

ACERCA DE LAS DOCTRINAS LITERARIAS
DE CERVANTES

Francisco Abad
UNED, Madrid

PALABRAS PRELIMINARES

Si Cervantes —estimaba Vicente Gaos— se hubiera quedado en seguir las doctrinas preceptivas de la época en vez de pensarlas por su cuenta, el *Quijote* hubiera resultado imposible; Cervantes de hecho lo escribió contra los libros de caballerías, de los que no habían hablado Aristóteles o los preceptistas (Gaos, 1987: 120).

EL «TIRANTE EL BLANCO» Y EL «QUIJOTE»

Cervantes —había interpretado ya a su vez Menéndez Pelayo— tenía doctrinas literarias aunque fuese poeta y sólo poeta, es decir, que su capacidad fundamental era la artística; algún resabio de idealización romántica hay en esta percepción (o en sus análogas) que parece creer en los ingenios y los genios legos, pero en todo caso don Marcelino subraya lo principal al decir que el novelista poseía desde luego las doctrinas enseñadas por las Poéticas de su tiempo, aunque él lo que era es un escritor (Menéndez Pelayo, 19744, I: 744-745; nuestros párrafos presentes se enmarcan en el libro de Abad, 2004).

Ocurre por lógica que Miguel tiene en cuenta la tradición preceptiva, aunque él se valió asimismo de vivencias, sensaciones y percepciones propias, y de su inventiva artística personal (comp. *ibid.*, 754); por otra parte él pertenece históricamente y como autor a la segunda mitad avanzada del Quinientos, y entonces la teoría literaria se desarrollaba con empuje entre nosotros.

Alude el *Quijote* a la otra novela anterior «Tirante el Blanco» y se dice en él: «Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen» (Rodríguez Marín, ed., 1947: 205-206; tenemos a la vista también en algunos momentos Iriso y Pontón, eds., 1998). Estamos ante un reconocimiento del realismo (o —como se ha dicho— fidelidad estética a la vida) de esa narración aludida, y se trata de un asunto que se halla en el centro del pensamiento estético-literario de Cervantes: el de la verosimilitud poética.

El *Tirante* no quedó inadvertido para nuestro novelista, antes bien constituyó —en la estimación de Dámaso Alonso— «una sacudida» para él (Alonso, 1985: 499); Don Dámaso estudió ambos textos novelísticos (el de Martorell y el *Quijote*) y su

percepción fue la de que la primera obra incidió en la segunda en que ambos son libros «que están como partidos por la mitad entre idealismo caballeresco y positivismo diario» (*ibid.*, 526). Ocurre de esta manera —y fue tesis de importancia en la teoría literaria del crítico— que el *Tirante* enlaza con la gran creación española de la novela moderna: «*Tirant* se salta toda la novela sentimental y la caballeresca para darse la mano con la novela realista española, es decir, con la que recibirá, imitará y continuará la Europa moderna»; se trata además —en la presente estimación— de un realismo menos dependiente de antecedentes y modelos que el de *La Celestina* (*ibid.*, 523).

SOBRE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Llegará luego el capítulo XXXII del *Quijote* y encontramos en el mismo este fragmento:

—Hermano mío —dijo el Cura—, estos dos libros son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos; y éste del Gran Capitán es historia verdadera, y tiene los hechos de Gonzalo Hernández de Córdoba, el cual, por sus muchas y grandes hazañas, mereció ser llamado de todo el mundo *Gran Capitán*, renombre famoso y claro, y dél solo merecido; y este Diego García de Paredes fué un principal caballero, natural de la ciudad de Trujillo, en Estremadura, valentísimo soldado (Rodríguez Marín, ed., 1948: 12).

El novelista toma postura ante lo que la crítica ha llamado las falacias de las ficciones de las caballerías, que se contraponen a lo real o verdadero de las biografías: el cura tiene en efecto por mentirosos a dos de esos libros de caballerías: *Don Cirongilio de Tracia* y *Felixmarte de Hircania*, mientras comparecen por contra en el relato la historia del Gran Capitán y la vida de Diego García de Paredes, las cuales poseen la verdad de la historia. La verdad de la historia que aquí postula Cervantes es la del realismo verosímil, frente a los disparates y mentiras y fantasías de la ficción caballeresca. Pero viene en este mismo lugar de la novela un pasaje también de importancia:

—Mirad, hermano —tornó a decir el Cura—, que no hubo en el mundo Félixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan; porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores. Porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.

