudiante de Salamanca* [1840], ed. de Benito Varela Jacome, Madrid, Cátedra, 1978, 128 p.

- *Id.*, *El estudiante de Salamanca – El diablo* mundo, ed., introd. y notas de Robert Marrast, Madrid, Cátedra, 1992, 520 p.

- *Id.*, *El diablo mundo* [1841], ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1991, 391 p.

- *Id.*, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1993, 318 p.

- GARCÍA GUTIÉRREZ (Antonio), *El Trovador*, Madrid, Impr. de Repullés, 1837 , 77 p.

- GARCÍA LORCA (Federico), *Romancero gitano – Poemas del cante jondo*, Paris, Aubier, 1995, 295 p.

- *Id.*, *Romancero gitano*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, 203 p.

- *Id.*, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968, 2018 p.

- GAUTIER (Théophile), *Le roman de la momie, précédé de Une nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule et Arria Marcela*, introduction de Adolphe Boschot, Paris, Garnier, 1963, 346 p.

- *Id.*, *Récits fantastiques*, Paris, Maxi-Poche, 1993, 448 p.

- GIL Y CARRASCO (Enrique), *El señor de Bembibre* [1844], ed. de Jean-Louis Picoche, Madrid, Castalia, 1986, 459 p.

- GINER DE LOS RÍOS (Francisco), *Ensayos* [1902], selección, introducción y prólogo de J. López Morillas, Madrid, Alianza, 1969, 240 p.

- GIONO (Jean), *Que ma joie demeure* [1935], Paris, Larousse, 1987, 210 p.

- HARTZENBUSCH (Juan Eugenio), *Los amantes de Teruel*, Madrid, Orbis, 1998, 177 p.

- HERNÁNDEZ (Miguel), *Antología poética*, ed. de Antonio Gómez Yebra, Madrid, Castalia, 1998, 330 p.

- HOFFMANN (Ernest Theodor Amadeus), *Contes*, Paris, Flammarion, 1968, 191p.

- HUGO (Victor), *La préface de Cromwell* [1827], introduction, textes et notes de Maurice Souriau, Paris, Boivin, 1897, 330 p.

- *Id.*, *Les Orientales* [1829], édition critique avec une introduction, des notices, des variantes et des notes par Elisabeth Barineau, Paris, Didier, 1952, 2 vols, 174-222 p.

- *Id.*, *Les Misérables* [1845-1862], prés. d'Henri Guillemin, Paris, Seuil, 1966, 567p.

- *Id.*, *Poésie*, préface de Jean Gaulmier, Paris, Seuil, 1972, 3 vols., 798-869-813 p.

- IRVING (Washington), *Cuentos de la Alhambra* [1829], León, Editorial Everest, 2002, 316 p.

- JIMÉNEZ (Juan Ramón), *Selección de poemas*, ed. de Gilbert Azam, Madrid, Castalia, 1987, 227 p.

- LAMARTINE (Alphonse de), *Ce que j'ai tant rêvé*, choix et présentation par Omar Merzoug, Giromagny, Orphée, 1990, 128 p.

- LARRA (José Mariano de), *Artículos*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 96 p.

- MACHADO (Antonio), *Campos de Castilla* [1912-1917], ed. de Geoffrey Ribans, Madrid, Cátedra, 1992, 297 p.

- *Id.*, *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 2 vols. : vol. 1, *Poesías completas*, 1032 p. et vol. 2, *Prosas Completas*, 2545 p.

- MÉRIMÉE (Prosper), *Les âmes du Purgatoire* [1834], présentation et notes de Gérard Gengembre, Paris, Librairie générale française, 1998, 92 p.

- MORA (José Joaquín de), *Leyendas Españolas*, Paris, Salvá, 1840, 607 p.

- NODIER (Charles), *Contes avec des textes et des documents inédits*, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, 947 p.

- OTERO (Blas de), *Angel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1973, 157 p.

- PÉREZ GALDÓS (Benito), *Episodios nacionales : La estafeta romántica*, [1899], Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1941, 271 p.

- *Id.*, *Obras inéditas*, ed. de A. Ghiraldo, Madrid, Renacimiento, 1923, 9 vols.

- PRADOS (Emilio), *La piedra escrita* [1961], ed. de José Sanchis-Banús, Madrid, Castalia, 1979, 197 p.

- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Les rêveries du promeneur solitaire* [1825], texte

présenté et commenté par Marie-Madeleine Castex, Paris, Imprimerie nationale, 1978, 373 p.

- SAAVEDRA (Ángel, Duque de RIVAS), *Obras Completas*, ed. y pról. de D. Jorge Campos, Madrid, Ed. Juan Bravo, 1957, 3 tomos, 559-483-426 p.

- *Id.*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* [1835], ed. de Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra, 1995, 170 p.

- *Id.*, *Romances históricos* [1841], Madrid, Espasa Calpe, 1976, 245 p.

- *Id.*, *Un castellano leal y otros romances históricos*, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Barcelona, Montena, 1989, 128 p.

- SCOTT (Walter), *Ivanhoe*, introd. et notes de Raymonde Robert, Paris, Éd. du Delta, 1970, 561 p.

- UNAMUNO (Miguel de), *En torno al casticismo* [1895], sélection de textes et présentation de Jean-Claude Rabaté, Paris, Éd. du Temps, 1999, 256 p.

- *Id.*, *En torno al casticismo* [1895], ed. de Jean-Claude Rabaté, Madrid, Cátedra, 310 p.

