

Le triomphe de l'idée moderne : allégories féminines au XIX^e siècle en Espagne

CREC-UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE MARIE-ANGÈLE OROBON
CREC-UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
maorobon@wanadoo.fr

1. Introduction

1. Une figure féminine, coiffée d'un bonnet phrygien et brandissant un flambeau, s'élève dans le ciel au-dessus d'une autre qui vient de perdre sa couronne, tandis que sur la gauche s'enfuit une foule où se mêlent aristocrates, militaires, gens d'église et carlistes, caractérisés par leur couvre-chef¹. Cette lithographie d'Emilio de la Cerda, « Triunfo de la idea moderna » (*El País de la Olla*, 19/02/1883), synthétisait en quelques archétypes l'idée de modernité pour le républicanisme du XIX^e siècle : la victoire de la république sur la monarchie et la réaction, ainsi que le règne de la liberté, de l'égalité, de la fraternité et de la justice, valeurs républicaines inscrites dans les rayons de l'étoile brillant au firmament. Graphiquement, l'image était un concentré de l'art allégorique dans lequel puisait depuis quelques décennies la symbolique républicaine diffusée par la presse militante illustrée. Autour de l'opposition des deux effigies féminines, la composition s'organisait en une série de symboles et de dichotomies visuelles : le bonnet phrygien de la liberté *vs* la couronne royale ; le flambeau lumineux *vs* l'obscurité qui nimbe les personnages mis en fuite ; la symétrie des dynamiques ascendante de la figure incarnant la république et descendante de celle représentant la monarchie. Cette forte visée didactique s'inscrivait dans la rhétorique de l'art religieux médiéval qu'avait renouvelée la contre-réforme, celle du paradis et de l'enfer ou de l'ascension et de la chute. Un écho iconographique que l'on retrouvait dans le bleu marial parsemé d'étoiles du voile de la figure républicaine opposé au rouge fleurdelisé revêtant la silhouette royale.

1 Cet article est rattaché au projet I+D+I « La construcción del imaginario monárquico. Monarquías y repúblicas en la Europa meridional y América Latina en la época contemporánea (siglos XIX y XX) », du Ministerio de Ciencia e Innovación d'Espagne (ref. PID2019 109627GB 100).



Emilio de la Cerda, "Triunfo de la idea moderna", *El País de la Olla*, 19/02/1883, Hemeroteca Municipal de Madrid.

2. Paradoxalement, la représentation graphique de la modernité politique née avec les révolutions de la fin du XVIII^e siècle s'est inspirée de l'art classique et, notamment, de l'usage de l'allégorie féminine d'origine gréco-romaine. Le spécialiste d'histoire de l'art Ernst Gombrich notait ainsi qu'« une conception du langage caractéristique de la pensée grecque prédís-

posait ce monde de l'Antiquité à représenter des concepts abstraits sous des formes d'êtres vivants » (2003 ; 129), principalement sous des formes féminines, en harmonie avec le genre grammatical des notions, telles celles de justice, victoire ou liberté. Cette dernière, par exemple, était représentée, à l'époque de l'empereur Nerva, sur une pièce frappée du mot *libertas*, par une silhouette féminine de profil tenant dans une main un bonnet et dans l'autre un long sceptre. Les deux objets symboliques signifiaient l'autorité suprême – le sceptre – de la liberté – le bonnet de forme conique ou *pileus* qui couvrait la tête des esclaves affranchis dans l'ancienne Rome, confondu ensuite avec le bonnet phrygien sous la Révolution française (Pastoureau, 1998 ; 43-49 et Richard, 2012 ; 50-51). Les révolutions américaine et française reprirent cette même symbolique : la *libertas americana* (1783) frappée sur une médaille commémorative représentait une effigie féminine accompagnée d'une pique surmontée d'un bonnet – conique – de la liberté (Richard, 2012 ; 47) ; quelques années plus tard, la Révolution française diffusa abondamment l'allégorie féminine ayant pour distinctif le bonnet – phrygien – de la liberté, qui devint emblème de l'État après la proclamation de la république en 1792. Certes, les répertoires symboliques révolutionnaires, notamment en France, empruntaient à l'Antiquité, qui, on le sait, avait été redécouverte par la Renaissance qui renoua avec une pratique allégorique que formalisa Cesare Ripa dans son manuel *Iconologia* (1593-1603) à l'usage des artistes. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la représentation des monarchies européennes dans des figures humaines accompagnées d'attributs s'était inscrite dans cette tradition (Reyero, 2010 ; 2-7).

3. Dans son analyse des vocabulaires politiques modernes dans le monde atlantique ibérique à l'ère des révolutions, Javier Fernández Sebastián a montré que les concepts qui fondent la modernité politique – la liberté, la patrie, la nation, l'égalité ou encore la justice – reposent sur une double hybridation entre l'ancien et le nouveau et entre l'individuel et le collectif. Des signifiants acquièrent alors une signification nouvelle, comme celui de révolution, qui de phénomène cosmique devient bouleversement politique. De la même manière des notions révolutionnaires s'expriment dans de nouveaux syntagmes « centaures » ; c'est le cas de « souveraineté nationale » ou d'« opinion publique » (2021 ; 155-181). Dans ce vaste creuset linguistique et conceptuel de la modernité politique qu'ont été les révolutions, les métaphores servent à « coloniser sémantiquement » ce qui est inconnu et ainsi à expliquer et socialiser ces notions en rupture avec l'ordre

ancien (2021 ; 318). On pourrait dire une chose analogue des traductions allégoriques de la modernité politique qui ont également emprunté leur forme aux divinités grecques et latines que la Renaissance et l'âge baroque avaient renouvelées.

4. Cependant, alors que les personnifications féminines assumaient, pendant la Révolution française, le déplacement du centre de pouvoir en se substituant aux statues du roi (Hunt, 1984), la citoyenneté était strictement dévolue aux hommes. Ainsi, tandis que la souveraineté de la nation était incarnée dans un corps féminin, le suffrage dit universel écartait les femmes en les reléguant à l'espace privé. Cette division des genres a affecté les processus de construction nationale américaine et européenne, réservant aux hommes l'action politique et aux femmes la représentation symbolique (Wenk, 2000). De la Guerre d'Indépendance, premier laboratoire des idées libérales en Espagne, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque la symbolique républicaine a acquis une notable visibilité, on se propose d'aborder ici cette modernité au féminin dans ses différentes figurations allégoriques, en montrant que celles-ci, loin d'être figées dans leur allure gréco-romaine, ont été dans leurs variations corporelles le reflet des évolutions esthétiques et politiques d'un siècle tourné vers le progrès.

