

Madama Cottin :
esquisse d'une réception espagnole (1822-1848), deuxième volet

Beatriz ONANDIA RUIZ

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

beatriz.onandia@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0001-7876-2978>

Resumen

Este estudio examina la difusión y las adaptaciones de las novelas de Madame Cottin en España durante el siglo XIX. A través del análisis de traducciones, críticas y versiones teatrales, revela cómo las estrategias editoriales y la censura moldearon su recepción, destacando también los mecanismos de apropiación cultural.

Palabras clave: Traducción, edición, moral, censura, adaptación.

Résumé

Cette étude examine la diffusion et les adaptations des romans de Madame Cottin en Espagne au cours du XIX^e siècle. À travers l'analyse des traductions, des critiques et des versions théâtrales, elle révèle comment les stratégies éditoriales et la censure ont façonné leur réception, tout en mettant en lumière les mécanismes d'appropriation culturelle.

Mots clé : Traduction, édition, moralité, censure, adaptation.

Abstract

This study examines the dissemination and adaptations of Madame Cottin's novels in nineteenth-century Spain. Through the analysis of translations, reviews, and theatrical versions, it reveals how editorial strategies and censorship shaped their reception, while also highlighting the mechanisms of cultural appropriation.

Keywords: Translation, publishing, morality, censorship, adaptation.

1. Introduction

Dans un premier volet de cette étude (Onandia, 2022), nous avons esquissé les contours de la réception espagnole des œuvres de Sophie Cottin, en nous concentrant sur les deux premiers romans traduits en langue castillane : *Élisabeth ou les exilés de Sibérie* (1806) et *Mathilde, ou mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805). Cette

* Artículo recibido el 2/06/2025, aceptado el 23/01/2026.

première approche nous a permis de constater l'enthousiasme que ces récits ont suscité auprès du lectorat espagnol du XIX^e siècle, ainsi que les mécanismes éditoriaux et idéologiques qui ont accompagné leur diffusion. Nous avons également observé que la presse espagnole de l'époque, à travers ses comptes rendus, annonces et critiques, joua un rôle essentiel dans la construction d'une image valorisante de l'auteure, soulignant à plusieurs reprises les qualités morales, narratives et édifiantes de ses romans.

Cependant, il ne saurait être question de limiter cette enquête à ces seuls ouvrages. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction du premier travail, l'ampleur des matériaux recensés et la richesse du corpus ont rendu nécessaire la poursuite de cette recherche. La présente étude se propose ainsi de compléter l'analyse amorcée, en portant l'attention sur les autres écrits majeurs de Mme Cottin qui firent également l'objet de traductions et d'adaptations en Espagne : *Claire d'Albe* (1799), *Malvina* (1800) et *Amélie Mansfield* (1802).

Par ailleurs, cette seconde partie s'attachera à examiner les différentes adaptations, parfois anonymes ou libres, de *Claire d'Albe*, *Malvina* ou *Amélie Mansfield* en langue espagnole, témoins d'une réception enthousiaste et plurielle. L'analyse portera également sur l'accueil réservé à ces traductions par la presse et les cercles littéraires espagnols, qui contribuèrent à forger et à consolider la notoriété de l'auteure sur la scène culturelle ibérique. Il s'agira ainsi, en confrontant traductions, critiques, réécritures et appropriations éditoriales, d'esquisser un panorama aussi exhaustif que possible de la fortune littéraire de Sophie Cottin en Espagne entre 1810 et 1850.

2. *Claire d'Albe* (1799)

La Clara de Alba se dio a luz sin el nombre de su autor; pero por eso no dejó el público de admitirla con sumo aprecio [...] Nadie había visto jamás hasta madame Cottin en los escritos de una mujer juntos tanta gracia, sentimiento, embeleso, pasión y elocuencia. Todos los literatos de su tiempo la colmaron de elogios a porfía [...] Madame Cottin será siempre contada entre los escritores clásicos de su nación, y lo que todavía es mucho más envidiable, querida como ornato de su sexo por la práctica constante de las virtudes más ilustres (Anonyme, 1822 : 30-31).

C'est en ces termes élogieux que *le Correo de las Damas* saluait la première œuvre publiée en français par Madame Cottin. La même année, à Paris, le *Catalogue Bibliographique de la France*, dans son numéro du 12 octobre 1822, annonçait la parution, chez Barrois fils¹, de la première traduction en espagnol du roman *Claire d'Albe*. Un hasard, bien sûr, loin d'être fortuit.

¹ Il convient de distinguer que *El Correo de las Damas* (1822) annonce en Espagne la traduction de *Mathilde* par M. B. García Suelto, accompagnée d'une notice sur Sophie Cottin où *Claire d'Albe* est évoquée. Or, simultanément, la traduction de *Claire d'Albe* paraît à Paris (chez Barrois fils), sans toutefois

Au cours du XIX^e siècle, de nombreux libraires-éditeurs parisiens² se tournent vers l'édition en espagnol³, dans une logique d'expansion commerciale. Cette dynamique s'explique par la fragilité du marché espagnol, marqué par une production limitée, un lectorat restreint, des contraintes économiques et une censure pesante, qui freinent la circulation du livre. Paris devient ainsi un centre majeur de l'édition en langue espagnole, ses publications circulant aussi bien en Espagne qu'en Amérique latine, où elles répondent à une demande croissante et pallient la dépendance des circuits éditoriaux locaux vis-à-vis de l'étranger :

Les presses françaises prennent donc le relais de l'imprimerie espagnole qui peine pour alimenter son propre marché, en raison de ses très faibles capacités de production : pas plus de 400 titres par an dans la période 1820-1840. La production française, avec une moyenne annuelle proche de 6600 ouvrages, toutes langues confondues, est alors plus de 16 fois supérieure à celle de l'Espagne (Vauchelle-Haquet, 2003 : 19)⁴.

Il convient surtout de souligner que pendant le Triennat libéral (1820-1823), l'Espagne connût une brève période de liberté d'expression, marquée par l'abolition de l'Inquisition et un relâchement significatif des contrôles sur l'édition et l'importation de livres (Alejandre García, 2003 : 9-47). Cette ouverture favorisa la diffusion d'ouvrages étrangers jusque-là interdits, notamment des textes politiques, philosophiques et littéraires. Pour contourner les restrictions encore présentes, de nombreuses œuvres imprimées à l'étranger furent estampillées comme originaires des imprimeries espagnoles.

C'est le cas du roman sentimental *Clara de Alba*, publié à Paris en 1822, mais diffusé en Espagne sous le nom de l'imprimeur madrilène Sancha. Au recto de la page

être annoncée dans la presse espagnole. Une seconde édition de *Clara de Alba* a été publiée à Paris en 1829 chez Pillet aîné, et annoncée dans le *Catalogue de la Bibliographie de la France* le 15 août 1829.

² Notamment : Lawalle le jeune, Wincop (puis veuve Wincop), Smith, Pillet, Masson et fils, Rosa (devenue plus tard Rosa et Bouret), ainsi qu'une librairie américaine active dans la diffusion de publications en castillan.

³ Entre 1814 et 1833, de nombreux Espagnols, notamment des *afrancesados* et des libéraux, se réfugièrent à Paris pour fuir les persécutions de Ferdinand VII. Même parmi les exilés issus de milieux favorisés ou soutenus par l'État, beaucoup durent trouver de nouvelles sources de revenus. Dans une France où peu de personnes maîtrisaient une langue étrangère, leur connaissance de l'espagnol devint un atout. Ils donnèrent des cours de langue, travaillèrent comme traducteurs, et participèrent à l'essor de l'édition en espagnol, alors en pleine croissance. Cette dynamique permit le recrutement de traducteurs et d'ouvriers, notamment parmi les réfugiés eux-mêmes, dans les secteurs de l'imprimerie et de la publication. Des figures comme José Marchena traduisirent des œuvres majeures de la pensée française – Rousseau, Voltaire, Montesquieu ou encore Molière – contribuant ainsi à faire circuler les idées des Lumières entre la France et l'Espagne. Voir Barbastro Gil (1993) et Botrel (1993).

⁴ Dans un autre ouvrage de la même auteure, elle indique qu'au cours des 19 années du règne de Ferdinand VII, le nombre d'éditions en langue espagnole publiées entre 1814 et 1833 s'élèverait à 893, soit une moyenne annuelle d'environ 44,65 éditions (Vauchelle-Haquet, 1985 : 33).

du faux-titre figurait néanmoins la véritable mention, placée en retrait : « Paris, Imprenta de J. Smith, calle Montmorency nº 16 ». Le même procédé fut utilisé pour *Isabel o los desterrados de Siberia*, autre roman de Cottin paru la même année. Ces pratiques éditoriales illustrent les stratégies mises en place pour faciliter l'entrée de livres étrangers sur le marché espagnol, tout en s'adaptant aux attentes d'un lectorat avide de récits moraux et émotionnels.

Dans ce contexte, James Smith, imprimeur installé à Paris, joua un rôle central. Entre 1820 et 1833, il publia 108 ouvrages en espagnol – soit 12 % de la production hispanophone en exil – et s'imposa comme un acteur clé dans la circulation littéraire et politique vers la péninsule (Vauchelle-Haquet, 1985 : 58). Durant la période du Triennat, on observe même une collaboration régulière entre Smith et Sancha : environ vingt-cinq ouvrages⁵ sortis de l'imprimerie parisienne de Smith furent publiés en Espagne sous l'adresse de l'*Imprenta de Sancha*. Cette alliance éditoriale discrète mais efficace témoigne de la vitalité des réseaux transnationaux et de leur capacité à défier les logiques de contrôle.

