

M.^a José Rodríguez Sánchez de León

El género satírico
en el *Quijote de los teatros*
de Cándido M.^a Trigueros

Separata de *Nuevas aportaciones al estudio de la Lengua Española*

LUSO ESPAÑOLA DE EDICIONES

EL GÉNERO SATÍRICO EN EL *QUIJOTE DE LOS TEATROS* DE CÁNDIDO M.^a TRIGUEROS

M.^a JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

HACE YA TRES CURSOS ACADÉMICOS QUE SE CONSTITUYÓ el *Grupo de Estudios del siglo XVIII de la Universidad de Salamanca*. Y ya desde sus comienzos, los profesores fundadores y los alumnos que lo integran comenzamos a trabajar en un corpus de textos reunido bajo el genérico nombre de *obras quijotescas*. Se trata de un número nada desdeñable de novelas, piezas teatrales, textos críticos, tratados de moral y pliegos de cordel de los siglos XVIII y XIX publicados en España, Francia e Inglaterra que tienen como referente literario el *Quijote* de Miguel de Cervantes.

1. A este grupo pertenece una pequeña obra de Cándido M.^a Trigueros (1736-1798) titulada *Teatro Español burlesco o Quijote de los Teatros*. Redactada en 1785 e impresa por vez primera el año 1802, fue una de las numerosas respuestas literarias que suscitó la publicación del *Theatro Hespañol* de García de la Huerta¹. Trigueros entendió, como Samaniego, Iriarte, Jovellanos, Forner y Joaquín Ezquerro entre otros, que la selección del antiguo teatro español propuesta por el escritor extremeño resultaba, cuando menos, desafortunada, amén de inadmisibile la opinión declarada en el «Prólogo» respecto de Cervantes.

1.1. En su afán por contestar a las acusaciones contra España vertidas por Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie Méthodique* (1782) y, en particular, contra nuestra producción dramática, Huerta había respondido a Du Perron de Castera y Linguet con una antología en la que mostraba su predilección por las obras de Calderón, Rojas Zorrilla, Bances Candamo, Moreto, Fernández de León y los setecentistas Zamora y Cañizares. A lo discutible de una selección en la que se habían obviado los títulos y autores más reconocidos del teatro

¹ Cuanto a esta polémica concierne puede leerse en Ríos Carratalá, J. A. (1987), pp. 230-254.

barroco español, se unió su oposición al sistema normativo neoclásico. En aras de un patriotismo exacerbado, el autor de *La Raquel* defendió el mérito de nuestros dramaturgos antiguos, desaprobó las refundiciones y contradijo a los partidarios del clasicismo español. Por si esto fuera poco, en relación a Cervantes aseguró que no fue sino la envidia la que le condujo a escribir el *Quijote* y a despreciar la comedia loplana². La crítica de las comedias que en su tiempo solían representarse incluida en el famoso capítulo XLVIII de la Primera Parte del *Quijote*, demuestra, a juicio de García de la Huerta, la incapacidad cervantina para hacer triunfar sus propias ideas literarias frente a la dramaturgia de Lope de Vega. Ni que decir tiene que tan apasionada defensa del Fénix de los ingenios y tan temerarios comentarios sobre Cervantes desataron las iras de los reformadores neoclásicos. Al contrario que Huerta, éstos vieron en Cervantes un verdadero precursor de las teorías literarias por ellos sustentadas erigiendo su novela más celebrada en el estandarte de su particular cruzada contra el mal gusto.

2. Para los eruditos dieciochescos, el *Quijote* constituyó la mejor sátira jamás escrita³. A su entender, Cervantes no albergó otra intención que acabar con los perniciosos efectos morales y estéticos causados por las fantasías de las novelas de caballerías. Así, apelando a la inmortal novela y a la autoridad de Cervantes, se opondrán a la escenificación de comedias irregulares reconociendo en la sátira la modalidad genérica más efectiva para verificar la regeneración de las letras patrias: «Muchas veces —afirma Sempere y Guarinos al traducir a Muratori— es más eficaz la sátira para la reforma de ciertos abusos que las declamaciones serias de los sabios y de los filósofos. Por este medio Cervantes destruyó el ridículo heroísmo de los caballeros y la perniciosa lectura de las novelas que había en su tiempo»⁴. Luego el escritor dieciocheco siente que su deber público se cifra en imitar el ejemplo cervantino. Y así se muestra dispuesto a acabar con cuantas lacras sociales y despropósitos literarios descubre a su alrededor sirviéndose de las posibilidades poéticas que le ofrece el género satírico.