- *Id.*, *Del sentimiento trágico de la vida* [1912], Madrid, Tecnos, 2005, 664 p.

- *Id., La agonía del cristianismo* [1925], Madrid, Alianza, 2003, 128 p.

- VIGNY (Alfred de), *Œuvres Complètes*, préface, présentation et notes de Paul Viallaneix, Paris, Seuil, 1965, 662 p.

b) Les ouvrages critiques.

- ABRAMS (M. H.), *El romanticismo : Tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, 482 p.

- ALONSO (Dámaso), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, 423 p.

- AMORÓS (Andrés), *Antología comentada de la literatura española : siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1999, 487 p.

- AULLÓN DE HARO (Pedro), *La poesía en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 141 p.

- BARBAGALLO (Antonio), *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, tesis doctoral presentada a la Escuela Española de Middlebury College, Middlebury (verano 1985), Soria, Diputación Provincial de Soria, 1990, 176 p.

- BÉGUIN (Albert), *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939, 413 p.

- BERLIN (Isaiah), *Le bois tordu de l'humanité – Romantisme, nationalisme et totalitarisme*, Paris, Albin Michel, 1992, 265 p.

- BERRET (Paul), *Le Moyen Âge dans la Légende des Siècles et les sources de Victor Hugo*, Paris, Henry Paulin et C^{ie}, 1910, 396 p.

- BERTRAND (Aliénor), « Humanité et religion chez Schlegel et Schleiermacher », *in Idéalisme et romantisme* », coord. de Catherine Colliot-Thélène, Fontenay-aux-Roses, Éd. ENS Fontenay-Saint- Cloud, 1994, 256 p.

- BOUCHER – RIVALAIN (Odile), coord., *Roman et poésie en Angleterre au XIX^{e} siècle*, Lonrai, Ellipses, 1997, 192 p.

- *Id.*, *Roman et poésie en Grande Bretagne au XIX^{e} siècle – Anthologie de textes critiques extraits de la presse victorienne*, Paris, L'Harmattan, 2001, 218 p.

- CASTRO (Américo), *Les Grands Romantiques Espagnols*, Paris, La Renaissance du livre, (sans date), 175 p.

- CHASSANG (Arsène) et SENNINGER (Charles), *Recueil de textes littéraires français (XIX^{e} siècle)*, Paris, Hachette, 1969, 544 p.

- COLLIOT-THÉLÈNE (Catherine), coord., *Idéalisme et romantisme*, Fontenay-aux-Roses, Éd. ENS Fontenay-St Cloud, 1994, 256 p.

- CORREA CALDERÓN (Evaristo), *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1964, 1366 p.

- DASTUR (Françoise), « Hölderlin : "sur la religion" », *in Idéalisme et romantisme*, coord. de Catherine Colliot-Thélène, Fontenay-aux-Roses, Éd. ENS Fontenay-Saint- Cloud, 1994, 256 p., pp. 221-238 ; pp. 221.

- DUMAS (Claude), dir., *Les mythes et leur expression au XIX^{e}siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, 384 p.

- FERRERAS (Juan Ignacio), *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)*, Madrid, Taurus, 1987, 117 p.

- FLUTRE (Fernand), *Encyclopédie par l'image : le Romantisme*, Corbeil, Hachette, 1927, 64 p.

- FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 160 p.

- GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, 351 p.

- GUSDORF (Georges), *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983, 430 p.

- HATAMLEH (Abdo Mohammed), *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX*, Grenade, Anel, 1972, 237 p.

- JAIME (Helios) et OMNES (Robert), *Le Romantisme en Espagne*, Paris, Ellipses, 2002, 223 p.

- JACKSON (John Edwin), *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, Corti, 1999, 169 p.

- LAVAUD (Éliane), « Las *Sonatas* de Valle-Inclan, véhicule du mythe de Don Juan ? », *in* DUMAS (Claude), *Les mythes et leur expression au XIX^e^siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, 384 p. ; pp. 29-46.

- LISSORGUES (Yvan), *Clarín, político*, Toulouse, Éd. Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, 2 vols., 377-225 p.

- LUCAS (Frank Lawrence), *The decline and fall of the romantic ideal*, Cambridge, University Press, 1936, 236 p.

- MARRAST (Robert), *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du Romantisme,* Paris, Klincksieck, 1974, 720 p.

- MOREAU (Pierre), *Le Romantisme*, Paris, J. de Gigord, 1932, 546 p.

- *Id.*, *Âmes et thèmes romantiques*, Paris, Corti, 1965, 315 p.

- NAVAS RUIZ (Ricardo), *El Romanticismo español, historia y crítica*, Madrid, Cátedra, 1981, 484 p.

- OBISPADO DE BARCELONA, *Apuntes de preceptiva y literatura*, Barcelona, Studium, 1943, 93 p.

- ORTEGA (Marie-Linda), *Les écrits en prose de Gustavo Adolfo Bécquer : le travail de l'œuvre*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1990, 460 p.

- PACHECO (José Emilio), *Antología del modernismo (1884-1921)* [1970], México, Ed. ERA, 1999, 375 p.

- PARDO BAZÁN (Emilia), « La literatura francesa moderna. El Romanticismo », *in Obras Completas*, Madrid, éditeurs divers, 1891-1914, 42 vols. ; vol. 37, Madrid, Prieto y Compañía, 1911, 331 p.

- PEERS (Edgar Allison), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, 2 vols., 450-577 p.

