



Hegemonía y locura: la lógica espacial de García de la Huerta

Jesús Torrecilla

University of California, Los Angeles

En las polémicas teatrales del siglo XVIII español, que se prolongaron durante más de medio siglo hasta desembocar en la que enfrentaría a Joaquín de Mora y Juan Nicolás Böhl de Faber al inicio del romanticismo, el escritor extremeño Vicente García de la Huerta ocupó merecidamente un lugar señalado. Desde la aparición de la *Poética* de Luzán, pero sobre todo a partir de las protestas que originó la publicación del Prólogo de Nasarre a las *Comedias* de Cervantes, neoclasicistas y partidarios del teatro español del XVII mantuvieron una serie de enconados combates que, lejos de limitarse a un terreno puramente teórico, condicionaron de manera decisiva la producción dramática de esa centuria. Ignorantes y afrancesados fueron las acusaciones más usadas por los seguidores de uno y otro bando, como parte de una estrategia destinada a ridiculizar y desprestigiar al contrario. Los partidarios del neoclasicismo decían encontrarse frente a una estética racional y perfecta, por lo que, en su opinión, sólo los ignorantes o los que se dejaban influir por

prejuicios nacionalistas podían resistirse a adoptarla; los defensores del teatro barroco español, por el contrario, afirmaban que el neoclasicismo no era sino una estética particular que reflejaba la índole y el carácter de la sociedad francesa, y, en consecuencia, consideraban que aquellos que la imitaban demostraban ser unos espíritus pusilánimes fascinados por el enorme prestigio del país vecino. Al universalismo de los neoclasicistas, basado en el concepto estético de buen gusto, respondían estos últimos afirmando que cada pueblo dispone de un gusto artístico peculiar, imposible de evaluar con criterios pretendidamente objetivos.

Uno de los últimos episodios de esta prolongada rivalidad fue el que, ya en las postrimerías del siglo, cuando el prestigio del neoclasicismo rozaba su nivel más alto, enfrentó a Vicente García de la Huerta con algunos de los más destacados representantes de la cultura española del momento. Para dar una idea de la importancia de sus rivales, se pueden mencionar, entre otros, a Juan Pablo Forner, Tomás de Iriarte, Félix María de Samaniego, Leandro Fernández de Moratín y Melchor Gaspar de Jovellanos.

En 1789, poco después de morir García de la Huerta, publicó Leandro Fernández de Moratín un largo poema alegórico, *La derrota de los pedantes*, en el que se proponía ridiculizar (recurriendo a la convencional batalla de libros entre facciones rivales) a sus enemigos literarios del momento. En el fragor de la batalla, Apolo recrimina a los poetas cultistas que incurran en contradicciones absurdas, defendiendo que la cultura española no necesita recurrir al extranjero para revitalizarse cuando la práctica enseña lo contrario, y probándolo «con sofismas y comparaciones injustas, y sacando consecuencias nacidas de la más crasa ignorancia o de la más frenética parcialidad» (79). Ignorancia y parcialidad constituían para Moratín (al igual que para otros muchos defensores del neoclasicismo) el fundamento de las posiciones que mantenían sus adversarios. Pero Moratín era asimismo consciente de la acusación de afrancesamiento que debilitaba sus argumentos, por lo que, para contrarrestar el ataque, recurrirá a una estrategia ampliamente utilizada por los escritores españoles, tanto de ese siglo como de los siguientes: apropiarse de las modas extranjeras, nacionalizarlas, procurando encontrar en la tradición

nacional una serie de autores que (al menos en teoría) convirtieran la imitación de esas modas en recuperación de una corriente interna olvidada. Con este fin, engloba en el mismo grupo a los traductores de obras francesas y a los cultistas ridículos, como si se tratara de dos caras de la misma moneda, y frente a ellos propone el modelo de los grandes autores de la tradición clasicista española, tanto de los siglos XVI y XVII como del presente: Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza, Ercilla y Barahona de Soto, pero también los hermanos Argensola y Francisco de Rioja y, por último, Ignacio Luzán como representante de la más reciente restauración del gusto clásico en la España del XVIII. En la interpretación de Moratín, no se trataría por tanto de un enfrentamiento entre españoles auténticos y españoles descaracterizados (o afrancesados), sino de la continuación de una prolongada rivalidad entre dos ramas de la tradición nacional, las dos igualmente auténticas, que se habían disputado por siglos la propiedad del Parnaso español: una de ellas, preocupada por atenerse a los dictados de la razón y del buen gusto, y la otra, proclive a extraviarse en los vericuetos de una pedantería pueril y ridícula¹. Puesto que la segunda ignora los dictados más elementales de la razón y de la lógica, no es extraño que al final de la obra decida Moratín enviar al manicomio a sus defensores más recalcitrantes.