2.1. Tal es el caso de Trigueros que, sumándose a la moda dieciochesca del *quijotismo*, decidió escribir, oculto bajo el seudónimo de *Crispín Caramillo*, una invectiva contra el teatro de difícil adscripción genérica. De hecho, la crítica contemporánea apenas se atrevió a definirla, y así en 1803 el *Memorial literario* se refería a ella en los siguientes términos: «La invención de esta especie de novela no carece de ingenio en materia tan cohartada: la disposición está bien conducida hasta su fin; los caracteres y costumbres de los personajes están bien descritos, como que algunas de las personas pueden adivinarse. [...] En la dedicatoria se dice que ésta es obra póstuma de don

² Ríos Carratalá, J. A. (1987: 234-236). La acusación de envidioso a Cervantes ya había sido contestada por Mayans y Siscar (1737: & 74) y de nuevo será comentada por el vehemente Forner (1786: 36-37).

³ Aguilar Piñal, F. (1982: 209).

⁴ Sempere y Guarinos, J. (1782: 219-220).

Cándido M.^a Trigueros [...] el cual en ella intentó hacer *una crítica agradable, pero sensata*, de nuestros teatros, así en la parte de los poetas como en la de los actores cómicos⁵. La condición novelesca del relato debió de parecerle atinada a José M.^a Sbarbi, pues al reeditar el texto en 1876 en un volumen colectivo titulado *El Refranero general español* reprodujo, aunque sin mencionarlo, el juicio de los memorialistas⁶. En cambio, Menéndez Pelayo no alude a la naturaleza ficticia del texto sino que simplemente lo estima «una *crítica* sabrosa y picante de los defectos de nuestro teatro antiguo»⁷. Desde esta perspectiva, el mérito de Trigueros se cifra en el hecho de que compusiera un texto de carácter básicamente crítico en el que la sátira se sazona con las licencias propias de la ficción novelesca. Como su admirado Cervantes, recurre a la burla del embeleso del vulgo ante las comedias antiguas, enmarcándola en la historia de Crispín Caramillo, un anciano zapatero con aspiraciones literarias y su divertida familia.

3. El *Quijote de los teatros* constituye una invención satírica en la que los elementos imaginarios se combinan con la exposición racional de los argumentos críticos aderezado todo ello con la ironía y el humor. Es, por consiguiente, una sátira, pero una *sátira menipea*, llamada también *diálogo lucianesco*. Sin embargo, aceptar tal adscripción genérica no resuelve el problema aquí planteado. Tradicionalmente el carácter moralizador y formativo que se le supone ha determinado su inclusión entre los géneros didáctico-ensayísticos⁸. Pero también se ha reconocido sin discusión su proximidad, y aun coincidencia, con la novela, la parodia y, a mi entender, también con la crítica y hasta con la dramática. Creo, por tanto, que la única manera de abordar esta cuestión de manera satisfactoria es considerándola en su preciso contexto histórico. Como sostienen Bloom, Montserrat Iglesias y, más recientemente, Pozuelo Yvancos, la cuestión del canon no puede ser comprendida lejos de los renovadores presupuestos de las modernas teorías sistémicas y de la estética de la recepción⁹. Por ello me propongo aquí justificar la composición de esta obra y, por extensión, de las que a ella se aproximan considerando la función que aspiraron a desempeñar en el sistema literario vigente en el período de entre siglos.

3.1. Como era de prever, la poética y la teoría literaria contemporáneas sólo aluden a la sátira en prosa al comentar la novela cervantina. En el extremo contrario, se contentan con definirla como poema dirigido a combatir el vicio y, en el mejor de los casos, con justificar históricamente su existencia con la salvedad del tratado de poética traducido por García de Arrieta¹⁰. Me refie-

⁵ *Memorial Literario* (1803: 240-241).

⁶ Sbarbi, J. M.^a (1876: XVII-XVIII).

⁷ Menéndez Pelayo, M. (1974: I, 1.456n).

⁸ García Berrio, A. y J. Huerta Calvo (1992: 222).

⁹ Bloom, H. (1995); Iglesias Santos, M. (1997); Pozuelo Yvancos, J. M.^a y R. M.^a Aradra (2000).