2. De la nation en gestation aux valeurs libérales incarnées (1808-1823)

5. *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, tel était le titre du substantiel ouvrage que le Comte de Toreno, qui en avait été un des acteurs, consacra à l'histoire de l'Espagne entre 1808 et 1814 (Toreno, 1832-1835). En effet, peu après le soulèvement du 2 mai 1808 à Madrid et à mesure que se répandait dans les provinces la nouvelle des abdications de Ferdinand VII et Charles IV en faveur de Napoléon I^{er}, la résistance contre l'envahisseur français gagna l'ensemble du royaume, colonies comprises. Tandis que commençait la guerre contre l'occupant, s'amorçait le processus révolutionnaire qui devait bouleverser profondément l'ordre juridique et politique de l'Espagne et dont les Cortès libérales de Cadix et la Constitution de 1812 seraient la traduction institutionnelle. Si la politique absolutiste était définie par l'autorité exclusive du souverain et s'incarnait symboliquement dans la théâtralisation du pouvoir, le modèle libéral tirait sa

force, au contraire, de la parole, du débat et du discours parlementaire (González García, 2012 ; 76-89) et inscrivait sa légitimité dans la souveraineté non plus d'un seul, mais de la collectivité alors en gestation, la nation. En Espagne, dans la conjoncture de la Guerre d'Indépendance, il ne faisait pas de doute pour les patriotes soulevés « que l'État a[vait] été détruit et que l'heure de la patrie et de la nation a[vait] sonné », écrit Javier Fernández Sebastián (2003 ; 74). Simultanément, les mutations politiques alors mises en œuvre révélèrent le « pouvoir suprême de la langue », reflété dans les articles de la Constitution de 1812 et puissamment relayé, tout au long de la période, par l'essor de l'imprimé, qui contribua à la diffusion du nouveau langage politique (2021 ; 225 et 250). L'historien se référait aux textes écrits, mais ce développement inédit de l'imprimerie profita aussi à la circulation et commercialisation d'estampes de toutes sortes, portraits de chefs militaires et gravures de nature allégorique dans les zones non occupées (Dérozier, 1976 ; Vega, 1996).

6. Que la conception de la politique et du politique ait radicalement changé à l'ère du libéralisme n'empêcha pas que la socialisation des nouvelles idées, c'est-à-dire leur diffusion et assimilation, ait versé dans une certaine théâtralité, quoique différente de la théâtralisation du pouvoir absolu : le peuple spectateur et encadré du dispositif royal devenait acteur « désencadré » et transformé en multitude, pour reprendre les mots de González García (2012 ; 89). Bien que cette métamorphose soit à nuancer et fasse fi d'autres formes d'encadrement par les élites libérales, il est certain que les mécanismes d'endoctrinement se sont appuyés sur des symboles et des rituels (Castro Alfin, 1987 ; 295-296) – comme les processions civiques et commémorations patriotiques – qui comptaient sur la participation du public. Cette théâtralité renouvelée prit, pendant la Guerre d'Indépendance, la forme du théâtre lui-même qui devint vecteur du patriotisme (Larraz, 1988) et après la promulgation de la Constitution, notamment, des scènes urbaines à la gloire du code constitutionnel, de la liberté et de la patrie furent représentées dans l'espace public. Ce fut le cas, par exemple, à Teruel où une femme représentant « la liberté constitutionnelle » foulait aux pieds « un monstruo vestido de negro con un puñal en la mano qui significaba el despotismo y la tiranía » (cit. in Larraz, 1988 ; 282-284). Qu'il se soit agi de tableaux vivants ou gravés sur le papier, l'allégorie féminine de l'époque baroque était réinvestie en tant que représentation, non plus de la monarchie, mais de la nation ou de la liberté, resémantisée par la présence de

symboles, comme le code constitutionnel, d'un langage du geste et d'un décor emblématique.

7. Si toute une symbolique nationale libérale commença alors à être assez bien définie (Fuentes, 2002 ; 10), c'est pendant la période du Triennat constitutionnel ou libéral (1820-1823) que cette iconographie devait s'épanouir pour représenter ce que l'historien d'art Carlos Reyero a défini comme l'« Olympe constitutionnel de 1812 » (2010). Le rétablissement de la Constitution de Cadix à partir de mars 1820, à la suite du pronunciamiento de Riego de janvier 1820 qui avait gagné une grande partie du pays, donna lieu à toute une série de commémorations et de rituels, liés, notamment, au soulèvement du 2 mai 1808 ou au 19 mars, lorsqu'avait été promulguée la Constitution à Cadix en 1812. Les fêtes civiques, en plein air, mettaient en scène « matronas », « doncellas » et « ninfas » incarnant l'Espagne recevant le livre de la Constitution, entonnant des chants patriotiques et couronnant les héros libéraux, dans des rôles certes secondaires (Fuentes, 2014 ; 45-52). Ces mises en scènes furent également reproduites sur les objets quotidiens, comme les assiettes et les éventails, surtout Ferdinand VII prêtant serment à la Constitution. La place centrale occupée par les allégories féminines de la Constitution dans certaines compositions graphiques semble leur attribuer le rôle principal (Reyero, 2010 ; 86-92). Une lithographie, *El persa aterrado delante de la constitución*, qui se référait aux 69 députés qui avaient plaidé en faveur du retour de l'absolutisme en 1814, atteste là encore du rôle actif de la figure féminine (Reyero, 2010 ; 87). Celle-ci, ceinte de la couronne murale, apparaît armée du bouclier de la Constitution, tenant dans sa main droite la balance de la justice, dont le fléau penche du côté de la liberté au détriment des fers et chaînes de la tyrannie. Éclairée par la vérité et guidée par la justice – « Me ilumina la verdad y la justicia me guía » –, la constitution terrasse le « Persan » qui, accablé, doit renoncer à ses projets. Le style satirique rappelle les caricatures de l'époque de la Révolution française².

8. Ce qui en tout cas s'imposait alors, c'est bien l'alliance emblématique entre l'effigie féminine et les valeurs prônées par le libéralisme : la constitution, la liberté, la révolution. Dans une édition gravée de la Constitution, œuvre de José María de Santiago (1822), la révolution apparaissait sous le

2 Museo de Historia de Madrid, inv. 2132. L'image est consultable dans le catalogue en ligne de la salle III du Museo Nacional del Romanticismo de Madrid, *El Trienio liberal (1820-1823)*.

jour d'une femme vêtue d'une peau de lion, appuyée sur une colonne, un joug brisé à ses pieds et tenant dans sa main gauche les chaînes qu'elle vient de rompre. La révolution avait vaincu la tyrannie et le despotisme. À ses côtés, la Loi fondamentale et l'Espagne, effigies féminines également, étaient ceintes l'une de la couronne murale, celle de la souveraineté de la nation, l'autre de la couronne fermée monarchique. La légende « La REVOLUCIÓN vuelve la LEY FUNDAMENTAL a ESPAÑA » rappelait exactement l'acte qui avait rendu possible le rétablissement de la Constitution et, pour cette raison, figurait en tête de volume. La gravure se conformait à une brochure décrivant les allégories et emblèmes qui devaient orner l'édition de la Constitution (*Descripción de las alegorías...*, 1822 ; 19), qui elle-même, en ce qui concerne la figure de la Révolution, reprenait littéralement la description de l'allégorie de l'Insurrection du manuel d'iconologie destiné aux artistes publié à Paris peu après la Révolution (Gaucher, [1791] 1796, T. 3 ; 88). Un élément significatif différait, pourtant, entre textes et image : l'absence du bonnet de la liberté qui devait surmonter la pique que tient la figure dans sa main droite. Ce bonnet aurait sans doute par trop identifié la figure de la révolution espagnole à celle de la révolution française.

