MARIE STUART DE PIERRE-ANTOINE LEBRUN EN TRADUCCIÓN DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

PATRIZIA GARELLI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Bretón de los Herreros debe la fama de la que merecidamente goza a su amplia producción de comedias. Fue un autor poliédrico: en la época romántica, compuso el drama *Elena* (1834), basado en las vicisitudes de una joven, perseguida por su tío, perverso y sensual, que acaba suicidándose, y dos dramas históricos, *Don Fernando el Emplazado* (1837), inspirado en la leyenda del rey Fernando IV, citado en juicio por los hermanos Carvajales, injustamente sentenciados por él y *Vellido Dolfos* (1839), basado en los hechos del protagonista, convertido en asesino por amor a la reina doña Urraca y a la libertad. Sin embargo, don Manuel, a diferencia de algunos famosos coetáneos suyos, entre los que recordamos a Martínez de la Rosa y al duque de Rivas, nunca se empeñó en la redacción de una obra trágica original, prefiriendo dedicarse a la traducción de tragedias, sobre todo de autores franceses. En este sentido fue particularmente activo en el cuadrienio 1825-1828, con seis versiones de tragedias francesas[1]. En su conjunto, sus traducciones, durante largo tiempo desatendidas por la crítica, a lo mejor por considerarlas ocasionales, hoy en día se releen por los estudiosos, que ven en ellas la posibilidad de profundizar la comprensión del llamado "género bretoniano". La ma-

[1] Se trata de las siguentes obras: *Andrómaca*, 1825 (*Andromaque* de Jean Racine, 1667), *Mitridates*, 1825 (*Mithridates* de Jean Racine, 1673), *Ifigenia y Orestes*, 1826 (*Iphigénie en Tauride*, de Claude Guymond de la Touche, 1757), *Doña Inés de Castro*, 1826 (*Inès de Castro*, de Antoine Houdart de La Motte, 1723), *Dido*, 1826 (*Didon* de Jean-Jacques Lefranc de Pompignan 1734), *María Estuarda*, 1828 (*Marie Stuart*, de Pierre-Antoine Lebrun, 1820). A éstas hay que añadir la traducción de *Antígona*, 1827 (*Antigone* de Vittorio Alfieri, 1776).

yor atención se ha dirigido a las versiones de comedias (Lafarga 1991; Bittoun-Debruyne 1999) y, en particular, de los *vaudevilles* de Scribe (Caldera 1978: 174-178; Caldera 1999: 432-435; Muro 1999). Menor interés han suscitado las traducciones de tragedias. Sin embargo, los estudios de Olivares Vaquero y de Saura, basados respectivamente en las tragedias *Inés de Castro* de Houdard de La Motte (Olivares Vaquero 1989: 281-86) y *Mérope*, reelaboración de los homónimos trabajos de Voltaire, y, sobre todo, de Alfieri (Saura 1996), han realzado el valor literario de las versiones y la conservación sustancial de los contenidos.

La importancia que Bretón atribuía al papel del autor trágico y de la tragedia en vísperas de la época romántica, se evidencia con bastante claridad en unas reseñas suyas para *El Correo Literario y Mercantil*. En la dedicada al *Edipo* de Martínez de la Rosa (Bretón 1965: 187-192), el comediógrafo muestra compartir la opinión de los literatos de su época, de que la tragedia era un género al que los españoles no estaban particularmente inclinados. La consideraba, sin embargo, a lo mejor debido a su formación clasicista, el banco de pruebas para cualquier autor teatral y para los mismos actores que tenían que representarla en las tablas, a los que a menudo se dirige ofreciéndoles útiles consejos. Pero, más allá de un auténtico interés por la escena trágica, otra razón por la que se dedicó a traducir reside en las instancias de su amigo Juan de Grimaldi, que desempeñaba el importante encargo de director de los teatros madrileños (Gies 1996: 11-14). El hábil empresario, interesado por variar la tipología de las representaciones, actuaba además en favor de su propia esposa, Concepción Rodríguez, actriz que ya tenía cierto renombre; el marqués de Molins recuerda su memorable actuación en el papel de Dido en la homónima tragedia de Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, traducida justamente por Bretón (Molins 1893: 69).