¹⁰ Batteux (1801: 260). Por su parte, Munárriz, al traducir a Blair, se ocupa de la *sátira* en el capítulo dedicado a la «Poésía didáctica» de sus *Lecciones de Retórica y Poética*. Además de un

ro a la controvertida versión de los *Principios filosóficos de la literatura* del francés Batteux. En el volumen V dice Arrieta que la finalidad de la sátira es «combatir el vicio derechamente» y que el espíritu del satírico no es el propio del filósofo, ni el del orador, ni el del poeta, ni tampoco el del crítico. Reconociendo que la sátira atenta contra la persona, admite, sin embargo, su utilidad: «Aunque estas especies de obras son de un carácter odioso, sin embargo, se las puede leer no obstante con mucho provecho, pues son el contraveneno de las obras en que reina la molicie. En ellas se encuentran excelentes principios para el arreglo de las costumbres, pinturas muy vivas que excitan la atención del lector. Allí se ven ciertas amonestaciones amargas, de que necesitamos a veces, y de las cuales sólo podemos ser deudores a las personas que están disgustadas con nosotros. Mas al leerlas se debe tener cuidado, y procurar preservarse del espíritu contagioso del poeta, que nos haría malignos, y perder una virtud que está aneja nuestra felicidad, y la de los demás que viven con nosotros en sociedad. La forma de la sátira —añade— es harto indiferente en sí misma. Tan pronto es épica, como dramática; mas, por lo común, es didáctica. Unas veces lleva el nombre de discurso; otras, el de epístola. Todas estas formas nada son en el fondo. Cualquier escrito es satírico cuando se ve que es el espíritu de la sátira quien le ha dictado»¹¹.

4. De tales afirmaciones se deducen varias cuestiones de sumo interés. Consiste la primera en la categorización de la sátira según su finalidad. Más que las marcas textuales o los rasgos formales que hacen de la sátira un género literariamente definido, es la denuncia airada de un mal social o literario la que determina la consideración satírica de un texto. Formalmente esto se traduce en la posibilidad de que pueda denominarse *sátira* cualquier discurso irónico y mordaz que se dirija a la corrección de un vicio o, lo que es lo mismo, cualquier género literario es susceptible de convertirse en sátira. Al decir de Forner, las obras pueden intitularse satíricas por el modo, por el objeto y por la materia: «Por el modo, porque tratan el argumento, sujeto o asunto en tono festivo o irónico; por el objeto, porque se dirigen a la corrección de uno o muchos vicios; por la materia, porque no enseñan la fealdad de los vicios directamente, como se hace en la Filosofía moral, sino haciéndolos ridículos, mostrando la irrisión que se merecen, y exponiéndolos a la mofa y burla de los lectores que, si son viciosos, pueden corregirse, y si virtuosos, confirmarse en el propósito de su integridad»¹². Visto así, la comedia, en la concepción clasicista del género, resulta una obra satírica.

4.1. Y, en efecto, así lo expresa Forner y lo corrobora Arrieta: «[...] Entre las obras satíricas —asegura el primero— no hay ninguna ni más artificiosa, ni

breve recorrido histórico, manifiesta lo siguiente: «Las sátiras y las epístolas toman naturalmente un estilo más familiar que los poemas propiamente filosóficos. Como tienen por asunto las maneras y los caracteres de la vida ordinaria, requieren parte de la facilidad y franqueza de la conversación, y por esto debe reinar en ellas 'la musa pedestre' (1816³: p. 20).

¹¹ Batteux (1801: 265-266).

¹² Forner (1786: 39-40).

más instructiva que la comedia. Su instituto es imitar las acciones malas en cuanto son ridículas para hacerlas despreciables y aborrecibles.¹³ Según de aquí se deduce, la comedia y la sátira pueden coincidir en sus propósitos, sobre todo cuando esta última versa sobre la moralidad de las costumbres o aquélla se dirige contra la mala poesía. No obstante, salvo en el caso de la parodia dramática, pocas veces la comedia dirige su crítica hacia la literatura. Además la escenificación de los defectos de los poetas podría dar lugar a incidentes similares a los que ocasionó el estreno en 1792 de *La comedia nueva*. Aunque Moratín declaró que su don Eleuterio no retrataba a ningún poeta en particular y que su único objeto fue ofrecer una pintura de la situación en que se encontraba el teatro español, *El Café* hubo de superar cinco censuras antes de ver la luz pública. Los censores nombrados al efecto hubieron de sopesar si se encontraban ante una comedia, capaz de producir útiles efectos en la mejora del teatro nacional, o ante un libelo infamatorio¹⁴. Arrieta comentará a propósito de la comedia moratiniana: «[...] parece más bien dicha pieza un diálogo cómico, satírico de los abusos del teatro que una comedia»¹⁵. En este sentido, las dudas de quienes la juzgaron revelan la necesidad de determinar los límites y función pública del teatro cómico nacional en los albores del siglo XIX. Se trataba, en definitiva, de decidir si la comedia finisecular debía tener otro objeto que no fuera el *fustigat mores* y de dictaminar si su censura podía realizarse sobre la base del ridículo, la sátira y el escarnio público. De ser así, supondría la pervivencia en los escenarios de la fórmula dramática de la antigua comedia, esto es, aquella que los reformadores ilustrados deseaban proscribir y la conversión de las tablas en la palestra donde se ventilan los defectos de los poetas. La mordacidad y la crítica de los escritores habían, pues, de reservarse para la sátira, único género al que le era consustancial.