Las jaulas en que decide recluir a los partidarios de la tradición barroca hacen pensar en la celda que, según Iriarte, dejó vacante Huerta a su muerte en el manicomio de Zaragoza. La coincidencia no parece casual, ya que existe otro momento en el poema en el que Moratín alude despectivamente al autor extremeño de manera más explícita: un poeta cultista ridículo, que ha sido conducido por Mercurio a la presencia de Apolo, se lamenta de estar inédito a pesar de haber comentado los *Comentarios de Góngora* y haber «traducido al castellano los prólogos de Huerta» (62). En el contexto de las polémicas literarias del momento, la alusión a la necesidad de traducir a Huerta al castellano posee una intencionalidad indudable. Lo que Moratín se propone es caracterizar el enfrentamiento como un conflicto interno que opone dos tendencias estéticas radicalmente diferentes, pero en los dos casos indudablemente autóctonas: la equilibrada de Garcilaso y Luzán, continuadora

del espíritu de los clásicos grecolatinos y que deberá servir para regenerar la maltrecha literatura nacional de la época, y la aberrante y disparatada de Góngora y García de la Huerta, responsable de todos los males que aquejaban a las letras españolas y ajena a cualquier atisbo de buen gusto o incluso de sentido común. Si una de las dos podía tacharse de extraña o de «extranjera» y debía ser traducida, por su carácter incomprensible, era precisamente la segunda.

El prólogo al que se refiere Moratín es el que García de la Huerta antepuso a la colección de obras dramáticas del Siglo de Oro, publicadas en 1785-6, y que sería reimpresso poco después por separado bajo el título *La Escena Hespáñola defendida* (1786). En él, García de la Huerta se había singularizado como el paladín más apasionado de la gran tradición barroca española del XVII, oponiéndose con una temeraria agresividad al nutrido y bien organizado grupo de los defensores del neoclasicismo. Por ello tuvo que soportar una serie de ataques burlones, que rayaron en el insulto personal a veces, no sólo de Moratín, sino también de Forner, de Iriarte, de Jovellanos y de Samaniego. Todos ellos escribieron poemas y ensayos en los que se caracterizaba a Huerta como un ingenio extravagante y ridículo, como una especie de quijote alucinado que había perdido el juicio y la había emprendido a alocados mandobles, sin ser consciente de la escasez de sus recursos, con un innumerable ejército «de follones transpirenaicos.»² Sin embargo, analizado en profundidad, sus argumentos no son tan disparatados como pretenden sus enemigos.

El prólogo al *Theatro Hespáñol* de Huerta respira desde sus primeras páginas un profundo resentimiento antifrancés. Manifiesta ser consciente de que los vecinos del otro lado de los Pirineos criticaban injustamente al teatro español sin conocerlo y se apresta a defenderlo como si el honor nacional estuviera en juego. Si Moratín propone que existen dos formas de entender la tradición literaria propia, la clásica y la barroca, las dos igualmente españolas pero una claramente superior a la otra, Huerta establece una oposición entre la fuerza del genio creador que hasta en sus mayores descuidos imprime la marca de su grandeza y la medianía correcta de ingenios anémicos que, para

disimular su falta de invención poética, recurren al fácil expediente de las reglas. Con esta propuesta parecería Huerta sugerir que existen dos formas de entender la literatura, una basada en la libertad del genio creador que no acepta limitaciones y la otra obsesionada con una reglamentación estricta que juzga absolutamente indispensable para encauzar el entusiasmo poético. Pero, en lugar de elaborar un planteamiento teórico coherente opuesto al neoclásico, Huerta se limita a localizar geográficamente las dos tendencias, asociando el genio creador con España y la reglamentación estricta con el país vecino, como si, en vez de tratarse de dos tendencias de proyección universal, nos encontráramos frente a dos formas de entender la literatura condicionadas por el carácter de dos pueblos. Así, mientras que los escritores españoles, incluso los peor dotados, poseen para él una inventiva delicada, un sobresaliente ingenio y un gran entusiasmo dramático que impregna de calor poético sus producciones, en los franceses no es fácil «que este divino fuego acompañe los espíritus de unas gentes criadas en tierras flojas, pantanosas, faltas de azufres, sales y substancia, y tan poco favorecida del calor de Phebo, que á penas madurarían en muchas de ellas sus frutos, si la industria no los levantase, del suelo» (LII-LIII).