Pour revenir à *Claire d'Albe*, Sophie Cottin y dépeint, à travers la forme épistolaire, la naissance d'une passion interdite entre une jeune épouse vertueuse et un jeune homme. Le roman met en lumière la fragilité de la vertu face au désir, et les ravages d'un sentiment incontrôlé. La traduction espagnole de *Claire d'Albe* est fidèle dans l'ensemble à l'œuvre originale de Sophie Cottin. Réalisée par un traducteur anonyme, elle respecte l'intrigue, la forme épistolaire et les tensions morales du roman.

Une décennie plus tard, en 1832, à Barcelone, la même traduction sera rééditée, sans révision notable du texte, si ce n'est l'ajout mineur d'une note de bas de page :

Semejante raciocinio solo puede admitirse como delirio propio de una mujer a quien ciega y domina una pasión amorosa. Invencibles son las pasiones si se atiende únicamente a la fuerza poderosa de la naturaleza, que es como discurría la autora; pero vencibles con la divina gracia, y la égida de la virtud. La verdadera, la sana moral del cristianismo, dándonos lecciones las más sabias, nos enseña que no hay pasión alguna por fuerte é irresistible que parezca, de la cual no pueda triunfar el hombre, cuando este se vuelve a Dios poniendo en él su corazón y su mente (Cottin, 1832 : 123).

Cette annotation dans la traduction espagnole de *Claire d'Albe* vise à encadrer moralement un passage où Clara justifie son amour interdit comme une force naturelle

⁵ Parmi celles-ci, on trouve *El observador nocturno o El diablo cojuelo* et *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, de Lesage ; *El hijo del carnaval*, *Mi tío Tomás*, *El mozo de buen humor* et *Los barones de Felsheim*, de Pigault-Lebrun ; *El solitario* et *El renegado*, d'Arlincourt ; *Aventuras del baroncito de Foblas*, de Louvet de Couvray ; ainsi que *Clara de Alba* et *Isabel o los desterrados de Siberia*, de Cottin. Ces traductions reflètent à la fois les goûts du lectorat espagnol de l'époque et les circulations culturelles entre la France et l'Espagne dans un contexte de libéralisation politique.

irrésistible. L'éditeur considère ce raisonnement comme un « délire » causé par une passion aveuglante, et précise qu'un tel discours ne peut être accepté que s'il est perçu comme une faiblesse passagère. Ce commentaire reflète la volonté d'adapter le texte aux sensibilités d'un lectorat espagnol plus conservateur. En insistant sur le fait que seules la grâce divine et la vertu peuvent vaincre les passions, la note corrige l'ambiguïté morale du texte original et oriente sa réception vers une lecture conforme aux valeurs chrétiennes dominantes du XIX^e siècle en Espagne. Cette idée est également reprise dans le prologue intitulé *El Editor*, qui met en garde contre les dangers de la passion illicite et insiste sur le fait que même les femmes les plus vertueuses ne sont pas à l'abri, et que seule la fuite dès les premiers élans du cœur permet d'y échapper (Cottin, 1832 : 5-8).

La première mention de *Clara de Alba* dans la presse espagnole figure dans la *Gaceta de Madrid* du 5 mai 1832. Il s'agit d'une annonce à caractère exclusivement informatif, sans commentaire critique, qui signale simplement :

Clara de Alba, novela en cartas por madama Cottin, un tomo en 8, adornado con una lámina fina. Se vende en esta corte en la librería de Razola y en Barcelona en la de Cerda y Sauri, a 11 rs, en rústica (Anonyme, 1832e : 345).

Une semaine plus tard, le *Diario Balear* du 12 mai 1832 consacre à l'ouvrage une véritable notice critique, où l'on perçoit déjà les ressorts d'une réception fondée sur la renommée de l'auteure et la portée morale de l'intrigue. Le journal souligne d'abord :

El célebre nombre de la autora de Matilde o historia de las cruzadas, de Isabel o los desterrados a la Siberia, y otras muchas obras que han merecido una aceptación general, puesto al frente del libro que ofrecemos al público, es ya una anticipada recomendación, y como un garante de su mérito literario (Anonyme, 1832b : 124).

L'intérêt du roman, selon l'annonce, réside dans sa capacité à émouvoir tout en instruisant. Le passage final le formule de manière explicite :

Su desenlace es tan tierno y terrible a un mismo tiempo, que es imposible dejen de temblar a su aspecto aquellas jóvenes a quienes pudiera tocar un día la suerte de la desgracia de Clara. Ojalá este ejemplo pudiese servir en algo para mejorar nuestras costumbres (Anonyme, 1832b : 124).

Le 8 septembre 1832, le *Diario de Barcelona* reprend l'annonce de manière presque intégrale, en y ajoutant un sous-titre : *Clara de Alba, o la víctima de una amistad peligrosa*. Cette addition, issue du catalogue de la librairie Sauri, oriente la lecture de l'œuvre vers une interprétation pathétique et moralisatrice. Ce phénomène de retitrage, couramment observé dans les stratégies de diffusion romanesque au XIX^e siècle, visait à renforcer l'impact émotionnel du texte tout en guidant l'interprétation morale du

lecteur. L'annonce elle-même insiste sur la sensibilité tragique de l'histoire et le combat intérieur de l'héroïne :

Esta, como todas las obras de madama Cottin, inspiran aquel tierno interés y aquel sentimiento profundo y melancólico propio de un amor desgraciado. Clara de Alba unida tiempo hacia a un esposo anciano y respetable, gozando de la felicidad tranquila de la vida y de la satisfacción de la virtud, se ve insensiblemente y sin saber cómo, asaltada de una pasión terrible por un pariente del marido, que éste imprudentemente hace venir en su casa de campo. La lucha de este amor, y los sacrificios que hace Clara para mantener ilesa su virtud forman el interés de la novela (Anonyme, 1832c : 45).

Quelques semaines plus tard, la revue madrilène *Cartas Españolas*, dans sa livraison de novembre 1832 (tome 6), reprend le même texte sous la rubrique « Trompeta literaria », tout en intégrant une évaluation stylistique : « La traducción está bien hecha, y agradaría mucho más a no encontrarse unos tamboleos y otras frases tan vulgares como ella, que aguan el gusto al lector » (Anonyme, 1832a : 6). Ce jugement sur la langue reflète une attention croissante au raffinement de l'expression, et s'inscrit dans une exigence de correction linguistique déjà perceptible dans la critique espagnole de l'époque à l'égard des traductions (Lafarga, Fillière, García Garrosa & Zaro, 2016 : 316).

Enfin, le *Diario de Barcelona* du 18 novembre 1832 reprend de manière presque identique l'annonce de septembre, confirmant ainsi l'adoption durable du sous-titre *la víctima de una amistad peligrosa* (Anonyme, 1832c : 97). Cette formulation, reprise ultérieurement dans le journal *El Vapor* du 23 mars 1835, semble s'être imposée comme un élément récurrent du paratexte éditorial.

L'ensemble de ces mentions, réparties sur une période de plus de six mois, témoigne d'une diffusion bien orchestrée du roman en Espagne, avec une réception qui combine exemplarité morale, tonalité émotive et visibilité médiatique. *Clara de Alba* s'inscrit ainsi dans la continuité des fictions sentimentales où le modèle féminin est construit autour de la lutte intérieure, du renoncement, et de la glorification d'une vertu menacée mais triomphante.

3. *Malvina* (1800)

Après avoir examiné les différentes strates de la réception de *Claire d'Albe*, il convient désormais de s'intéresser à un autre roman sentimental majeur de Sophie Cottin : *Malvina* (1800). Centré sur les tourments d'une jeune héroïne déchirée entre passion et devoir, ce roman explore avec finesse les conflits moraux d'une sensibilité féminine confrontée aux normes sociales de son temps. Veuve et exilée en Écosse après la Révolution, *Malvina* renonce à sa fortune pour élever l'enfant de son amie défunte,

tout en affrontant les manœuvres d'un entourage manipulateur et les troubles d'un amour naissant.

Comme Mathilde, *Malvina* fut traduit en espagnol par Manuel Bernardino García Suelto, figure érudite et centrale de la réception *cottinienne* dans la péninsule. Le fait qu'il ait également pris en charge *Malvina* – dans une traduction réalisée à Madrid en 1833 – n'est pas anodin : il contribue ainsi à établir une certaine continuité esthétique et morale dans la transmission de l'œuvre en Espagne. Toutefois, sa publication fut entravée par le processus rigoureux de censure en vigueur : toute œuvre étrangère devait obtenir une autorisation préalable du Conseil de Castille, sur avis de censeurs souvent ecclésiastiques, chargés d'évaluer sa conformité à la foi catholique, aux bonnes mœurs et à l'« utilité » pour la société. La traduction de *Malvina* ne fit pas exception et dut franchir ces étapes délicates, non sans difficultés.

Ces obstacles ne furent pas seulement théoriques : les démarches répétées de l'éditeur Don Martín Gómez, entre 1831 et 1833, témoignent des heurts concrets rencontrés par la traduction de *Malvina*. Dès la première demande, la publication fut refusée sur avis du vicariat ecclésiastique, qui reprochait à l'œuvre une exaltation excessive des passions et un traitement trop libre de l'amour, jugé frivole et sans intérêt moral. Le censeur note en effet :

Lo frívolo, no obstante, de semejantes obras, el análisis demasiado profundo que la presente hace de los afectos humanos, sobre todo del amor, y la exaltación de las pasiones, que describe sin necesidad, sin verdad y aun sin interés me habían puesto en el caso de reprobar la presente, como lo hubiera hecho si circunstancias particulares no me obligasen a decir que no es mala y que puede pasar (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 5570(100)).

