

Alquimia, burla y escritura: *El vizcaíno fingido* y la recreación cervantina

Carmela V. Mattza
(Louisiana State University)

La que se fía en su ingenio,
lleno de fingidas trazas,
fundadas en interés,
y en voluntades tiranas;
la que no sabe guardarse,
cual dicen, del agua mansa,
y se arroja a las corrientes
que ligeramente pasan
la que piensa que ella sola
es el colmo de la nata
en esto del trato alegre,
*o sabe poco, o no nada.*¹

La conjunción de circunstancias de diferente calibre (económicas, políticas y sociales) producidas e impulsadas por la expansión de la monarquía española hacia finales del siglo XV provocó que muchos vizcaínos se desplazaran a través de la península ibérica, una situación que no pasó desapercibida para los escritores castellanos como Miguel de Cervantes, Castillo Solórzano, Lope de Vega, etc. (Legarda, 23-116). Así, gracias a su lengua, nombres, vestimenta y ocupación, pronto esa figura del vizcaíno que en 1517 dio a la luz Torres Naharro en la *Tinellaria* de su *Pro palladia* (Ferrer-Chivite, 24), se convierte en uno de los personajes-tipo del teatro cómico del siglo XVI. Queda claro que este personaje, como otros del teatro áureo, no tienen un origen azaroso, sino que corresponde con los estereotipos ofrecidos por la tradición. Así, para De Miguel y Canuto, en los entremeses de Miguel de Cervantes encontramos tipos y figuras dramáticas en las que

[...] concurren al menos tres tipos de discursos: la tradición oral, la tradición teatral y/o literaria y un discurso de invención autorial que conciba y reformula los otros dos. Existen tipos que pertenecen predominantemente a una tradición teatral, otros a la tradición oral y en otros convergen simultáneamente ambas tradiciones (705).

Para Aurelio González, las figuras dramáticas o tipos de los entremeses de Cervantes cobran su auténtica vitalidad en el escenario porque

es ahí donde la espacialidad y el aparte cobran su verdadera dimensión y se establece la complicidad con el público, complicidad que implica pasar del espacio de la ficción dramática al espacio teatral real, que es en el que se encuentra el público (150-151).²

Cervantes revitaliza a estos tipos o figuras y los devuelve a la escena con una sensibilidad que corresponde con la de su tiempo, es decir, con una presencia más urbana (Lukens-Olson,

¹ Miguel de Cervantes. *Obras completas*, ed. Florencia Sevilla Arroyo 1999, 1156. Todas las citas de *El vizcaíno fingido* provienen de esta edición.

² Sobre la importancia del espacio teatral de la representación dentro del entremés cervantino, véase también el ensayo de Rodríguez (2014).

381). Es más, se puede decir que las diferentes maneras como el personaje del vizcaíno está presente en la obra cervantina corresponde con las prácticas estéticas del autor, quien buscaría así continuar experimentando con los límites de los estrictos códigos de la categorización literaria de la época (Brewer 2021).

Ahora bien, al revisarse la crítica dedicada a *El vizcaíno fingido*, se nota que hay un interés permanente por entender el género (Schuessler 1992) así como la temática presente en la obra estudiando las relaciones que este entremés puede mantener con los otros (Baldín 1948; Osuna 1971; Canavaggio 1987; Sevilla y Hazas 1987; Canónica 2011). Es notoria la tendencia a estudiar esta pieza cómico-teatral a partir de sus relaciones inter o para textuales con el folklore y la literatura ejemplarizante de su tiempo (Zimic 1982, 2007, Pérez de León 2005). Además, existe el interés por entender mejor el aspecto socio cultural que rodea al entremés (Johnson 1989; Pérez de León, 2020) y con razón. Lo que se pone en el escenario en el siglo XVII está directamente relacionado con una percepción del espectáculo y el teatro como parte de la vida o experiencia humana (Pérez de León 2004, 13).

