

Traduire Scribe pour représenter Isabelle II d'Espagne : le travestissement à l'œuvre¹

Marie SALGUES,
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3
CREC (EA 2292)

Les histoires de la littérature espagnole considèrent habituellement qu'il ne s'est rien passé ou presque, théâtralement parlant, entre 1814 et 1833², soit une vingtaine d'années pendant lesquelles la réaction absolutiste impose une censure très sévère, à la liberté d'expression en général et au théâtre en particulier. La parenthèse de grande liberté ouverte entre 1820 et 1823 fut, d'une part, trop brève pour permettre l'émergence de véritables nouveautés même si elle permit le retour d'exil de certains hommes de lettres ainsi que la pénétration de courants étrangers. D'autre part, ces trois années furent secouées par des affrontements politiques forts qui se traduisirent sur la scène par l'écriture de pièces politiques presque exclusivement.

Sans grande originalité, l'arrivée du romantisme en Espagne, au début des années 1830, signe le triomphe du drame romantique sur les planches et confère au Moyen Age une importance, non seulement littéraire mais aussi politique, qui en fait le cadre de très nombreuses œuvres. On le sait, les auteurs romantiques revendiquent le droit de faire désormais monter sur scène des personnages de toute catégorie sociale, y compris de basse extraction, ce que résume cette interrogation de Mariano José de Larra, l'une des plus grandes plumes espagnoles de la première moitié du XIXe : « Est-ce que par hasard les rois et les princes sont les seuls capables de passions ? »³ L'attraction pour le Moyen Age est très forte et permet au théâtre espagnol de mettre en scène des reines médiévales : la reine Urraque [doña Urraca] ou Marie de Molina [doña María de Molina], pour n'en citer que deux⁴. Si donc, en

¹ Cet article a pu être écrit grâce aux recherches menées à Madrid lors d'un séjour financé par l'équipe d'accueil EA2292 (CREC, Sorbonne Nouvelle - Paris 3).

² Par exemple Jean Picoche, p. 263 dans « Dramaturgies romantiques », dans Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la littérature espagnole, T. 2, XVIIIe siècle -XIXe siècle - XXe siècle*, Paris, Fayard.

³ « ¿son por ventura los reyes y los príncipes los únicos capaces de pasiones? ». Cité p. 325 par Donald L. Shaw, « El drama romántico como modelo literario e ideológico », dans Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española, T. 8, Siglo XIX (I)*, Víctor de la Concha (dir.), Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 314-351. C'est moi qui traduis.

⁴ Je suis la description donnée par María Jesús Fuente, p. 109-110. Doña Urraca, reine de Castille et Léon de 1080 à 1126, est le sujet, notamment, de la pièce éponyme d'Eusebio Asquerino en 1838. Doña María Molina est régente à la mort de son époux, Sancho IV de Castille, de 1295 à 1301 puis, pour défendre les droits de son petit-fils, de nouveau de 1313 à 1321. Mariano Roca de Togores lui consacre une pièce en 1837. Voir María Jesús Fuente, « Dibujando mujeres coronadas: la figura de las reinas medievales hispanas en la historiografía de los

Espagne, le romantisme ne chasse pas les personnes royales des planches, la représentation de la reine au pouvoir, Isabelle II, constitue, en revanche, un interdit dramaturgique et un enjeu politique forts⁵.

Poser la question de la représentation des reines à l'époque romantique en Espagne, pour la période qui s'ouvre en 1833, est pertinent à plus d'un titre. Tout d'abord, parce que pour la première fois depuis la mort d'Isabelle la Catholique (en 1504), c'est une reine qui monte sur le trône, et non un roi. Ensuite, parce que son avènement coïncide donc avec une liberté nouvelle qui va permettre l'éclosion du romantisme sur les planches. Enfin, parce que le théâtre va connaître une forte croissance à partir du milieu des années 1830, notamment du fait de l'ouverture de nombreuses salles, grâce, entre autres éléments, au désamortissement de nombreuses propriétés ecclésiastiques qui libèrent terrains constructibles et bâtiments⁶. Cette (relative) massification du public théâtral va faire de l'art dramatique le possible média d'un récit national⁷ dans lequel nombre de dramaturges vont se lancer, par le biais du théâtre historique pour certains, du théâtre d'actualité militaire⁸ pour d'autres, ou encore du drame bourgeois et de la zarzuela un peu plus tard.

Or, la réflexion qui s'articule autour de l'économie dramatique du personnage de la reine est particulièrement complexe dans la mesure où l'image de la Reine Isabelle II va être au cœur de la possibilité même de l'apprentissage du libéralisme pour l'Espagne d'alors. L'historienne espagnole Isabel Burdiel l'a magistralement démontré⁹ : une fois vaincus les partisans de son oncle, tenants de l'absolutisme, Isabelle II est la première reine constitutionnelle que connaît le pays. En plus d'incarner un nouveau modèle de royauté, c'est

siglos XVIII al XX (hasta 1939) », p. 101-118 dans Mirella Romero Recio et Guadalupe Soria Tomás (eds.), *El almacén de la historia. Reflexiones historiográficas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016.

⁵ En novembre 1843, on interdit la représentation du drame allégorique *El triunfo de Isabel II*. (Document conservé aux Archives Historiques Nationales de Madrid : « El Censor del teatro de Toledo, don Martín de Fronda, protesta de que se haya prohibido la representación del melodrama alegórico *El Triunfo de Isabel II* », Consejos, Legajo 11390, n° 22).

⁶ Cf. Jeanne Moisand, *Scènes capitales : Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013. Collection « Bibliothèque de la Casa de Velázquez », n° 61, p. 20-21 et p. 53, notamment.

⁷ Quand elle s'interroge sur l'utilité politique de l'écrivain dans l'Espagne du XIXe, Raquel Sánchez fait remarquer que « l'écrivain fixait, à travers ses œuvres un récit sur la nation qui s'avérait tout à fait approprié dans un contexte particulièrement réceptif à ce type de message. En cela, il ne se distinguait pas de l'historien, mais à la différence de ce dernier, son message pouvait être diffusé à un public plus large ». (Raquel Sánchez, *Mediación y transferencias culturales en la España de Isabel II. Eugenio de Ochoa y las letras europeas*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2017, p. 155). C'est moi qui traduis.

⁸ Pour la seconde moitié du XIXe, je me permets de renvoyer à Marie Salgues, *Teatro patriótico y nacionalismo en España : 1859-1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. On dispose également d'une bibliographie très étoffée autour de la Guerre d'indépendance (1808-1814) qui ouvre le siècle. On pourra notamment consulter les ouvrages d'Emmanuel Larraz, de María Mercedes Romero Peña ou d'Ana María Freire, entre autres auteurs.

⁹ Notamment dans son édition, en 2012, de *Los Borbones en pelota. SEM*, Zaragoza, Institución « Fernando el Católico ».

l'image de la femme dans l'espace public qui va être en jeu, l'image de la mère aussi, au centre d'une nouvelle conception de la famille comme valeur phare de la bourgeoisie, pilier du libéralisme qui peine à s'installer. Dans ce contexte, le choix de traduire la pièce d'Eugène Scribe intitulée *La Loi salique* est révélateur de toutes les tensions qui tiraillent l'émergence de cette nouvelle culture politique ainsi que la constitution d'une société civile et d'une opinion publique. Elle permet de mettre en lumière les non-dits, les incertitudes et les fragilités d'une Espagne nouvelle.

Peut-on représenter la Reine ?

Rappelons les faits. En 1829, le roi Ferdinand VII se marie pour la quatrième fois dans l'espoir d'avoir enfin un héritier et, en 1830, naîtra la petite Maria Isabel Luisa. Le sexe féminin de l'enfant constitue un obstacle dans la mesure où la loi salique est en vigueur, du moins théoriquement. Elle se trouve, en réalité, au centre d'un imbroglio juridique qui va permettre aussi bien à ses partisans qu'à ses détracteurs de considérer qu'ils sont dans leur bon droit. La loi salique n'est entrée en vigueur en Espagne qu'au début du XVIIIe siècle, introduite par la dynastie des Bourbons qui s'installe à l'issue d'une longue guerre de succession déclenchée par la mort sans descendance du roi Charles II de Habsbourg. C'est donc Philippe V, le petit-fils de Louis XIV, qui l'instaure en 1713. En 1789, le roi Charles IV décide de l'abroger, ce qu'il fait, mais l'ultime étape de cette procédure juridique, consistant en sa publication sous forme de pragmatique sanction, n'a pas lieu, les événements de la Révolution française venant brutalement changer les priorités d'un monarque parent du roi de France. En 1830 (le 29 mars), envisageant la possibilité que l'héritier à naître soit de sexe féminin, Ferdinand VII publie cette pragmatique sanction, dont la validité ne sera jamais reconnue par son frère Carlos, l'héritier de la couronne jusqu'à la naissance de la petite fille et jusqu'à ce retournement juridique. Don Carlos, tenant d'un absolutisme fort, commence à conspirer contre son frère dès avant sa mort, poussant sa veuve à tendre la main à ses adversaires, les libéraux, afin de défendre les droits de son enfant quand Ferdinand VII décède en 1833. Une guerre civile éclate, qui durera sept ans. Les droits d'Isabelle sont finalement reconnus et elle sera prématurément déclarée majeure en 1843, montant sur le trône après dix années de régence (de sa mère jusqu'en 1840, puis du général Espartero, artisan de la fin de la guerre civile).