- PEYRE (Henri), *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 307 p.

- PORÉE (Marc), « Les romantiques de la seconde génération : Keats, Shelley, Byron », *in* BOUCHER – RIVALAIN (Odile), coord., *Roman et poésie en*

Angleterre au XIX^e siècle, Lonrai, Ellipses, 1997, 192 p. ; pp. 145-155.

- PRAZ (Mario), *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1966], Paris, Gallimard, 1998, 492 p.

- ROMERO TOBAR (Leonardo), *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, 568 p.

- SALINAS (Pedro), « El romancismo y el siglo XX », *in Ensayos de literatura hispánica*, ed. de Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1967, 405 p., pp. 325-359.

- SCHREIBER – DI CESARE (Christelle), « Mécanismes d'apparition de la terreur dans les légendes fantastiques de Gustavo Adolfo Bécquer », *in Belphegor*, Vol. 3, N°2 (avril 2004) ; voir le site suivant : http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no2/articles/03_02_DiCesa_Becque_fr.html

- SÉGUR (Sophie de), *Œuvres*, éd. établie et annotée par Claudine Beaussant, Paris, Laffont, 1990, 1097 p.

- SHAW (Donald Leslie), *Historia de la Literatura española*, Barcelona, Ariel, 1973, tomo V : *El siglo XIX*, 298 p.

- SOUPAULT (Philippe), *Alfred de Musset*, Paris, Seghers, 2001, 218 p.

- THÉLOT (Jérôme), dir., *Vigny, romantisme et vérité*, actes de la journée d'études, (5 décembre 1996) organisée par le Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes de l'Université Paul Valéry de Montpellier, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1997, 222 p.

- THOUARD (Denis), « De la difficulté qu'il y a à se faire entendre du public – Friedrich Schlegel et l'incompréhension », *in Idéalisme et romantisme*, Fontenay-aux-Roses, Éd. ENS Fontenay-St Cloud, 1994, 256 p. ; pp. 39-45.

- VADÉ (Yves), « La superposition des temps dans les récits de Vigny », *in* Thélot (Jérôme), dir., *Vigny, romantisme et vérité*, actes de la journée d'études, (5 décembre 1996) organisée par le Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes de l'Université Paul Valéry de Montpellier, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1997, 222 p. ; pp. 147-179.

- VARELA (José Luis), pres. y dir., *Estudios Románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla y C. S. I. C., 1975, 343 p.

- *Id.*, *Larra y España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, 342 p.

- VAN TIEGHEM (Paul), *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948, 536 p.

- ZIMMERMANN (Marie-Claire), *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Colin, 1995, 261 p.

4) Ouvrages sur les contes, les légendes, le merveilleux, le fantastique.

- AARNE (Antti) et THOMPSON (Stith), *The types of the Folk-tale : a Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarium Fennica, 1961, 279 p.

- AMADES (Joan), *Contes catalans*, Paris, Erasme, 1957, 289 p.

- AMORES (Montserrat), *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, 406 p.

- BAQUERO GOYANES (Mariano), *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1974, 72 p.

- BARONIAN (Jean-Baptiste), *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, 103 p.

- BELLEMIN-NOEL (Jean), *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, PUF, 1983, 189p.

- BOGGS (Ralph Steele), *Index of Spanish Folktales*, Chicago, The University, 1930, 216 p.

- BOIX MESTRE (Argimiro), coord., *Diecinueve cuentos del siglo XIX*, Barcelona, Teide, 1995, 192 p.

- CAILLOIS (Roger), *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, 2 vols., 640 -606 p.

- CARNERO (Guillermo), « Apariciones, delirios y coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX », *Insula*, 318 (1973), pp. 1-4.

- CASTEX (Pierre-Georges), *Le conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, 466 p.

- CHEVALIER (Maxime), *Cuentos folklóricos en la España del siglo de Oro* [1953], Barcelona, Crítica, 1983, 452 p.

- CORTÉS VÁZQUEZ (Luis), *Cuentos populares salmantinos*, Salamanca, Librería Cervantes, 1979, 2 vols., 279-297 p.

- COURTÉS (Joseph), *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986, 254 p.

- ESPINOSA (Aurelio), *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, Stanford (California), University, 1923-1924, 2 tomos, 167-346 p.

- ESPINOSA (Aurelio M. hijo), *Cuentos populares de Castilla y León* [1947], Madrid, CSIC, 1987-1988, 2 vols, 531-571 p.

- FINNÉ (Jacques), *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Université, 1980, 216 p.

- LACARRA (María Jesús), éd., *Cuentos de la Edad Media*, Madrid, Castalia, 1989, 366 p.

- LLORENS CAMP (María José), *Leyendas españolas*, Madrid, M.E. Editores, 1995, 126 p.

- *Id.*, *Leyendas del País Vasco y Navarra*, Madrid, M.E. Editores, 1995, 122 p.

- MALRIEU (Joël), *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 p.

- MARSAN (Rameline), *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII*^{è} *– XV*^{è} *siècles),* Paris, Klincksieck, 1974, 708 p.

- MILLET (Claude), *Le légendaire au XIX*^{e} *siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997, 280 p.

- MOLINA (José Luis), ed., *Leyendas y cuentos del siglo XIX*, Madrid, Bruño, 1994, 222 p.

- MONARD (Jean) et RECH (Michel), *Le Merveilleux et le Fantastique*, Paris, Delagrave, 1963, 251 p.