Le personnage du prêtre, M. Prior, fut en particulier critiqué pour son rôle trop passionné, peu compatible avec les vertus ecclésiastiques attendues :

Con todo saber es preciso advertir al traductor o traductores que el personaje Luis Católico, a quien se pone en escena con el nombre de M. Prior, debe variar de carácter en el segundo tomo, como ya se le ha hecho variar en el primero; se le pinta como a un hombre furiosamente enamorado y celoso alguna vez, y alguna a expensas de la misma verosimilitud; esto no puede pasar, y efectivamente, por lo que a mí hace, no lo pasaré, si no lo hacen jurar, al papel de un amigo realmente virtuoso (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 5570(100)).

Malgré les protestations de l'éditeur – qui invoqua la moralité de l'ouvrage, les frais engagés, et même la promesse d'une dédicace à l'infante Doña Luisa Carlota⁶ – la

⁶ Voir Annexe.

publication fut suspendue pendant près de deux ans. Martín Gómez paraissait d'autant plus pressé que, dans le même temps, une maison d'édition valencienne avait déjà annoncé dans un prospectus⁷ la parution imminente de *Malvina*, ce qui risquait de compromettre ses intérêts. Il s'agissait de la collection proposée par Don Mariano de Cabrerizo, libraire à Valence, qui mentionnait explicitement parmi ses titres *Malvina por Madama Cottin*. Comme le soulignait Gómez dans sa requête : « había visto en un prospecto, inserido en la Gaceta, que acompaña que ofreciendo al público el librero Cabrerizo de Valencia una colección de novelas comprende entre ellas la de que se trata » (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 5570(100)).

Or, Cabrerizo lui-même ne fut pas épargné par les résistances de la censure. Dans le prologue de son édition publiée en 1834⁸, il revient sur les ajustements nécessaires pour atténuer ce qui pouvait choquer les sensibilités ecclésiastiques, en particulier autour du personnage de M. Prior, une fois encore perçu comme problématique :

Es verdad que su traducción no dejaba de ofrecer algún inconveniente por el respetable carácter de un personaje; pero el traductor, que ha interrumpido por ella la serie de sus originales trabajos, le ha desnudado de los sentimientos que le pudieran degradar en todo el hilo de la fábula, ha dado a sus acciones el impulso de una amistad pura y de un loable celo, y sin creer haber debilitado sus intereses, la ha puesto en estado de sufrir la más rígida y severa censura (Cottin, 1834 : prologue).

Aucun rapport de censure n'a cependant été conservé dans les archives de l'*Archivo Histórico Nacional* pour cette édition valencienne. Ce n'est qu'en août 1833 que le premier tome de la version madrilène obtint enfin son autorisation ; le second ne fut

⁷ Prospectus daté du 24 mars 1830, publié par Mariano de Cabrerizo, libraire à Valence, annonçant la parution d'une collection de romans modernes, espagnols et étrangers, soigneusement sélectionnés pour leur valeur littéraire, morale et leur réception favorable en Europe. L'objectif de l'éditeur est d'offrir à la jeunesse une lecture attrayante, propre à éveiller le goût de l'instruction tout en transmettant les principes d'une morale pure, là où la philosophie ou l'histoire pourraient rebuter. Le projet inclut des œuvres telles que *El Solitario del Monte Salvage* et *La Extranjera* d'Arlincourt, *Los Bandos de Castilla o el caballero del Cisne* de Ramón López Soler, *Las Madres rivales*, *Adelina o los efectos del entusiasmo* et *Alfonso o el hijo natural* de Genlis, ainsi que *Malvina* de Cottin, parmi d'autres titres sélectionnés pour la diversité de leurs genres et de leurs tonalités. La collection ambitionne ainsi de former une bibliothèque à la fois édifiante et divertissante, capable de répondre aux attentes d'un lectorat sensible à la fois au plaisir de lire et à la formation morale.

⁸ Plusieurs éditions de Cabrerizo présentent une discordance entre la date du faux-titre et celle du frontispice gravé, ce dernier portant souvent une date postérieure. Cela concerne notamment *La Malvina* de Mme Cottin (1833/1834), *Amalia Mansfield* de Mme Cottin (1835/1836), *Las madres rivales o La calumnia* de Mme de Genlis (1832/1833), *El renegado o El triunfo de la fe* du vicomte d'Arlincourt (1833/1842), ou encore *Las ruinas de Santa Engracia* de Francisco Brotons (1830/1831). Dans tous les cas, la date du frontispice gravé semble correspondre à la véritable date d'impression, les autres indications pouvant résulter de stratégies éditoriales liées à la censure ou à la réutilisation de matériel antérieur, ce qui peut induire en erreur les chercheurs contemporains. Par conséquent, nous privilégierons cette date.

approuvé qu'en décembre de la même année. Ces épisodes illustrent la tension persistante entre l'univers romanesque *cottinien* – où les élans du cœur sont valorisés – et les normes doctrinales d'un système de contrôle soucieux de préserver l'orthodoxie religieuse et sociale.

Si la figure de M. Prior suscite autant de résistances chez le censeur, c'est qu'elle occupe une place profondément ambivalente dans le roman : prêtre catholique et homme de désir, confident et médiateur moral, il incarne un nœud de contradictions difficilement acceptable dans l'Espagne post-inquisitoriale. Dans *Malvina*, Cottin lui confère un double rôle, à la fois romantique et religieux, qui le rend moralement ambigu. Ancien amoureux de l'héroïne, devenu prêtre sans rompre avec son attachement, il s'effondre lorsqu'il doit bénir son mariage : « le livre lui échappe des mains » (Cottin, 1823 : 67). Il a aussi affronté Edmond en duel, comme le rappelle *Malvina* : « la même main qui a versé son sang » (Cottin, 1823 : 179) bénit leur union. Ce mélange de passion, de violence et de sacré trouble à la fois la logique religieuse et dramatique.

Dans l'Espagne du début du XIX^e siècle, un tel personnage ne pouvait que heurter. Le catholicisme dominant imposait une image du prêtre fondée sur la pureté, le renoncement et l'autorité morale. M. Prior, sentimental et spirituellement fragile, rompt avec cette norme. Il incarne une rédemption personnelle fondée sur l'émotion, en dehors des cadres institutionnels — une perspective inacceptable dans une société où l'Église contrôlait encore largement les représentations morales. Ce personnage, en brouillant les frontières entre sacré et profane, devient malgré lui une figure de transgression.

L'épisode du duel entre M. Prior et Sir Edmond, qui aboutit à la blessure de ce dernier dans le chapitre XXXI de *Malvina*, constitue un exemple révélateur de la manière dont la censure espagnole a pu infléchir le travail des traducteurs. Si le texte original cultive l'ambiguïté morale et dramatique autour de cet affrontement, les deux principales traductions espagnoles prennent des directions très différentes : l'une en altérant le récit, l'autre en le recontextualisant plus tard.

Dans le texte français, la scène du duel est rapportée de manière elliptique. L'action n'est jamais décrite en détail : seul subsiste un échange dramatique entre Misstriss Clare et M. Prior, rongé par le remords :

Il n'est que légèrement blessé, répliqua-t-il ; mais, n'importe, je porterai toute ma vie le poids d'un homicide : déjà je crois voir un précipice sous mes pieds ; la terreur m'environne, ma force m'est ôtée, la destruction se tient à mes côtés... (Cottin, 1823 : 45-46).

La blessure, bien que légère, agit comme un symbole de faute morale, et le duel n'est jamais justifié ni explicité : c'est la culpabilité intérieure de Prior qui fait le poids de la scène, dans une esthétique romantique où l'émotion l'emporte sur l'action. Or, cette ambiguïté ne pouvait être tolérée par la censure espagnole, comme en témoigne

le rapport du censeur en charge de l'œuvre : « el personaje Luis Católico [...] se le pinta como a un hombre furiosamente enamorado y celoso [...] esto no puede pasar [...] si no lo hacen jurar al papel de un amigo realmente virtuoso » (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 5570(100)).

Dans cette logique, le traducteur de Cabrerizo s'écarte largement du texte original. Il insère une scène détaillée où Sir Edmond, pris de fureur, brandit une arme contre Prior, qui tente de l'en désarmer. L'arme explose dans la main d'Edmond, le blessant lui-même :

Ciego de cólera no ha querido escucharme; me ha presentado una pistola, la he desechado con horror, y me ha amenazado con la otra si no me defendía: yo he querido arrancársela para defender mi vida, y evitarle ese delito más: he luchado para ello; mas ¡ay! se ha disparado en su mano misma, y estando vuelto hacia él el cañón, le ha herido, aunque levemente, el hombro izquierdo (Cottin, 1834 : 199-200).

Ce passage, inventé de toutes pièces, transforme le duel en une agression unilatérale, et M. Prior en un homme uniquement défensif, presque victime. L'enjeu de la scène n'est plus l'ambivalence psychologique du personnage, mais sa réhabilitation morale. Il devient irréprochable, conformément au souhait du censeur de le voir comme « un ami réellement vertueux ».

García Suelto, en revanche, adopte une stratégie plus subtile. Il conserve, dans le chapitre XXXI, l'ambiguïté du texte original : le duel reste flou, la blessure est évoquée mais non expliquée, et la culpabilité de M. Prior demeure intérieure et non rationalisée. Il traduit fidèlement :

No está más que ligeramente herido [...], pero, sin embargo, yo llevaré toda mi vida el peso de un homicidio; ya creo ver un precipicio debajo de mis pies; el terror me cerca, pierdo la fuerza, tengo a mi lado la destrucción, y me parece que toda la tierra se levanta contra mí para mostrar mi iniquidad (Cottin, 1833a : 29).