Le long processus qui aboutit en 1843 a déjà placé plusieurs fois l'enfant au cœur de représentations cérémoniales qui ont poussé dramaturges et poètes à fêter la reine. Or, ces diverses étapes, ainsi que les festivités qui entoureront son mariage à venir sont essentielles

pour comprendre à quel point la construction de l'image d'Isabelle II était un enjeu politique crucial. Dès 1832, un certain Juan Manuel Casamayor –dont on ne sait rien– écrit une très courte pièce qui est jouée en novembre au théâtre du Príncipe de Madrid, pour célébrer l'anniversaire de la fillette¹⁰. La pièce loue la princesse en suivant tous les poncifs des pièces de cour de l'ancien temps.

L'année suivante, deux autres pièces encomiastiques sont commandées, par la municipalité de Madrid, à un dramaturge de renom, Manuel Bretón de los Herreros¹¹, pour être jouées lors d'une semaine de festivités royales. En effet, en Espagne, l'acte majeur de reconnaissance par le royaume de son souverain a lieu avant son avènement sur le trône, quand il est déclaré prince(sse) héritier/ère, avec le titre de Prince(sse) des Asturies. Dans le cas d'Isabelle II, la cérémonie où le royaume vient lui prêter allégeance a lieu le 20 juin 1833 à Madrid¹², quand Ferdinand VII est toujours vivant. Participer à cette cérémonie signifie d'entériner le choix d'Isabelle comme héritière de la couronne et, implicitement, de reconnaître la validité de la publication de la pragmatique sanction qui abolit définitivement la loi salique. Du 20 au 26 juin 1833, les festivités et les actes de reconnaissance s'enchaînent, depuis des baise-mains au palais jusqu'à un simulacre de bataille militaire, en passant par des corridas et du théâtre. Si M. A González Fuertes¹³ a montré que le montage juridique et institutionnel du serment d'allégeance répondait apparemment parfaitement à la tradition mais introduisait subrepticement des modifications destinées à assurer la reconnaissance de la Princesse, en revanche, les festivités qui entourent cette cérémonie suivront, elles, en tout point le modèle baroque qui est le leur. Celles qui seront organisées pour le mariage

¹⁰ Sans doute s'agit-il d'une commande étant donné le peu de longévité d'une telle pièce. Dans la plus pure tradition espagnole, il s'agit d'une *loa*¹⁰, rédigée en vers, dont les personnages allégoriques sont l'Ibérie, l'Honneur, La Gratitude, la Justice, le Pouvoir et un personnage collectif, le Chœur-Peuple. On y célèbre la fin de la « discorde » (euphémisme récurrent dans toutes les pièces pour conjurer le spectre de la guerre civile) et l'espoir que fait naître le fruit de l'union de Ferdinand VII et Marie Christine. La pièce est surtout un appel à rester uni et, pour ce faire, on inscrit le Peuple dans une longue lignée qui remonte aux Goths, en lui rappelant des ancêtres qu'il ne doit pas déshonorer par un comportement éventuellement déloyal. Le tout est écrit en hendécasyllabes (parfois combinés avec des heptasyllabes), selon des modalités poétiques (romance hendécasyllabique assonancé et *silva* avec rimes consonantes) qui disent la noblesse des interlocuteurs et le respect des traditions poétiques. Le rideau tombe sur les vivats lancés à Isabelle « pour la santé de l'Espagne » (p. 12). C'est là un modèle de pièce très classique qui reprend tous les motifs habituels.

¹¹ *El templo de la Gloria*, une *loa* allégorique, jouée le 23 juin au théâtre de la Cruz; *El triunfo de la Inocencia*, *loa*, jouée le 25 au théâtre Príncipe.

¹² De très nombreuses autres villes organisent des festivités, dont la chronologie est parfois assez étendue. La mort du roi Ferdinand, en septembre, empêchera certaines cérémonies d'avoir lieu. Cf. Manuel Amador González Fuertes, « Igual pero diferentes: perspectiva institucional de la jura de la Infanta María Isabel Luisa (1833) », *Cuadernos de Historia moderna*, 2000, n° 24, p. 55-83.

¹³ *Ibid.*

d'isabelle II en 1846 (nous y reviendrons) seront les toutes dernières à adopter ce modèle traditionnel de fêtes baroques¹⁴.

Les pièces allégoriques de Bretón de los Herreros reprennent des métaphores et un schéma qui renvoient à la même tradition théâtrale que celle que convoquait la pièce de Casamayor¹⁵. Pour *El Templo de la gloria*, une partition composée *ad hoc* par Manuel Quijano¹⁶ met en musique certains passages et un décor a été peint, lui aussi expressément pour cette pièce, par Juan Blanchard¹⁷. Un jeu de lumière est créé par des nuages qui s'écartent à la scène 4 pour découvrir le Temple de la Gloire devant lequel trois statues incarnent l'ascendance que l'on souhaite donner à Isabelle : les reines Sancie de Léon [Sancha de León]¹⁸, Berengère de Castille [Doña Berenguela]¹⁹ mais, surtout, Isabelle la Catholique, Isabelle I, qu'au mépris de toute rigueur généalogique on transforme très vite en une illustre aïeule d'Isabelle II, qui en serait le parangon et la digne héritière. Les frais engagés par le théâtre sont tout autres que ceux de l'année précédente, les enjeux aussi.

Pour *El triunfo de la Inocencia* qui s'inscrit dans la même tradition théâtrale, même si la perspective en est plus clairement historique, l'auteur a également fait le choix d'une mise en scène spectaculaire, dont le public d'alors est friand et qui renvoie à la tradition des autos sacramentels et des comédies de magie. À la scène 5, Pélage, celui qui lança l'Espagne dans la Reconquête contre l'envahisseur arabe au VIII^e siècle, fait son entrée en scène par les airs, au milieu de nuages transparents, en armure et sur un char martial. À la scène suivante, Isabelle la Catholique fera une entrée semblable et sur un char beaucoup plus somptueux. Les derniers mots de la pièce, cette fois, mentionnent « La catholique Isabelle », inscrivant définitivement la nouvelle Princesse des Asturies dans une généalogie censée aider à la légitimer.

¹⁴ Sur ce modèle baroque et sa continuité, Antonio Bonet Correa, « La fiesta barroca como práctica del poder », *Diwan*, 1979, n° 5-6, p. 53-85.

¹⁵ *El Templo de la gloria* met en scène Astrée, Flore, le Peuple espagnol, Apollon, Le Temps et un Chœur. Les allusions mythologiques fourmillent, les images savantes également et la versification est, là aussi, très traditionnelle. On dit la renaissance symbolisée par la venue au monde d'Isabelle et, par une parole qui se veut performative, on écarte la possibilité de toute discorde pour insister sur la loyauté due à la Princesse à partir de ce serment. Par rapport à la pièce précédente, le décor et les effets scéniques participent au caractère grandiose que l'on souhaite conférer à l'événement. Là encore, le rideau tombe sur les vivats lancés à Isabelle.

¹⁶ Compositeur et maître de musique du théâtre de la Cruz depuis 1814, il acquiert rapidement une certaine renommée grâce au théâtre. On trouvera une brève biographie sur le site du ministère espagnol de l'Éducation, de la culture et des sports: <http://musicadiz1812.es/compositor-qui-jano-manuel.html> (page consultée le 03/09/2018).

¹⁷ Voir l'article « teatros » du *Diario de avisos de Madrid*, 24/06/1833, p. 4.

¹⁸ Sur cette reine (qui régna de 1037 à 1067), mais aussi sur la reine Urraque, voir Emmanuelle Klinka, « Entre paz de Dios y paz de las armas: el papel de las mujeres (León y Castilla en torno a los siglos XI y XII) », *e-Spania* [En ligne], 20 | février 2015, mis en ligne le 13 février 2015, consulté le 03 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/24313> ; DOI : 10.4000/e-spania.24313.

¹⁹ Sur Bérengrère de Castille, voir Georges Martin, « Régner sans régner », *e-Spania* [En ligne], 1 | juin 2006, mis en ligne le 12 décembre 2012, consulté le 03 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/326> ; DOI : 10.4000/e-spania.326.

Ces festivités vont être l'occasion pour de nombreux dramaturges à travers toute la Péninsule d'écrire des pièces allusives à l'événement, et on a conservé le manuscrit d'une œuvre écrite pour être jouée chez un particulier dans le cadre de ces festivités du serment de reconnaissance d'Isabelle II. La pièce s'intitule *El emigrado*²⁰ n'est pas une allégorie mais le modèle, là encore, est connu et ancien, qui met en scène les préparatifs d'une fête et/ou d'une pièce de théâtre pour la célébration de l'événement majeur pour lequel ladite pièce a justement été écrite²¹. L'originalité tient au fait que la pièce a ici une double fonction : non seulement constituer une mise en abyme des festivités en cours, mais aussi louer Marie Christine. L'émigré du titre fait référence à un jeune homme qui avait dû fuir l'Espagne car il avait lutté contre Ferdinand VII, dans un moment d'égarement évidemment, et qui revient épouser sa belle grâce au décret d'amnistie publié peu avant par l'épouse de Ferdinand VII. D'ailleurs, la dernière réplique de la pièce est un vivat à la Reine Isabelle II et à « l'aimable Marie Christine » sur le nom de laquelle tombe le rideau. Si l'œuvre est en prose, elle contient cependant toute une série de répliques en vers – celles qui font partie de la fête donnée pour le serment – et on y retrouve les mêmes images qu'ailleurs, notamment l'idée d'une filiation symbolique, sinon directe, entre Isabelle la Catholique et Isabelle II.