4.2. Sin embargo, no sólo bien existen divergencias entre sátira y comedia en cuanto al objeto. También pueden establecerse respecto de la comicidad. La sátira menipea se fundamenta en el humor, la burla y, en ocasiones, la risa tomando como base creativa la ensoñación, la doble personalidad o un estado psíquico excepcional próximo a la enajenación. No es pasión por el teatro sino auténtica locura la que sufre el maestro Crispín. Y esa locura le permite a Trigueros configurar un mundo ahistórico en el que son posibles sucesos inverosímiles como los relatados. A través del prisma dramático con el que el zapatero observa deformada la realidad, el autor configura un universo fingido que, mientras le permite desarrollar un discurso narrativo pseudonovelesco, le ampara para ejercer su crítica. Las razones esgrimidas a favor de las comedias burlescas y su peregrinar en busca de editor, sus encuentros con don Severo, representante de la crítica intransigente e ignorante, se relatan a modo de episodios que se suceden de forma equivalente a las desventuras de don Quijote de la Mancha. Como el personaje cervantino, Crispín es

¹³ La única diferencia entre ambas se halla, según explica García de Arrieta, en que la comedia ofrece retratos generales para instrucción del auditorio, esto es, combate el vicio indirectamente, mientras que la sátira atiende a lo particular de donde deriva su efectividad.

¹⁴ Rodríguez Sánchez de León, M.^a J. (1994: II, 217-223).

¹⁵ Rodríguez Sánchez de León, M.^a J. (1994: II, 217-223).

un ser social y familiarmente incomprendido. En este sentido, el conflicto con su entorno es el medio de conseguir la risa y a través de ella el propósito aleccionador. Y es esa comicidad que forma parte de la moderna comedia de costumbres, de la prosa de ficción, de la novela intelectual, en definitiva, la que valoraron sobremanera los escritores clasicistas e intentaron trasladar (o quizá generalizar) en la novela dieciochesca. Así pues, en el *Quijote de los teatros* lo cómico se erige en una forma de castigo útil que el escritor toledano aplica a los actores y a quienes les protegen.

4.3. No obstante, en la sátira sucede que ese universo de lo fingido y lo burlesco se fundamenta en una convención que necesita de la complicidad del lector. El género satírico exige que quien lee, ante aquello que se le dice o presenta, coincida en que la mofa no es más que un pretexto para aceptar la concepción de la realidad censurada que ofrece el escritor. Dicho de otro modo, para lograr el éxito de su empresa el escritor satírico busca la connivencia de un lector que comparte sus principios, su inteligencia y su sensibilidad literaria. Se requiere, por tanto, que el receptor posea una competencia cultural e ideológica, si no idéntica, sí equivalente al menos a la del satírico. Pero asumir estos dos supuestos planteaba en la época en que nos encontramos serias dudas respecto de quiénes habrían de ser los autores y los destinatarios del discurso satírico y, por extensión, sobre la pertinencia de mantener el género en el sistema literario finisecular.

5. El asunto preocupó a Cañuelo, Jovellanos, Cadalso, Montiano, Forner, Moratín hijo y, en definitiva, los adversarios de Huerta. Precisamente fue Cañuelo quien en 1781 escribía en *El Censor*: «El vulgo tiene formado de la sátira un concepto nada ventajoso. Si se le cree, ella es la enemiga de la paz, la turbadora del sosiego público, la que roba el nombre a los ciudadanos, la que confunde la inocencia con el delito, la que subleva, en fin, los súbditos contra los legítimos soberanos. [...] Yo, por el contrario, afirmo que la sátira es el apoyo más firme de la inocencia, es el mejor antídoto contra el vicio, es la barrera más segura para contener la relajación. Más poderosa todavía que las leyes, más fuerte que los discursos parenéticos para mantener a los hombres en su deber, consigue frecuentemente efectos a que éstos no pueden alcanzar. [...] Así, ella es en ciertos delitos el medio único de desterrarlos; en otros, si no es el único, es sin duda por lo común el más eficaz»¹⁶.