—¡A otro perro con ese hueso —respondió el Ventero—. [...] ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamentos, que quitan el juicio!

—Ya os he dicho, amigo —replicó el Cura—, que esto se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de

ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni quieren, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante, que tenga por historia verdadera ninguna destes libros (*ibid.*, 15-17).

De nuevo el cura hace énfasis en la ficción mentirosa de las caballerías, y concreta su esperanza de que quienes por ser hidalgos no deben trabajar se entretengan con ellas sin caer en la ignorancia de tener por verdaderas a las mismas. Se nos presenta además la aparente paradoja de que puedan tomarse por verdades las de los libros caballerescos, pues vienen autorizados por los individuos del Consejo Real, los cuales no habrían de permitir mentiras disparatadas: todo no obstante se entenderá si esos (o cualesquiera otros libros) lo que encierran es una verdad verosímil, si llevan en sí una verosimilitud creíble y que resulte aceptable desde el punto de vista artístico.

Cervantes entendemos que viene a rechazar el modo de ficción de los libros de caballerías y aboga por un realismo artístico, es decir, una verosimilitud realista y por tanto aceptable: la fórmula resulta ser la de *que lo fictivo sea como lo real* o en todo caso *que lo aceptemos como convención artística*.

Edward C. Riley glosa por su parte con oportunidad cómo las novelas de caballerías se consideraron falsas histórica y poéticamente (nunca podrían haber ocurrido, resultaban —diríamos nosotros— en extremo inverosímiles), y así se inclinaba por la buena prosa épica o por la historia, que para él alcanzaba sobre la poesía la ventaja de que «comparada con [ella], poseía una relativa certeza» (Riley, 1966: 269). Este mismo crítico mantiene —a la vista de varios pasajes cervantinos concordantes— cómo la teoría literaria de Miguel se individualiza y distingue «por su inclinación a considerar más fundamental mantener la verdad histórica que la poética [...] Su respeto por la verdad histórica [...] resulta evidente» (*ibid.*, 276); de esta manera ocurre en el *Quijote* que el Canónigo calificará a la historia con los atributos de la mejor literatura, es a saber, «la instrucción, el deleite y la capacidad para despertar admiración» (*ibid.*, 277).

Cervantes resulta visible en todo caso que debía conocer bien el género de las novelas de caballerías; don Enrique Moreno lo recuerda, al par que estima que su obra maestra «no significa que desconociera el mérito de las obras maestras que había producido [el género], ni mucho menos que no creyera posible escribir un libro de caballerías sin los defectos que ridiculiza» (Moreno Báez, 1968: 23-24; el contenido de la biblioteca de Cervantes lo ha reconstruido D. Eisenberg, 1991: 9-36, y el otro trabajo suyo citado allí en la n. 71).

EL CAPÍTULO L

Otra vez reaparece el asunto de las obras caballerescas en el capítulo L de este *Quijote* de 1605 que venimos viendo. Entonces ocurren estas que Cervantes denomina «discretas altercaciones»:

—¡Bueno está eso! —respondió don Quijote—. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron?. Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debo de hacer como discreto, sino léalos, y verá el gusto que recibe de su leyenda. [...] Vuestra merced créame, y como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala (Rodríguez Marín, ed., 1948: 383-388).

Según Francisco López Estrada el presente capítulo L posee propósito didáctico que toca a la teoría poética: se replantea la cuestión de la verdad y la ficción literarias sin resolverse, y así prosigue el asunto debatido sin alcanzarse conclusión (Rico, ed., 1998: 109). No creemos nosotros en ese no alcanzarse conclusión, ya que Cervantes sí que viene manteniendo en todo el contexto de la narración una doctrina específica acerca de la historia, la ficción y la verosimilitud.

En nuestra interpretación sucede ahora que don Quijote, que se sabe caballero andante, proclama la que él cree veracidad de los libros de caballerías, lo que les hace estar impresos con licencia; proclama por igual el gusto de su lectura y el efecto que producen de mejorar la condición propia de quien los lee. El personaje siente pues de raíz e íntimamente esa naturaleza moral que ha adoptado de caballero andante, y en coherencia con ella experimenta como verosímiles los libros de caballerías; Cervantes sin embargo viene a proclamar en el todo de su texto una poética del realismo verosímil, y así lo manifestó casi diez años más tarde en un pasaje bien conocido del *Viaje del Parnaso* sobre el que ya llamó la atención Américo Castro:

Que a las cosas que tienen de imposibles,
siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
las que tienen vislumbre de posibles,
de dulces, de suaves y de ciertas
explican mis borrones apacibles. [...]
Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece, y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplace

(Castro, 1925: 21).