En 1843, pour la proclamation de la Reine, qui monte sur le trône officiellement puisqu'elle est déclarée majeure (à 13 ans), le dramaturge José Zorrilla écrit *La oliva y el laurel*, dont la première a lieu à Madrid le 1^{er} décembre, en présence de la Reine. Même s'il ne donnera à la scène son chef d'œuvre que l'an d'après, l'auteur de *Don Juan Tenorio* est déjà largement connu et apprécié. Il a choisi le modèle de l'« allégorie », c'est-à-dire un type d'œuvre très semblable aux *loas*, en vers, mais avec un décor romantique de la plus belle espèce pour ouvrir la pièce est une fin aussi habile qu'efficace. Le rideau se lève sur une « pièce horrible » dans le palais du Génie de la Guerre (une grotte ou un antre au cœur d'une montagne), avec « toute la beauté sauvage que l'on puisse conférer à ce tableau » (p. 3). La tonalité romantique se maintient pendant la pièce par ailleurs émaillée d'un vocabulaire très recherché qui la rend assez complexe. On y voit le génie de la Guerre régner sans partage et qui, à force de provoquer le Temps, pousse celui-ci à renverser son sablier et à faire disparaître une année. Cette entorse faite à toutes les lois du temps font monter prématurément

²⁰ Son auteur, Basilio Sebastián Castellanos de Losada, est passé à la postérité notamment pour le rôle pionnier qu'il joua dans le développement de l'archéologie en Espagne. Il appartient à l'entourage de Marie Christine, la mère d'Isabelle II, et occupera des postes importants, entre autres à la Bibliothèque Royale. Il a laissé une production très éclectique, parmi laquelle d'autres pièces de théâtre.

²¹ on trouve des productions semblables pour l'anniversaire du roi par exemple, en 1814 (*La comedia de repente*, Félix Enciso Castrillón, 1814), ou pour son retour à Madrid en 1828 après une expédition de pacification en terres catalane (*El regreso del monarca*, José María de Carnerero, pièce comique en un acte, Madrid, Impr. de Sancha, 1828).

Isabelle II sur le trône, signant ainsi la défaite définitive du Génie de la Guerre. Le décor change donc pour la toute dernière scène, transportant les spectateurs dans les « délicieux jardins du palais de la Paix » et « alors que dans le fond un groupe de nuages spectaculaire s'ouvre, le portrait de S. M. Isabelle II apparaît, avec sceptre et couronne ». ²² Le choix du portrait n'est pas non plus original ²³ mais il permet de contourner l'interdit de l'incarnation de la Reine par un comédien. Il constitue un procédé auquel le public est habitué et contribue à construire une iconographie officielle ²⁴.

En 1846, le double mariage, d'Isabelle II avec son cousin Francisco de Asís, et de sa sœur l'Infante avec le Duc de Montpensier, donne lieu à quatre jours de festivités dans Madrid (et à des cérémonies dans d'autres villes espagnoles, notamment Malaga). La municipalité madrilène va, de nouveau sacrifier à la tradition d'Ancien Régime, en habillant les monuments de la ville d'allégories diverses, en organisant des divertissements multiples (avec, notamment 48 couples de danseurs en costumes régionaux qui dansent sur des estrades improvisées, des feux d'artifice, une corrida, etc.) et 2 soirées théâtrales auxquelles assistent leurs majestés. Une des pièces jouées a été écrite exprès pour l'occasion, mais il s'agit d'une saynète comique sans lien avec l'événement. On fait le choix de représenter des grands textes (*Les amants de Teruel* d'Hartzenbusch, d'une part, hommage au théâtre romantique en vogue ; *El desdén con el desdén*, de Moratín, de l'autre, pour que le théâtre classique ait droit de citer). Seuls les hymnes seront des hymnes de circonstances ²⁵, il n'est plus question de représenter la reine, même allégoriquement.

Toutefois, la pièce *El laurel y el trono* nous est parvenue, écrite pour le mariage d'Isabelle II mais qui ne sera jouée que 2 ans plus tard, à Valence pour l'anniversaire de la Reine. Víctor Balaguer, son auteur, a déjà fait jouer des pièces à lui à cette époque même s'il n'est pas encore la grande figure catalane littéraire et politique qu'il deviendra, et dont la postérité a retenu le rôle qu'il joua dans la Renaixença, le mouvement de renaissance culturelle de la Catalogne au milieu du XIXe ²⁶. Il s'agit de nouveau d'une *loa*, ni très

²² José Zorrilla, *La oliva y el laurel*, dernière scène, p. 25.

²³ C'est l'artifice choisi par Enciso de Castrillón dans *Una comedia de repente* où le tableau devient même un élément significatif de l'œuvre. On le retrouve aussi chez Carnerero, pour *El regreso del monarca*, entre autres exemples.

²⁴ Sur l'iconographie de la monarchie, le rôle des images dans l'intériorisation du sentiment monarchique, on pourra lire Carlos Reyero, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

²⁵ Rosario Camacho Martínez, « Fiestas nupciales. La celebración de las bodas de Isabel II y de su hermana Luisa Fernanda, en Madrid y en Málaga », *Boletín de arte*, 15, 1994, p. 189-208.

²⁶ Une notice bibliographique assez complète sur le parcours de l'homme public dans Benoît Pellistrandi, *Un discours national ? La Real Academia de la Historia entre science et politique, 1847-1897*, Madrid, casa de Velázquez, 2004, p. 375-376.

originale, ni très bien écrite (ce que fera remarquer la presse²⁷) mais qui se distingue par quelques anomalies. La pièce a été publiée avant d'être jouée et quelques vers, placés entre guillemets, sont omis lors de la représentation nous dit la page de garde. Aucune justification pour ces étranges coupes mais c'était un procédé fréquent quand la censure théâtrale refusait certains passages. On les laissait toutefois apparaître à l'impression, dûment signalés, en considérant que, d'une part, le public concerné était considérablement moindre (et plus instruit, et donc capable de faire la part des choses), ce qui diminuait d'autant le danger. D'autre part, les autorités étaient conscientes que la réception en groupe démultipliait les potentiels effets d'une réplique, d'un geste et ce qu'elles écartaient au théâtre restait acceptable dans la solitude de la lecture. Ce sont 16 vers qui disparaissent à la scène 2, quatre autres à la scène 5; enfin, mais uniquement parce que l'allusion au mariage n'est plus d'actualité quand la pièce est finalement jouée, 22 vers de la fin de la pièce sont remplacés par 8 autres, sans référence aucune aux noces royales. Ces vers là ne se trouvent pas entre guillemets, c'est donc un choix libre, a posteriori, de l'auteur. À première vue, on s'explique assez mal ce que la censure pouvait reprocher aux vers signalés – si c'est bien là la raison de leur mise entre guillemets. La première réplique supprimée faisait allusion à la guerre civile et on peut penser que réveiller ce souvenir douloureux ait été jugé peu opportun. C'est sans doute aussi ce qui justifie la suppression des 4 suivants, même si l'allusion est beaucoup moins évidente, voire obscure. Plus étonnant, me semble-t-il, que cette hyper sensibilité de la censure, une didascalie de la scène 5 donne à penser qu'Isabelle II et son époux apparaissent sur scène, incarnés par des acteurs (mais ils ne parleront pas):

(Le fond du théâtre s'ouvre. -- Un petit temple éclairé par une lumière très vive est brillante apparaît. -- Soutenus par un groupe de nuages, la Reine Isabelle II et son auguste époux se présentent. La Gloire et La renommée ceignent le front des deux princes de couronnes de laurier. --Musique céleste.)²⁸

Si tel est le cas, c'est sans doute un cas unique.

En 1846, quand la pièce est écrite, ou en 1848 quand elle va finalement être jouée, la censure théâtrale reste très aléatoire au sens où plusieurs instances se superposent, qui peuvent émettre des avis contradictoires et interdire une pièce à tout moment, y compris après sa

²⁷ Voir *La lira española: semanario de música, literatura y teatros*, n° 8, 06/12/1846, p. 1-2, « Crónica de Barcelona ». Le journaliste loue la musique mais se montre plus réservé pour le texte: « la poesía –y sentimos decirlo– la poesía es floja y descuidada; poco digna de la música. Tal á lo menos la hemos juzgado nosotros. »

²⁸ « (Abrese el fondo del teatro. --Aparecen un templete iluminado por una luz muy viva y brillante. --Sostenidas por un grupo de nubes se presentan la Reina doña Isabel II y su augusto esposo. La Gloria y la Fama ciñen la frente de ambos principes (sic) con coronas de laurel. --Música celeste.) », Víctor Balaguer, *El Laurel y el trono*, scène 5, p. 7.

première représentation²⁹. L'ensemble des difficultés rencontrées par Víctor Balaguer pour faire jouer sa pièce relève sans doute de ces questions de censure, même si on ne peut pas écarter que la qualité médiocre du texte ait également retardé la représentation.

Toutes ces pièces, destinées à célébrer Isabelle II, ne la mettent donc jamais en scène, mais donnent, au mieux, à voir son image sous forme de tableau et, peut-être, de personnage muet, statufié, pour recevoir la couronne de la gloire.