- MORALES (Ana María), *Lo maravilloso medieval y sus categorías*, Puebla, Ed. Cuadernos de trabajo, 2002, 27 p.

- MUNUERA FABRA (Sergio), *Leyendas de Andalucía*, Madrid, M. E. Editores, 1995, 125 p.

- PENZOLDT (Peter), *The Supernatural in Fiction*, London, P. Nevill, 1952, 271 p.

- PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, 255 p.

- ROAS (David), *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002, 269 p.

- ROS (Carlos), *Leyendas de Sevilla*, Sevilla, Ed. CB, 1999, 218 p.

- RETINGER (Joseph), *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Thèse de Doctorat de l'Université présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, Grasset, 1908, 148 p. Autre édition : Genève, Slatkine Reprints, [1909], 1973.

- SIMONSEN (Michèle), *Le conte populaire*, Paris, PUF, 1984, 224 p.

- TIÊT (Trân-Minh), *50 Contes et Légendes de 50 Pays du Monde*, Coutances, Éd. Notre-Dame, 1956, 131 p.

- TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 196 p.

- VAX (Louis), *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960, 128 p.

- *Id.*, *Les chefs d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, 230 p.

II. Ouvrages sur l'Histoire et la civilisation.

1) Histoire générale.

- BENNASSAR (Bartolomé), *Histoire des Espagnols*, Paris, Laffont, 1992, 1132 p.

- BLEIBERG (Germán), *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 3 vols, 358-1179-1207 p.

- BALAGUER (Victor), *Monserrate. Su historia, sus tradiciones, sus alrededores*, Imprenta de A. Brusi, Barcelone, 1850, 251 p.

- BEUTER (Pere Anton), *Crónica general de España y especialmente de Aragón, Catalunya y Valencia* [1550], Valencia, imp. Joan Mey, 1604, 2 vols., 205-320 p.

- CALVETE (Juan), *Historia de la vida del glorioso S. Fructos, Patrón de la Ciudad de Segovia*, Valladolid, Christobal Lasso Vaca, 1610, pp. 249 et *sqq.*

- FATÁS CABEZA (Guillermo), dir. y coord., *Aragoneses Ilustres*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, 160 p.

- LAFUENTE (Modesto), *Historia general de España*, Madrid, Mellado, 1850-1869, 30 vols.

- PÉREZ (Joseph), *Histoire de l'Espagne*, Cœuvres et Valsery, Fayard, 1996, 925p.

- SPENCE (Lewis), *España*, traduction de Paloma Tausent, Madrid, M. E. Editores, 1995, 317 p.

- VICENS VIVES (Jaime), *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1960, 247 p.

2) Du Moyen Âge au XVIII^{e} siècle.

- ABADAL (Ramón d') y VICENS VIVES (Jaime), *Els primers comtes catalans*, Barcelona, Teide, 1958, 368 p.

- CHALON (Louis), *L'histoire et l'épopée castillane du Moyen Age*, Paris, Champion, 1976, 583 p.

- CHAUCHADIS (Claude), *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe*

II, Paris, Éditions du CNRS, 1984, 249 p.

- CHAUNU (Pierre) et ESCAMILLA (Michèle), *Charles V*, Paris, Fayard, 2000, 855p.

- CONDE (José Antonio), *Historia de la dominación de los árabes en España*, Madrid, Imprenta de García, 1820-1821, 3 tomes en 2 vols.

- DEFOURNEAUX (Marcelin), *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, Paris, Hachette, 1964, 286 p.

- DÍAZ PLAJA (Fernando), *Historia de España en sus documentos (Siglo XV),* Madrid, Cátedra, 1984, 376 p.

- GERBET (Marie-Claude), *L'Espagne au Moyen Age (VIII-XV^e^ siècles)*, Paris, Armand Colin, 1992, 423 p.

- LAFUENTE ALCÁNTARA (Miguel), *Historia de Granada, comprendiendo la de sus cuatro provincias, Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*, Granada, Imprenta y Librería de Sanz, 1845, 4 vols., 407-412-527-430 p.

- MAQUART (Marie-Françoise), *L'Espagne de Charles II et la France 1665-1700*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, 189 p.

- MARIANA (Juan de), *Obras*, Madrid, Atlas, 1950, « Biblioteca de Autores Españoles », tome XXX et tome XXXI, 534-632 p. Autre édition : Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853-1855, 3 vols, 665-606-467 p.

- MARTIN (Georges), dir., *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, 2001, 284 p.

- PÉREZ MARTÍN (Antonio), « El estatuto jurídico de la caballería castellana », *in* MARTIN (Georges), *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, 2001, 284 p. ; pp. 13-26.

- RUIZ AYÚCAR (Eduardo), *El alcalde Ronquillo. Su época, su falsa leyenda negra*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1997, 204 p.

- SARASOLA (Modesto), *El convento de Santa Clara en Valladolid. Siglo XIII en Valladolid. Origen del convento de Santa Clara*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1960, 85 p.

- VERDON (Jean), *La femme au Moyen Âge*, Paris, Éd. Jean-Paul Gisserot, 1999, 128 p.

3) Le XIX^e^ siècle.

- BÉCARUD (Jean), « Miguel de Unamuno (1864-1936) et la France religieuse », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne,*

Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 158 p. ; pp. 87-101.

- CUESTA (Josefina), « Intransigeance et ouverture dans la hiérarchie catholique espagnole au tournant du siècle », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 158 p. ; pp. 24-33.