Mais, pour se conformer partiellement aux exigences du censeur, García Suelto déplace l'explication : dans le chapitre XLV, lors du mariage de Malvina et Edmond, il insère une digression absente de l'original, qui réécrit la trajectoire morale de Prior a posteriori. On y apprend que l'ancien rival amoureux est devenu prêtre après une rude pénitence, ayant reconnu que ses sentiments pour Malvina n'étaient pas « entièrement saints » :

Una ruda penitencia expió los sentimientos de su corazón para con Malvina, luego que advirtió que no eran los de una amistad enteramente santa, y sus lágrimas fervorosas abreviaron el tiempo de su preparación al sacerdocio. Malvina y Edmond habían oído alguna cosa sobre sus intenciones a mudar de estado,

pero no sabían que lo hubiese hecho, ni presumían que pudiera hallarse agregado como beneficiado a aquella Iglesia (Cottin, 1833a : 147).

Cette insertion narrative permet à García Suelto de sauver la structure originale du duel, tout en proposant une justification morale différée : Prior a péché, mais il a expié. Il n'est pas exempt de faute, mais sa conversion sincère en fait un homme désormais digne du ministère qu'il exerce. Cette solution élégante respecte le texte source tout en rendant le personnage acceptable aux yeux de la morale catholique du lectorat espagnol.

En somme, le traducteur de Cabrerizo modifie l'action, García Suelto recontextualise la faute. Le premier efface le duel pour l'annuler ; le second le conserve, mais l'englobe dans un arc de rédemption postérieur. Ces deux stratégies illustrent bien comment la traduction, face à des impératifs idéologiques, peut soit altérer, soit adapter le texte — et combien la seconde option, plus fine, permet souvent de préserver l'essence d'une œuvre, tout en contournant habilement la censure.

Cette tension entre réécriture morale et fidélité dramatique se prolonge dans un autre espace tout aussi révélateur : celui de la presse. Car au-delà du texte lui-même, les annonces publicitaires qui accompagnent les deux traductions de *Malvina* livrent, à leur manière, un éclairage précieux sur leur réception.

La version de García Suelto, par exemple, trouva un écho considérable dans la presse espagnole de l'époque. Entre mars 1834 et avril 1837, elle fait l'objet de nombreuses annonces dans les journaux de Madrid, Palma, ou encore Barcelone. Ces notices, souvent reprises mot pour mot, construisent un discours élogieux autour du roman : qualité littéraire, profondeur psychologique, mais surtout valeurs morales.

Dans le *Diario de avisos de Madrid*, en date du 4 mai 1835, l'annonce insiste longuement sur la vertu de Malvina et la transformation d'Edmond :

El carácter de Malvina sobresale principalmente por su modestia, sus virtudes y candor; pura siempre en sus acciones y pensamientos y llena de sensibilidad y decoro, no puede persuadirse de que el amor subyugue su alma: pero inadvertidamente se deja dominar de una pasión exclusiva, que no ha conocido nunca, y causa después las desgracias amargas de su vida y la conduce al sepulcro. Su amante Sir Edmond, compasivo, humano y generoso sin vanidad, es al mismo tiempo vicioso, corrompido y arrebatado en sus pasiones: jamás ha conocido el amor, sino el deleite; pero las virtudes de Malvina le encantan, le dominan y le obligan al fin a detestar los errores de una juventud desenfadada y borrascosa (Anonyme, 1835b : sp).

La *Gaceta de Madrid*, dans son édition du 9 mars 1836, reprend presque à l'identique cette rhétorique édifiante :

La acción, los personajes, las situaciones en que los coloca, la moral, la decencia, todo está presentado con admirable acierto, y con tal maestría, que, tomando un contraste variado, contribuyen todos los caracteres a desenvolver la acción con rapidez, y a desenlazarla con verdad e interés (Anonyme, 1836 : 234).

Ici encore, tout est fait pour rassurer. L'écriture animée et « pintoresca », les « vertus » des personnages, et la « decencia » du récit garantissent une lecture conforme aux attentes morales du lectorat bourgeois et catholique. Le nom de Cottin est présenté comme un gage de sérieux et d'élévation spirituelle.

Dans l'annonce du *El Observador* du 24 mars 1835, on retrouve une formulation standardisée :

El nombre de madama Cottin basta solo para recomendar esta novela, que es una de las mejores que produjo su elocuente pluma. El público conoce y aprecia a Matilde o memorias sacadas de la historia de las Cruzadas, obra del mismo ingenio, y no necesita de más elogios Malvina para que la reciba con agrado (Anonyme, 1835c : 111).

Ce ton, répété d'un journal à l'autre – *Gaceta de Madrid* (13 avril 1834, 16 janvier 1835, 24 octobre 1835, 12 avril 1837), *Diario Balear* (30 avril 1834), *Diario de avisos de Madrid* (17 mars 1834) – forme une sorte de chœur publicitaire qui encadre le roman dans une lecture vertueuse, sans jamais évoquer la moindre tension ou ambiguïté narrative. C'est un marketing de la vertu, qui camoufle les troubles au profit d'une réception apaisée.

À l'inverse, la version publiée par Cabrerizo ne bénéficie d'aucune mise en valeur comparable. Les rares annonces recensées – notamment dans *El Vapor* (23 mars 1835) ou dans le *Diario de Madrid* (16 décembre 1836, 13 avril 1838, 14 avril 1838) – se limitent à une mention brève, sans éloge ni description du contenu. L'œuvre n'est ni encadrée, ni interprétée pour le public. Tout se passe comme si la traduction – pourtant moralement purgée – n'avait pas trouvé d'argument publicitaire suffisamment convaincant pour en faire la promotion.

Ce contraste révèle un paradoxe : la version la plus « acceptable » moralement est aussi la plus silencieuse médiatiquement, tandis que la version la plus fidèle au trouble du texte original est celle que la presse transforme en roman édifiant. Autrement dit, ce que García Suelto préserve dans l'ombre du texte, les journaux l'enrobent de lumière morale. Et ce que Cabrerizo révèle et corrige, la presse semble n'en avoir rien à dire.

Une troisième traduction de *Malvina* paraît à Paris en 1833, chez Pillet, et est annoncée dans la *Bibliographie de la France* le 22 février 1834. Anonyme, cette version

qui est fidèle au texte original⁹, ne semble avoir connu aucune diffusion notable en Espagne à sa sortie, et ne fait l'objet d'aucune annonce dans la presse ibérique. Mais cette même traduction¹⁰ est reprise à Barcelone en 1837 par l'*Imprenta* de Francisco Oliva.

La réédition barcelonaise de *Malvina* en 1837 ne fut pas isolée : elle s'insérait dans un projet éditorial plus vaste, la *Colección de Novelas Escogidas*¹¹ publiée par l'*Imprenta* de Francisco Oliva, l'une des maisons les plus dynamiques de Barcelone à l'époque, spécialisée dans les traductions d'auteurs français et italiens. Cette collection regroupait les grands noms du romantisme européen — Arlincourt, Rousseau, Chateaubriand, Walter Scott, George Sand — dans des éditions illustrées et soignées. Dans la note de l'éditeur qui ouvre *Malvina*, Oliva justifie l'inclusion de Cottin par son importance dans la littérature sentimentale :

Tiempo era ya de que Madame Cottin figurase en nuestra COLECCIÓN DE NOVELAS ESCOGIDAS [...] La historia de los amores de la desdichada MALVINA ha dado materia a las bellas artes: la pintura ha reproducido de mil maneras sus escenas, la poesía ha cantado sus desgracias [...]. Su tamaño ligero y reducido, la impresión clara, limpia y esmerada, sobre papel de calidad superior, las láminas sacadas de los pasajes más interesantes de la obra y grabadas con delicadeza [...] todo contribuye a manifestar el esmero con que procuramos dar prestigio a la Colección (Anonyme, 1837a : 56).

Ce paratexte place d'emblée l'œuvre sous le signe du raffinement formel et du prestige moral. Il anticipe les attentes du lectorat, en valorisant à la fois l'élévation sentimentale de l'œuvre et la qualité matérielle de l'édition. Cette stratégie éditoriale s'accompagne d'un discours sur la fidélité textuelle. Dans la notice finale du volume *Waverley o Sesenta años ha*, également publié chez Oliva en 1836, on lit : « sin variaciones

⁹ La traduction espagnole respecte le sens, l'émotion et les valeurs. Quelques nuances de style sont simplifiées, mais l'esprit de l'œuvre y est bien conservé. Les œuvres traduites à Paris, comme celle-ci, sont généralement fiables, car elles échappent à la censure qui, en Espagne, entravait très souvent la libre traduction des textes.

¹⁰ Une origine que l'éditeur ne mentionne pas, mais que l'on peut établir avec certitude par comparaison textuelle. Et c'est loin d'être un cas isolé.

¹¹ *Malvina* figure dès 1834 dans une notice éditoriale insérée à la fin du *Diccionario histórico o Biografía universal compendiada* (Barcelone, Librería de los editores Antonio y Francisco Oliva). Cette annonce présente la *Colección de Novelas Escogidas* comme un projet structuré visant à réunir les « novelas más célebres » dans un format homogène et illustré. Ce paratexte confirme que l'inclusion de *Malvina* dans le catalogue d'Oliva relève d'un positionnement éditorial réfléchi, tourné vers la diffusion d'un canon romanesque européen.

que las desfiguren, ni mutilaciones y supresiones, que son el mayor defecto que puede caber en cualquier escrito, y particularmente en las novelas » (Anonyme, 1836 : 479).