Traduire *La loi salique* de Scribe

C'est dans ce contexte et avec ces précédents, que Ramón de Valladares y Saavedra et Dionisio de Scarlatti y de Aldama se lancent dans la traduction de *La loi salique* d'Eugène Scribe. Les Espagnols curieux de l'actualité théâtrale française ont eu l'occasion d'entendre parler de la pièce puisqu'un critique a commenté son succès en demi-teinte en France, quinze jours après la première parisienne. En effet, après avoir constaté que l'année 1845 a été pauvre, théâtralement parlant, en France, il ajoute:

Mr. Scribe a gaspillé son talent dans de la menue monnaie, en composant des vaudevilles et des opéras comiques. À propos des vaudevilles de Scribe, nous dirons en passant que *La Loi salique*, sa dernière création, dont la première a eu lieu au Gymnase a connu un mezzo-fiasco, comme disent les Italiens.³⁰

C'est tout à fait vrai, la pièce n'a pas suscité que des éloges dans les journaux français. Il faut dire que la période correspond à un essoufflement de la production d'Eugène Scribe, qui connaîtra bientôt un point d'inflexion et le début d'un déclin³¹. Quand il parle de la pièce avec Montigny, le directeur du théâtre du Gymnase, Scribe lui-même souligne l'état d'épuisement

²⁹ Jesús Rubio a retracé l'évolution de la censure théâtrale sous le règne d'Isabelle II : en 1840, une junta de trois censeurs de théâtre entre en vigueur. Toutefois, depuis une circulaire de 1836, théoriquement, les œuvres qui avaient été imprimées (et donc visées par la censure générale) ne devaient pas repasser par ce nouveau filtre et ne pouvaient pas être interdites par les censeurs locaux, excepté dans des cas très précis. Cette plus grande liberté reste soumise à caution, car la très forte censure qui frappait les journaux par exemple semble prouver que la liberté d'expression et de presse reconnue dans la constitution de 1837 subissait de sérieuses entorses. Par ailleurs, même si la censure ecclésiastique a été abolie, J. Rubio rappelle que l'Église ne cessera jamais de faire pression en arrière-plan, pour imposer ses interdits. Enfin, l'armée constitue une autre force d'opposition redoutable, et d'autres éléments extérieurs peuvent toujours influencer les censeurs. Voir, entre autres publications, Jesús Rubio Jiménez, « La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación », *Segismundo*, 39-40, 1984, p. 193-231, en particulier p 195-199.

³⁰ « Mr. Scribe ha gastado su talento en moneda menuda, componiendo vaudevilles y óperas cómicas. A propósito de los vaudevilles de Scribe, diremos de paso que *La ley sálica*, su última novedad, estrenada en el Gimnasio, ha hecho mezzo-fiasco, como dicen los italianos. » Anonyme, « Folletín. Revista de París », *El Español*, 16/01/1846, p. 1.

³¹ Jean-Claude Yon intitule son chapitre VII « Après 1848: de l'apogée à l'oubli ». Cf. *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie A.G. Nizet, 2000. p. 263 et suivantes.

dans lequel il se trouve et sa volonté, dorénavant, de ne plus produire que des pièces courtes³². De ce point de vue, *La Loi salique* semble marquer, au moins dans l'esprit du dramaturge, un tournant dans sa production. La première a lieu le 30 décembre 1845 au théâtre du Gymnase, à Paris, où la pièce sera jouée presque tous les soirs jusqu'au 11 janvier 1846 inclus, puis reprise de façon régulière jusqu'au 5 mars (elle sera jouée 26 fois entre ces deux dates). Enfin, à la mi-juin, la pièce est à nouveau jouée 3 fois. On sait par ailleurs qu'elle a été jouée à Versailles, en mars, à Toulouse et Bordeaux en mars et en avril, à Bruxelles en début d'année, et cette liste n'est pas exhaustive. À part à Versailles où le chroniqueur, tout occupé à louer l'actrice principale, est poussé à juger positivement la pièce³³, les comptes rendus parlent de four (Bruxelles³⁴) ou soulignent l'in vraisemblance de l'intrigue.

Nous sommes au Danemark, c'est le jour de l'anniversaire du prince héritier qui, puisqu'il va avoir 16 ans, va être proclamé roi. En cette date très importante, on lui remet une lettre que son défunt père le roi a laissée pour lui avec la recommandation expresse de ne la lui remettre qu'à cet instant. En la lisant, le jeune Christian découvre qu'il est en réalité... une fille, qu'il s'appelle Christine et que la loi salique en vigueur l'empêche de régner, d'où le secret et la mystification. Le choc de cette découverte provoque l'évanouissement de la jeune femme, dont le comportement peu viril jusqu'ici faisait d'ailleurs le désespoir du capitaine des gardes, avec qui il/elle a grandi au château. Pendant que ce drame se joue, les courtisans conspirent, en particulier la tante et l'oncle du prince, qui ne se résignent pas à perdre le pouvoir que la régence leur conférait. Une première tentative pour le garder, en mariant leur fille au prince, a échoué quelque temps auparavant. Mis au courant du complot en cours, Christian fait mine de pardonner aux coupables, reconnaît que le pouvoir ne l'intéresse pas et propose la couronne à sa tante. C'est elle qui porte la culotte dans le couple, le choix semble

³² Il s'agit d'une lettre adressée à Montigny, rédigée à Séricourt le 8 novembre [1845] : « [...] Vous avez grand raison pour *La loi salique*, je vous prie d'en donner de ma part le manuscrit à Germain Delavigne, le beau manuscrit sans rature, après cependant que vous y aurez fait les changements indiqués au second acte, sur le second manuscrit, celui sur lequel j'ai lu aux acteurs.

Je vais un peu mieux. Je ne suis plus malade mais toujours un peu souffrant, c'est-à-dire obligé de me ménager, de m'arrêter après avoir écrit un certain nombre de pages et de prendre pendant tout un jour des bains, des tisanes et toute sorte de rafraichissements [sic] pour arrêter l'inflammation d'entrailles qui sans cela reprendrait. Votre pauvre auteur, mon cher ami, est devenu bien patraque.

Les longs ouvrages lui font peur

et il n'en fera plus désormais, je vous le jure, les plus longs maintenant ne dépasseront plus deux actes, ce qui me remet, grâce au ciel, en plein Gymnase. [...] ». Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, NAF 22553. LXXIV. Lettres d'Eugène Scribe à divers. Feuillet 328.

³³ *La France théâtrale*, 8-12 mars 1846, « Théâtres de la banlieue », p. 4. « Nous avons à mentionner une pièce nouvelle, *la Loi salique*, qui a obtenu un légitime et brillant succès. Mlle Mélanie Desgrange s'est surpassée, elle possédait en elle tout ce qui pouvait charmer les yeux et l'esprit ; elle porte admirablement le costume de reine, et a toute la dignité qui convient à ce personnage. Mlle Mélanie Desgrange est une artiste réellement digne de ce nom. »

³⁴ *La France théâtrale*, 19-22 février 1846, « L'agent dramatique », p. 4.

logique et le mari, en tant que président du parlement, s'arrange pour faire abolir la loi salique. Au moment où elle pense triompher, la tante découvre qu'elle a ouvert la voie à sa nièce qui règnera en toute légalité grâce au coup de force imposé par son mari au parlement. Et Christine demande en mariage son capitaine des gardes, qui est tombé amoureux de celle qu'il pensait être la sœur illégitime du jeune Christian.

Les journalistes vont faire des gorges chaudes de ce prince³⁵ qui, à 16 ans, a besoin qu'on lui dise qu'il est une fille pour le découvrir et, soit qu'ils aient lu ces critiques, soit qu'ils aient eux-mêmes été sensibles à cette invraisemblance, c'est l'unique modification que vont s'autoriser les traducteurs, avec la suppression des morceaux chantés. Faire disparaître les morceaux chantés est une constante de tous les traducteurs de Scribe³⁶ – et de vaudevilles en général à cette époque – et cela donne à l'œuvre un « format » connu du public, celui du *sainete*: une pièce courte, plutôt comique et qui n'est pas l'œuvre principale, en général, d'une soirée théâtrale. Quelques vers viennent se substituer à ce qui a été enlevé pour assurer la transition et la fidélité est véritablement très grande ici. Cristian/Cristina, quand elle lit la lettre, est choquée, non pas d'être une fille, elle l'avait bien compris, mais de découvrir qu'elle va peut-être perdre la couronne à cause de la loi salique, ce qu'on avait oublié de lui expliquer. Elle comprend tout à coup pourquoi elle a dû garder le secret de son sexe. S'il y a un ou deux contresens lexicaux, une légère incohérence au départ, le capitaine des gardes tutoyant puis vouvoyant alternativement la bouquetière qui est la protégée du prince, on ne saurait trop insister sur l'extrême fidélité de la traduction, jusque dans les tournures employées.

La pièce est annoncée début février 1847 comme ayant été acceptée au théâtre madrilène du Príncipe, on assure en mars qu'elle est en préparation³⁷ puis il n'en sera plus jamais question. Pourquoi les traducteurs ont-ils pu penser que cette pièce intéresserait et, à l'inverse, qu'est-ce qui peut expliquer que le théâtre ait finalement reculé au moment de la monter ? Scribe est véritablement un dramaturge très en vogue en Espagne à l'époque et la traduction théâtrale allant bon train, les traducteurs ont pu croire trouver là une source de revenus faciles. On sait peu de choses de Dionisio de Scarlatti y de Aldama qui a secondé Valladares y Saavedra dans cette traduction. A la même époque, il tente de monter une

³⁵ Par exemple celui qui rédige le « Feuilleton de La Presse. Théâtres » du 05/01/1846 (p. 1-2) dans le journal *La Presse* ou Justin Couly quand il retrace les « Premières représentations » pour *La France théâtrale* (01-04/01/1846, p. 1-2).

³⁶ Ermanno Caldera, « Diferentes maneras de traducir a Scribe », Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura y cultura*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 429-436. J.-C. Yon quand il parle de la réception de Scribe en Espagne et de deux de ses traducteurs – Olona et Larra – précise que ce dernier fait également disparaître les couplets. (*Eugène Scribe...*, *op. cit.*, p. 247).

³⁷ *El clamor público*, n° du 3/02/1847 (p. 4, « Crónica de teatro ») et n° du 25/03/1847 (p. 4, « Crónica de teatro »).

Académie Royale de Musique qui serait destinée à cultiver l'opéra espagnol, à l'exclusion de tout autre genre. Pour ce faire il obtient des fonds substantiels de plusieurs donateurs, dont la reine, il engage même des chanteurs, fait répéter un opéra écrit de sa plume et l'opération échoue avant même de commencer : personne ne sera payé ni remboursé³⁸. Il a cependant à son actif de nombreuses productions (traductions ou originaux, dont il écrit les textes et/ou la musique).