9. Les dessins de Francisco de Goya regroupés dans l'*Album C* – considéré par certains comme le journal graphique du peintre entre 1814 et 1824 (Lafuente Ferrari, 1980 ; 28) – offrent, après les images de destruction et de répression correspondant aux années de guerre, puis de l'absolutisme restauré par Ferdinand VII à son retour en Espagne, une lueur d'espoir avec le rétablissement de la Constitution en 1820 (Lafuente Ferrari, 1980 ; 43-44). Dans ces exaltations allégoriques de la constitution, de la liberté ou de la justice, la figure féminine est le support *quasi* constant des valeurs libérales recouvrées. Le dessin « Lux ex tenebris » (*Album C* 117), par exemple, représente une radieuse jeune femme qui, le livre de la constitution entre les mains, descend des cieux pour éclairer la terre peuplée d'ombres confuses. La métaphore de la victoire de la lumière sur les ténèbres de l'ignorance et de l'obscurantisme, allégorisée dans la figure féminine, renvoyait au mouvement idéologique et philosophique des Lumières³. Au seuil de son ouvrage consacré au peintre, Tzvetan Todorov soulignait, comme l'avaient fait ses premiers biographes (Matheron et Yriarte), la qualité de profond penseur de Goya (2011 ; 9-14). Comme ses dessins, ses gravures

3 Carlos Reyero indique que cette iconographie a été rapprochée de l'annonce faite par l'ange aux bergers (2010 ; 78).

réunies sous le nom des *Desastres de la guerra* en apportent la preuve. Ce recueil représentait, dans sa troisième partie – les « caprices emphatiques » –, la vérité sous l'aspect d'une femme à la poitrine dénudée et victime de l'Église, comme dans « Murió la verdad » (*Desastre* 79)⁴. La défaite du libéralisme devant les forces cléricales y était incarnée par le corps gisant au premier plan et, sur le côté, par l'allégorie de la justice se voilant la face. En revanche, dans « Esto es lo verdadero » (*Desastre* 80), l'idée libérale était incarnée dans une figure féminine rayonnante – qui n'était pas sans rappeler l'iconographie du Christ en gloire –, la tête couronnée d'épis et la poitrine dénudée, un panier chargé de fruits à ses pieds. La vérité, politique s'entend, mais qui empruntait ses codes graphiques de représentation à la peinture religieuse, se conjugait donc avec l'abondance de biens, reflétant en cela que l'adjectif libéral était encore en transition sémantique entre son sens moral originel – la générosité – et son nouveau sens politique – la défense des libertés – (Marichal, 1995 ; 31-45).

10. L'iconographie libérale des premières décennies du XIX^e siècle dessine nettement les contours d'un répertoire symbolique où se mêlent, comme on l'a vu, allégories féminines et objets emblématiques, tels que la balance de la justice, le sceptre et la couronne murale, qui désignent la nation en tant que nouveau sujet de souveraineté et surtout la Constitution sous forme de livre ou des tables de la loi. Dans la lithographie *Alegoría de la jura de la Constitución por Fernando VII*⁵, comme dans d'autres de cette époque, coexistaient des allégories et des personnages historiques – le cas du roi couvert du manteau d'hermine – et d'autres à valeur symbolique ou métonymique. C'est ce dont témoigne la présence, à droite, d'une représentation du peuple à travers les figures du soldat porte-enseigne, du milicien, d'un homme marchant d'un pas décidé et, devant lui et donc au premier plan, d'une femme poussant son enfant vers l'estrade où trône l'allégorie de l'Espagne constitutionnelle. Le mouvement dynamique qui caractérise les civils avait vocation à montrer l'adhésion populaire à la nouvelle forme politique,

4 Le titre *Desastres de la guerra* fut choisi par les éditeurs. Le recueil était intitulé par Goya *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra contra Napoleón y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibuxadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*. Cette série, gravée dans le secret de son atelier à partir de 1810 et probablement jusqu'en 1819 voire 1823, ne connut la vie publique qu'en 1863 (Todorov, 2011 ; 135-136).

5 Museo de Historia de Madrid, inv. 2129. L'image est consultable dans le catalogue en ligne de la salle III du Museo Nacional del Romanticismo de Madrid, *El Trienio liberal (1820-1823)*. Carlos Reyero la commente et la reproduit (2010 ; figure 64, 91).

la femme apparaissant, par son geste, comme l'éducatrice des futurs citoyens.

11. L'isotopie de la lumière, soleil rayonnant à l'horizon ou nimbant les figures allégoriques, opposée, souvent, aux ténèbres de l'obscurantisme, caractérise également cette séquence iconographique. Starobinski a relevé que « les métaphores de la lumière victorieuse des ténèbres [...] s'imposent universellement aux approches de 1789 » (1979 ; 39). Carlos Reyero évoque, quant à lui, par la métaphore du « soleil constitutionnel », les représentations du code fondamental, mais aussi des nouvelles idées comme la raison et la liberté en tant que principes de régénération sociale (2010 ; 73-82). Ainsi, dans l'en-tête de chaque page de l'édition gravée de la Constitution (Santiago, 1822), le livre constitutionnel dardait ses rayons solaires et reposait sur la trompette de la renommée et le flambeau qui « manifeste la clarté de ses articles et l'instruction à laquelle il nous élève » (*Descripción de las alegorías...*, 1822 ; 4). Ce langage visuel des idées modernes, fortement enraciné dans les traditions iconographiques anciennes, inspirera la symbolique républicaine à partir du milieu du siècle, dans laquelle la figure féminine portant le flambeau-guide de la modernité occupera une place de plus en plus importante.

3. Émergence et consolidation du gynécée graphique républicain (1840-1874)

12. C'est dans la période de gouvernement progressiste conduit par le général Espartero (1840-1843) que commença à se développer et à s'organiser le mouvement républicain, dont les premiers ferments étaient apparus dans les années du Triennat libéral. C'est alors que les sociétés patriotiques, les banquets et surtout la presse – entre autres, *La Revolución*, *El Huracán*, *El Peninsular* ou *La Guindilla* de Wenceslao Ayguals de Izco – commencèrent à diffuser et à socialiser l'idéologie républicaine, tout en véhiculant les premiers échantillons d'une iconographie propre. Dans ce même temps, l'effigie féminine, accompagnée du lion, s'était consolidée en tant que symbole de la nation libérale, c'est-à-dire de l'alliance entre la monarchie et le peuple, incarné dans le lion. Cette représentation devait s'épanouir au long du XIX^e siècle, après avoir fait partie de l'arsenal emblématique de la vieille monarchie et avant d'être absorbée par l'imaginaire républicain (Fuentes,

2010). Cette assimilation commencerait à émerger pendant le *Sexenio Democrático* et fusionnerait l'héritage monarchique national et l'influence de la représentation symbolique de la République française.