- DUFOUR (Gérard), « La rivalité entre l'histoire et la littérature et la création du mythe inquisitorial en Espagne au début du XIX^{e} siècle », *in* DUMAS (Claude), *Les mythes et leur expression au XIX^{e}siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, 384 p., pp. 11-20.

- GUEREÑA (Jean-Louis), « L'église et l'éducation dans la crise de 1898 », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 158 p. ; pp. 34-51.

- JOVER ZAMORA (José María), *La civilización española a mediados del siglo XIX,* Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 387 p.

- KIENIWICZ (Jan), « La idea de "Una España" : el mito del pensamiento conservador español en la mitad del siglo XIX », *in* DUMAS (Claude), *Les mythes et leur expression au XIX^{e}siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, 384 p. ; pp. 81-90.

- LAFAGE (Franck), *L'Espagne de la contre-révolution*, Paris, L'Harmattan, 1993, 315 p.

- LLORENS (Vicente), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Valencia, Castalia, 1968, 453 p.

- LÓPEZ CAMPILLO (Evelyne), « La vision apocalyptique de Maetzu », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 158 p. ; pp. 127-138.

- POULAT (Emile), « L'Espagne, l'Europe et les problèmes religieux à la fin du siècle », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 158 p. ; pp. 15-23.

- RODRÍGUEZ DE LECEA (Teresa), « La question religieuse et les krausistes espagnols », *in* FONCK (Béatrice), éd., *1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 158 p. ; pp. 63-82.

- QUERALT (María Pilar), *Fernando VII*, Barcelona, Planeta, 235 p.

- RUIZ BERRIO (Julio), « Francisco Giner de los Ríos », *in Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, Paris, UNESCO, vol. XXIII, n° 3-4 (1993), p.557-572.

- TUÑÓN DE LARA (Manuel), *Estudios sobre el siglo XIX*, Madrid, Ed. Siglo veintiuno de España, 1972, 284 p.

- *Id.*, *La España del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2000, 2 vols., 325-255 p.

IV. Autres ouvrages cités.

1) Ouvrages sur les arts.

- AZCÁRATE RISTORI (José María), *Escultura del siglo XVI*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1958, 123 p.

- BOUCHER (Bruce), *La sculpture baroque italienne*, Paris, Ed. Thames & Hudson, 1999, 223 p.

- GOYA (Francisco), *Los Caprichos* [1799], New York, Dover Publications, 1969, 132 p.

- *Gran diccionario de la pintura, siglo XIX*, Barcelone, Carroggio, 2000, 374 p.

- HALE (J. R.), *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1997, 358 p.

- HEYDENREICH (Ludwig) et PASSAVANT (Günter), *Le temps des génies*, Paris, Gallimard, 1986, 449 p.

- LAFUENTE FERRARI (Enrique), « El romanticismo y la pintura española », *in* Varela (José Luis), pres. y dir., *Estudios Románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla y C. S. I. C., 1975, 343 p. ; pp. 121-180.

- LIÈVRE-CROSSON (Elisabeth), *Du baroque au romantisme*, Ligugé, Aubin, 2000, 64 p.

- KAENEL (Philippe), *Le métier d'illustrateur (1830-1880)*, Genève, Droz, 2005, 638 p.

- MATA MONCHO AGUIRRE (Juan de), *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Thèse de Doctorat de Philosophie et Lettres sous la direction de Miguel Angel Lozano Marco, Universidad de Alicante, 2000, 703 p.

- REDONDO CANTERA (María José), *El arte español durante el reinado de Carlos V*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, 374 p.

- SRICCHIA SANTORO (Fiorella), *La Renaissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, 350 p.

- URRUTIA (Jorge), *Imago litterae*, Sevilla, Alfar, 1984, 137 p.

- VALDIVIESO (Enrique), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, 205 p.

2) Ouvrages sur la littérature et sur la langue.

- BÉNICHOU (Paul), *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, Gallimard, 1996, 492 p.

- BEYRIE (Jacques), *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Ecriture, identité, pouvoir en Espagne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 239 p.

- BRAGANTE (Jesús), *Diccionario Espasa Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, 1237 p.

- CASTRO CALVO (José María), *La Virgen y la poesía*, Barcelona, Secretaría de publicaciones, 1954, 425 p.

- CLOTELLE CLARKE (Dorothy), « Sobre la quintilla », *Revista de Filología Española*, XX (1933), pp. 288-295.

- CHAPSAL (Madeleine), *Oser écrire*, Paris, Fayard, 1993, 270 p.

- GARCÍA-PELAYO Y GROSS (Ramón) et TESTAS (Jean), *Grand dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, 1628 p.

- LAPESA (Rafael), *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1986, 690 p.

- LÓPEZ BUENO (Begoña), dir., *La silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, 233 p.

- LUCAS (Georges), dir., *Petit Larousse illustré,* Paris, Larousse, 1986, 1808 p.

- MOLINER (María) : *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1990, 2 vols., 1446-1672 pp.

- MONTERO DELGADO (Juan) y RUIZ PÉREZ (Pedro), « La silva entre el metro y el género », *in La silva*, ed. dirigida por Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, 233 p. ; pp. 17-56.

- NAVARRO DURÁN (Rosa), *Cómo leer un poema,* Barcelona, Ariel, 1998, 188 p.

- NAVARRO TOMÁS (Tomás), *Métrica española* [1956], Barcelona, Ariel, 2003, 240 p.