5.1. Pero Cañuelo, como Forner, desprecia los riesgos que otros escritores advierten al referirse a la sátira. Este último, llega al extremo de afirmar que los efectos beneficiosos de la sátira constituyen un complemento de las leyes: «Un avaro, un truán, un adulador, un soberbio, un vano, un caprichudo, un pedante, un mal versificador, no caen debajo de la jurisdicción de las leyes, las cuales, contentas con reprimir las libertades que son opuestas a la seguridad común, de ningún modo pueden alargarse a los hábitos y costum-

¹⁶ *El Censor* (1989: 38).

bres personales que penden de inclinación o de educación. Y, siendo estos vicios menos tolerables tal vez en el trato civil que algunos de los que refrenan las leyes, conviene mucho que se facilite la permisión de castigarlos con la irrisión y el desprecio, penas sin duda de mayor utilidad para cierta casta de defectos que las que usa la potestad legislativa¹⁷. Fundamentalmente porque Forner, Cañuelo, Mayans cuando parafrasea el *Viaje del Parnaso* de Cervantes¹⁸, y los miembros del Consejo de Castilla que censuraron a Forner, creen que los límites del género satírico se hallan en el libelo infamatorio¹⁹. A este respecto, manifiesta el director de *El Censor*: «[...] Al punto que un escritor satírico degenera en calumniar a los demás, en dar honor al vicio, o en publicar crímenes ocultos, su escrito que al principio era satírico, se ha transformado en otra especie diferente. Ya desde entonces no será sino un libelo digno de proscribirse por las leyes y de recogerse por los magistrados²⁰. Por sí misma la sátira no atenta contra el orden público. Lejos de ello, lo estabiliza al servir de freno de las modas importadas, las malas costumbres, la corrupción moral y los malos literatos²¹.

5.2. Luego no podía dudarse del género ni de sus autores, a pesar de que, según confirman las palabras de Arrieta citadas al comienzo, existía cierta reticencia hacia la figura pública del satírico. En su interior —escribe nuestro preceptista— hay «un genio cruel que se cubre con el velo del amor a la virtud²². Su maldad, el odio al vicio y el desprecio de los hombres puede traducirse en un ansia de venganza de la que podrían derivar perniciosos efectos²³. El autor satírico puede entonces convertirse en un ser antisocial. Sin duda, el recurso a la sátira se funda en el ataque personal de donde podrían derivarse desórdenes públicos como los acaecidos el año 1788 y que protagonizó el propio Trigueros²⁴. Mas en aquella ocasión los ataques contra la mala actuación de los cómicos madrileños y contra los defectos del teatro español antiguo trascendieron a la opinión pública por recaer sobre los actores y ser la prensa periódica la transmisora. De hecho, el artículo 3 de la Real Orden de 19 de agosto de 1788 prohibió emplear la sátira y el ataque personal cuando de criticar se trataba. La crítica, y particularmente la dramática, debía verificarse sobre la base del texto teatral o la moralidad escénica, mas sin hacer mención alguna a los cómicos y, por extensión, a los autores. A diferencia de la sátira, tendrá por objeto «conservar puras las ideas de lo bueno y de lo verdadero en las obras de ingenio y gusto, sin cuidarse del autor, sin tocar a sus talentos, ni a ninguna cosa que pueda serle personal²⁵. Por consiguiente, la crítica, cuyo

¹⁷ Forner (1786: 47-48).

¹⁸ Mayans y Siscar (1737: & 173).

¹⁹ Tal opinión se encuentra en los informes sobre la censura y publicación de la obra de Forner *Los gramáticos. Historia chinesca*, Jurado, J. ed. (1970: 201 y 205).

²⁰ *El Censor* (1989: 40).

²¹ Forner (1786: 48).

²² Batteux (1801: 260).

²³ Batteux. (1801: 260).

²⁴ Aguilar Piñal, F. (1986: 7-23).