13. Les deux en-têtes graphiques de *El Republicano* (Barcelone, 1842), d'abord feuille volante puis périodique, qui disparaîtraient dans la vague répressive de la révolution barcelonaise de novembre 1842 (Fernández Jiménez, 1997 ; 26), sont probablement parmi les premiers balbutiements de l'iconographie républicaine des années médianes du XIX^e siècle. La composition graphique apparue à partir du 8 octobre 1842 met en scène, dans un dispositif allégorique, la lutte victorieuse contre la monarchie et l'aspiration à un idéal de justice et d'égalité. Le combat est incarné par un paysan aux allures de sans-culotte, coiffé de la *barretina* piétinant les symboles de la royauté – couronne, sceptre, manteau d'hermine – et chassant de sa pique les hommes politiques au pouvoir, parmi lesquels on reconnaît Espartero. Sur la droite de l'image, une effigie féminine, avatar de la déesse Thémis, vêtue à l'antique et les yeux bandés, tient la balance aux plateaux équilibrés et l'épée – emblèmes de la justice. Elle est éclairée par le soleil figuré dans un niveau égalitaire, frappé de l'œil de la vigilance. On identifie ici la dichotomie évoquée plus haut – à l'homme, l'action, à la femme, l'incarnation symbolique – et l'acclimatation républicaine des symboles maçonniques.

14. Dans ces années, accompagnant ou reflétant le cycle révolutionnaire des années 1830-1848 en Europe, avaient éclos deux archétypes allégoriques : la femme coiffée du bonnet phrygien et la femme porteuse du flambeau. Les exemples paradigmatiques de ces deux représentations sont, d'une part, le tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, et d'autre part, avec l'embrasement révolutionnaire de 1848, la figuration de l'idéal de la République universelle dont portent témoignage les lithographies de Frédéric Sorrieu⁶. Dans le sillage de ces schémas graphiques, inscrits dans la continuité révolutionnaire de la fin du XVIII^e et début du XIX^e siècle, la presse périodique de tendance démocratique et républicaine, à partir de la fin des années 1860, offrit une série de variations et adaptations des allégories de la révolution, de la liberté et de la république. La revue *Gil Blas*

6 Les péripéties de la toile d'Eugène Delacroix constituent une sorte de baromètre politique (Burke, 2019 ; 221). Achetée par le gouvernement français en 1831, elle fut cachée en 1833. Exposée en 1848, elle fut à nouveau bannie en 1849 par Louis-Napoléon, car elle était un défi pour les régimes monarchiques.

(Madrid, 1864-1872), fondée par Luis Rivera, et qui compta sur la collaboration de Francisco Ortego et des frères Perea, notamment, inaugura ce cycle iconographique féminin qui s'épanouit lors du *Sexenio Democrático* et imprima sa marque jusqu'à la fin du siècle et au-delà. Notons deux caractéristiques de cette représentation allégorique pré-*Sexenio* : elle mêle personnages historiques et symboliques, ainsi qu'effigies féminines classiques et modernes. Par exemple, ici, la révolution aux allures de manola défie Luis González Brabo qui a imposé une sévère limitation de la liberté de presse (Ortego, *Gil Blas*, 18/03/1865). Là, dans un schéma classique, c'est une effigie féminine qui, armée de la torche incendiaire et la taille ceinte de serpents, cherche à éveiller l'Espagne représentée par la matrone et le lion (Alfredo Perea, *Gil Blas*, 23/09/1865). Dans une autre lithographie, la figure féminine de la liberté, portant jupe courte, fait irruption à la table du clergé (Daniel Perea, « Una idea desamortizadora », *Gil Blas*, 5/08/1865). Non seulement la figure féminine est omniprésente dans la satire imagée pour incarner l'idéal politique (Laguna Platero et Martínez Gallego, 2015 ; 53), mais elle s'est banalisée et modernisée dans ses tenues vestimentaires et ses attitudes, reflétant en cela les évolutions du contexte social et politique.

15. La liberté de transposer les concepts et les symboles du langage politique en des situations métaphoriques a constitué l'innovation de la satire en images. Cette affirmation de Gombrich (2003 ; 130) se vérifie pleinement dans la nouvelle étape qui commença en Espagne avec la révolution de septembre 1868, aboutissement démocratique d'un siècle révolutionnaire libéral. Celle que l'on connaît sous le nom de la *Gloriosa* entraîna une explosion inédite de la presse, en termes quantitatifs, mais aussi qualitatifs, qui toucha principalement la presse républicaine, notamment satirique. La modernisation des moyens techniques contribua à l'insertion de plus en plus fréquente de l'image dans les périodiques. L'hebdomadaire barcelonais *La Flaca* (1869-1876) fut le premier à déployer dans ses pages des chromolithographies de grand format qui donnèrent lieu à toutes sortes de transpositions – défilés, processions, carnaval, fêtes religieuses, etc. – qui métamorphosaient l'image en spectacle, sans que celle-ci perde toutefois sa visée symbolique. La « rhétorique visuelle de condensation et d'allégorisation propre à l'art de l'image, quand celle-ci devient symbole » (Le Men, 2000 ; 13), déjà à l'œuvre dans les compositions graphiques précédant le *Sexenio Democrático*, conserva certains traits et s'enrichit de nouveaux attributs

emblématiques, principalement le bonnet phrygien. Au lendemain de la *Gloriosa*, coiffée de ce couvre-chef, l'effigie féminine incarnait tout à la fois la révolution – par exemple dans l'*aleluya Revolución de 1868*, sorte de figure céleste portant flambeau et étendard frappé de l'inscription « Viva la soberanía nacional » –, ou la liberté qui met en fuite les « défenseurs de la monarchie » (Ortego, *Gil Blas*, 8/10/1868), ou bien la république chassant d'Espagne des messieurs en chapeau haut-de-forme (Ortego, *Gil Blas*, 29/11/1868).