Una sola tragedia, entre todas las que Bretón vertió al castellano, está presente en ambas ediciones madrileñas de sus *Obras*, al cuidado, como se sabe, del autor mismo[2]. Se trata de *María Estuarda* (sic), traducción de la homónima tragedia de Pierre-Antoine Lebrun. Se escribió en 1816, representándose al cabo de cuatro años en el Théâtre-Français de París.

La versión bretoniana, editada en Madrid en 1828 (Bretón 1828: 2-76), se estrenó el 7 de noviembre del mismo año en el teatro del Príncipe de Madrid. Sus intérpretes eran de primer orden: Concepción

[2] La primera de 1850, la segunda, póstuma, de 1883.

Rodríguez actuaba en el papel de la protagonista y Carlos Latorre en el de Leicester, privado de la reina Isabel Tudor. La obra obtuvo un buen éxito, confirmado por varias reposiciones en los años sucesivos, hasta la representación, estrepitosa, de 1850, en el teatro Español de Madrid, en la que María, personificada por Teodora Lamadrid, se llamó repetidamente al proscenio por los aplausos del público (*Veinticuatro Diarios* 1968: 288).

El duradero favor obtenido por la tragedia y la preferencia otorgada de Bretón a esta traducción suya, llevan a afirmar que se trata de una obra particularmente lograda, tal como lo corroboran los juicios positivos de sus coetáneos (Gil y Zárate 1842: 18). Se trata de una obra que Bretón no eligió personalmente. En efecto, él mismo indica -en una nota en la edición de 1883-, que se prestó a continuarla en lugar de su joven amigo Ventura de la Vega, que la había dejado sin terminar, debido a "la premura que se exigía" por parte de los que le encargaron la pieza a Bretón (Bretón 1883: 53). El comediógrafo la retomó de la segunda escena del primer acto y la concluyó, empeñándose por primera vez en la traducción de una tragedia moderna. Hasta entonces, en efecto, había dado su preferencia a la gran tragedia francesa, en particular la de Racine, que en España podía considerarse un clásico, doquiera representado y aplaudido (Tolivar Alas 1978: 59-81).

La elección de Lebrun fue, por tanto, casual y del todo independiente de la simpatía o antipatía hacia un autor un tanto discutible por su transfuguismo ideológico y político. Su producción es bastante exigua: tras el fracaso de la tragedia *Le Cid d'Andalousie* (1825), abandonó la carrera literaria para dedicarse a la administrativa y política. Admirador de Bonaparte, del cual había obtenido una pensión por una oda dedicada a la "Grande Armée", gozó de una vasta popularidad durante la Restauración, gracias a la tragedia *Marie Stuart*, inspirada en el drama homónimo de Friedrich Schiller, compuesto en 1801. Es precisamente esta afinidad la que suscitó las reservas de la crítica contemporánea, la cual insistió en la semejanza con la obra del gran alemán. Dumas hijo incluso llegó a afirmar que el mérito mayor de Lebrun consistía en haber hecho conocer a Schiller en Francia. Algo similar sucedió con Bretón: José María Lafragua, en una reseña dedicada a la traducción del comediógrafo, que se encuentra en la introducción a las *Obras* de Bretón en edición mexicana, afirmó que éste había realizado "por fortuna del teatro clásico español [...] la traducción y reforma de un drama bellísimo por todos estilos y digna obra del justamente celebérrimo Schiller" (Lafragua 1842: I,150). En realidad, las obras del dramaturgo alemán se tradujeron al castellano

algunos años después (Koch & Staubwasser 1978), con la excepción de la comedia *Intriga y amor* (Lafarga 1983: 44).

Volviendo a *María Estuarda*, es bastante probable que Bretón estuviera al corriente de las deudas del autor trágico francés respecto de Schiller, puesto que la obra, antes de ser reelaborada por Lebrun, ya había llamado la atención de otros traductores franceses[3].