El imposible queda rechazado en favor de lo posible, o sea, de lo verosímil o que se tome según una convención artística por tal; de esta manera la ficción o mentira satisface si parece que es *como* la verdad. Ocurre esto para el autor Miguel de Cervantes, mientras que en coherencia con lo que siente ser y quiere ser don Quijote —un caballero andante—, las obras de caballerías sí encierran para él lo que es posible y es verdad.

Respecto al hecho del decaimiento de este género de las caballerías hacia la época del *Quijote*, Riley escribe así: «Don Quijote ejemplifica una actitud mental lo bastante decadente ya alrededor del año 1600 para resultar cómica, y lo suficientemente viva aún para que su crítica no esté fuera de lugar» (1966: 265); además el mismo estudioso comenta con agudeza:

Cervantes critica las novelas de caballerías desde la posición aristotélica. Su falta de verdad poética es la mayor objeción que encuentra. Pero esta objeción va también acompañada por una profunda y humanística desconfianza en los efectos perjudiciales que, sin proponérselo, producen en la verdad histórica (*ibid.*).

En efecto nuestro novelista postula la verdad de la historia, y cuando se trata de ficción, las mentiras que verdad parecen.

SOBRE LA (IN)VEROSIMILITUD

Directamente referido a la inverosimilitud de las caballerías encontramos otro pasaje y parlamento, cuando en el cap. XLVII encontramos estas palabras del Canónigo:

—Verdaderamente, señor Cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías [...] Este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar [...]. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno (Rodríguez Marín, 1948: 345-347).

Aparecen condenadas pues las caballerías en cuanto se trata de narraciones disparatadas, sin concordancia interior y por tanto sin hermosura ni deleite. Se trata siempre de buscar lo verosímil, y ahora Cervantes emplea la misma fórmula que hemos visto ya de un texto posterior, la de la ficción que parece verdad; el fragmento resulta un tanto amplio, pero es de importancia capital:

Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte, que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera, que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada (*ibid.*, 349).

Otra vez nos encontramos con el enunciado fundamental de que la mentira literaria o mentira ficticia ha de parecer verdad, e incluso será mejor si lleva en sí lo dudoso y posible, es decir, si lleva al límite las posibilidades de lo verosímil sin salirse de él; de esta manera habrán de «facilitarse los imposibles», o sea y como venimos viendo, se ha de llevar al límite lo verosímil.

Estas fábulas mentirosas se han de casar por tanto con el entendimiento, a los entendimientos de los lectores y espectadores les han de resultar posibles, armónicas con la verdad, esto es, verosímiles.

La perfección de lo escrito depende en definitiva de la imitación y la verosimilitud, de la imitación fuertemente verosímil; más que realista, verosímil: no se trata de una ficción realista, sino de una ficción verosímil. En ningún caso se postula que el resultado sea una quimera o monstruo, sino —más clasicistamente— una figura proporcionada; sin embargo lo más esencial y propio de lo Barroco sí serán esas quimeras y monstruos.

La presente proclama en favor de la verosimilitud ha quedado glosada por varios críticos, y por ejemplo, Amezúa entendía el concepto de lo verosímil como el de que en la invención artística, «lo creado tenga vida posible, que pueda existir en el mundo del arte, que no repugne a la lógica ni al entendimiento» (G. de Amezúa, 1956: 370); en otro momento el mismo crítico define lo verosímil como “lo posible novelable” (*ibid.*, 379). De su parte Vicente Gaos subrayó que Cervantes sentía estéticamente algo cercano a lo que modernamente se ha denominado el arte por el arte, y que dentro de esta «pura literatura no hay inverosimilitud, pues lo inverosímil resulta de la confrontación de la ficción con la realidad» (Gaos, 1987: 117).

De manera específica y referida a las caballerías castellanicas, Martín de Riquer comenta cómo «los libros de caballerías castellanos no relataban fábulas «posibles según probabilidad y necesidad» como exige el Estagirita, sino que se habían desbochado en un tipo de inverosimilitud que los preceptistas españoles del siglo XVI no podían tolerar» (Riquer, 2003: 104; sobre este cap. XLVII del *Quijote* cfr. un comentario de D. Villanueva *apud* Rico, ed., 1998: 102-104).