- *Id.*, *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959, 187 p.

- OBISPADO DE BARCELONA, *Apuntes de preceptiva y literatura*, Barcelona, Studium, 1943, 93 p.

- PARDO (Madeleine) et PARDO (Arcadio), *Précis de métrique espagnole*, Paris, Nathan, 1992, 128 p.

- PICON (Gaëtan), *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, 279 p.

- QUILIS (Antonio), *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1991, 214 p.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, 2 vols., 1417 p.

- RICO (Francisco), dir., *Gran diccionario de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 2000, 1856 p.

- TADIÉ (Jean-Yves), *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, 206 p.

- TESTAS (Jean) et GARCÍA-PELAYO Y GROSS (Ramón), *Grand dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, 1628 p.

3) Autres ouvrages.

- BACHELARD (Gaston), *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, 265 p.

- *Id.*, *La psychanalyse du feu* [1949], Paris, Gallimard, 1997, 192 p.

- *Id.*, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, 184 p.

- BAYART (Jean-François), *L'illusion identitaire*, Mesnil-sur-l'Estrée, Fayard, 2000, 310 p.

- CAILLOIS (Roger), *L'homme et le sacré*, Paris, PUF, 1939, 147 p.

- CANDAU (Joël), *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 225 p.

- ÉLIADE (Mircea), *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1952, 239 p.

- *Id.*, *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, 1997, 251 p.

- FEBVRE (Lucien), *Honneur et patrie*, Saint-Amand-Montrond, Perrin, 1996, 310p.

- FORWARD (Susan), *Parents toxiques, comment échapper à leur emprise ?*, Paris, Marabout, 2002, 378 p

- FOURTANÉ (Nicole) et GUIRAUD (Michèle), dir., *L'identité culturelle dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2005, 562p.

- FREUD (Anna), *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris, PUF, 2001, 166 p.

- FREUD (Sigmund), *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1995, 89 p.

- HOFFMANN (Christian), *Introduction à Freud : le refoulement de la vérité*, Paris, Hachette, 2001, 223 p.

- REY (Alain), dir., *Dictionnaire Universel des noms propres*, Paris, Robert, 1991, 1954 p.

- SCOTT (Walter), *Démonologie et sorcellerie*, Paris, Payot, 1973, 275 p.

- TODOROV (Tzvetan), *Les abus de la mémoire* [1995], Paris, Seuil, 1998, 61 p.

- VINSONNEAU (Geneviève), *L'identité culturelle*, Paris, Colin, 2002, 235 p.

- ZANNAD BOUCHRARA (Traki), *La ville mémoire. Contribution à une sociologie du vécu*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994, 149 p.

Table analytique des matières.

RESUME : ... 2

INTRODUCTION. ... 4

I. JUSTIFICATION DU SUJET. ... 4
1) La situation en Espagne dans le premier tiers du XIX^e^ siècle. ... 4
2) Présentation de José Zorrilla et de ses *Leyendas Tradicionales*. ... 7
a) José Zorrilla. ... 7
b) Les *Leyendas Tradicionales*. ... 11
II. PROBLEMATIQUE. ... 20
1) Questionnements sur les termes *Leyendas tradicionales* et *Cantos del Trovador*. ... 20
2) José Zorrilla, un poète romantique ? ... 24
3) L'originalité de José Zorrilla ? ... 27
III. METHODOLOGIE. ... 28

PREMIÈRE PARTIE : ... 31

JOSE ZORRILLA, ... 31

HERITIER DE L'ESPAGNE DES SIECLES PASSES. ... 31

CHAPITRE 1 : L'ANCRAGE DES LEGENDES DANS LE PASSE DE L'ESPAGNE. 32

I. DES LEGENDES ISSUES DE LA CULTURE LITTERAIRE ESPAGNOLE. ... 32
1) Les emprunts à la littérature. ... 32
2) José Zorrilla et Cristóbal Lozano. ... 42
3) Les emprunts aux événements historiques et aux traditions locales. ... 47
II. DES LEGENDES ANCREES DANS L'HISTOIRE DE L'ESPAGNE. ... 52
1) L'imprécision historique de certaines légendes. ... 52
2) Les légendes se déroulant au Moyen Âge. ... 53
3) Les légendes se déroulant au Siècle d'Or espagnol. ... 54
III. DES FORMES POETIQUES ANCREES DANS LA LITTERATURE DES SIECLES PASSES. ... 61
1) Les schémas métriques hérités du Moyen Âge. ... 61
2) Les schémas métriques hérités du Siècle d'Or. ... 67

CHAPITRE 2 : L'ANCRAGE DES LEGENDES SUR LE TERRITOIRE ESPAGNOL. ... 74

I. LA LOCALISATION GEOGRAPHIQUE ET TOPOGRAPHIQUE DES LEGENDES. ... 74
1) Les pays. ... 74
2) Les villes. ... 79
3) Le symbolisme des espaces. ... 85
a) Les espaces clos. ... 85
b) Les espaces ouverts. ... 89
c) Les espaces transitionnels. ... 94
II. LA PRESENCE DE PERSONNAGES TYPIQUES DE LA CULTURE ESPAGNOLE. ... 97
1) Les personnages historiques. ... 98
2) Les personnages non historiques issus de la noblesse. ... 99
3) Les personnages appartenant aux couches populaires. ... 101
III. DES THEMES INSPIRES DE LA CULTURE ESPAGNOLE. ... 105
1) La Vierge Marie. ... 105
2) L'amour et ses aléas. ... 106
3) L'admiration pour la Nature. ... 108