Sin llegar a contrastar las dos obras, para lo cual remitimos a la detallada introducción de Albert Dumont a la edición moderna de la tragedia francesa (Lebrun 1973: 15-36), nos limitaremos a señalar algunas de las diferencias más significativas entre los dos trabajos que nos permitirán entender las intenciones de Lebrun al componer su *Marie Stuart*, sobre la cual Bretón se ha basado, teniendo cuidado de precisar que se trataba de una traducción libre.

Lebrun reelabora la trama creada por Schiller y la simplifica: la acción se desarrolla en su totalidad en el castillo de Fotheringhay, donde María Estuardo transcurre, entre la esperanza y la angustia, sus últimas horas, tras haber sido hecha prisionera por su prima Isabel Tudor, bajo la acusación de haber conspirado para adueñarse del trono inglés. El número de los personajes se reduce, respecto de la tragedia schilleriana de 17 a 9. También los caracteres de los personajes se modifican, en particular los de las dos reinas, a las que, a diferencia de Schiller, no les concede igual importancia, al dejar más espacio a la reina escocesa, que aparece de este modo como la protagonista dominante. En sintonía con la tendencia promovida por la Contrarreforma, justo después de la muerte de María Estuardo (1587), trágico epílogo de una existencia llena de aventuras y que ha inspirado a tantos autores de teatro (Frenzel 1976: 306-309), Lebrun presenta a la reina como una mártir de la fe católica, por la cual se enfrenta serenamente al extremo sacrificio. Schiller había realzado la rivalidad entre Isabel y María, no sólo en el plano político y religioso, sino también como mujeres enamoradas que compiten por la atención y el afecto del mismo hombre, el conde de Leicester.

Lebrun, coherente con la intención hagiográfica, atenúa la pasión de María, así como disminuye la fogosa pasión de Mortimer -personaje creado por la fantasía de Schiller- enamorado de la reina, porque probablemente debido a su juventud y a la intensidad de sus sentimientos, hubiera podido oscurecer la integridad y la virtud del comportamiento de la soberana.

---

[3] Entre ellos, por ejemplo, J. G. Hesse (1816).

La tragedia alemana es un fresco de un momento particularmente tenebroso, ambiguo y contradictorio de la historia inglesa, de personajes de los que se evidencian los aspectos más escondidos del alma. Se trata de una obra romántica donde, además de la grandeza, se quiere reflexionar sobre la vanidad de la ambición política y sobre los efectos negativos de la razón de Estado. Isabel gozará de la muerte de María y de la victoriosa defensa del anglicanismo, pero, una vez abandonada por Leicester, no le quedará más que la desesperada soledad de su turbada conciencia.

La tragedia de Lebrun no posee la profundidad ni la pluralidad de significados de la alemana, recogiendo de ésta tan sólo algunos elementos, como, por ejemplo, la ambientación histórica y el sentimiento religioso, necesarios para la renovación de la tragedia neoclásica, que en opinión del autor, debía poseer: "des formes et couleurs qui manquaient à notre littérature dramatique [...] sans blesser la sévérité de notre goût et de nos règles" (Lebrun 1973: 13).

Conocedor de que el personaje de María Estuardo podía interesar a sus compatriotas -la infeliz reina, como es sabido, era viuda de Francisco II de Francia-, Lebrun se fija el preciso objetivo de potenciar el sentimiento religioso nacional. María no es sólo la soberana que defiende sus derechos al trono, usurpados por Isabel, hija ilegítima de Enrique VIII, sino, sobre todo, la que se empeña para que el pueblo inglés vuelva a la fe católica. Su martirio es todavía más significativo, puesto que ella es reina. Se comporta con heroísmo, y a la vez suscita compasión, ya que es víctima del odio de los cortesanos ingleses, y en particular del tesorero Burleigh, que no pierde ocasión para desacreditarla. Pero también aquél en el que había depositado su amor y su confianza, Leicester, termina traicionándola: para no provocar las iras de Isabel, no intenta salvarla, ni justificar su comportamiento. Tras la ejecución de la desventurada, ni siquiera tiene la fuerza de quitarse la vida y el remordimiento sólo provoca su desmayo en la escena, aun cuando él cree que se está muriendo: "Ah!... je meurs" (Lebrun 1973: V,6, 127).