Quant à Valladares, le principal artisan de cette traduction semble-t-il, c'est la première œuvre de Scribe qu'il traduit (il en fera 5 autres), mais, en 1847-48, il a déjà écrit et fait jouer des pièces à lui, tout en menant une carrière de « fonctionnaire » avec divers postes, dans l'administration et/ou l'enseignement³⁹. Il déploie également une intense activité en tant que journaliste, dirigeant même quelques titres d'alors. Sa carrière « littéraire » se situe presque exclusivement entre 1844 et la fin des années 1850, laissant place par la suite à une carrière de diplomate.⁴⁰ A la fin de sa vie, il compte plus de 120 traductions à son actif⁴¹. Il faut dire que la traduction du théâtre français est une véritable industrie dans l'Espagne du XIXe. Carlos Cambronerero a dressé des statistiques pour les premières qui ont lieu dans les théâtres madrilènes entre 1843 et 1846. Si la part des traductions jouées est très importante, en 1846 elle dépasse même celle des originaux puisque 58 pièces traduites monteront sur les planches pour la première fois cette année-là, alors que seuls 47 originaux sont créés dans le même temps⁴². La situation est sans doute exceptionnelle mais elle est révélatrice d'une tendance forte. Les années 30, en particulier, ont vu se multiplier les traductions de Scribe dans des proportions parfois impressionnantes⁴³. En 1846-47, la frénésie a quelque peu diminué mais Scribe reste un gage de succès, même s'il s'agit de toute évidence d'une pièce mineure.

³⁸ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 198-199.

³⁹ Professeur de littérature à l'Académie de Musique et Déclamation de Madrid, il écrit pour ses étudiants un précis sur le théâtre : *Nociones acerca de la historia del teatro: desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndolas algunos principios de poética, música y declamación...* Madrid, a cargo de M. Rivadeneyra, 1848. L'œuvre est numérisée et consultable dans son intégralité sur le site de la BNE.

⁴⁰ Il sait sans aucun doute faire fonctionner les réseaux et se situer près du pouvoir. Il n'est pas étonnant qu'il soit celui qui a écrit les paroles de l'hymne composé en juin 1849 pour une soirée théâtrale, au théâtre del Instituto de Madrid, destinée à célébrer l'amnistie concédée par la Reine [Décret Royal du 21/06/1849, qui concède une amnistie totale, sans exception, pour les délits politiques commis avant cette date]. Cf. Carlos Cambronerero, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España moderna, 1913, p. 94.

⁴¹ Pour ce rapide survol de la vie et l'œuvre de Valladares, je me réfère à Irene Vallejo González, « Un prolífico traductor del teatro francés. Ramón de Valladares y Saavedra », dans Francisco Lafarga et Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel, Editions Reichenberger, 2016, p. 323-344. L'auteur donne la date de 1854 comme date de publication de *La ley sálica* (p. 337), mais il m'a été impossible de confirmer l'existence de ce qui serait alors une seconde édition.

⁴² Carlos Cambronerero, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna, 1913, p. 65.

⁴³ Roberto Dengler Gassin, « Scribe, Eugène », dans Francisco Lafarga et Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 1032. Aristide Rumeau dit qu'à Madrid, entre 1831 et 1834, il y avait parfois 10 pièces de Scribe, par an, traduites et jouées. (Aristide Rumeau, « Le théâtre à

Par delà ces raisons générales, applicables à toute production de Scribe, il me semble que c'est le contenu même de l'œuvre qui a laissé penser aux traducteurs qu'ils avaient là l'occasion de susciter l'attention à tout le moins. Ne serait-ce que le titre, qui ne peut pas résonner de façon neutre dans l'Espagne d'alors. La loi salique a provoqué une guerre civile aussi longue que cruelle, elle restera en arrière-fond de toutes les contestations des absolutistes, qui se répètent tout au long du siècle et causeront deux autres guerres civiles dans les années à venir. Sans autre référence, elle renvoie tous les Espagnols au règne d'Isabelle II. Mais puisqu'il est question du Danemark⁴⁴, pourquoi penser qu'une lecture biaisée s'impose ? Tout d'abord parce que c'est presque une constante à l'époque⁴⁵, l'existence de la censure obligeant à des détours temporels ou géographiques qui n'empêchent pas les spectateurs de se livrer à une lecture présentiste de ce qu'ils ont sous les yeux. Par ailleurs, si la question de la loi salique va aussi se poser au Danemark, ce sera quelques années plus tard et l'histoire de la pièce ne renvoie à aucune réalité historique danoise. Dans la pièce, les deux principaux opposants de la princesse sont ses oncle et tante, deux figures qui peuvent renvoyer à deux parents bien réels : tout d'abord son oncle paternel, Carlos, qui a mené une guerre civile de 7 ans contre Isabelle pour lui reprendre la couronne. Ensuite, sa tante maternelle, Luisa Carlota, qui tenta par tous les moyens de marier ses deux garçons à Isabelle et à sa sœur l'infante, afin de pouvoir profiter de sa part de pouvoir.⁴⁶

Madrid à la veille du Romantisme (1831-1834) », *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, D'Artrey, 1939, p. 330-346.

⁴⁴ Si c'est la réception en Espagne qui m'intéresse ici, ce qui rend un peu vaine la question de savoir si Scribe a écrit cette pièce en pensant à l'Espagne ou non, on peut toutefois émettre quelques hypothèses. Tout d'abord, remarquer que le Danemark lui a servi de « couverture » pour d'autres pièces. Dans *Bertrand et Raton*, l'un de ses plus grands succès, Scribe « sous couvert de raconter une révolution de palais en 1772 à Copenhague, dévoile les dessous de la Révolution de 1830 » en France, nous dit Jean-Claude Yon (*Eugène Scribe...*, *op. cit.*, p. 181-182.) Ensuite, Scribe a produit de nombreuses œuvres sur l'Espagne et on sait qu'il faisait toujours un effort de documentation bien réel sur ses sujets même si, finalement, il sacrifiait souvent la vérité historique à la dynamique de la pièce. (*Ibid.*, p. 188). C'est donc un pays qu'il connaît. On trouve dans les « Papiers Scribe » de la BNF, par exemple, une lettre d'Emerie David, du 24 avril 1845, qui fournit à Scribe des références bibliographiques sur Philippe II d'Espagne pour répondre, visiblement, à une demande que le dramaturge lui avait faite (NAF, 22546, feuillet 53). A cette époque, Scribe doit être en train de travailler sur *la Loi salique* ou va s'y mettre. De plus, on trouve dans ces mêmes « Papiers Scribe » des « plans pour pièces de théâtre, opéras comiques, vaudevilles, etc. » (NAF 22571, feuillets 65-66 ici) où la trame, très largement développée d'une pièce intitulée *Le Barbier de l'Infant*, laisse penser qu'il pourrait s'agir de ce qui servit de base à *La loi salique*. Or toutes les modifications faites entre cette première étape – si c'était bien là le brouillon initial – et la pièce finale sont autant de façons de rapprocher la pièce de la situation espagnole.

⁴⁵ Jean-Louis Picoche affirme que « la plupart des drames romantiques espagnols, même quand ils se situent dans des époques lointaines, sont en réalité des drames contemporains ». (« ... la mayor parte de los dramas románticos españoles, hasta cuando se sitúan en épocas remotas, son en realidad dramas contemporáneos ». C'est moi qui traduis). Cité p. 35 dans « Los militares y el ejército en el drama romántico español », *Romanticismo I. Acti del II Congreso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Bologne, Il Capitello del Sole, 1994, p. 35-43.

⁴⁶ Sur la question de ce double mariage et des revendications de Luisa Carlota, on pourra lire Isabel Burdiel, *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Madrid, Espasa Calpe, 2004, en particulier p. 258 et suivantes.

Outre ces similitudes, ce qui s'impose c'est la volonté de livrer un récit monarchique qui soit tout à l'avantage d'Isabelle II, qui aide à la constituer en reine idéale. Ce personnage quelque peu androgyne, que tous prennent pour un garçon pendant 16 ans, efface de l'espace public un corps féminin qui pose problème à l'époque⁴⁷. De plus, l'idée qu'elle ait pu être éduquée comme un garçon serait un gage de stabilité⁴⁸, comme avaient pu le faire remarquer ses contemporains. Pendant la très brève parenthèse où on tenta d'éduquer Isabelle II dans une optique libérale, son professeur, José Vicente Ventosa, insista sur la nécessité de lui donner une « éducation d'homme » destinée à lui apprendre son métier, dans le cadre d'une constitution qui conférait d'amples pouvoirs à la couronne⁴⁹. Ainsi, on aurait pu atténuer les effets très négatifs du sexisme de l'époque qui rendit la question du mariage cruciale, tant était répandue l'idée qu'une femme ne pourrait régner – ou régner seule en tout cas. On sait que dès 1840, dans les coulisses de la politique, la régente Marie Christine travaille à chercher un époux. Quand Isabelle est déclarée majeure, les tractations s'accélèrent, portant sur le devant de la scène les luttes d'influence entre l'Angleterre et la France qui mettront chacune leurs véto à des candidats dont elles estiment qu'ils renforceraient l'adversaire. C'est ainsi qu'Isabelle est finalement obligée d'épouser son cousin, Francisco de Asís, d'obédience carliste, homosexuel, d'aspect maladif, mais parfaitement manipulable, pensa-t-on alors de façon erronée.