²⁵ Batteux (1801: 260).

carácter institucional y finalidad educativa a nadie se le esconde, no sólo no puede identificarse jamás con la sátira, sino que aspira a sustituirla. Según revelan los documentos del pleito mantenido entre los Iriarte y Forner a propósito de la publicación de *Los gramáticos* (1782), la sátira ha de reducirse a una impugnación literaria: «Si el autor —escriben los censores Lardizábal y José Miguel de Flores aludiendo a Forner— se hubiera contenido en los justos límites de una impugnación literaria, no habría motivo para reprobarle su obra, porque este género de impugnaciones y críticas, cuando se hacen con la moderación y urbanidad debida, puede contribuir a la instrucción y al adelantamiento de las letras»²⁶. En consecuencia, ni el tono ni el lenguaje habrán de ser bajos, ridículos o injuriosos²⁷. Más bien procede seguir la recomendación de Jovellanos en sus *Lecciones de retórica y poética*. Conviene emplear el que denomina «tono medio», esto es, «cuando las faltas se censuran sin jocosidad, ni vehemencia pero aplicando algún caústico y sazónándole para que agrade a los lectores»²⁸.

5.3. En este contexto, el satírico desempeñará una función pública idéntica a la del filósofo. Su ventaja respecto de éste procederá del atractivo derivado del empleo de los recursos de la imaginación. Leemos en *El Censor*: «No es, pues, de maravillar que, hablando la sátira a la imaginación, pintando con tanta expresión, haciendo al vicioso objeto de la burla y del escarnio de todos, consiga unos efectos que no son concedidos a la persuasión simple»²⁹. He aquí, por tanto, su lugar. Ante la insuficiencia de la crítica, sólo la sátira puede lograr desterrar el pedantismo y la ignorancia contenida en los malos libros. Y Trigueros decidió actuar como Cervantes, esto es, ofreciendo al público un retrato deformado de la realidad dramática para mayor honra y lustre del teatro nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, F. (1982), «Anverso y reverso del quijotismo en el siglo XVIII español», *Anales de Literatura Española* 1: 207-216.
 — (1986), «La polémica teatral de 1788», *Dieciocho* 9: 7-23.
 BATTEUX, Abate (1801), *Principios filosóficos de la literatura*, Madrid: Sancha.
 BLAIR, H. (1816³), *Lecciones de Retórica y Poética*, Madrid: J. Ibarra.
 BLOOM, H. (1995), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
Censor, *El* (1781), T. I, disc. VIII, ed. fasc. de J. M. CASO (1989), Oviedo: Universidad de Oviedo/IFES XVIII.
 FORNER Y SEGARRA, J. P. (1970), *Los gramáticos. Historia chinesca*, ed. J. JURADO, Madrid: Espasa-Calpe.
 — (1786), *Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta*, Madrid: Imprenta Real.

²⁶ *Censura de «Los gramáticos. Historia chinesca»* (1970: 200-201).

²⁷ *Dictamen del Consejo sobre el pleito Iriarte-Forner* (1970: 206).

²⁸ Jovellanos (1879: 242).

²⁹ *El Censor* (1989: 40).

- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V. (1786), *Lección Crítica a los lectores del papel intitulado «Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián»*, Madrid: Imprenta Real.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1997), «La lógica del campo literario y el problema del canon», *Eutopías*, 162, Valencia: Episteme.
- JOVELLANOS, M. G. de (1879), *Lecciones de Retórica y Poética, adicionadas y comentadas [...] por Francisco Jarrín*, Gijón: Torre y cía.
- MAYANS Y SISCAR, G. (1737), ed. (s.a.) *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Valencia, Prometeo.
- Memorial Literario* (1803), T. IX, n.º xxxiv, 239-241.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1974), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC.
- POZUELO YVANCOS, J. M.ª y ARADRA, R. M.ª (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Cátedra.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1987), *Vicente García de la Huerta*, Badajoz: Diputación Provincial.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.ª J. (1994), «Sátira y parodia del teatro nacional: *La comedia nueva, El gusto del día, La mujer varonil* y su controvertida recepción crítica», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (Zaragoza: Universidad), 217-223.
- SBARBI, J. M.ª (1876), *El Refranero general español, parte recopilado, y parte compuesto*, Madrid: Impr. de A. Gómez Fuentenebro.
- SEMPERE Y GUARINOS, J. (1782), *Reflexiones sobre el Buen gusto en las Ciencias y en las Artes. Traducción libre de las que escribió en italiano Luis Antonio Muratori*, Madrid: Antonio Sancha.
- TRIGUEROS, Cándido M.ª (2001), *Teatro Español Burlesco o Quijote de los teatros*, ed. M.ª J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, Salamanca, GES XVIII/Plaza eds.