16. Mais un autre attribut de plus en plus présent assimilait immanquablement l'allégorie avec la république : le niveau égalitaire, auquel s'ajoutaient les tables de la loi, la balance et l'épée de justice – hérités de l'iconographie libérale –, ainsi que le faisceau consulaire, signe de force et d'union, et le coq, identifié à l'aube nouvelle. Ces deux derniers éléments étaient issus de la symbolique révolutionnaire française qui elle-même les avait empruntés à la Rome antique, pour le premier, et la culture gallo-romaine, pour le second qui était « sans doute le plus ancien emblème de la France » (Pastoureau, 1998 ; 62). Tous ces objets emblématiques symbolisaient les valeurs prônées par le républicanisme – liberté, égalité, justice – assimilées au progrès. Portant haut le triangle égalitaire et accompagnée du coq, c'était ainsi que l'effigie républicaine était représentée par José Luis Pellicer (*El Garbanzo*, 19/08/1872). Elle incarne « El porvenir de España », comme l'indique le titre, et pas seulement parce qu'elle devance, altière, les prétendants à la couronne d'Espagne – le Duc de Montpensier, Alphonse, fils d'Isabelle II déchu, et don Carlos –, mais parce qu'elle est une image du progrès et de la modernité.



Unos despues de otros, todos vendrán poquito a poco.

José Luis Pellicer, *El Garbanzo*, 19/09/1872, Biblioteca Nacional de España

17. Cette interprétation fut renforcée par les mises en scènes à caractère dichotomique qui peuplèrent la presse satirique illustrée de la période du *Sexenio*, dont *La Flaca* se fit une spécialité. L'allégorie de la vieille monarchie y était opposée à la fière allure de celle de la république dans les processions et défilés, comme dans le « Corpus de la Revolución » (*La Flaca*, 6/06/1869) publié sur une double page. Dans une autre chromolithographie, « Roberto il diávolo » (*La Flaca*, 16/05/1869), inspirée de l'opéra de Meyerbeer, une robuste matrone républicaine, vêtue à l'antique, montre à l'allégorie de l'Espagne l'arbre de la liberté, autour duquel dansent bourgeois et paysans, et des usines fumantes – les signes du progrès et de l'harmonie sociale – tandis que, de l'autre côté, la figure d'un roi médiéval est associée à la répression et la tyrannie, représentées par les chaînes, un gibet et une exécution. Quelques années plus tard, la proclamation de la République, le 11 février 1873, fut célébrée par Tomás Padró par une mise en contexte similaire de l'effigie républicaine, devenue canonique, entourée des symboles du progrès – poteaux télégraphiques, bateaux, usines, cadu-

cée, etc. –, de la prospérité – ruche, champs cultivés –, de la science et des arts (*La Flaca*, 6/03/1873).

18. Cette planche était un manifeste militant et à la fois un condensé d'une quasi décennie d'incarnations féminines de l'idée républicaine. Si, indubitablement, la symbolique liée à la modernité s'était enrichie et densifiée, l'iconographie de l'allégorie demeurerait le plus souvent fidèle au schéma gréco-romain. Une filiation culturelle accentuée par l'ajout des ailes de la victoire de Samothrace, qui agrémentent l'allégorie du triomphe de la république dessinée par Padró. Peu avant, les ailes avaient orné l'allégorie revendiquant l'abolition de l'esclavage. Image de l'émancipation, elle est auréolée du soleil de la liberté et tient à la main les fers des esclaves libérés (*La Flaca*, 10/01/1873). Ces ailes, symbole de victoire, seraient reprises régulièrement dans l'iconographie républicaine sous la Restauration, par exemple par Emilio de la Cerda (*El País de la Olla*, 15/10/1883), pour signifier l'espoir d'union des républicains. Si l'allégorie de la république proclamée revêtait, chez Padró, une allure hispanique et un léger déhanchement, celle dessinée par Eduardo Sojo (*República 11 de febrero de 1873. Dedicado al gobierno de la República*) prenait son inspiration dans le hiératisme gréco-romain et, par la présence du lion, dans le modèle français de Jean-Léon Gerôme qui avait gagné le concours organisé par le gouvernement français en 1848 pour représenter le nouveau régime. En fait, modèles esthétiques classiques et plus dans l'air du temps ne cesseraient de coexister pour représenter la forme et l'idéal républicains et ce jusqu'à la Seconde République espagnole.

4. Allégories et allégorisations fin-de-siècle : entre l'ancien et le nouveau

19. Après le retour de la monarchie en 1875, le républicanisme espagnol ne retrouverait une certaine visibilité dans l'espace public qu'avec la libéralisation du régime de la Restauration en 1881. La presse, les rituels commémoratifs du 11 février, anniversaire de la proclamation de la Première République, les hommages aux leaders républicains et les manifestations diverses diffusèrent symboles – drapeau tricolore encore associé au fédéralisme, hymnes, surtout le libéral *Himno de Riego* et *La Marseillaise*, acclimatés tous deux par le républicanisme espagnol – et compositions allégo-

riques. Le protéisme de la personnification féminine de la république caractérisa les dernières décennies du XIX^e siècle. Ce tropisme, déjà à l'œuvre dans la période précédente, ne fit que s'accroître, se traduisant par une notable sensibilité aux évolutions artistiques, vestimentaires, sociales et morales. Sans nul doute, la mise en spectacle du corps féminin en réaction contre la morale bourgeoise, étudiée par Isabelle Mornat dans l'estampe de mœurs (2016 ; 155-170), a également touché l'imagerie politique et militante.

20. Tandis que les nouveaux titres satiriques, tels *El Loro* (Barcelone, 1879-1885) et *El Motín* (Madrid, 1881-1926), conservaient à l'allégorie féminine son allure classique, les représentations exaltant les valeurs liées à la république publiées par Emilio de la Cerda dans *El País de la Olla* (Malaga, 1881-1883 et 1895-1896), avec celles de Ramón Puiggarí dans *El Tupé* (Barcelone, 1881-1882) et de Eduardo Sojo dans *Don Quijote* (Madrid, 1892-1903), se firent l'écho graphique d'une nouvelle esthétique et de l'évolution des mœurs. Les effigies féminines épousèrent les canons modernes de représentation des années 1880, avec la fameuse « silhouette en S typique des cocottes » (Mornat, 2016 ; 155). Les courbes et formes naturelles féminines – taille fine, hanches, postérieur – étaient accentuées par le port du corset et la tournure. Mais, surtout, la nudité s'imposa, soulignant poitrine, hanches et croupe avantageuses, dans une version érotisée des allégories républicaines classiques, où ces caractères morphologiques symbolisaient la république égalitaire et nourricière. *El Tupé* et *El País de la Olla* présentèrent à plusieurs reprises l'archétype de la république coiffée du bonnet phrygien et à peine vêtue d'une cape, propre à mettre en valeur les appâts de la figure féminine. Quelques exemples : dans « ¡Llor al trabajo! » (Puiggarí, *El Tupé*, 15/12/1881), elle est une cavalière dénudée, foulant les symboles de la noblesse et du clergé et brandissant le flambeau qui répand la lumière de l'instruction. Elle est saluée par l'ouvrier en blouse, alors que derrière elle avance le train de la liberté. « Paso a la democracia!! », indique la légende de la chromolithographie. Même cavalière et même composition dans la planche de La Cerda (*El País de la Olla*, 23-VII-1883), mais dans une transfiguration érotique de saint Jacques matamoros confirmée par la légende « cierra España y a ellos!!! ». Elle piétine et fouette ceux qui ont trahi la révolution de 1868 – le pont d'Alcolea se dessine au second plan –, parmi lesquels on reconnaît Sagasta, Cánovas, Martos et Moret.