Cette affirmation prend tout son sens dans un contexte encore marqué par la mémoire des pratiques de censure antérieures à 1834. Oliva entend se distinguer des éditeurs qui mutilaient les textes pour les rendre acceptables aux autorités, en revendiquant au contraire une édition fidèle et morale, rendue possible grâce à l'assouplissement du cadre légal.

La visibilité de *Malvina* dans la presse espagnole de 1837 vient appuyer cette stratégie éditoriale. Deux annonces, en particulier, parues à quelques mois d'intervalle, encadrent la diffusion de l'ouvrage : la première dans *El Guardia Nacional* (11 février 1837), la seconde dans *La Gaceta de Madrid* (26 août 1837).

Dans *El Guardia Nacional*, l'annonce prend la forme d'un appel à souscription, très courant dans l'édition romantique. Le ton en est commercial mais aussi valorisant : on promet une livraison rapide des « 3 tomos » de *Malvina*, dont le titre figure au même rang que des ouvrages de Walter Scott ou de Genlis, également publiés par Oliva. L'argument principal repose sur l'homogénéité matérielle et le prestige de la collection : reliure en pasta, papier fin, gravures de qualité, taille réduite et prix modéré (Anonyme, 1837b : sp).

Quelques mois plus tard, l'annonce publiée dans *La Gaceta de Madrid* ne reprend plus la logique de souscription, mais signale la disponibilité immédiate de l'ouvrage chez plusieurs libraires à Barcelone et à Madrid. On y lit notamment : « en rústica o en pasta, con láminas finas grabadas en alambre », soulignant à nouveau l'accent mis sur la qualité formelle et l'élégance du volume (Anonyme, 1837c : 113).

Ce double mouvement éditorial – d'abord appel au financement, puis mise en vente – témoigne d'une réelle ambition de diffusion nationale. Mais il révèle aussi la nature du lectorat visé : un public bourgeois cultivé, séduit autant par l'apparence des livres que par leur contenu sentimentalement sûr.

La quatrième et dernière traduction¹² connue de *Malvina* paraît bien loin des cercles éditoriaux madrilènes, valenciens ou barcelonais. Publiée à Málaga en 1850 par Diego Rapela y Pizarro¹³, elle témoigne d'un autre rapport à l'œuvre de Sophie Cottin :

¹² Il est important de signaler l'existence d'une autre traduction de *Malvina*, publiée à Mexico en 1834 par J. M. B. (Imprenta de Miguel González). Seul le deuxième tome est conservé, accessible dans *Mexicana, Repositorio digital del patrimonio cultural de México*. Cette version respecte l'intrigue principale tout en adaptant le style aux sensibilités du lectorat mexicain de l'époque : ton plus pathétique, rythme narratif simplifié, accent moral renforcé. On y retrouve les épisodes majeurs (duel, mariage, séparation), ainsi que le « Romance » final de *Malvina*, traduit en vers espagnols, et un sonnet ajouté par le traducteur en hommage à l'héroïne. L'ensemble reflète une lecture religieuse et sentimentale, fidèle à l'esprit du romantisme catholique du XIX^e siècle.

¹³ Diego Rapela y Pizarro fut un poète et écrivain malaguène actif dans les années 1840–1850. Il publia dans la *Revista Pintoresca* (1849), et est l'auteur d'ouvrages tels que *El jardín del Penitente* (recueil de

plus local, plus personnel, et sans doute plus hésitant. Très abrégée et librement adaptée, cette version s'écarte sensiblement des précédentes, tant par son ambition que par sa diffusion. Elle clôt ainsi le cycle des appropriations espagnoles de *Malvina*, en déplaçant sa réception vers un lectorat provincial et féminin, à la fois ciblé et limité.

La traduction espagnole de *Malvina* (1850)¹⁴ par Diego Rapela y Pizarro condense les 57 chapitres de l'original en seulement 34, simplifiant à la fois le style et la trame. Le ton lyrique et introspectif de Cottin cède la place à une narration plus directe et édifiante, orientée vers une lecture morale et linéaire. Sur la page de faux-titre, l'ouvrage est présenté comme un « *recreo del bello sexo* », ancrant clairement le texte dans le registre du loisir féminin moral et sentimental. Cette stratégie éditoriale, typique des productions provinciales à vocation populaire, vise davantage l'émotion immédiate que la fidélité au style originel.

L'ensemble donne l'impression d'un essai de jeunesse, sincère mais encore peu assuré. Si Rapela y Pizarro cherche manifestement à adapter un roman sentimental pour un public espagnol élargi, sa version atténuée la profondeur psychologique et la richesse formelle de l'œuvre originale. Parue chez José Lluçà à Málaga, cette traduction apparaît comme une entreprise isolée, restée hors des grands circuits de diffusion éditoriale, près de deux décennies après les premières versions publiées à Madrid et Barcelone.

4. *Amélie Mansfield* (1802)

Publié en 1802, *Amélie Mansfield* de Sophie Cottin s'inscrit dans la tradition du roman épistolaire hérité de Rousseau, tout en annonçant les préoccupations du romantisme naissant. À travers le destin tragique d'une jeune femme contrainte d'épouser un cousin qu'elle rejette, l'œuvre explore les tensions entre les impératifs du devoir social et les élans du cœur. En choisissant d'aimer un artiste, figure de la liberté et de l'individualisme, Amélie transgresse les normes aristocratiques, au prix de l'exclusion et de la souffrance. Roman de pathos et d'introspection, *Amélie Mansfield* met en lumière des problématiques majeures telles que la condition féminine, l'autorité patriarcale, et le conflit entre naissance et mérite.

Ce n'est qu'en 1836¹⁵ que le roman est traduit en espagnol par Pedro Higinio Barinaga et publié à Valence par Mariano Cabrerizo, déjà éditeur de *Malvina*, confirmant ainsi son rôle essentiel dans la réception espagnole de l'œuvre de Cottin. Il convient toutefois de noter qu'une première traduction espagnole d'Amélie Mansfield – sous le titre *Amalia Mansfield* – avait déjà vu le jour à Paris en 1833, publiée par l'imprimeur-libraire Pillet. Cette édition, dont le traducteur demeure inconnu, est

poésies religieuses et morales) et *El Mosquito* (1851), légende burlesque illustrant son goût pour la satire légère et l'humour populaire. Voir Díaz de Escobar (1898 : 510).

¹⁴ L'exemplaire numérisé de cette traduction se trouve dans la *Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano* (<https://www.iberamericadigital.net/BDPI/Inicio.do>)

¹⁵ Nous privilégierons cette date. Voir note de bas de page n.11.

annoncée dans la *Bibliographie de la France* en date du 22 février 1834. Bien que cette version n'ait pas connu de diffusion significative dans la péninsule Ibérique, elle témoigne d'un intérêt précoce pour l'œuvre en contexte hispanophone, et précède donc de peu la version valencienne, plus largement diffusée et historiquement mieux documentée.

La traduction de Barinaga se distingue par sa fidélité à l'original : elle conserve le style épistolaire, la structure narrative et la richesse psychologique des personnages. Les émotions, les dialogues et les enjeux moraux sont restitués avec précision, tout en intégrant des ajustements linguistiques destinés à faciliter la lecture en espagnol, sans pour autant altérer le sens ou l'esprit du texte.

Cependant, dans un contexte encore fortement marqué par les exigences morales et religieuses de la société espagnole du début du XIX^e siècle, l'éditeur Mariano Cabrerizo juge nécessaire de faire précéder le texte d'un avertissement au lecteur (*Advertencia*). Cette note préliminaire anticipe les réactions potentielles de certains lecteurs face aux idées audacieuses exprimées dans le roman, notamment celles concernant la soumission filiale et la liberté individuelle dans le choix de vie. Cabrerizo insiste sur le caractère passionné et instable du personnage d'Ernesto, dont les propos doivent être interprétés comme l'expression d'un égarement dramatique plus que comme une position idéologique. Il écrit ainsi :

La escrupulosa delicadeza de algún lector tropezará quizá en varias expresiones fuertes y máximas peligrosas, de que se halla salpicada esta obra, tocante a la sumisión de los hijos respecto de sus padres, y a la deferencia racional a su voluntad en la elección de estado. Las palabras de Ernesto son las de un loco y delirante, cegado por una funesta pasión; y además del trágico fruto de sus errores, bastante a justificar la intención de Mad. Cottin en tan vivas pinceladas, se ve que en los intervalos de serenidad y calma triunfa en el generoso corazón de Ernesto la naturaleza y el respeto filial, lo cual subsana cualquier extravío de su exaltada pluma al hablar de una madre injusta, bárbara y preocupada. Con esta prevención aprenderá el lector a no dar a tales expresiones otro valor y fuerza que la que se merecen (Cottin, 1836 : sp).

En soulignant que les élans excessifs d'Ernesto sont tempérés par des moments de lucidité et de respect filial, l'éditeur s'efforce d'encadrer moralement la lecture du roman, tout en préservant l'intégrité de son contenu. Cet avertissement révèle ainsi une stratégie éditoriale prudente : ménager les autorités et le public tout en défendant la valeur littéraire de l'œuvre.

Malgré ces précautions, *Amalia Mansfield* dut se confronter aux contraintes de la censure religieuse. Le 17 août 1832, le libraire madrilène Ángel Calleja adresse une requête au Conseil de Castille afin d'obtenir l'autorisation d'imprimer la traduction

espagnole du roman, réalisée par Pedro Barinaga. Il joint à sa demande les quatre tomes manuscrits accompagnés de l'original français.