Six mois plus tard, à la mi-mars 1847, la presse espagnole se fait l'écho de « la question du palais », c'est-à-dire de l'évidente mésentente entre les deux époux (qui ne vivent plus au même endroit), Isabelle ayant annoncé qu'elle pensait divorcer. Ce mariage forcé avec son cousin est, à l'évidence, une erreur et on plaint sincèrement la jeune reine. Pendant longtemps encore, notamment dans les classes populaires⁵⁰, la reine a l'image d'une toute jeune fille, presque une enfant encore, victime des manigances de sa mère. Quand elle tombe

⁴⁷ Sur la conception de la femme comme irrationnelle, hypersensible et en proie à des instincts animaux par nature, cf. le rappel fait par Isabel Burdiel dans *Los Borbones en pelota, SEM*, Zaragoza, Institución « Fernando el Católico », 2012, p. 38.

⁴⁸ A l'inverse, ses biographes insistent sur l'instruction indigente que reçut la reine, à tous les niveaux, tant celui des connaissances (lacune très directement liée à son sexe) que celui d'une éventuelle préparation à assumer son rôle de souveraine. Cf. María Dolores Ramos, « Isabel II y las mujeres isabelinas en el juego de poderes del liberalismo », p. 141-156 dans Juan Sisinio Pérez Garzón (ed.), *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons, 2004 (p. 151 en particulier). Et Isabel Burdiel, « Isabel II: un perfil inacabado », *Ayer*, 29, 1998, p. 187-216 (p. 198 ici).

⁴⁹ José Vicente Ventosa parle de « educación varonil ». Cité p. 93 dans Mónica Burguera, « Mujeres y soberanía: María Cristina e Isabel II », p. 85-116 dans Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Vol. 3 : *Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006.

⁵⁰ Isabel Burdiel, *Los Borbones en pelota, op. cit.*, p. 52.

follement amoureuse du général Serrano⁵¹ au point de penser faire annuler son mariage pour l'épouser lui, les Espagnols sont majoritairement de son côté. Si l'entourage de la reine reproche aussi à l'heureux élu d'être progressiste, en revanche la presse progressiste et, bien plus ouvertement, le peuple de Madrid, célèbrent la décision amoureuse et politique de la Reine. Plusieurs manifestations soulignent bruyamment dans les rues l'appui que l'on prête à la reine et à son amant. Lors d'une corrida, un immense éventail est déployé, qui porte l'inscription « Vive la Reine » d'un côté et « constitutionnelle » de l'autre, le tout se terminant par une manifestation qui quitte les arènes en chantant l'hymne révolutionnaire par excellence (l'Hymne de Riego) et en lançant moult vivats à la Reine et au général Serrano⁵². L'historienne I. Burdiel a montré qu'Isabelle II jouissait encore d'une image très positive en 1848, quand les vents révolutionnaires vont balayer l'Europe, à l'inverse de sa mère qui cristallisera toutes les haines, ce qui explique que sa couronne n'ait pas vraiment été menacée lors de cet épisode révolutionnaire. En 1847, imaginer sur scène qu'elle puisse, dans un mariage morganatique, épouser un militaire ne peut faire que résonner l'image sentimentale de cette reine mal-mariée et séparée de son amour, lequel accepta finalement de s'exiler à Grenade où on le nomme capitaine général⁵³. Mais c'est probablement précisément parce que cela aurait renforcé l'image du couple amoureux, qui desservait terriblement les intérêts de tout l'entourage d'Isabelle II et du gouvernement modéré, que cette pièce fut condamnée à l'oubli. Or c'est également à partir du moment où sa mère et le général Narváez, nouveau chef du gouvernement, parviennent à freiner la dérive amoureuse et politique de la jeune reine que son image se dégradera irrémédiablement⁵⁴.

En guise de conclusion

⁵¹ On trouvera une biographie complète (avec une allusion pudique à ses amours avec la reine) de celui qu'on surnomma « le joli général » sur le site de l'Académie Royale d'Histoire espagnole: <http://www.rah.es/serrano/> Ayant gagné ses premiers galons lors de la guerre civile carliste, il fut l'un des artisans de la chute de la régence d'Espartero qui provoqua la montée quelque peu prématurée d'Isabelle II sur le trône. Ministre « universel » le temps que les Cortès siègent, ministre de la guerre, vice-président de la chambre des députés, sénateur, il sera ensuite promis à un très bel avenir et constitue une des figures politiques majeures de la seconde moitié du XIXe siècle en Espagne. Il finit par être un opposant virulent à Isabelle II et dirige, entre autres militaires, la révolution qui la renverse en 1868.

⁵² Isabel Burdiel, « Isabel II: un perfil inacabado », *op. cit.*, p. 205-206 ici.

⁵³ Pour tenter de garder près d'elle l'homme qu'elle aime, Isabelle II commencera par renverser un ministère qui avait la majorité au parlement. Les modérés, perdant le pouvoir, rendront publique cette affaire, ce qui finira par affaiblir terriblement la couronne. Ils s'en voudront a posteriori. Le général Serrano, qui tient tête au départ à ses opposants, finit par accepter de s'effacer. Entre temps, il a considérablement augmenté sa fortune personnelle. Sur cette affaire et ses implications politiques, voir Isabel Burdiel, *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, *op. cit.*, p. 295 et suivantes.

⁵⁴ Isabel Burdiel, *Los Borbones en pelota*, *op. cit.*, p. 33.

Le silence qui s'impose marque l'échec de la constitution officielle d'une image positive de la Reine, image qui ne fera ensuite que se dégrader, très largement aidée en cela par les proches d'Isabelle II. La multiplication de ses amants, notamment, l'empêche de correspondre à l'image qu'on attendait d'elle. Comme le souligne Isabel Burdiel :

la valeur de la famille et des sentiments – la grande mythification bourgeoise de l'espace domestique comme lieu de création des sources, aussi bien du je intime que de la nation – occupe une place centrale dans les mécanismes de légitimation, mais aussi *d'appropriation*, de la part des citoyens, des monarchies constitutionnelles.⁵⁵

C'est toute la modernité de la monarchie constitutionnelle qu'Isabelle II n'a pas comprise (qu'on ne lui a pas enseignée) à l'inverse de la reine d'Angleterre, Victoria, qui, exactement au même moment, en sera l'incarnation parfaite.⁵⁶ Il faut y lire également l'incapacité des forces politiques au pouvoir à faire fonctionner une monarchie constitutionnelle et le principe du parlementarisme. En effet, I. Burdiel le rappelle

L'atomisation de tous les partis et l'option nettement partisane qu'adopta la Couronne dès le début, placèrent la reine en position d'extrême visibilité, politique et personnelle. [...] C'est la lutte caïniste, démesurée, sans contrôle ni limites, déclenchée par les partis et les factions dans les partis, qui transforma la vie privée d'Isabelle II en une arme supplémentaire du combat politique.⁵⁷

Cet échec est aussi celui du théâtre choisi pour la mettre en scène ou plutôt, celui du refus de la mettre en scène. On l'a vu, les seules pièces qui parlent de la Reine, le font par allégorie, sans véritablement l'incarner, et en utilisant des modèles qui relèvent tous des représentations de l'absolutisme ou des monarchies anciennes. Si la transformation du vaudeville français en *sainete* était encore un sacrifice à la tradition, d'autant plus étonnant que l'un des traducteurs œuvra, au moins quelque temps, pour l'émergence d'un opéra espagnol et qu'on se situe au moment où se joue la résurrection de la zarzuela sous une forme moderne, du moins la pièce de Scribe emmenait-elle du côté de la modernité une reine soudain très humaine. La pièce suivante qui représentera la reine signe ce double échec : *La madre de los pobres*, créée le 4 avril 1865 sur la scène madrilène du Circo est à nouveau une *loa* (avec de la musique) et elle est destinée à célébrer une action récente de la souveraine qui va, en réalité, signer le début de la fin.

⁵⁵ (« El valor de la familia y de los sentimientos –la gran mitificación burguesa de la domesticidad como lugar de creación de las fuentes, tanto del yo íntimo como de la nación– ocupa un lugar central entre los mecanismos de legitimación, pero también de *apropiación* por parte de los ciudadanos, de las monarquías constitucionales ».) Isabel Burdiel, *Los Borbones en pelota*. SEM, Zaragoza, Institución « Fernando el Católico », 2012, p. 26. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁶ Isabel Burdiel, « Isabel II: un perfil inacabado », *op. cit.*

⁵⁷ « La atomización de todos los partidos y la opción netamente partidista que, desde el principio, tomó la corona, colocó a la reina en un lugar de extrema visibilidad política y personal. [...] Fue la lucha caínica, sin medida, control o límites, desatada entre partidos y facciones de partidos, la que convirtió la vida privada de Isabel II en un arma más del combate político. » Cité p. 39 dans I. Burdiel, *Los Borbones en pelota*, *op. cit.*

En effet, parce que les caisses de l'État sont dramatiquement vides, la Reine décide de vendre des biens de « son » patrimoine, en se réservant 25% du prix des ventes. Les républicains, notamment, s'insurgeront violemment contre ce faux trait de générosité puisque le patrimoine, disent-ils, n'appartient en aucun cas à la Reine, il a été volé à la nation par son père en 1814, quand il sépara le patrimoine royal des caisses de l'État. Dès lors, elle vend les terres de la nation et en spolie 25%. Les réactions contre deux articles écrits dans ce sens par un professeur universitaire républicain, Emilio Castelar⁵⁸, finiront par provoquer une charge de la garde civile contre des étudiants, faisant de nombreux morts. Cet épisode donne le signal de départ de l'union qui va se former pour la renverser.