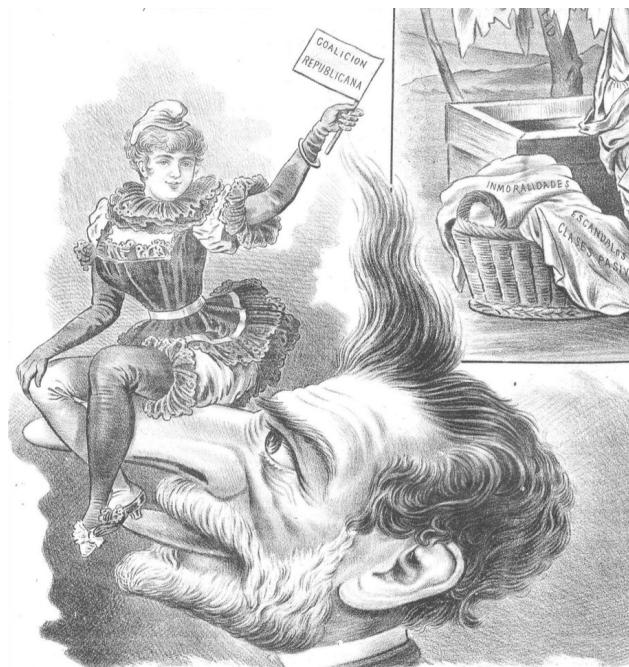


Ramón Puiggarí, *¡Loor al Trabajo!*, *El Tupé*, 15/12/1881, Biblioteca General « Reina Sofía » (Universidad de Valladolid)

21. Ces écuyères républicaines dénudées dénotent certainement l'influence des arts du cirque qui touchait alors aussi les représentations allégoriques de l'Espagne. C'est le cas, par exemple, lorsqu'elle est représentée sous le jour d'une funambule, en corset ajusté et jambes nues, en équilibre entre république et réaction, sur le chemin de la liberté (*El País de la Olla*, 10/07/1882). Ces transpositions circassiennes n'étaient pas nouvelles. La presse satirique du *Sexenio* les avait mises à l'honneur, et elles étaient liées à la présence croissante, depuis les années 1860 du XIX^e siècle, du monde de la scène dans la caricature politique espagnole. Cette interpénétration reflétait l'expansion inédite de « ces deux représentants de la modernité,

que sont le théâtre et la caricature » (Lafuente et Fourrel de Frettes, 2022 ; 74).

22. En ce qui concerne proprement la personnification de l'idée républicaine, la contamination scénique la plus visible – parce que la plus transgressive – fut sans aucun doute celle du cabaret et du music-hall. Plasticité de l'allégorie politique et plastique féminine se rejoignaient, notamment chez Eduardo Sojo et dans sa revue *Don Quijote*, dont il lança la version espagnole en 1892, après avoir quitté l'Argentine où son hebdomadaire de satire politique et sociale connut, sous le même nom, un beau succès (Laguna Platero, Martínez Gallego, Sujatovich, 2020). Le *Don Quijote* espagnol des dernières années du siècle et des premières du suivant présenta ainsi une large galerie de femmes qui prêtèrent leur corps pour représenter les droits et libertés, les constitutions, la patrie, l'Espagne (Laguna Platero et Martínez Gallego ; 55), alors que, parallèlement, depuis le milieu du XIX^e siècle, la présence de la femme sur les planches était allée croissant et qu'à la fin du siècle se répandit en Europe l'érotisme scénique (Salaün, 2011). Sojo traduisit cette double évolution dans des représentations de l'allégorie républicaine osées : la femme en guêpière et talons hauts, pourvue des symboles républicains, bonnet phrygien et flambeau (*Don Quijote*, 22/05/1892), ou bien portant une robe très ajustée et au décolleté plongeant, l'épée de justice sur la hanche généreuse et niveaux égalitaires en guise de boucles d'oreilles (*Don Quijote*, 12/03/1893) ou encore, fièrement assise sur le nez de Sagasta, telle une verrue, en tant que représentation de la coalition républicaine (*Don Quijote*, 5/03/1893). Ces personnifications plutôt lestes mêlaient militantisme et grivoiserie, modernité politique et transgression morale, tout en témoignant de l'expansion populaire du républicanisme en Espagne.



Don Quijote, 5/03/1893 (détail), Biblioteca Nacional de España

23. C'est pourquoi l'iconographie féminine de l'idée républicaine revêtait aussi une allure banale et quotidienne – également dans *Don Quijote* –, ancrée dans le paysage social et politique, poursuivant en cela un mouvement amorcé pendant le *Sexenio*. C'est ainsi que l'infirmière républicaine qui doit guérir les maux de l'Espagne (*La Campana de Gracia*, 16/07/1898, image reproduite dans Reyro, 2021 ; 156) semble une version modernisée de l'effigie de la liberté administrant à l'allégorie du pays la potion du suffrage universel dessinée par Ortego (*Gil Blas*, 11/10/1869). De cet ancrage populaire était également significative l'ébauche peinte par Sorolla en 1899 (Musée des Beaux-Arts de Valence) en hommage à son ami Vicente Blasco Ibáñez. La toile présente l'allégorie républicaine sous les traits du type populaire de la Valencienne, sur fond d'orangers, coiffée du bonnet phrygien et qui distribue le journal *El Pueblo*, fondé à Valence par l'écrivain en 1894. Elle était autant une figure sublimée du gamin crieur de journaux (Reyro, 2020) que l'emblème d'une région où le républicanisme était particulièrement enraciné. « Le triomphe de la République » de Jules Dalou

était reproduit sur la première page du journal que vend la Valencienne (Reyero, 2020). Cette sculpture monumentale avait été inaugurée, encore dans sa version en plâtre, sur la place de la Nation à Paris en 1889. La mise en abyme fusionnait les deux patrons allégoriques qui n'avaient cessé de coexister au long du XIX^e siècle : d'un côté, l'effigie classique gréco-romaine (Dalou), de l'autre, sa personnification moderne et populaire (Sorolla).