Esta percepción espacial de la creación poética (puesto que basaba las diferentes tendencias estéticas en criterios de suelo y clima) provocó entre los partidarios del neoclasicismo una regocijada hilaridad. Félix María de Samaniego parodiará la argumentación de Huerta en la *Continuación de las memorias críticas por Cosme Damián* y aludirá al privilegio inaudito que asiste a los escritores españoles, que sin más trabajo que abrir su boca en una atmósfera impregnada «de sales y aromas exhalados de las odoríficas plantas de tu substancioso suelo,» son capaces de dotar a sus producciones de un divino fuego con que abrasan y reducen «á cenizas con sus centelleantes producciones tanto volúmen de insipidez y frivolidad *transpirenaica*, como hoy corre entre nosotros por los ignorantes *Voltaires, Corneilles, Racines, Molières, &c &c.*» (5). Obviamente, los partidarios del neoclasicismo consideraban estas teorías absurdas y disparatadas. Pero el mismo Menéndez Pelayo, siempre proclive a justificar actitudes que implicaran una toma de postura nacionalista,

las criticará también más tarde por su falta de solidez teórica. Lo que más le molestaba del texto de Huerta al erudito santanderino era su incoherencia y su arbitrariedad. Habría sido mucho más productivo, en su opinión, que Huerta defendiera el sistema español con razones lógicas, elaborando un sistema estético alternativo al neoclásico (como luego harán los defensores del romanticismo) basado en los principios de la imaginación creadora y de la libertad del genio poético³. En ningún momento se le ocurre a Menéndez Pelayo pensar que ciertos escritores pueden en ocasiones considerar necesario basar sus argumentos en la arbitrariedad y en la falta de lógica⁴.

La condena de Huerta se lleva a cabo hasta nuestros días, con una extraña unanimidad, desde un punto de vista teórico que lo desconecta de las circunstancias históricas en que vivió y que, consecuentemente, se niega a intentar comprenderlo. Porque la pregunta que debemos hacernos no es si García de la Huerta debería haber elaborado un sistema sólido y coherente para oponerlo al neoclásico, sino, teniendo en cuenta las circunstancias del entorno cultural del momento, si era eso lo que realmente se proponía hacer. O, en otras palabras, si estaba en condiciones de hacerlo. En este sentido, si bien es cierto que el autor extremeño percibe las diferentes tendencias estéticas como enraizadas en un terreno concreto, y niega por tanto la posibilidad de elaborar un sistema estético universalmente válido, también lo es que, más que un error, habría que considerarlo una estrategia. Lo que Huerta se propone, con un crispado nacionalismo defensivo, es denunciar las pretensiones universalizadoras del neoclasicismo francés que, recurriendo a razonamientos supuestamente racionales y naturales, condenaba en bloque la gran tradición literaria española del XVII. Para ello, nada mejor que extremar el sentido espacial de su planteamiento y, recurriendo a imágenes de suelo y clima, argumentar que toda estética se origina en una sociedad determinada y hunde sus raíces en las circunstancias concretas de su entorno. Enfrentado al poderoso aparato cultural (y socio-político) francés, García de la Huerta evidencia ser consciente de que no disponía del poder suficiente para proponer una alternativa viable. De hecho, ninguno de los españoles de su época, por más críticos que fueran con el neoclasicismo, lo hace. Todos se limitan a