Écrite expressément pour célébrer ce qu'on appelle à l'époque « le trait » (sous-entendu d'extrême générosité) de la Reine « quand elle cède en faveur de l'État les biens de son patrimoine »⁵⁹, cette pièce en vers mêle êtres anonymes (un mendiant, une orpheline...) et personnages historiques (la reine Elisabeth⁶⁰ de Hongrie, en 1225), en plus d'introduire une allégorie, celle de l'Orgueil. Elisabeth-Isabel multiplie les gestes de charité tout au long de la pièce et quand elle comprend qu'elle n'y suffira pas, que son peuple meurt de faim, elle fait ouvrir ses greniers, distribuer le grain et dit de vendre sceptre et couronne pour subvenir aux besoins de son peuple. Dans la meilleure tradition des autos sacramentels et de la comédie de magie, on ne lésine pas sur les effets spéciaux pour clore la pièce, l'escalier sur lequel elle se trouve se transformant soudain en un trône magnifique et les éclairages venant d'en haut lui constituant une sorte d'aura. Si cette iconographie religieuse avait échappé aux spectateurs, en rendant la vue au mendiant aveugle, elle fait la preuve éclatante de sa sainteté. Le censeur théâtral⁶¹ a autorisé la pièce⁶², puisqu'elle porte aux nues, par le biais de ce parallèle, un trait de générosité de la Reine particulièrement spectaculaire, tout en insistant sur une vertu qu'on s'était efforcé d'associer à son nom : sa charité pour les plus démunis.

En effet, lors des voyages qu'Isabelle II fait en province, elle visite systématiquement tous les hôpitaux, hospices et autres maisons de bienfaisance du lieu, laissant une série

⁵⁸ « ¿De quién es el Patrimonio real? », *La Democracia*, 21/02/1865 et « El rasgo », *La Democracia*, 25/02/1865.

⁵⁹ « al ceder en favor del Estado los bienes de su patrimonio » (manuscrit Mss/14334/4, feuillet 1).

⁶⁰ En espagnol, Elisabeth se dit Isabel, d'où l'assimilation immédiate entre les deux reines.

⁶¹ C'est désormais un seul homme qui exerce cette charge et vise toutes les pièces destinées à la représentation. En effet, une nouvelle législation a été instaurée par un Ordre royal du 24 février 1857, qui a supprimé la Junte de Censure pour la remplacer par un censeur unique. Ce sera le système en vigueur jusqu'à la Révolution de 1868 qui renverse Isabelle II. Cf. Jesús Rubio Jiménez, « La censura teatral en la época moderada... », *op. cit.*, p. 202.

⁶² Le verdict manuscrit du censeur est porté à la fin du manuscrit de la pièce conservé par la Bibliothèque Nationale de Madrid: « Examinada esta loa, no hallo inconveniente en que su representación se autorice. Madrid, 31 de marzo de 1865, Narciso Serra ». [« Ayant examiné cette loa, je ne vois pas d'inconvénient à ce qu'on autorise sa représentation. Madrid, 31 mars 1865, Narciso Serra ».] C'est moi qui traduis.

d'aumônes à répartir entre ces différentes institutions et aux couvents. De même, lors de ces voyages, les autorités des différentes villes consacrent un budget important en distribution de pains, d'aumônes ou de repas à leurs pauvres⁶³. La pratique de la charité telle qu'elle la concevait est symbolisée, selon María Dolores Ramos, par la coutume qui avait été prise d'organiser des repas au palais où la reine servait, dans le grand salon à colonnes, 12 mendiants qu'on avait préalablement lavés et qui, abasourdis par l'environnement, osaient à peine toucher à la nourriture⁶⁴. Pedro Carraza, qui a étudié cette image que l'on a voulu construire de la reine, émet un verdict sans appel sur l'échec d'Isabelle II puisqu'elle se comporta en tous points très exactement comme une reine d'Ancien Régime, et même pas particulièrement généreuse. Elle n'envisagea jamais, nous dit l'historien, la pauvreté comme un problème d'État, pas plus qu'elle ne perçut l'inquiétude que les pauvres suscitaient nouvellement chez les élites libérales bourgeoises pour qui ils représentaient une menace contre la stabilité de l'édifice et un refus du travail. Pour elle, les pauvres ne furent que des êtres souffrants, placés là par Dieu pour lui permettre d'exercer la charité. Elle ne tenta même pas d'user de son pouvoir pour mobiliser un vaste réseau de donateurs. Elle se contenta de faire la charité, ici ou là, selon ses envies, et sans excès donc⁶⁵. En ce sens, la donner à voir comme une reine du XIIIe siècle marque très exactement son appartenance à l'ancien temps et son échec comme reine constitutionnelle. Le théâtre, dans son fond et dans sa forme, renvoie la reine à un passé irrémédiablement révolu, marquant ainsi son échec à s'adapter au temps présent.

Il ne reste de tout cela, dans l'imaginaire libéral de l'époque, que l'image d'une reine aux mœurs scandaleuses qui, par-delà les faits, souligne l'insistance politique que mettront ses opposants à enraciner cette représentation négative, au moment de la renverser notamment. I. Burdiel a montré que cette liberté sexuelle qu'on lui a reprochée aurait été applaudie chez un roi et que la violence des insultes et caricatures fait très clairement écho au traitement reçu par Marie-Antoinette en France un siècle plus tôt⁶⁶. On ne s'étonnera pas dès lors que quand, des années plus tard, le très sulfureux et génial dramaturge Ramón del valle-Inclán choisit de mettre en scène Isabelle II, il le fasse à partir de cette image⁶⁷. Il n'en existe aucune autre,

⁶³ Pedro Carraza, « Isabel II y la cultura de la pobreza », dans Juan Sisinio Pérez Garzón (ed.), *Isabel II. Los espejos de la reina*, op. cit., p. 111-140 (p. 133-134 ici).

⁶⁴ María Dolores Ramos, « Isabel II y las mujeres isabelinas en el juego de poderes del liberalismo », op. cit., p. 153 ici.

⁶⁵ Pedro Carraza, « Isabel II y la cultura de la pobreza », op. cit., p. 140 ici.

⁶⁶ Isabel Burdiel, *Los Borbones en pelota*, p. 40 et p. 67 et suivantes.

⁶⁷ Ramón del Valle Inclán, *Farsa y licencia de la reina Castiza*. Traduite en français par R. Marrast: *Farce licencieuse de la Reine Olé-Olé*, Paris, Gallimard, 1971. Pour une étude de cette pièce, on pourra lire Miguel

théâtralement parlant, toutes les pièces contemporaines de son règne ayant choisi de l'exclure de l'espace de la scène ou de la renvoyer à un passé d'Ancien Régime.

Bibliographie :

Documents d'archives :

*Papiers Scribe, Bibliothèque Nationale, Archives et Manuscrits. Œuvres dramatiques et correspondance d'Eugène Scribe:

-NAF 22499 (contient La Loi salique, entre autres pièces)

-NAF 22546. LXXVII. Damas-Duvignay

-NAF 22553. LXXIV. Lettres d'Eug. Scribe à divers.

-NAF 22571. XCII Plans de pièces de théâtre, opéras-comiques, vaudevilles, etc.

AHN (ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, MADRID).

-"El censor del teatro de Toledo, don Martín de Foronda, protesta de que se haya prohibido la representación del melodrama alegórico El triunfo de Isabel II", 30/11/1843. Legajo 11390, n° 22

-"Oficio al secretario de Estado, refiriendo la función dada en honor de la reina Isabel II, en el teatro Cómico, de Valencia", 3/12/1833. Legajo 11390, n° 26.

Sources secondaires :

●ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1997), « El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII », dans Carnero, Guillermo (coord.), *Historia de la literatura española*, T. 8, Víctor García de la Concha (dir.), Madrid, Espasa Calpe, p. 254-267.

● ANDREU MIRALLES, Xavier (2009), « Retrats de família (nacional): discursos de gènere, de nació en les cultures liberals espanyoles de la primera meitat del segle XIX (1808-1850) », *Recerques*, 58-59, p. 5-30.

●BARA, Olivier et YON, Jean-Claude (dirs.) (2016), *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes. Collection « Le spectaculaire ».

●BONET CORREA, Antonio (1979), « La fiesta barroca como práctica del poder », *Diwan*, n° 5-6, p. 53-85.

●BURDIEL, Isabel (2012), *Los Borbones en pelota. SEM*, Zaragoza, Institución « Fernando el Católico ».

●BURDIEL, Isabel (2004), *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Madrid, Espasa Calpe.

●BURDIEL, Isabel (1998), « Isabel II: un perfil inacabado », *Ayer*, 29, p. 187-216.

●BURGUERA, Mónica (2006), « Mujeres y soberanía: María Cristina e Isabel II », dans Isabel MORANT (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Vol. 3: *Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, p. 85-116. Serie Historia Menor.

●CALDERA, Ermanno (1999), « Diferentes maneras de traducir a Scribe », p. 429-436 dans Francisco LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura y cultura*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida.

Olmos, « Isabelle II en reine de farce chez Valle-Inclán (*Tablado de marionetas*, 1926) », p. 317-335 dans Ariane Ferry (éd.), *Le personnage historique de théâtre : de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier.