24. En 1979, en réponse à un article d'Eric Hobsbawm, « Sexe, symboles, vêtement et socialisme » (1978), Maurice Agulhon soulignait que l'iconographie révolutionnaire n'avait pas reflété les avancées sociales et politiques des femmes au XIX^e siècle. Ainsi contrairement à ce qui était avancé par l'historien britannique, Agulhon argumentait que Marie Deschamps n'avait pas été le modèle de *La liberté guidant le peuple* de Delacroix, parce qu'« à peine félicitée pour son rôle de combattante réelle, [elle] fut juchée sur une sorte de pavois et promenée comme une déesse de la Liberté », comme le racontait un document d'époque (1979 ; 28). Et l'historien français poursuivait : « le rôle de mannequin était si naturellement attribué aux femmes qu'il éclipsait très vite le rôle militant, encore exceptionnel, qu'elles avaient pu jouer » (1979 ; 28). Cette allégorisation de la femme réelle suivait en quelque sorte un processus inverse à la rhétorique allégorique : il ne s'agissait plus d'aller de l'idée à la forme incarnée, mais, en défiant la révolutionnaire féminine, d'aller de la femme à l'idée et, par ce biais, de la désincarner et de lui ôter ainsi tout rôle historique.

25. En Espagne, pendant le *Sexenio*, alors que naissaient les premières organisations politiques de femmes et que leur action acquérait une grande visibilité dans l'espace public (Espigado Tocino, 2005), on pouvait observer – justement ou paradoxalement – cette allégorisation : les militantes devenaient des allégories de la lutte politique et sociale (Orobon, 2012). Ce processus allégorisant toucha, en France, les communardes, égéries de l'émancipation, ou, au contraire, incarnation des débordements révolutionnaires (Thomas, 1963). Un processus similaire fut poursuivi pendant la Restauration, comme le montre, par exemple, le cas de Higinia Rojo Rodríguez qui avait participé au mouvement de grève des balayeurs à Madrid au début de juillet 1893 (Laguna Platero et Martínez Gallego, 2015 ; 55). Elle était représentée par Eduardo Sojo, arborant son balai sur le manche duquel était écrit « Arma para barrer la situación » (*Don Quijote*, 14/07/1893). Le balai, symbole de la révolte politique et sociale – promis d'ailleurs à un bel avenir dans l'iconographie révolutionnaire du XX^e siècle –, renouait avec l'image-

rie du *Sexenio*, où des allégories féminines de la liberté ou de la révolution étaient représentées balayant les symboles de la monarchie (Ortego, *Gil Blas*, 15/10/1868). Dans la vignette de Sojo, l'outil de travail se faisait flambeau et emblème de la révolte et, du même coup, la balayeuse devenait effigie révolutionnaire.

5. Conclusion

26. Protéisme et ambiguïté caractérisent ces multiples effigies féminines à valeur politique, où coexistent les modèles classiques et modernes, l'idéalisation et la banalisation, le décalage entre les représentations et la réalité, sensible surtout à mesure que progressait l'émancipation féminine. Représentations allégoriques féminines, allégories vivantes de la Constitution ou de la liberté, lors des processions et fêtes révolutionnaires du Trienio libéral – une transposition qui sera poursuivie avec des petites filles ou jeunes femmes travesties en allégories vivantes de la république depuis le *Sexenio* jusque dans les années 1930 du XX^e siècle (Sánchez Collantes, 2017) –, et allégorisations de militantes ou activistes féminines sont les différentes métamorphoses de l'expression incarnée de la modernité politique au XIX^e siècle. Mais cette instrumentalisation du corps féminin à travers les allégories vivantes et les allégorisations dessinait en même temps les limites de la modernité pour les femmes dans les mentalités.
27. La permanence de l'allégorie féminine est également un trait distinctif de la symbolique socialiste, jusqu'aux premières années du XX^e siècle, alors que s'amorçait un processus de masculinisation des allégories avec les révolutions prolétariennes (Fernández Jiménez, 2005 ; 95-98 ; Hobsbawm, 1978 et 1998 ; 125-149). Régulièrement, les éditions de *El Socialista*, organe du Partido Socialista Obrero Español, commémoraient le 1^{er} mai par des compositions allégoriques où l'effigie féminine incarnait les valeurs défendues par le socialisme : la science (1/05/1895), la justice (1/05/1896) ou la révolution sociale (1/05/1897) victorieuse du capitalisme représenté par un homme gisant à terre. Il en alla de même dans l'iconographie anarchiste qui, comme l'a noté María Antonia Fernández Jiménez, maintint, plus que la presse socialiste, l'allégorie féminine pour incarner l'idéal politique et social, ce qui mettait en évidence le poids plus important accordé à l'utopie sociale (2005 ; 102-103).

28. En cette fin de siècle, la figure féminine continuait de se conjuguer avec l'idéal, avec l'utopie, avec le progrès social et politique, mais aussi scientifique. L'une des avancées majeures dans le domaine des sciences et techniques, l'électricité, fut incarnée dès le début par une allégorie féminine, dans le droit fil, en fait, des figures porteuses de la torche de la liberté. C'est ainsi qu'elle apparaît, par exemple, sur la couverture de la revue *La Ciencia Eléctrica* (1/07/1890), dessinée par Ramón Padró. C'est au tout début du XX^e siècle que commencèrent à circuler dans les milieux populaires les expressions « niña bonita », « niña », « señora » ou « ¡Viva la niña! » pour nommer la république, parfois dans une stratégie d'occultation, alors que, de l'autre côté des Pyrénées, depuis plus d'un siècle, la révolution ou la république étaient désignées par le nom de Marianne (Agulhon et Bonte, 1992 ; 18). L'anthropomorphisation verbale prolongeait le processus allégorique, en ajoutant une nuance de proximité affective. Une vignette de *Don Quijote* (7/02/1902), publiée en hommage à l'anniversaire du 11 février 1873, montrait un homme du peuple enlaçant une allégorie de la république arborant bonnet phrygien et boucles d'oreilles en forme du niveau égalitaire. Elle n'est pas habillée en paysanne ou en ouvrière, elle n'est pas non plus revêtue de la toge classique et est bien éloignée des figures sophistiquées des meneuses de revue, ou des allégories célestes. Le peuple embrassait la république⁷ et tous deux cheminaient côte à côte, regardant vers l'avenir.

7 Je remercie amicalement le professeur Sergio Sánchez Collantes de m'avoir fait connaître cette image.



Don Quijote, 7/02/1902, Biblioteca Nacional de España

Sources iconographiques

Alegoría de la jura de la Constitución por Fernando VII, 1820-1823, Museo de Historia de Madrid.

DELACROIX Eugène, *La liberté guidant le peuple*, 1830, Musée du Louvre.

Descripción de las alegorías y emblemas del adorno y viñetas del grabado de la Constitución política de la Monarquía española arregladas según la iconología, Madrid, Imprenta del Universal, Regente R. Verges, 1822.

El persa aterrado delante de la constitución, Museo de Historia de Madrid.

GAUCHER Charles-Étienne [auteur du texte], *Iconologie ou Traité de la science des allégories à l'usage des artistes en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin*, Paris, Lattré, 4 volumes, 1796.

GOYA Francisco de, *Cuaderno C*, 1808-1824?, Museo del Prado de Madrid.

Revolución de 1868, *Aleluya*, Madrid, Tudescos, 18. Es propiedad de Felipe Rodríguez, s. d., Museo de Historia de Madrid.