L'ouvrage est alors transmis au vicariat ecclésiastique, comme en atteste la mention inscrite au registre : « Remítase a la censura de Vicario eclesiástico de Madrid (27 de septiembre 1832) » (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 5571(79)).

Or, aucun avis n'est émis durant plus d'un an. Dans une seconde pétition, datée du 20 janvier 1834, Calleja réclame la restitution du manuscrit, soulignant le silence prolongé de la censure:

A.V. A con el mayor respeto, hace presente, como afines del mes de septiembre 1832 presento la traducción con el original de la novela Amalia de Mansfield, solicitando se le concediese la licencia para imprimirla; y mediante haber transcurrido tanto tiempo y no estar en el día despachada de la censura correspondiente. [...] A.V.A suplica rendidamente se sirva mandar se me devuelva dicha obra en el estado en que se halle, gracia que espera recibir de V.A. (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 5571(79)).

Ce retard intervient à un moment charnière : le décret royal du 4 janvier 1834 vient d'abroger l'obligation de censure préalable pour les publications littéraires, scientifiques, techniques ou artistiques. Le texte législatif précise :

Art. 1¹⁶. Declaro libres de censura y de licencia todos los libros y papeles que traten puramente de oficios mecánicos y artes, de literatura, matemáticas, astronomía, navegación, agricultura, comercio, geografía, materia militar, botánica medicina, cirugía y farmacia, física, química, mineralogía, zoología, y demás ciencias naturales y exactas, y de materias económicas, y administrativas
Art. 2. Igual exención de censura y de licencia es en un todo aplicable a las traducciones de estos mismos libros, siempre que no se añadan notas políticas, históricas o filosóficas (Anonyme, 1835a : 3).

Il apparaît ainsi clairement que Calleja, informé de ce changement législatif, choisit de se retirer du processus de validation devenu caduc. Le Conseil restitua officiellement le manuscrit à Don Ángel Calleja le 22 janvier 1834, marquant ainsi un retrait assumé de cette procédure. Cette nouvelle liberté éditoriale permit au traducteur d'*Amélie Mansfield* de conserver l'intégrité de l'œuvre, sans avoir à adapter le texte aux exigences morales ou religieuses, comme ce fut le cas pour *Malvina*, dont la publication, quelques mois plus tôt, avait nécessité d'importants remaniements imposés par la

¹⁶ Reales decretos, órdenes, resoluciones y reglamentos del Gobierno expedidos desde 1 de enero hasta fin de diciembre de 1834.

censure. La publication s'inscrit alors dans une dynamique d'émancipation progressive du champ littéraire face aux contraintes idéologiques et religieuses de l'Espagne post-absolutiste.

La réception d'*Amélie Mansfield* dans la presse espagnole de 1836 prend la forme d'une campagne de promotion coordonnée, relayée par plusieurs journaux comme le *Diario de Madrid* (19 novembre), le *Diario constitucional de Palma de Mallorca* (27 novembre) ou encore la *Gaceta de Madrid* (28 novembre). Ces annonces, visiblement fournies par l'éditeur Mariano Cabrerizo, proposent un discours homogène qui mêle éloge littéraire et information commerciale¹⁷. On y exalte avec emphase la renommée internationale de l'ouvrage, présenté comme une œuvre incontournable du romantisme européen : « Todas las naciones cultas han traducido en su idioma esta feliz producción de la Sra. Cottin y la reconocen como clásica en su escuela » (Anonyme, 1836 : 111).

Le résumé de l'intrigue ne se contente pas de narrer, il dramatise, théâtralise : Ernesto, « loco y delirante, cegado por una funesta pasión » (Anonyme, 1836 : 111), se consume dans un amour dévorant, tandis qu'Amalia incarne une féminité idéalisée, « llena de amor, sensibilidad y virtud sublime » (Anonyme, 1836 : 111). Le roman devient alors, selon la formule consacrée, « el cuadro más bello e interesante que la literatura romántica ha podido trazar hasta nuestros días » (Anonyme, 1836 : 111). C'est toute une esthétique de l'excès, du sentiment à fleur de peau et de la vertu éprouvée par le destin, que met en scène cette annonce — à la fois promotionnelle et performative.

Une attention particulière est portée par la *Gaceta de Madrid* à la traduction, vantée pour sa pureté de langue : « El traductor español se ha esmerado en la pureza del lenguaje, y desde luego la colocamos en el lugar más preferente de nuestra colección » (Anonyme, 1836 : 111).

Si ces annonces, nombreuses et finement rédigées, confèrent à l'œuvre une indéniabilité visible, elles ne sont toutefois pas prolongées par une véritable critique littéraire. La presse ne fait ici que relayer un discours de vente élégamment tourné, centré sur la vertu des personnages, la beauté du style et la légitimité de l'œuvre dans le panthéon romantique européen.

5. Les adaptations espagnoles des œuvres de Sophie Cottin

La réception de Sophie Cottin en Espagne au XIX^e siècle ne se limite pas à la diffusion de ses romans sentimentaux par la voie de la traduction : elle s'incarne dans une série d'adaptations variées, qui témoignent d'une véritable appropriation culturelle de son œuvre. Théâtre, pantomime, opéra et même littérature édifiante s'emparent de son imaginaire romanesque pour le modeler aux sensibilités esthétiques et morales de

¹⁷ L'ancrage matériel du roman dans le paysage éditorial espagnol est également mis en avant : publié en quatre volumes in-16 illustrés de « hermosas viñetas », il est disponible à Madrid, Valence, Barcelone ou Cadix, au prix de 40 réaux en édition rustique, ou 48 en reliure.

l'Espagne romantique. Cette dynamique de réécriture, qui traverse plusieurs décennies, montre combien les récits de Cottin ont résonné au-delà des frontières françaises.

La première manifestation notable de cette réception active est l'adaptation théâtrale réalisée par Ángel de Saavedra, plus connu comme duc de Rivas ; elle se distingue à la fois par sa précocité et par la fidélité revendiquée au texte source. Composée en 1818, sa tragédie *Malék Adhél* précède de trois ans la première traduction espagnole du roman *Mathilde*, publiée en 1821 par García Suelto. Cette chronologie inversée – où l'adaptation dramatique précède la traduction officielle du texte source – est un fait rare, qui mérite d'être souligné dans l'histoire de la circulation des œuvres sentimentales françaises en Espagne.

Dans l'*Advertencia* qui ouvre la pièce (publiée plus tard par Ángel de Saavedra dans le tome II de son œuvre *Poesías*), Rivas revient longuement sur sa démarche. Il affirme avoir découvert « las apreciables obras de madama Cottin » (Saavedra, 1821 : 27), ce qui atteste qu'il a lu non seulement *Mathilde*, mais bien l'ensemble de l'œuvre de Cottin, dans sa langue d'origine. Grâce à son éducation française, il accède directement aux textes sans intermédiaire, et c'est à partir de cette lecture en français qu'il conçoit son projet théâtral.

Dès lors, *Malék Adhél* se présente comme une transposition fidèle et même littérale de *Mathilde*, dans un cadre tragique : « La mayor parte de sus razonamientos son casi traducción literal de la elegante y sentimental autora de la *Matilde* » (Saavedra, 1821 : 27). L'auteur va jusqu'à reconnaître que son apport personnel est limité sur le plan dramatique, à la versification et à quelques scènes secondaires : « Esta tragedia es más de madama Cottin que mía; suyo es el argumento, suyas las situaciones, suyos los caracteres y suya la mayor parte del diálogo » (Saavedra, 1821 : 34).

La tragédie s'efforce de condenser une action étalée sur cinq ou six années, dans les contraintes classiques de lieu, de temps et d'action : « Reducir a cinco actos, a un solo lugar y a doce o catorce horas de tiempo, una acción [...] que llena tres tomos abultados » (Saavedra, 1821 : 34).

Ce travail d'adaptation révèle à la fois l'admiration profonde que Rivas porte à Cottin, et la perméabilité de la culture littéraire espagnole à la sensibilité française de l'époque, en particulier au modèle du roman sentimental, très en vogue dans l'Europe post-révolutionnaire. En s'appropriant *Mathilde* pour en faire une tragédie – certes jamais représentée –, le duc de Rivas préfigure le romantisme espagnol tout en s'inscrivant dans une tradition de dialogue littéraire franco-espagnol.

Malék Adhél constitue ainsi la première adaptation espagnole d'une œuvre de Sophie Cottin, sans passer par la médiation d'une traduction, mais directement issue du texte original. Elle marque le passage du roman sentimental français au théâtre espagnol et illustre avec clarté l'influence intellectuelle et stylistique que Cottin exerça bien au-delà des frontières de la France.

Quelques années plus tard, en 1828 et 1829, une version scénique intitulée également *Malek Adel*, cette fois sous la forme d'une comédie héroïque en trois actes, est jouée avec succès au théâtre de la Cruz à Madrid. Mentionnée dans le *Diario de Avisos de Madrid* (30 mai 1828, 6 et 15 février 1829), elle est annoncée comme : « Malek Adel, comedia heroica en tres actos, a la cual hacen recomendable la calidad de su argumento y el curioso aparato con que se procura presentar esta función » (Anonyme, 1828 : 45). Bien qu'anonyme, cette pièce s'inscrit très probablement dans le sillage du roman de Cottin, alors en plein essor éditorial.