- CALDERA, Ermanno et CALDERONE, Antonietta (1988), « El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844) », dans José María Díez BORQUE (dir.), *Historia del teatro en España*. T. II, *Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, p. XXX.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (1994), « Fiestas nupciales. La celebración de las bodas de Isabel II y de su hermana Luisa Fernanda, en Madrid y en Málaga », *Boletín de arte*, n° 15, p. 189-208.
- CAMBRONERO, Carlos (1913), *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- DENGLER GASSIN, Roberto (2009), « Scribe, Eugène », p. 1032 dans Francisco LAFARGA et Luis PEGENAUTE (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos.
- *ESPOSICIÓN (sic) de los festejos públicos que la M.N.M.L.G y M.H. Villa de Madrid tiene dispuestos para solemnizar el agosto enlace de S.M. la Reina Doña Isabel II y de la Serma Sra Infanta Doña María Luisa Fernanda, con sus augustos primos SS.AA.RR. Duque de Cádiz y Duque de Montpensier*, Madrid, Imprenta, Librería y Fundición de M. Rivadeneyra y Comp., 1846.
- *FIESTA lírico-dramática celebrada en presencia de SS.MM. el día de noviembre de 1852 con motivo de la inauguración del salón teatro concedido por la reina doña Isabel II al Real Conservatorio de María Cristina*, Madrid, Impr. de José María Ducazcal, 1852.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- FUENTE, María Jesús (2016), « Dibujando mujeres coronadas: la figura de las reinas medievales hispanas en la historiografía de los siglos XVIII al XX (hasta 1939) », p. 101-118 dans Mirella ROMERO RECIO et Guadalupe SORIA TOMÁS (eds.), *El almacén de la historia. Reflexiones historiográficas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FUENTE MONGE, Gregorio de la (2008), « El teatro republicano de la Gloriosa », *Ayer*, N° 72 (4), p. 83-119.
- GARCÍA TARANCÓN, Asunción (2002), « El drama romántico “en mantillas”: Isabel la Católica de Tomás Rodríguez Rubí en *Folletos Literarios* del Tío Camorra y el Jesuita », p. 161-174 dans Luis F. DÍAZ LARIOS, Jordi GRACIA, José María MARTÍNEZ CACHERO *et alii.* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Sociedad de literatura española del Siglo XIX. II Coloquio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- GÓNZALEZ FUERTES, Manuel Amador (2000), « Igual pero diferente: perspectiva institucional de la jura de la Infanta María Isabel Luisa (1833) », *Cuadernos de Historia Moderna*, 24, p. 55-83.
- GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana (2011), « Isabel II, de símbolo de la libertad a deshonor de España », dans Emilio LA PARRA LÓPEZ (coord.), *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo XIX*, Madrid, Editorial Síntesis, p. 221-282.
- HERRERO SALGADO, Félix (1963), *Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849*, *Cuadernos bibliográficos*, n° 9.
- HUNT, Lynn (1995), *Le roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, traduction de Jean-François Sené, Préface de Jacques Revel [*The Family Romance of the French Revolution*, University of California Press, 1992]
- KRAKOVITCH, Odile, *La censure théâtrale (1835-1849). Edition des procès verbaux*, Paris, Classiques Garnier. Littérature et censure, 1.
- LAMOND, M. (1988), *Eugène Scribe and the Spanish Theater, 1834-1850*, Ann Arbor (Michigan), UMI, Dissertation Information Service.

- LARRAZ, Emmanuel (1988), *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- LÓPEZ RINCONADA, Miguel Ángel, et MUÑOZ CARABANTES, Manuel (1995), « Festejos celebrados en la capital del reino con ocasión de la jura de la princesa María Isabel de Borbón en 1833 », *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 35, p. 323-352.
- MARCUELLO BENEDICTO, Juan Ignacio (1999), « La libertad de imprenta y su marco legal en la España liberal », *Ayer*, n° 34, p. 65-91.
- MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales : Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013. Collection « Bibliothèque de la Casa de Velázquez », n° 61
- MORENO GARBAYO, Natividad (1957), *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- OJEDA, Pedro et VALLEJO, Irene (2003), « El “teatro francés” de Madrid (1851-1861) », *Revista de Literatura*, LXV, 130, p. 413-446.
- OLIVA, César (2005), « Isabel II, reina de tragicomedia: itinerario dramático de un personaje destronado », *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, n° 39, p. 69-89.
- OLMOS, Miguel (2014), « Isabelle II en reine de farce chez Valle-Inclán (*Tablado de marionetas*, 1926) », p. 317-335 dans Ariane Ferry (éd.), *Le personnage historique de théâtre : de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier.
- PEÑA, María Antonia (2014), « Escritura y política en la España del siglo XIX », dans María Cruz Romeo et María Sierra (coords.), *La España liberal 1833-1874*, Madrid / Zaragoza, Marcial Pons / Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 163-187.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (2004), *Isabel II. Los espejos de una reina*, Madrid, Marcial Pons historia. Memorias y bibliografías.
- PEYROU, Florencia (2011), « Familia y política. Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino », *Historia y política*, 25, p. 149-74.
- PICOICHE, Jean-Louis (2006), « Los militares y el ejército en el drama romántico español », p. 35-43 dans *Romanticismo 1. Acti del II Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: aspetti e problemi del teatro romantico*, Bologne, Il Capitello del Sole.
- PICOICHE, Jean-Louis (1994), « Dramaturgies romantiques », dans Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la littérature espagnole, T. 2, XVIIIe siècle -XIXe siècle - XXe siècle*, Paris, Fayard, p. 263-281.
- RELACIÓN de los festejos con que el Ayuntamiento de Madrid acordó celebrar los días 1,2 y 3 de diciembre de 1843 la mayoría de edad y juramento de Isabel II, 1843.
- REYERO, Carlos (2015), *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes (2006), *El Teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia: 1808-1814*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1997), « El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario », dans Carnero, Guillermo (coord.), *Historia de la literatura española*, T. 8, Víctor García de la Concha (dir.), Madrid, Espasa Calpe, p. 409-431.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1989), « Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política », *Castilla*, 14, p. 129-149.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1984), « La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación », *Segismundo*, n° 39-40, p. 193-231.
- SALGUES, Marie (2010), *Teatro patriótico y nacionalismo en España : 1859-1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SÁNCHEZ, Raquel (2017), *Mediación y transferencias culturales en la España de Isabel II. Eugenio de Ochoa y las letras europeas*, Madrid, Iberoamericana /Vervuert.

- SHAW, Donald L. (1997), « El drama romántico como modelo literario e ideológico », dans Carnero, Guillermo (coord.), *Historia de la literatura española, T. 8, Siglo XIX (I)*, Víctor de la Concha (dir.), Madrid, Espasa Calpe, p. 314-351.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Farsa y licencia de la reina Castiza*, dans *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987. [Il existe une traduction française de Robert Marrast : *Farce licencieuse de la Reine Olé-Olé*, Paris, Gallimard, 1971].
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene (2016), « Un prolífico traductor del teatro francés. Ramón de Valladares y Saavedra », p. 323-344 dans Francisco LAFARGA et Luis PEGENAUTE (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel, Editions Reichenberger.
- VALLEJO, Irene (2009), « Valladares y Saavedra, Ramón de », p. 1132-1133 dans Francisco LAFARGA et Luis PEGENAUTE (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos.
- YON, Jean-Claude (2000), *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie A.G. Nizet.
- YON, Jean-Claude (dir.) (2008), *Le théâtre français à l'étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde Editions.
- ZUÑIGA LACRUZ, Ana (2012), « El poder de la reina en el teatro del Siglo de Oro. La figura de Cristina de Suecia », p. 331-339 dans Álvaro BARAIBAR ETXEBERRIA et Mariela INSÚA CERECEDA (coords.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, New York / Pampelune, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Pièces étudiées :

- **Las delicias de la Iberia, loa a la serenísima señora princesa doña María Isabel Luisa, que ha de celebrarse (...) con el plausible motivo de celebrarse los [días] de S.M.S.*, [Juan Manuel CASAMAYOR], s.d. s.l. (première, 19/11/1832, Théâtre du prince de Madrid).
- **El emigrado, festejos de la jura de Isabel II*, Basilio Sebastián CASTELLANOS DE LOSADA, manuscrit (Bibliothèque Nationale d'Espagne, Mss/20090/5).
- **El laurel y el trono, loa*, Víctor BALAGUER (musique de Casimiro Zerilli), Barcelone, Tip. Musical de Vilar, Torras y Lopez, 1846.
- **La ley sálica*, Eugène SCRIBE, arrangée pour la scène espagnole par Ramón DE VALLADARES Y SAAVEDRA et Dionisio DE SCARLATTI Y DE ALDAMA, Madrid, Est. Tip. de D. A. Vicente, 1848.
- **La loi salique*, Eugène SCRIBE, Paris, Beck, 1846. (première le 30/12/1845, Théâtre du Gymnase Dramatique, Paris)
- **La madre de los pobres, loa escrita para alabar el rasgo de desprendimiento de S.M. la Reyna Doña Isabel II al ceder en favor del Estado los bienes de su patrimonio*, Francisco GARCÍA CUEVAS (musique de Gabriel BALART). Première le 4 avril 1865, au théâtre Circo de Madrid. Manuscrit (Bibliothèque Nationale d'Espagne, Mss/14607/4)
- **La oliva y el laurel, alegoría para las fiestas de la proclamación de la reina Isabel II*, José ZORRILLA, 1843, Madrid, Impr. de Yenes]. Première le 1/12/1843, Théâtre de la Cruz, Madrid.
- **El templo de la Gloria*, Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, drama alegórico escrito por disposición del Excmo Ayuntamiento de Madrid, para formar parte de los festejos con que esta Heroica Villa ha acordado celebrar la JURA de la Excelsa Princesa María Isabel Luisa..., Madrid, Impr. Calle del Amor de Dios, 1833. (Première le 23 juin 1833, Théâtre de la Cruz, Madrid)
- **El triunfo de la inocencia, escrito por disposición del Excmo Ayuntamiento de Madrid, para formar parte de los festejos con que esta Heroica Villa ha acordado celebrar la jura de la*

Excelsa Princesa Doña María Isabel Luisa..., Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, Madrid, Impr. Calle del amor de Dios, 1833. (Première 25 juin 1833, théâtre Príncipe de Madrid).