CHAPITRE 3 : JOSE ZORRILLA, HERITIER DES TROUBADOURS ? 110

I. LES DIFFERENTES ACCEPTIONS DE TROUBADOUR ASSOCIABLES A JOSE ZORRILLA. 110
1) José Zorrilla, transmetteur de la culture populaire. 110
2) José Zorrilla, défenseur de la *mezura*. 113
3) José Zorrilla, poète avant tout. 115
II. LES MARQUES DE LA POESIE DES TROUBADOURS DANS LES *LEYENDAS TRADICIONALES*. . 117
1) Les signes d'oralité dans les récits. 117
2) Le même amour de la patrie. 120
3) Le traitement des personnages. 121
III. L'EXISTENCE DE DISTINCTIONS ENTRE JOSE ZORRILLA ET LES TROUBADOURS. 125
1) Les anachronismes et le dépassement du Moyen Âge. 125
2) L'indépendance politique de José Zorrilla. 126
3) Des traitements littéraires différents. 127

DEUXIÈME PARTIE : 131

LE ROMANTISME DE JOSE ZORRILLA. 131

CHAPITRE 1 : LES INFLUENCES ROMANTIQUES DE JOSE ZORRILLA. 134

I. LES INFLUENCES DE L'ALLEMAGNE ET DE L'ANGLETERRE. 134
1) José Zorrilla et E. T. A. Hoffmann. 134
2) Les romans d'aventures de Walter Scott et Fenimore Cooper. 137
3) José Zorrilla et Lord Byron. 139
II. LES INFLUENCES DE LA FRANCE. 141
1) Les romans d'aventures. 141
2) José Zorrilla, Chateaubriand et Lamartine. 142
3) José Zorrilla et Victor Hugo. 144
4) José Zorrilla et Charles Nodier. 147
III. LES INFLUENCES D'AUTEURS ESPAGNOLS. 150
1) Les premiers amis écrivains de José Zorrilla. 150
2) José Zorrilla, Larra et le duque de Rivas. 153
3) José de Espronceda. 156

CHAPITRE 2 : 158

LE CARACTERE ROMANTIQUE DE JOSE ZORRILLA ET LES CONSEQUENCES SUR SON ŒUVRE. 158

I. JOSE ZORRILLA ET LE « MAL DU SIECLE » ROMANTIQUE. 159
1) L'amertume et la tristesse en Espagne dans la première moitié du XIX^{e} siècle. 159
2) La conviction de l'existence d'un passé harmonieux. 165
3) Le rôle de la mémoire. 168
II. LA CREATION D'UNE ATMOSPHERE EMPREINTE DE ROMANTISME. 171
1) Le panthéisme dans les *Leyendas Tradicionales*. 171
a) La nuit comme ponctuation des phases du récit. 172
b) Jour et nuit : faces visible et cachée des âmes. 175
c) L'eau et le feu. 178
d) La Nature et Dieu. 180
2) L'exaltation des sentiments. 182
a) Histoires d'amour destructrices. 182
b) Destruction de l'amour par l'homme. 185
c) La destruction de l'amour par la société. 186
3) Les liens familiaux ; les sentiments maternels et paternels. 187
a) Les orphelins et les protecteurs. 187
b) Les complots familiaux et le manque de liens. 189

c) Les amis, les ennemis. 191
4) Le mystère dans les récits et le passage au fantastique et au merveilleux. 193
a) Les particularités assumées des écrivains romantiques et de leurs personnages. 193
c) Le goût pour le macabre. 199
c) Le fantastique et le merveilleux céleste dans les légendes. 205
III. LA RELIGION ET LA FOI DANS LES *LEYENDAS TRADICIONALES*. 208
1) Les écrivains romantiques et José Zorrilla face à Dieu. 209
a) En Europe. 209
b) En Espagne. 212
c) Le cas de José Zorrilla. 214
2) Le rôle de la religion dans les légendes et dans leur dénouement. 216
a) La fréquence des thèmes religieux. 217
b) Le dénouement des légendes. 218
3) L'attitude des personnages face à la religion. 220

CHAPITRE 3 : L'ECRITURE ROMANTIQUE DE JOSE ZORRILLA. 223

I. L'ECRIVAIN ROMANTIQUE ENTRE LA REALITE ET LE DESIR DE L'EMBELLIR. 223
1) L'enracinement des récits dans la réalité. 223
2) Le goût pour l'exagération. 226
3) Le désir d'embellir le quotidien. 230
II. LA CREATION D'UNE POESIE « VIVANTE ». 233
1) Tout dire ! 233
2) Le traitement psychologique des personnages. 234
III. LES PARTICULARITES DE L'ECRITURE POETIQUE ROMANTIQUE DE JOSE ZORRILLA. 236
1) La réutilisation du *romance*. 236
2) La polymétrie des compositions. 240