En la "Advertencia" que encabeza el último de los tres apuntes de la tragedia *María Estuarda*, conservados en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid, Bretón dice convencido, como dramaturgo y como católico, que ha rendido un "servicio" al público español traduciendo la obra. En efecto, el autor juzga que el drama de Lebrun es acertado en la elección del argumento, "eminentemente trágico" y "adornado de la belleza que ha consagrado el buen gusto", edificante en el plano ético porque es capaz de reforzar la fe de los espectadores, a

través del ejemplo que ofrece María, la cual enseña "a sufrir con católica resignación los golpes del infortunio"(Agulló y Cobo 1982: 262-263).

La traducción demuestra plenamente la sugestión que el tema de la reina decapitada ha ejercido en el comediógrafo, sea como personaje ligado a la historia de España en la figura de Felipe II, que intentó en repetidas ocasiones arrebatarla del patíbulo (Parker 1978: 143-144), sea, sobre todo, como prueba de que el ser humano, aun pecador, puede salvarse si se encomienda a la divina Providencia. Para conseguir esto, Bretón ha tenido que redimensionar los aspectos negativos del tema, atenuando las responsabilidades políticas de María, convirtiéndola en una mujer enamorada y traicionada, en vez de ser una seductora.

En la traducción bretoniana, la reina que sube al patíbulo, es un ser ya alejado de las cosas terrenas, proyectada enteramente en una dimensión espiritual que evidencian muy bien las palabras con las que se despide de los presentes: "A Dios, mortales./Extranjera ya soy en vuestro suelo" (Bretón 1828: V,5, 73). Bretón parece de tal manera remontarse y actualizar la *comedia de santos*, que tantos aplausos había recibido en el Siglo de Oro y a inicios del siglo XVIII. La gracia divina que desciende sobre la reina, abriendo para ella la vida eterna, representa su santificación y también la derrota del mal. Lo sentencia en términos explícitos el anciano Melvil, bendiciéndola ya en el patíbulo:

> Alma cristiana, ¡a Dios! Yo te bendigo,
> ¡a Dios! En las entrañas del Averno
> ruge Satán, y la divina gracia,
> desciende a ti de el alto firmamento.
> (Bretón 1828: V,4, 70)

La beatificación de la reina escocesa por parte del comediógrafo no debe maravillarnos ya que el mismo papa Urbano VIII le dedicó una elegía en la cual la elogia como absolutamente redimida (Fraser 1966: 596).

La época en la que don Manuel hizo la traducción, que la historia recuerda como la "ominosa década", había visto a gran escala el retorno del control de la censura, que se manifestaba sobre todo en materia teatral. La censura, que el autor llamó "sobrado suspicaz y no muy ilustrada" (Bretón 1883: 93), no podía aprobar una obra como la de Lebrun. La tragedia proponía delicados temas políticos, como rivalidades dinásticas y el choque entre amor y política, y ponía en tela de juicio, a través del comportamiento de Isabel, la sacralidad misma del poder. Bien

habían advertido el peligro oculto para el orden político, los censores de la Nápoles borbónica que, en 1834, prohibieron el estreno de la ópera *Maria Stuarda* de Gaetano Donizetti -con libreto de Giuseppe Bardari-, adaptación de la tragedia de Schiller. Si *María Estuarda* tuvo la aprobación de la censura española, significa que el valor ético y simbólico de la tragedia, reforzado por el traductor, prevaleció sobre otras consideraciones menos favorables.