A su vez —en fin— Riley estima que «las afirmaciones del canónico apuntan más hacia una racionalización del *romance* [“novela o libro”] caballeresco que a su proscripción. [...] Exige], como buen clásico, que se escriba bien y que se dé la debida importancia a la verosimilitud» (Riley, 1990: 86).

DOCTRINAS DRAMÁTICAS

También están aludidas en el *Quijote* «las comedias que ahora se representan», y al hacerlo perfila Cervantes su doctrina dramática. Así en el capítulo XLVIII de la parte primera de la novela leemos:

Estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gus-

to, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos (Rodríguez Marín, ed., 1948: 354-355).

Estamos (nos dice nuestro autor) ante disparates —sean históricos o fictivos del todo— sin pie ni cabeza, y reconoce que de esta forma lo quiere el vulgo, «y no de otra manera», en frente de esto a la opinión de los pocos discretos que siguen el arte; se trata pues de una actitud más bien clasicista, que se reafirma en este contexto cuando leemos poco más tarde que «habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, espejo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia» (*ibid.*, 356-357). El novelista rechaza la urdimbre de necedades y disparates que le parece ver en la «comedia» española, y así concreta cómo ocurre por ej. que sorprende en las comedias que «la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo» (*ibid.*, 358): todo en realidad sucede en las mismas «no con trazas verisímiles» (*ibid.*).

Cervantes pide «la buena comedia», no las que «agora se representan»:

Los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos. [...] Este fin [de entretener y divertir la comunidad] se conseguiría mucho mejor, sin comparación alguna, con las comedias buenas que con las no tales; porque de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud (*ibid.*, 360-361).

Entiende Cervantes que esos afectos aludidos los despierta la comedia buena, de traza ordenada y buen artificio, en el ánimo de quien pudiera escucharla, lo que no pueden lograr las comedias «de agora».

No obstante las afirmaciones que comparecen en su novela el autor alude a Lope de Vega con elogio, si bien señalase lunares en su obra como resultado del apartarse de las reglas clasicistas:

Y que esto [el acomodarse al vulgo] sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama, y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren (*ibid.*, 362).

En cualquier caso del contexto de los escritos enteros cervantinos se deduce en el autor un clasicismo no exclusivista: Cervantes no se nos aparece —ha comentado

Riley— «ni como un riguroso preceptista ni como un innovador iconoclasta. [... Forma parte ...] de aquellos que consideran que el arte está sujeto a ciertos principios universales e inmutables, pero también a condiciones accidentales, que son las únicas susceptibles de cambio» (Riley, 1966: 52). Así ocurre que en «El rufián dichoso» la Comedia enuncia:

Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si lo mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes.
He dejado parte dellos,
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte.
Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho, y así, es fuerza
que haya de mudar lugares;
que como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voyme allí donde acontecen.

(Sánchez Escribano y Porqueras, eds., 1965: 140).

Se proclama aquí el desdecirse de los preceptos parcialmente (aunque guardando algunos) debido a que así lo quiere el uso de los tiempos al margen del arte, lo que motiva por ej. el mudar los lugares de la acción.

Las presentes afirmaciones se diría que dan la razón a la estética anticlasicista lopeveguesca, y aunque muchas veces se han tenido por testimonio de un cambio de criterio en Miguel de Cervantes, quizá en definitiva deban interpretarse según lo hizo en su día Riley: el alcaíno no se adhirió sin más a las innovaciones iconoclastas, sino que fue un clasicista no riguroso. Así lo razona también —en la misma traza de Edward Riley— el prof. Florencio Sevilla, quien identifica a Cervantes en tanto «un tratadista cuasi clásico, de remota raigambre aristotélica, pero abiertamente proclive hacia la innovación o recreación» (Sevilla, 1986:244), de manera que debemos considerarlo un preceptista moderado que unas veces se manifestó «so capa de denuncia a las irreverencias caprichosas (*Quijote*, I, 48), y en alguna ocasión con visos de ocasional y razonada concesión para con lo «novísimo» (*Rufián dichoso*, II)» (Sevilla, 1986: *ibid.*): nos adherimos en fin a la fórmula de que «Cervantes no fue nunca ni recalcitrante defensor de lo clásico, ni tampoco derrotado imitador de lo moderno[;] sostuvo la moderada pervivencia de las «reglas» y abogó por la mesurada alteración de las mismas» (*ibid.*).