RIPA Cesare, *Iconologia*, Rome, G. Gigliotti, 1593. Deuxième édition illustrée de 1603.

SANTIAGO José María de, *Constitución política de la monarquía española promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812*, s. l., s. e., 1822.

SOJO Eduardo, *República 11 de febrero de 1873. Dedicado al gobierno de la República*, Madrid, lit. Ruiz, Biblioteca Nacional de España.

SOROLLA Joaquín, *Boceto de cartel para el diario El Pueblo*, 1899, Museu de Belles Artes València.

SORRIEU Frédéric, *La République universelle démocratique et sociale*, série de 4 lithographies, Musée d'Histoire de Paris Carnavalet, Paris.

Périodiques

La Campana de Gracia, Barcelone, 1898.

Don Quijote, Madrid, 1892, 1893, 1902.

La Flaca, Barcelone, 1869, 1873.

El Garbanzo, Madrid, 1872.

Gil Blas, Madrid, 1865, 1868, 1869.

El Loro, Barcelone, 1879-1885.

El Motín, Madrid, 1881-1926.

El País de la Olla, Malaga, 1883.

El Republicano, Barcelone, 1842.

El Tupé, Barcelone, 1881, 1882

Bibliographie

AGULHON Maurice, BONTE Pierre, *Marianne. Les visages de la République*, Paris, Gallimard, 1992.

AGULHON Maurice, « Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawm) », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 28, *Les Fonctions de l'art*, 1979, p. 27-32.

BURKE Peter. *Eyewitnessing: the Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2019.

CASTRO ALFÍN Demetrio, « Simbolismo y ritual en el primer liberalismo español », in *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, ÁLVAREZ JUNCO José (dir.), Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1987, p. 287-318.

DÉROZIER Claudette, *La Guerre d'Indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1976.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN Javier, *Historia conceptual en el Atlántico ibérico. Lenguajes, tiempos, revoluciones*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2021.

_____, «El momento de la nación. *Monarquía*, y *Estado* en el lenguaje político del tránsito entre los siglos XVIII y XIX», in *1802. España entre dos siglos. Monarquía, Estado, Nación*, MORALES MOYA Antonio (dir.), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 55-78.

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ María Antonia, «La revolución social en imágenes. Iconografía de la prensa socialista y anarquista española (1872-1920)», in *Spagna Contemporanea*, 28, 2005, p. 81-105.

_____, « *El Republicano* en la génesis del republicanismo español (1842)p. », in *Cuadernos Republicanos*, 29, 1997, p. 17-27.

FUENTES Juan Francisco, « La fiesta revolucionaria en el Trienio liberal español (1820-1823) », in *Historia Social*, 78, 2014, p. 43-59.

_____, « La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del Siglo XIX », in *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 66, 2010, p. 44-67.

_____, « Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX », in *Cercles d'Història*, 5, 2002, p. 8-25.

GOMBRICH Ernst Hans, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003.

GONZÁLEZ GARCÍA José María, *Métaphores du pouvoir*, Paris, Éditions Mix, [1988] 2012.

HOBSBAWM Eric, *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*. London: Abacus, 1998.

_____, « Sexe, symboles, vêtement et socialisme », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 23, 1978, p. 2-18.

HUNT Lynn, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1984.

LAFUENTE Eva et FOURREL DE FRETTE Cécile, « Du théâtre au congrès: le monde de la scène dans la caricature espagnole (1860-1914) », in *Ridiculosa*, 29, 2022, p. 73-91.

LAFUENTE FERRARI Enrique, *Goya. Dibujos*, Madrid, Sílex, 1980.

LAGUNA PLATERO Antonio, MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc A., SUJATOVICH, LUIS M., *Don Quijote (1884-1905/ 1892-1903). Semanario satírico de ambos mundos*, Barcelona, Editorial Hacer, 2020.

LAGUNA PLATERO Antonio, MARTÍNEZ GALLEGO Francesc A., « Imaginarios femeninos a través de la prensa satírica de *Gil Blas* a *Don Quijote* (1864-1902) », in *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 2, 2015, p. 49-63.

LARRAZ Emmanuel, *Théâtre et politique pendant la guerre d'indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix-en Provence, Université de Provence, 1988.

LE MEN Ségolène, « Une lithographie de Daumier en 1869, *Lanterne magique !!!* », in *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, 20-21, 2000, p. 13-37.

MARICHAL Juan, *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Madrid, Taurus, 1995.

MORNAT Isabelle, *Femmes en images. La caricature de mœurs espagnole au XIX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016.

PASTOUREAU Michel, *Les emblèmes de la France*, Paris, Éditions Bonneton, 1998.

REYERO Carlos, « Alegorías republicanas en Cataluña », in *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)*, OROBON Marie-Angèle y LAFUENTE Eva (dir.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021, p. 153-167.

_____, « Boceto de cartel para el diario *El Pueblo* de Joaquín Sorolla », GVA, Museu de Belles Arts València, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=oyFRjNcJPm8>

_____, *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo Veintinuno de España editores, 2010.

RICHARD Bernard, *Les emblèmes de la République*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

SALAÜN Serge, « Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo », in *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, SALAÜN Serge (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle 2011, p. 191-210.

SÁNCHEZ COLLANTES Sergio, « Las alegorías republicanas en la España contemporánea :de la representación simbólica a las *Mariannes de carne y*

hueso », in *Iberic@l*, 11, 2017, p. 33-48. En ligne : <https://tinyurl.com/ye9j3s4j>

STAROBINSKI Jean, 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979.

THOMAS Édith, *Les « pétroleuses »*, Paris, Gallimard, 1963.

TODOROV Tzvetan, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011.

TORENO José María Queipo de Llano Ruiz de Saravia, Conde de, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1835-1837. Édition récente avec étude préliminaire de Richard Hocquellet, Pamplona, Ugoiti Editores, 2008.

VEGA Jesusa, « El comercio de estampas en Madrid durante la Guerra de la Independencia », in *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996.

WENK S., « Gendered Representations of the Nation's Past and Future », in *Gendered Nations. Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, BLOOM I., HAGEMANN K, HALL C. (ed.), Oxford/New York, Berg, 2000, p. 63-77.

Annexe

Illustration 1 : *El País de la Olla*, 19/02/1883, Hemeroteca Municipal de Madrid : <https://tinyurl.com/muxczpcj>

Illustration 2 : *El Garbanzo*, 19/09/1872, BNE : <https://tinyurl.com/ms7hdpxf>

Illustration 3 : *El Tupé*, 15/12/1881, Biblioteca General Reina Sofía Universidad de Valladolid : https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000963397

Illustration 4 : *Don Quijote*, 5/03/1893, BNE : <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=018b1500-1291-4142-ad72-292afa5729db>

Illustration 5 : *Don Quijote*, 7/02/1902, BNE : <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=dc605715-87c1-4665-8f95-575a0932aa80>