También es verdad que Bretón intervino sobre el texto, modificando numerosos pasajes que ciertamente hubieran sido mal vistos por los censores y que él mismo, ferviente patriota y católico, no hubiera podido aprobar. Esto sucede, por ejemplo, cuando Isabel y los hombres de su séquito, Pauleto y Burleigh, denigran sin reparo a España, pintándola como el país del fanatismo católico, de la Inquisición y de las hogueras (Lebrun 1973: I,2, 52; I,7, 65), alimentando la leyenda negra que durante siglos había infamado a la nación. Igualmente Bretón suprime o redimensiona las irónicas alusiones de Isabel a la escasa potencia militar de España (Lebrun 1973: III,7, 96) y las irreverentes acusaciones de la reina inglesa -excomulgada en 1575- hacia el papa Sixto V y el cardenal de Guisa, quienes en la obra de Lebrun son tildados de politicastros sin escrúpulos, dispuestos a cualquier crimen con tal de dar el trono a María (Lebrun 1973: III,7, 97).

A nivel estructural, Bretón aporta escasos cambios a la tragedia, conservando la división en cinco actos. Altera levemente la distribución de las escenas, a través del desdoblamiento con el fin de potenciar ese "efecto escénico" que, como afirma en el artículo "Teatros. Diálogo sobre Clásicos y Románticos", "es lo primero que se propone un poeta dramático, [...] su ley suprema" (Bretón 1965: 41). El primer desdoblamiento, que afecta a la primera escena del I acto, tiene la finalidad de retardar la aparición en escena de la protagonista para acentuar el intéres del espectador, ya informado de su triste condición de reclusa a través del breve coloquio que se da entre Ana, su confidente, y Pauleto, su carcelero. El segundo, que afecta a la escena undécima del IV acto, quiere realzar a través del monólogo, la turbación de Leicester, amante indeciso entre las dos reinas y ambicioso politicastro, en el que asoma el sentimiento de culpa por no haber intentado salvar a María haciendo posible el plan de fuga organizado por Mortimer.

La definición de "libre" dada por Bretón a su traducción vale sobre todo para el lenguaje que Lebrun había intentado renovar, haciéndolo menos altisonante y ampuloso respecto de la tradición clasicista, pero consiguiéndolo tan sólo en parte, debido al uso demasiado

frecuente de las perífrasis. Bretón adopta un lenguaje que, con algún exceso retórico y verbal, se acerca al de la tragedia neoclásica. Se evidencia bien, por ejemplo, en el pasaje en el que el comediógrafo no consigue trasmitir la emoción de María al verse momentáneamente libre:

MARIE: Ah: laisse-moi jouir
D'un bonheur que je crains de
voir s'évanouir.
Laisse mes libres pas errer à l'aventure.
Je voudrais m'emparer de toute la nature.

(Lebrun 1973: III,1, 87)

MARIA: Deja que goce
de un bien inesperado.
¡Ay! A mi arbitrio
vagar me deja por el regio alcázar.
A mi vista voraz pobre recinto
el ámbito del orbe pareciera.

(Bretón 1828: I,3, 36)

Bretón, en algunas ocasiones, ampliando el texto, se deja llevar por la inspiración poética, y acaba por desatender la atmósfera lebruniana, en contra de su propia sugerencia que, en la reseña a *Edipo*, daría unos años más tarde a los dramaturgos, recordándoles que la tragedia "No es un poema épico, no es una oda pindárica" (Bretón 1965: 191). Por ejemplo, allí donde Lebrun presenta brevemente la escena de caza que evoca en María el recuerdo de la patria y de la libertad perdidas, el comediógrafo aprovecha para hacer una descripción de tono épico, en la que la reina escocesa se confunde con la mítica Diana, la casta diosa de la caza, como se puede apreciar del cotejo entre los siguientes pasajes:

Marie: Entends-tu ce son et ces lointaines voix
Dont la chasse bruyante a rempli tous le bois?
Anna, les entends-tu? Que ne puis-je sans guide
M'élancer tout à coup sur un coursier rapide!
Que ne suis-je emportée à travers les forêts!
Ce sons tristes et doux ont ému mes regrets;
Ils m'ont soudain rendue aux monts de ma patrie

(Lebrun 1973: III, 1, 88)

María: ¿No escuchas entre voces a lo lejos
de venatoria trompa el bronco ruido?
Hierve la caza en el vecino bosque.
¡Oh si dado me fuese a mi albedrío
de un bridón oprimiendo los hijares
en pos lanzarme del venado esquivo!
¡Oh dulces, oh belísonos acentos!
Cuántas veces sonásteis a mi oído

en los ásperos montes caledonios
que al mundo acuerdan mi esplendor antiguo!