L'impact populaire du roman se confirme dans les années 1830 avec l'émergence de la pantomime équestre *Matilde y Malek-Adel o La conversión del moro*, inspirée du roman *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des cruzadas* (1805). Cette transposition scénique connut un immense succès populaire, en particulier à Madrid, où elle fut reprise de manière quasi ininterrompue pendant plus de quinze ans¹⁸ par de nombreuses troupes de cirque. Une annonce publiée dans le *Diario de avisos de Madrid* du 10 de diciembre de 1835 atteste de sa représentation dès cette époque, tandis que la *Gaceta de Madrid* du 18 de septiembre de 1848, organe officiel, mentionne explicitement son origine littéraire : « ...se ejecutará por primera vez la gran escena de *Malek-Adhel y Matilde o la conversión del moro*, sacada de la historia de las *Cruzadas* de la célebre madama Cottin, ejecutada por el Sr. Tourniaire haciendo el papel de Malek-Adhel, y la Sra. Monfroid el de Matilde, sobre dos caballos » (Anonyme, 1848a : 378).

Le même jour, le *Diario de avisos* proposait un long résumé de l'intrigue qui accompagnait l'annonce du spectacle :

Malek Adhel, hermano del famoso Saladino, rey de los moros en Jerusalén, en el tiempo de las cruzadas, bajo el mando de Codesfroi de Bouillon Ricardo corazón de León y Lusignan, se enamora de la princesa de Inglaterra, la hermosa y piadosa Matilde, hermana de Ricardo; la sustrae a la vigilancia de los cristianos después de haberla libertado de los árabes que habían atacado a su escolta, y se la lleva solo por medio del desierto y de los innumerables peligros, pero la virgen cristiana, a la cual descubre su amor, no consiente ser su esposa mientras no abjure la religión de Mahoma y despoje todas las insignias de los infieles; al ver Malek Adhel la cruz que le enseña la monja del Carmen, arroja el infiel el creciente y los ojos levantados hacia el cielo, jura no servir jamás a otro Dios, luego los cruzados avisados del rapto de

¹⁸ Parmi les multitudes des annonces de ce spectacle équestre on peut citer : *Diario de avisos de Madrid*: 14-01-1836, 23-04-1837, 03-04-1841, 31-08-1842; *La revista española*: 14-01-1836; *El español*: 27-03-1836; *Revista nacional*: 25-09-1836; *Correo nacional*: 27-04-1840; *El corresponsal*: 28-04-1840; *El Avisador*: 07-01-1843; *El conciliador*: 13-11-1845; *El barcelonés*: 25-12-1845; *El clamor público*: 04-01-1848; *El faro*: 04-01-1848; *El heraldo*: 04-01-1848; *El espectador*: 22-09-1848; *El historiador palmésano*: 28-06-1849.

Matilde por el infiel Malek Adhel, la persiguen hasta el desierto donde le encuentran. El musulmán después de sostener un combate con ellos huye llevando la hermosa virgen, y confiándose en la rapidez de su caballo, desaparece a la vista de los cristianos sorprendidos (Anonyme, 1848a : 89).

Ces documents confirment à la fois la popularité durable de cette pantomime et sa reconnaissance comme adaptation d'une œuvre littéraire bien identifiée. À travers cette mise en scène spectaculaire, le cirque équestre espagnol a su offrir une lecture visuelle et dramatique d'un roman sentimental, tout en lui donnant une forme accessible au grand public. Le cas de *Matilde y Malek-Adel* illustre de façon exemplaire la circulation des récits romantiques français dans les espaces du divertissement populaire espagnol du XIX^e siècle.

Parmi les échos littéraires les plus discrets mais significatifs de l'œuvre de Sophie Cottin figure le drame *Amalia de Masfield*, écrit entre 1839 et 1840 par l'écrivain espagnol Gaspar de la Serna y Pelegero. Bien que cette pièce ne fût jamais représentée – l'auteur, par modestie, en refusa la mise en scène –, elle fut saluée par deux figures littéraires notoires de l'époque, Francisco Javier de Burgos et Aureliano Fernández Guerra (Anonyme, 1859 : 314). Le titre *Amalia de Masfield* évoque clairement *Amélie Mansfield*, le roman tragique de Cottin publié en 1803, dont il semble être une réinterprétation dramatique. Ce choix suggère une volonté de transposer à la scène les dilemmes moraux, la sensibilité exacerbée et les tensions sociales portés par l'héroïne de Cottin. À travers ce drame resté inédit, on mesure l'influence durable du roman sentimental français sur le théâtre romantique espagnol du XIX^e siècle.

En 1841, Francisco P. Laso de la Vega publie *Matilde o Las cruzadas: drama nuevo en ocho cuadros*. L'œuvre reprend les grands thèmes du roman *Mathilde*, mais y insère des figures historiques comme Richard Cœur de Lion, renforçant la dimension épique et politique. Le personnage de Matilde y incarne toujours la vertu, la piété et le sacrifice. Publié à Málaga sous le titre complet *Matilde o las cruzadas: drama nuevo en ocho cuadros*, il transforme le roman introspectif en un drame structuré pour la scène.

C'est dans cette veine morale et édifiante que s'inscrit *El primer libro o Sofia Cotin*, publié en 1845 dans *El Mentor de la Infancia*¹⁹, revue éducative dirigée par José Muñoz Maldonado. Présenté comme une traduction du français, ce conte historique retrace les débuts littéraires de Sophie Cottin, imaginée en jeune veuve pieuse écrivant son premier roman – *Clara d'Alba*, transposition transparente de *Claire d'Albe* (1799) – pour venir en aide à un proscrit et subvenir à ses besoins. Le récit culmine dans une scène de lecture publique du manuscrit, à travers laquelle l'héroïne affirme sa vertu et obtient réhabilitation et reconnaissance.

¹⁹ Le tome 4 inclut : le chapitre 1 (pp. 376-381), le chapitre 2 (pp. 393-398) et les chapitres 3 et 4 (pp. 404-409). Le tome 5 inclut : le chapitre 5 (pp. 7-11) et chapitres 6 et 7 (pp. 21-27).

Ce texte en sept chapitres est en réalité la traduction d'un conte français : *Sophie Cottin ou le Premier Livre*, écrit par Eugénie Foa et publié dans son recueil *Vertus et Talents – Modèles des Jeunes Filles – Contes Historiques* (1838).

Ce recueil, composé de contes moraux et historiques, s'inscrit dans la tradition des récits éducatifs du XIX^e siècle. Il vise à instruire les jeunes filles en leur présentant des modèles de vertu, de talent et de moralité à travers des récits inspirés de l'histoire ou de figures féminines édifiantes. Cette visée genrée correspond parfaitement aux objectifs du *Mentor de la Infancia*, qui entendait offrir à la jeunesse une littérature à la fois éducative, édifiante et conforme aux valeurs religieuses et patriotiques de l'époque.

Loin d'être une création isolée, ce récit s'inscrit dans une tradition de représentations édifiantes de Sophie Cottin déjà bien établie en France. Des ouvrages comme *Le Gymnase moral des jeunes personnes* de J.-B.-J. Champagnac (1837) avaient contribué à fixer l'image d'une femme modèle : pieuse, cultivée et entièrement dévouée à ses devoirs. Mais cette idéalisation s'accompagne d'un effacement partiel de son œuvre littéraire. *Claire d'Albe*, roman centré sur la passion et l'adultère, est à peine mentionné, jugé trop ambigu pour les jeunes filles, tandis que la figure morale de l'auteure est mise au premier plan.

La traduction espagnole prolonge ce déplacement en valorisant moins l'œuvre que la biographie idéalisée de son autrice. Il ne s'agit pas de célébrer la complexité littéraire de Cottin, mais d'en faire l'incarnation d'un idéal féminin conforme à une morale de devoir, de sacrifice et de foi. En retraçant ses débuts d'écrivaine dans un cadre romancé et moralisant, le texte répond aux attentes éducatives du temps, tout en renforçant une figure d'autrice exemplaire dans un monde littéraire encore peu accueillant pour les femmes.

Ainsi, cette fiction fonctionne comme le reflet d'une réception normative : celle qui transforme une œuvre fondatrice mais moralement ambivalente en un instrument de vertu. L'écrivaine devient figure exemplaire, et la littérature féminine n'est valorisée qu'à la condition de s'aligner sur les impératifs moraux, religieux et nationaux du XIX^e siècle.

Enfin, la réception scénique de son œuvre se prolonge dans le domaine musical avec *Malek-Adel. Drama lírico en tres actos*, opéra composé par Ventura Sánchez de Madrid. Jouée au théâtre de San Fernando de Séville, elle fut bien accueillie, comme le note le journal *La Patria* du 27 décembre 1850:

Ya se ha puesto en escena en el teatro de San Fernando de Sevilla la ópera Malek-Adhel, música del compositor gaditano don Ventura Sánchez de Madrid. Fue bien recibida por la numerosa concurrencia del primer día, que llamó al autor dos veces a la escena (Anonyme, 1850 : 45).

Le livret reprend fidèlement la trame sentimentale et religieuse de *Mathilde*, mettant en musique les conflits intérieurs de Malek-Adel et la constance pieuse de Mathilde, dans une structure dramatique pleine d'ampleur.

Ainsi, de 1818 à 1850, l'Espagne romantique a multiplié les formes d'appropriation des romans de Sophie Cottin, révélant une réception aussi enthousiaste que protéiforme. De la tragédie au cirque, de la comédie héroïque à l'opéra, son œuvre a été adaptée, réinterprétée et célébrée, devenant à la fois une source d'inspiration artistique et un modèle moral pour les publics hispaniques du XIX^e siècle et c'est *Mathilde*, plus que toute autre, qui a servi de pivot à cette riche fortune scénique.