CONCLUSIÓN

Según queda ya dicho, Cervantes se opone al modo de ficción de los malos libros de caballerías y aboga por una verosimilitud realista o que la tomemos como realista: la fórmula resulta ser la de que lo fictivo sea como lo real o en todo caso que lo aceptemos como convención artística.

También queda propuesto que entendamos cómo don Quijote, que se sabe caballero andante, proclama en consecuencia la que él cree veracidad de esos libros caballerescos, que de esta manera pueden estar impresos con licencia. El personaje siente pues de raíz e íntimamente esa naturaleza y esa vida moral que ha adoptado de caballero andante, y en coherencia con ella experimenta como verosímiles los libros de caballerías; Cervantes sin embargo viene a proclamar en el todo de su texto una poética de la invención verosímil o que se toma convencionalmente por tal.

El imposible queda rechazado en favor de lo posible, o sea y según acabamos de decir, de lo verosímil o que se tome así según una convención artística; de esta manera la ficción o mentira satisface si parece que es *como* la verdad o la tomamos —por tratarse de una obra de arte— *como* la verdad; para el personaje don Quijote las obras de caballerías sí encierran lo que él cree que es posible y es verdad.

La mentira literaria o mentira ficticia ha de parecer verdad, e incluso será mejor si lleva en sí lo dudoso y posible, es decir, si lleva al límite las posibilidades de lo verosímil sin salirse de él; de esta manera habrán de «facilitarse los imposibles», esto es, puede hasta llevarse al límite lo verosímil.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias al *Quijote* y a cuestiones conexas con la obra pueden entresacarse de la amplísima relación —más de doscientas páginas— que aparece al final de Rico (1998); en ella vid. —e. gr.—. el libro de 1992 de Félix Martínez-Bonati.

Una aproximación a la persona de Cervantes y en concreto al *Quijote* y a los libros de caballerías ha de verse ahora en el conjunto de trabajos y páginas reunidos por Martín de Riquer (2003).

Sobre las ideas estético-literarias cervantinas hay varios tratamientos clásicos: el de Menéndez Pelayo en la *Historia de las ideas estéticas...*; el de Américo Castro (1925, esp. cap. I); el de Agustín G[onzález] de Amezúa (1956, en varios de los capítulos); el de Jean-François Canavaggio (1958); ...

Luego el tratadista fundamental ha sido Edward C. Riley, con un libro primero de relieve (1966) y otras contribuciones más breves, como la de un capítulo de la *Suma Cervantina*, o la de su propio libro de 1990.

Hay un texto sobre «Teoría de la novela» en la edición del *Quijote* de Vicente Gaos (1987).

También puede leerse el cap. II de Moreno Báez (1968).

Etc.

Referencias bibliográficas

- ABAD, Francisco (2004), *Introducción a la historia de las doctrinas literarias en España*, Madrid, UNED.
- ALONSO, Dámaso (1985), *Obras Completas*, VIII, Madrid, Gredos.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista y RILEY, Edward C., eds. (1973), *Suma Cervantina*, London, Tamesis.
- CANAVAGGIO, Jean-François (1958), «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el «Quijote»», *Anales Cervantinos*, VII, 13-107.
- CASTRO, Américo (1925), *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- EISENBERG, Daniel (1991), *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio.
- GAOS, Vicente, ed. (1987), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, III, Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1956), *Cervantes[,] creador de la novela corta española*, I, Madrid, CSIC.
- IRISO, Silvia, y PONTÓN, Gonzalo, eds. (1998), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1974), *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid, CSIC.
- MORENO BÁEZ, Enrique (1968), *Reflexiones sobre el «Quijote»*, Madrid, Prensa Española.
- RICO, Francisco, ed. (1998), *Don Quijote de la Mancha*, II, Barcelona, Crítica.
- RILEY, Edward C. (1966), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- (1990), *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica.
- RIQUER, Martín de (2003), *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed. (1947), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, I, Madrid, Atlas.
- (1948), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, III, Madrid, Atlas.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto, eds. (1965), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- SEVILLA, Florencio (1986), «Del «Quijote» al «Rufián dichoso»: capítulos de teoría dramática cervantina», *Edad de Oro*, V, 217-245.