(Bretón 1828: III, 1, 37)

Lo que en Lebrun es dulce recuerdo, referencia nostálgica, deseo íntimo de evitar un destino que se anuncia cruel, en Bretón es dura acción de guerra, subrayada con el uso de sustantivos y adjetivos que nos llevan a la tradición épica, como "bronco ruido", "ásperos montes", "belísonos acentos" y de verbos como "hierve", "oponiendo", "lanzarme".

La intervención más significativa de Bretón se observa al final de la tragedia. Pese a los elogios dirigidos a la obra en la mencionada "Advertencia", reescribe el final, reelaborando ampliamente la escena sexta del V acto con la que se cierra el original y añadiendo, *ex-novo*, la escena séptima.

En este final reelaborado Leicester, angustiado por no haber salvado a María del patíbulo, tras haber pensado suicidarse, decide tomar las armas y vengarla con la ayuda de Mortimer, quien, en el texto de Lebrun, muere en la tentativa de liberar a la reina. Burleigh, que en el original queda sin castigo, paga con la muerte sus delitos. Bretón adecua el texto francés a uno de los requisitos siempre presentes en el teatro trágico de la época: la derrota del crimen y el castigo de los culpables.

La conclusión ideada por Bretón conlleva el radical cambio del carácter de Leicester, que en la tragedia de Lebrun, aunque tiene coherencia, es ciertamente nuevo e insólito. El comediógrafo lo adecua al canon clasicista que preveía que los personajes trágicos estuvieran bien definidos, o buenos o malvados, y nunca débiles o irresolutos, acercándose al mismo tiempo al gusto del público español y a las exigencias del actor que interpretaría el papel. Sabemos que el mismo Talma, que actuó en el papel de Leicester al estrenarse la tragedia francesa, no había dejado de expresar a Lebrun sus propias reservas acerca de este personaje, afirmando que sólo su talento lo había hecho aceptable a los espectadores.

El rescate de Leicester no es imprevisto ni inmotivado. Respetuoso de la verosimilitud, Bretón lo prepara a través de un articulado monólogo en el cual el personaje, presa del terror y del remordimiento, toma consciencia de su propia responsabilidad (Bretón 1828: V,6, 74).

La transformación de Leicester de personaje indeciso y débil a voluntarioso y heroico, potencia la ejemplaridad de la reina. El motivo de

la toma de consciencia del privado es la propia María que, perdonándolo, acepta serenamente su propia suerte. Además, la valerosa reacción del conde parece introducir en la obra, junto al motivo principal que sigue siendo la fe en la Providencia divina, el tema de la necesidad de una justicia terrena que defienda al débil y al perseguido.

Soy de la opinión de que no sólo el nuevo final, sino la traducción entera de *María Estuarda*, evidencia por parte de Bretón un concepto de la tragedia que, a pesar de estar modernizada en los temas y en los caracteres, es muy prudente respecto de la innovación del lenguaje y del estilo. Muchos años más tarde, cuando el clima político había cambiado, Bretón, en la última edición de *María Estuarda*, ya más abierto debido a la pasada experiencia romántica, con escrúpulo filológico, ofrecerá a los lectores la traducción del final de la tragedia según Lebrun, seguido de su propia conclusión, precisando sin embargo que consideraba esta modificación "menos conforme a la verdad histórica y a las reglas del arte" (Bretón 1883: 93).

En su conjunto la versión de Bretón adecua la tragedia de Lebrun al gusto y a la sensibilidad de los lectores/espectadores españoles, ofreciéndoles un producto dramático de segura representabilidad, de alto tono dramático y de excelente nivel literario debido al uso del diálogo y al tratamiento de los caracteres.