defender lo que consideran propio, recurriendo en ocasiones al ejemplo de los alimentos y de las modas para afirmar que cada pueblo posee un gusto diferente que no puede proyectarse sobre una escala única de valoración. Como dice Romea y Tapia de manera gráfica en el Discurso Tercero de *El Escritor Sin Título*, cada nación tiene su modo de vestirse y de matar las pulgas, y no hay razón alguna «para que yo coma el asado como noticia fresca; esto es, chorreando sangre, porque esta es la constitución de los franceses» (78). Refiriéndose asimismo a las polémicas sobre el teatro, mantendrá Ramón de la Cruz en *El deseo de seguidillas* a través de un personaje del pueblo (Manolillo) que, cuando se trata de disfrutar una comida, unos «gustan de cascos / y otros de lomo; / pero al fin y a la postre, / carnero es todo. / Naide se asombre, / porque esto de los gustos / va en opiniones» (133). La defensa del derecho que asiste a pueblo a tener su propio gusto estético en cuestiones literarias constituye una de las principales razones que argumentan los enemigos del neoclasicismo en España. Aunque, como podría probarse con facilidad, la reivindicación del relativismo suele desembocar en la defensa incondicional de lo propio. En esto, Huerta no hace sino extremar una actitud que se da en otros muchos autores de la época. Pero entonces ¿por qué despertó Huerta una reacción tan radical en su tiempo y ha merecido después una condena tan fulminante incluso por los que se supone que deberían ser sus valedores?

Porque como acabo de apuntar más arriba, los ataques contra Huerta no sólo provienen de los defensores del neoclasicismo (tanto de escritores como de críticos literarios), sino también de los paladines de la tradición barroca española. Sobre este particular, la interpretación negativa de Menéndez Pelayo ha conseguido prolongarse a lo largo del siglo XX y llegar a nuestros días sin apenas oposición. Con razones muy similares a las de don Marcelino, mencionará John Cook los argumentos esgrimidos por Samaniego en su polémica con Huerta como un modelo que el autor extremeño debería haber seguido, para lamentar acto seguido que en su defensa del teatro del Siglo de Oro no consiguiera Huerta desarrollar «a well-developed and consistent dramatic creed» (289). Se limitó, por el contrario, según el autor de *Neo-classic*

drama in Spain, a lanzar insultos e invectivas contra sus adversarios que carecían de la más mínima base conceptual. Del mismo modo, Ivy McClelland acusa al autor extremeño de adaptar los principios teóricos a sus propias conveniencias, lamentando que no procurara contrastar metódicamente, con razones lógicas, sus propios gustos literarios «with those of the neo-classicists» (140). Si los partidarios del teatro español del XVII se expresan así, no hay que esperar un tratamiento más benévolo por parte de los defensores del neoclasicismo. Una y otra vez se critica el Prólogo de Huerta por su falta de lógica y de sistema, por sus caprichos y sus arbitrariedades, por atacar las posiciones de sus adversarios con argumentos que tienen más de desahogo emocional que de argumentación razonada. Sin embargo, en un ambiente tan politizado como el de la época, sería ingenuo intentar trazar una clara línea divisoria entre el nivel abstracto de la teoría y el concreto de los intereses particulares. No se puede acusar a Huerta de adecuar las teorías a sus intereses personales, ya que, en mayor o menor medida, todos lo hacen. Además, las contradicciones y arbitrariedades no son privilegio exclusivo del autor extremeño. También abundan en Nipho, en Ramón de la Cruz, en Forner, en Nicolás Fernández de Moratín y, en general, en la mayor parte de los autores y críticos literarios de los dos bandos enfrentados. Es la lógica consecuencia de sentirse tensados entre dos fuerzas opuestas: la que les lleva a imitar el teatro neoclásico de la época, puesto de moda en toda Europa por Francia y asociado con el prestigio cultural del país vecino (hay que recordar que el mismo Huerta se propuso en *Raquel* escribir una obra de acuerdo a las reglas neoclásicas), y la que les lleva a rechazarlo por considerarlo una invasión humillante que ponía en peligro los fundamentos mismos de la identidad del país⁵.

El autor extremeño representaba, no obstante, una radicalización extrema del nacionalismo defensivo, que, por eso mismo, lo debilitaba y lo dejaba más expuesta a la crítica. Los neoclasicistas comprendieron de inmediato que se encontraban frente a un blanco fácil para sus ataques y los defensores de teatro barroco sintieron sus posiciones debilitadas por lo que se percibía como un desahogo emocional incontrolable. Como se encargaría de recordar más