Conclusion

L'étude de la réception espagnole de l'œuvre de Sophie Cottin entre 1810 et 1850 met en lumière une véritable richesse littéraire, tant par la variété des textes traduits que par la profondeur des appropriations culturelles qu'ils ont engendrées. Du succès immédiat d'*Élisabeth* et *Mathilde*, soutenus par une presse élogieuse et un public avide de récits inspirants, aux débats éditoriaux et aux stratégies d'adaptation autour de *Claire d'Albe*, *Malvina* ou *Amélie Mansfield*, chaque roman de Cottin a trouvé en Espagne un écho unique.

Cette réception ne peut pas être réduite à un simple transfert littéraire. Elle implique des dynamiques de médiation complexes : les contraintes de la censure, les attentes morales des lecteurs, les tactiques éditoriales pour contourner ces obstacles, les réécritures plus ou moins fidèles, et les constructions discursives dans la presse. Tout cela dessine un paysage où la figure de Sophie Cottin, à la fois autrice morale et romancière sentimentale, est constamment redéfinie.

Ainsi, à travers la traduction, l'adaptation et la diffusion de son œuvre, Sophie Cottin se positionne comme une actrice littéraire transnationale, dont l'influence dans l'Espagne du XIX^e siècle reflète à la fois les tensions d'un espace culturel en pleine mutation et la force de l'imaginaire sentimental européen. Ce parcours nous pousse à reconsidérer la place des femmes écrivaines dans l'histoire littéraire partagée entre la France et l'Espagne, tout en soulignant l'importance de poursuivre cette recherche à travers d'autres corpus, d'autres figures, et d'autres réseaux de réception.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALEJANDRE GARCÍA, José-Antonio (2003): «Un paréntesis en la Censura Inquisitorial de libros y folletos: Lecturas en la España del Trienio Liberal». *Cuadernos de Historia del Derecho*, 10, 9-47.
- ANONYME (1822): *El correo de las damas*. Madrid, Imprenta de Manuel Ximénez Carreño.
- ANONYME (1828): *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid, Imprenta de Tomás Jordán.

- ANONYME (1832a): *Cartas españolas, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria (1831-1832)*. Madrid, Imprenta de I. de Sancha.
- ANONYME (1832b): *Diario Balear*. Palma de Mallorca, Imprenta Real.
- ANONYME (1832c): *Diario de Barcelona*. Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de D. Antonio Brusi.
- ANONYME (1832d): *El vapor: periódico mercantil, político y literario de Cataluña*. Barcelona, Imprenta de A. Berges y Compañía.
- ANONYME (1832e): *Gaceta de Madrid*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1835a): *Colección legislativa de España*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1835b): *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid, Imprenta de Tomás Jordán.
- ANONYME (1835c): *El Observador*. Madrid, Imprenta de José del Collado.
- ANONYME (1836): *Gaceta de Madrid*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1837a): *Colección de Novelas Escogidas*. Barcelona, Imprenta de Francisco Oliva.
- ANONYME (1837b): *El Guardia Nacional*. Barcelona, Imprenta del Guardia Nacional.
- ANONYME (1837c): *La Gaceta de Madrid*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1848a): *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid, Imprenta de Tomás Jordán.
- ANONYME (1848b): *Gaceta de Madrid*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1850): *La Patria*. Madrid, Imprenta de Agustín Aguirre y Compañía.
- ANONYME (1859): *Escenas Contemporáneas: Revista política, parlamentaria, biográfica, necrológica, científica, literaria y amistosa*, dirigido por Manuel Ovílo y Otero. Madrid, Imprenta de A. Vicente.
- ANONYME (1992): *Bibliografía de autores andaluces del siglo XIX: Provincia de Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga.
- ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL [AHN] (s.f.): *Consejo de la Inquisición, legajo 5571(79)*. Fondo Inquisición. Madrid, Archivo Histórico Nacional.
- ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL [AHN] (s.f.): *Consejo de la Inquisición, legajo 5570(100)*. Fondo Inquisición. Madrid, Archivo Histórico Nacional.
- BARBASTRO GIL, Luis (1993): *Los afrancesados: primera emigración política del siglo XIX español*. Madrid, CSIC.
- BOTREL, Jean-François (1993): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- COTTIN, Sophie (1823): *Œuvres complètes*. Paris, Ladrance.
- COTTIN, Sophie (1832): *Clara de Alba, por Madame Cottin, autora de Matilde o las Cruzadas, de Malvina, de Isabel y otras obras de gran aceptación*. Barcelona, Imprenta de Cerdá y Saurí.
- COTTIN, Sophie (1833a): *Malvina / novela escrita en francés por Madama Cottin; y traducida en castellano por Manuel B. García Suelto*. Madrid, Imprenta de la Calle del Amor de Dios.
- COTTIN, Sophie (1833b): *Malvina: novela escrita en francés*. Paris, Imprimerie Pillet Aîné.

- COTTIN, Sophie (1833c): *Amalia Mansfield: novela escrita en francés*. Paris, Imprimerie Pillet Aîné
- COTTIN, Sophie (1834): *La Malvina*. Valencia, Imprenta de Cabrerizo.
- COTTIN, Sophie (1836): *Amalia Mansfield*. Valencia, Imprenta de Cabrerizo.
- COTTIN, Sophie (1837): *La Malvina*. Barcelona, Librería de Oliva.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1898): *Galería literaria malagueña: apuntes para un índice biográfico-bibliográfico relativos a escritores hijos de esta provincia, residentes en ella o que han escrito respecto a la misma*. Málaga, Tipografía de Poch y Creixell.
- FOA, Eugénie (1855): *Vertus et talents : modèles des jeunes filles*. Paris, Amédée Bédelet.
- LAFARGA, Francisco; Carole FILLIÈRE; María Jesús GARCÍA GARROSA & Juan Jesús ZARO (2016): *Pensar la traducción en la España del siglo XIX*. Madrid, Escolar y Mayo.
- LASO DE LA VEGA, Francisco de Paula (1841): *Matilde o las cruzadas: drama nuevo en ocho cuadros*. Málaga, Imprenta de Nieto.
- MUÑOZ MALDONADO, José (1845): *El Mentor de la Infancia. Educación familiar. Periódico de los niños*. Madrid, Imprenta de Santiago Sañaque.
- ONANDIA RUIZ, Beatriz (2022): « *Madama Cottin : esquisse d'une réception espagnole (1810-1850)* ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 22, 405-422. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.22.19>
- OVILO Y OTERO, Manuel (1859): *Escenas Contemporáneas: Revista política, parlamentaria, biográfica, necrológica, científica, literaria y artística*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. A. Vicente.
- PEPOLI, Carlo Conte (1851): *Malek-Adel: drama lírico en tres actos*. Madrid, Imprenta de la Revista Médica.
- SAAVEDRA, Ángel de (1821): *Poesías*. Madrid, Imprenta de I. de Sancha.
- VAUCHELLE-Haquet, Aline (1985): *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*. Marseille, Presses universitaires de Provence.
- VAUCHELLE-Haquet, Aline (2003): *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France au temps de la première guerre carliste, 1834-1840*. Marseille, Presses universitaires de Provence.

ANNEXE

Lettre de Martín Gómez adressée au Conseil de Castille

Don Martín Gómez, vecino de esta corte a V.A. con el debido respeto expone: que, habiendo presentado, con el objeto de obtener la correspondiente licencia para su impresión la Novela titulada "Malvina", escrita originalmente en francés por Madama Cottin: se ha hallado con la inesperada novedad de haberse denegado por V.A. La opinión justamente merecida que disfruta la autora de esta obrita en la republica literaria, las sanas máximas morales y religiosas que ha difundido en toda ella; y la aceptación y aprecio con que esta recibida una producción que tiene por objeto corregir las pasiones y mostrar el camino de la virtud, habían hecho esperar con fundamento al que expone le

sería concedida la licencia para imprimirla, mayormente habiendo visto en un prospecto, inserido en la Gaceta, que acompaña que ofreciendo al público el librero Cabrerizo de Valencia una colección de novelas comprende entre ellas la de que se trata. La justa confianza que le inspiraban todos estos antecedentes, y la opinión de varios literatos con quienes el exponente había consultado la publicación de esta obra, no menos que la admisión de la dedicatoria con que la Serenísima Señora Infanta Doña Luisa Carlota, había ofrecido honrarla así que se la presentara, le movieron a hacer todos los preparativos y gastos necesarios para que se verificase su impresión sin la menor demora tan luego como V.A. se sirviera permitirla, con el objeto de que no se inutilizará el dispendio que tenía hecho en la traducción y laminas con mucha anterioridad al ofrecimiento de Cabrerizo. Siendo pues, Señor, de gran consideración los perjuicios que se le irrogan con la negativa de V.A., que no podrá evitar sino publicándola con las correcciones y supresiones que se crean indispensables.

Suplica se sirva mandar, por un efecto de su acreditada benignidad, se le entregue el primer tomo que tiene presentado de la citada novela, con una copia de la censura, que sobre él hubiese recaído, para con arreglo a ella, presentarle nuevamente a la consideración del consejo con las modificaciones convenientes y evitar de este modo el suplicante la vergüenza de no poder llevar a la Serenísima Señora Infanta Doña Luisa Carlota la novela de que se trata y que la tiene hablada; y los perjuicios pecuniarios que de lo contrario se le seguirán por los muchos gastos que ya tiene hechos. Gracia que espera de la bondad de V.A. (Madrid 31 diciembre 1831)