TROISIÈME PARTIE : 249

L'ORIGINALITE DE JOSE ZORRILLA. 249

CHAPITRE 1 : JOSE ZORRILLA ENTRE POESIE NATIONALE ET POESIE PERSONNELLE. 251

1) LA MISSION PATRIOTIQUE DE JOSE ZORRILLA. 252
1) La vision qu'a José Zorrilla de l'Espagne dans l'ensemble de son œuvre. 252
a) Un pays beau et puissant. 252
b) Un pays exemplaire pour sa moralité. 253
c) Un pays fervent. 255
2) La vision qu'a José Zorrilla des autres pays que l'Espagne. 257
a) Dans les premiers poèmes. 257
b) Dans les Leyendas Tradicionales. 259
c) Une opinion très négative, une critique sans appel. 260
3) Le sentiment patriotique de José Zorrilla. 262
a) L'Espagne par-dessus tout. 262
b) Perte de toute objectivité. 263
c) José Zorrilla « poète national ». 265
II. LA MISSION MORALE DE JOSE ZORRILLA. 268
1) L'amour mondain contre l'amour divin. 268
2) Le respect des valeurs conservatrices. 271
a) La notion de l'honneur dans les légendes. 271
b) La réparation de l'honneur. 272
c) Autres valeurs morales représentées. 274
3) Les revendications de liberté et de sincérité de José Zorrilla. 275
a) Indépendance politique et littéraire ? 275
b) Sincérité. 277
III. LE DRAME DE JOSE ZORRILLA. 278

1) La présence de l'auteur dans les récits. 278
a) Souvenirs disséminés dans les *Notas*. 279
b) Événements de sa vie générateurs d'écriture. 280
c) José Zorrilla présent dans ses légendes. 283
2) Une relation au père compliquée et traumatisante. 284
a) Les conflits familiaux. 285
b) La quête de la reconnaissance du père. 286
c) Echec de la tentative de réconciliation. 291
3) Les conséquences de ce drame dans l'écriture et la psychologie de José Zorrilla. 292
a) La perte de confiance en soi et d'inspiration. 292
b) La dévalorisation de ses œuvres. 294
c) La révolte. 294

CHAPITRE 2 : LES CONTRADICTIONS ET LES MYSTERES ENTOURANT LA PERSONNALITE DE JOSE ZORRILLA. 297

I. LES *LEYENDAS TRADICIONALES*, DES LEGENDES ENTRE PASSE ET PRESENT. 297
1) Anachronismes et libertés par rapport à la tradition. 298
2) Une poésie entre tradition et invention. 303
3) Des personnages en demi-teintes et des allusions à la situation du XIX^e^ siècle en Espagne. 308
II. JOSE ZORRILLA, UN HOMME ET UN POETE AMBIGUS. 313
1) Le poids de l'éducation reçue par José Zorrilla et ses convictions personnelles. 313
2) La solitude de José Zorrilla parmi les écrivains de son temps. 316
3) La crédibilité de l'homme et de l'écrivain jugée par les écrivains et les critiques de son temps et du XX^e^ siècle. 322
III. LES DERIVES DU NATIONALISME ET DE L'ELITISME DONT FIT PREUVE JOSE ZORRILLA DANS LES *LEYENDAS TRADICIONALES*. 327
1) L'omniprésence de la religion, motif de rejet. 327
2) La présence exclusive de certaines régions d'Espagne, preuve d'un nationalisme exacerbé. 330
3) La revendication de valeurs désuètes, synonymes d'élitisme. 332

CHAPITRE 3 : JOSE ZORRILLA, UN ECRIVAIN MAJEUR POUR L'ESPAGNE. 336

I. JOSE ZORRILLA, UN HOMME AVANT-GARDISTE ? 337
1) José Zorrilla et sa vision de l'Inquisition. 337
2) Le rejet des superstitions. 339
3) La critique de la revendication à outrance de l'honneur. 341
II. JOSE ZORRILLA, DEFENSEUR DES FEMMES. 343
1) La dénonciation du drame des nonnes. 343
2) La critique du donjuanisme. 347
3) La condamnation de la dictature des passions. 351
III. JOSE ZORRILLA, UN POETE MODELE POUR DES GENERATIONS D'ECRIVAINS. 353
1) José Zorrilla, modèle pour des auteurs du XIX^e^ siècle. 353
a) Gustavo Adolfo Bécquer. 355
b) Les poètes « réalistes ». 358
2) José Zorrilla, un modèle pour les auteurs du XX^e^ siècle. 360
a) Les écrivains réalistes et modernistes. 360
b) Les poètes folkloristes. 364
c) Les poètes de la génération de 1927 et de la guerre civile. 366
3) José Zorrilla aujourd'hui. 371

CONCLUSION GÉNÉRALE 375

BIBLIOGRAPHIE 382

I. JOSE ZORRILLA. 383

1) Œuvres de José Zorrilla. 383
2) Etudes sur José Zorrilla. 385
I. LES ŒUVRES ET LES OUVRAGES CRITIQUES DE LITTERATURE A TRAVERS LES EPOQUES ET LES PAYS. 389
1) Histoire générale de la littérature. 389
2) Du Moyen Âge au XVIII^e siècle. 390
a) Les œuvres. 390
b) Les ouvrages critiques. 392
3) Le XIX^e et le XX^e siècles. 394
a) Les œuvres. 394
b) Les ouvrages critiques. 397
4) Ouvrages sur les contes, les légendes, le merveilleux, le fantastique. 401
II. OUVRAGES SUR L'HISTOIRE ET LA CIVILISATION. 403
1) Histoire générale. 403
2) Du Moyen Âge au XVIII^e siècle. 403
3) Le XIX^e siècle. 404
IV. AUTRES OUVRAGES CITES. 406
1) Ouvrages sur les arts. 406
2) Ouvrages sur la littérature et sur la langue. 407
3) Autres ouvrages. 408
TABLE ANALYTIQUE DES MATIERES. 410