tarde Menéndez Pelayo, lo que se espera de un crítico es que razone sus posturas, no que se limite a gritar o a insultar al adversario. Y sin embargo, tal vez no esté de sobra insistir en que los argumentos de Huerta, a pesar de parecer absurdos y disparatados, se limitaban a radicalizar una posición defensiva (o espacial) dominada por el resentimiento y la pasión nacionalista. Los partidarios del neoclasicismo podían mantener la modernidad y el universalismo de sus teorías, ya que las ideas que defendían poseían un gran prestigio en toda Europa y el universalismo consiste en eso, en gozar de una aceptación que se considera universal. De hecho, ésta será la principal razón que aducirá Voltaire en su *Carta* a la Academia Francesa de 1776 para defender la supremacía del teatro francés sobre el inglés. En su opinión, Shakespeare sólo podía poseer una importancia local, porque sus irregularidades monstruosas le impedían conectar con el resto de Europa: sus obras no se ajustaban a las normas universales de la Razón y el Buen Gusto, sino que se esforzaban en complacer el gusto tabernario del público inglés de la época. Por supuesto, Voltaire se refería a que no se ajustaban al gusto impuesto por Francia en toda Europa, por lo que su argumento era claramente circular: Shakespeare no poseía una dimensión universal, porque, debido a la hegemonía cultural francesa, su teatro no era universalmente aceptado. La historia se ha encargado de evidenciar las limitaciones de este planteamiento, probando que las mismas razones que Voltaire usaba contra el teatro inglés podían volverse en su contra. La generalización de la normativa neoclásica por toda Europa no se fundaba, obviamente, en la mayor solidez de sus postulados teóricos, ni mucho menos en el reflejo de ciertos rasgos humanos eternos e inmutables, sino en la capacidad de la sociedad francesa para imponerla⁶. Por eso su futuro se vio afectado por la inestabilidad de las relaciones de poder en Europa.

Las batallas teatrales del XVIII se prolongan hasta bien entrado el XIX, si bien la que enfrentará a Joaquín de Mora y Juan Nicolás Böhl de Faber posee características que la desconectan de las del siglo anterior y evidencian la existencia de un nuevo marco de referencia estético. En primer lugar, el concepto de modernidad comienza a asociarse con el romanticismo anglo-

alemán, por lo que la reivindicación que ese movimiento hace de la figura de Calderón puede, con razón, ser acusada por sus enemigos de extranjera. A partir del romanticismo, la defensa del teatro español del XVII se hará con razones consideradas modernas y organizadas en un sistema coherente, por más que coincidan en parte con las empleadas por los críticos nacionalistas del XVIII. Para comprobarlo basta leer las conferencias sobre arte dramático y literatura que dictó August W. Schlegel en Viena en 1808. Pero si la acusación de extranjerismo revierte ahora sobre ambos contendientes (clasicistas y calderonianos), el concepto de ignorancia sufre asimismo una esencial modificación. No sólo porque, en palabras de Böhl de Faber, «las naciones más cultas» de Europa sean ahora Alemania e Inglaterra, sino porque el calificativo de ignorante se desvincula del pueblo bajo y pasa a caracterizar a las élites refinadas y artificiales. En uno de sus escritos contra Mora, afirma el crítico alemán que los contemporáneos de Calderón le tuvieron por un insigne poeta hasta que la escuela francesa comenzó a atacarlo. El pueblo español, sin embargo, nunca dejó de mostrarle su admiración y acudir a la representación de sus obras. Ahora Schlegel, según Böhl de Faber, «trata de probar que aquella admiración estaba bien fundada, y no bastará por cierto la declaración del señor *Mirtilo* de que *esto es la perversión más completa del gusto*, para transtornar unas opiniones tan bien apoyadas» (11-12). Paradójicamente, las personas realmente sabias son ahora las que conectan con el gusto incontaminado de ese mismo pueblo al que los ilustrados franceses (y sus seguidores) calificaban de ignorante.

Asociada con esta percepción, emerge asimismo con fuerza la idea del carácter colectivo o nacional, como justificante de una idea relativista del valor literario que, en el fondo, implica la imposición de una nueva estética anticlasicista, o, más específicamente, antifrancesa. Porque, si bien Böhl de Faber se empeña en proclamar, con aparente tolerancia ecuménica, que un crítico romántico tiene la sensibilidad abierta a todo tipo de arte, tanto clásico como romántico, que el entusiasmo frente a una catedral gótica no excluye la apreciación de las bellezas de un templo griego, y que Schlegel, «lejos de menospreciar ninguna clase de poesía, habla con todo respeto de las tragedias

francesas, y con predilección de Racine» (35), queda claro en su argumentación que la literatura y cultura francesas sólo le merecen la más agria condena. Los escritores de ese país, según Böhl, han impuesto la moda clasicista por toda Europa para disfrazar con la exigencia de reglas estrictas la extrema pobreza de su imaginación (59).