A nivel ideológico y político, la elección de la tragedia, que se inspira en un duro choque entre poderes mundanos y fe religiosa, en traiciones infames y en fidelidades extremas, tanto en el plano de la lealtad política como en el personal, lleva a pensar en una muy prudente exhortación a la moderación, dirigida a los que ejercían el poder y a los opositores, que estaban organizando, en España, un cruel "momento de la verdad".

La obra traducida por Bretón podría leerse, pues, como la paráfrasis preocupada y dolorida del feroz conflicto que se estaba dando entre Fernando VII, sus secuaces y los que buscaban la pacificación nacional, como la reina María Cristina y el ministro López Ballestreros, enfrentamiento que ya había llevado al fusilamiento de Riego y culminaría con la ejecución de Mariana Pineda, Torrijos y otros mil liberales más.

Referencias bibliográficas

AGULLÓ Y COBO, Mercedes. 1982. "La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 11-12, 261-263.

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie. 1999. "Bretón de los Herreros: de la traducción a la escritura", en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 497-505.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1828. *María Estuarda. Tragedia en cinco actos, traducida libremente del francés*, Madrid, Imprenta de los Hijos de Doña Catalina Piñuela.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1850. *María Estuarda*, en *Obras*, Madrid, Imprenta Nacional, I, 119-160.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1883. *María Estuarda*, en *Obras*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, I, 53-94.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1965. *Obra dispersa. I El Correo Literario y Mercantil*. Edición de J. Mª Díez Taboada y J. M. Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

CALDERA, Ermanno. 1978. *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini.

CALDERA, Ermanno. 1999 "Diferentes maneras de traducir a Scribe", en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 429-436.

FRASER, Antonia. 1966. *Maria Stuart. La tragedia di una regina*, Milano, Mondadori.

FRENZEL, Elizabeth. 1976. *Diccionario de argumentos de literatura universal*, Madrid, Gredos.

GIES, David. T. 1996. *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press.

GIL Y ZARATE, Antonio. 1842. "Don Manuel Bretón de los Herreros", en *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Madrid, Imp. Sánchez, 3-53.

KOCH, Herbert & Gabriele STAUBWASSER. 1978. *Schiller y España*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.

LAFARGA, Francisco. 1983. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad.

LAFARGA, Francisco. 1991. "¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros", en Mª Luisa Donaire & F. Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 159-166.

LAFRAGUA, José María. 1842. "Análisis de *María Estuarda*", en Manuel Bretón de los Herreros, *Teatro*, México, Imprenta de Vicente García Torres, IV, 148-150.

LEBRUN, Pierre-Antoine. 1973. *Marie Stuart. Tragédie en cinq actes*. Edición de Robert Dumont, París, PUF, 47-127.

MURO, Miguel Ángel. 1999. "*Un paseo a Bedlam*. Estudio", en Bretón de los Herreros, *Teatro breve original y traducido. Teatro refundido*, Logroño, Universidad de la Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, II, 65-82.

OLIVARES VAQUERO, M.ª Dolores. 1989. "El tema de Inés de Castro en Francia y en España": la *Inés* de La Motte y la *Inés* de Bretón", en Francisco Lafarga (ed.) *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 281-286.

PARKER, Geoffry. 1978. *Un solo re, un solo impero. Filippo II di Spagna*, Bolonia, Il Mulino.

ROCA DE TOGORES, Mariano (Marqués de Molins). 1893. *Personajes ilustres. Bretón de los Herreros. Estudio crítico*, Madrid, La España Moderna.

SAURA SÁNCHEZ, Alfonso. 1996. "Traducción y/o adaptación: la *Mérope* de Bretón de los Herreros", en Ángel Luis Pujante & Keith Gregor (ed.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia, 445-451.

TOLIVAR ALAS, Ana Cristina. 1995. "El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones", en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 59-81.

Veinticuatro diarios. Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX. 1968. Madrid, CSIC, I.