La conexión de estas ideas con las de García de la Huerta y los defensores del teatro barroco español parece clara. Sin embargo, la aparición de una nueva idea de modernidad literaria, producto de una nueva relación de fuerzas en Europa, marca el comienzo de una diferente etapa en las polémicas españolas sobre el teatro que, aunque reproduzca elementos de la anterior, debe analizarse en sus propios términos. En su «Discurso sobre la literatura española» de 1819, alabará José Marchena a los alemanes Gellert, Haller y Gessner por haber introducido la estética neoclásica en su país, ridiculizando a los «sectarios de una nueva oscurísima escolástica, con nombre de *estética*, que calificando de *romántico* ó *novelesco* cuanto desatino la cabeza de un orate imaginarse pueda, se esfuerzan á hacer del idioma y la literatura germánica tan desproporcionados monstruos, que comparado con ellos fuera un dechado de arreglo el que en su *Arte poética* nos describe Horacio» (310)⁷. Las imágenes usadas por Marchena (oscuridad, locura, monstruosidad) nos recuerdan a las empleadas unas décadas antes por Forner y Moratín contra Huerta, pero los argumentos que en la segunda década del XVIII podía interpretarse como una crítica justificada, hecha desde la Razón y el Buen Gusto, contra los prejuicios antifranceses de un escritor extravagante, adquieren ahora una connotación diferente y pasan a representar el desahogo exasperado de un autor que, de espaldas a la nueva corriente de la historia, se esfuerza por reproducir una visión del arte que ya había sido superada en la parte más sabia o más moderna de Europa.

Bibliografía citada

- Alcalá Galiano, Antonio. «Un texto desconocido de Antonio Alcalá Galiano en la polémica sobre el Romanticismo español.» En Guillermo Carnero. *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- Bezhanova, Olga, y Jesús Pérez Magallón. «Recepción calderoniana, nacionalismo(s) e identidad(es) nacional(es).» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29.1 (otoño 2004): 247-266.
- Böhl de Faber, Nicolás. *Calderón vindicado*. S.l., s.f.
- Cook, John A. *Neo-classic Drama in Spain: Theory and Practice*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1974.
- De la Cruz, Ramón. *El deseo de seguidillas*. En *Sainetes*. Barcelona: Crítica, 1996.
- *El escritor sin título*. Madrid, 1763.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La derrota de los pedantes. Lección poética*. Edición John Dowling. Barcelona: Editorial Labor, 1973.
- García de la Huerta, Vicente. *La Escena Hespánica defendida en el Prólogo del Theatro Hespánico de D. Vicente García de la Huerta; y en su Lección Crítica. Segunda Impresión, con Apostillas relativas á varios folletos posteriores*. Madrid, 1786.
- Llampillas, Francisco Javier. *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*. Zaragoza, 1782-6.
- Marchena, José. «Discurso sobre la literatura española» (Preliminar a las *Lecciones de Filosofía moral y elocuencia*). En *Obras literarias de D. José Marchena*, tomo II. Sevilla, 1896. 307-408.
- McClelland, Ivy L. *The Origins of the Romantic Movement in Spain: A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*. Liverpool: Liverpool UP, 1975.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. 3ª edición. Tomo V (Siglo XVIII). Madrid: Artes Gráficas Plus-Ultra, 1923.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. [«Jovellanos ante V. García de la Huerta.»](#)
- Samaniego, Félix María de. *Continuación de las memorias críticas por Cosme Damián*. S.l., s.f.
- Torrecilla, Jesús. «Neoclasicismo y patriotismo en la *Numancia destruida* de López de Ayala.» *Dieciocho* 31.1 (Spring 2008): 45-64.
- ——. *Guerras literarias del XVIII español: la modernidad como invasión*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Unamuno, Miguel de. «Sobre la europeización. (Arbitrariedades).» En *Obras completas* III. Madrid: Escelicer, 1968.
- Voltaire, François-Marie Arouet de. «Lettre de M. de Voltaire a l'Académie Française.» En *Oeuvres de Voltaire* XLVIII. Paris: Lefèvre, 1832. 403-36.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