Pero la literatura, y especialmente la obra cervantina, no sólo nos presenta experiencias y vidas humanas, sino que también saca a relucir objetos, espacios y sucesos. Notable resulta ver cómo en los textos cervantinos los acontecimientos, los lugares y los objetos pueden llegar a contar su propia historia como, por ejemplo, sucede en *Don Quijote* con La Mancha y Sierra Morena, la peste que azotó España hacia finales del siglo dieciséis,³ los molinos de viento, la venta, las tinajas de vino, etc. Por eso no debería resultar extraño encontrar esta práctica con respecto a los objetos, espacios y otros elementos no solo en las comedias de Cervantes sino también en sus entremeses, a pesar de su brevedad. Así, por ejemplo, en el caso del entremés *El vizcaíno fingido*, se hace alusión a la pragmática acerca de las personas que se prohíben ir en coche de 1611 y a la cadena de oro. La pragmática fue comentada, entre otros, por Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1987), mientras que Henri Recoules (1976) le dedicó un ensayo al tema de la cadena de oro donde estudia su presencia de una manera comparativa con la anécdota de la cadena de oro en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y concluye afirmando que

en *El Vizcaíno fingido* como en otros entremeses (...) se vale Cervantes de la tradición, pero crea algo *verdaderamente suyo*, un entremés en el que predomina la burla, es decir lo que hace de la pieza un juguete cómico que tiende sobre todo a despertar la risa en los lectores o en los oyentes (256, énfasis mío).

Como apuntaba Valbuena Pratt en la introducción a su edición de la obra de Cervantes, “El engaño de la cadena falsa pertenece al folklore tradicional, y es tema de una forma de estafa usual en todos los tiempos” (517). Y como no hay nada en el folklore tradicional que no encuentre su proyección en la tradición literaria universal, no resultará sorprendente encontrar que el tema de la cadena de oro aparezca en diferentes tradiciones literarias y que, dentro de ellas, adquiera sentido y significado como objeto literario.⁴ Pero la cadena de oro, como pronto veremos, puede salirse de los límites que se le imponen como objeto de catálogo literario y convertirse en testigo de experiencias humanas que la transformen de un objeto singular a uno colectivo, y cargado de significación no solo cultural sino también geográfica y genérica sin dejar de lado su función lúdica. Desde esta aproximación que este ensayo se propone desarrollar, la cadena de oro nos ofrece las claves para proponer una lectura del entremés que ponga

³ Ver *Don Quijote*, capítulo XVIII.

⁴ Ver el artículo de Henry Recoules para detalles sobre el tema de la cadena de oro en la literatura del siglo de oro.

nuevamente en evidencia el interés cervantino por el estado de la educación de las mujeres de su tiempo, esa voz que hace de Cervantes un contemporáneo nuestro.



Fig. 1. "Entremés del Vizcaíno fingido" en *Los entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Gaspar y Roig, 1868. p. 37

De burlado a burlada: El público femenino y el entremés

Como se sabe, *El vizcaíno fingido* es un entremés donde dos estafadores, Solórzano y Quiñones, hacen burla de Cristina, una cortesana sevillana, quien pretendiendo sacar provecho de una situación, termina siendo ella burlada al querer aprovecharse de la oportunidad de adquirir una cadena de oro por un valor irrisorio.⁵ Llama la atención que, desde el inicio del

⁵ Según Calaveri Pazos, el artificio del enredo con el que Solórzano intenta burlar a Cristina, "[...] estriba en servirse de dos cadenas, una falsa y otra fina, ambas parecidas en extremo, metidas en dos bolsillas o bolsas tan idénticas en

entremés, Solórzano deje en claro que si el gusto de la burla reside en burlar a una mujer considerada burladora, esta burla no “ha de ser ni con ofensa de Dios ni con daño de la burlada” (1142). De esta manera se le asegura al lector o público de la obra, que está a punto de pasar un buen rato o momento deleitable sin daño. Esta promesa estética dirigida al lector, y donde se le anuncia que pasará un momento de placer u ocio diferente, no es nueva, recorre la obra cervantina. Así, la encontramos en los prólogos a *Don Quijote* (1605, 1615), las *Novelas ejemplares* (1613) y *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615).⁶

Desde sus primeras líneas, en el entremés se anuncia que el gusto de la obra reside en hacer burla de Cristina, la taimada sevillana, quien con Brígida son “busconas y maliciosas — prostitutas de cierto rango...” (Huerta Calvo, 17). Este es un entremés donde la burla se vuelve contra el burlador, un tema que aparecerá en varias ocasiones en los entremeses de Agustín Moreto (María L. Lobato, 53). Sin embargo, el que Cervantes haya transformado el género del personaje, es decir, nos presente no a un burlador sino a una burladora, solo ha merecido el comentario informado de Graciela Balestrino (2006). Frente al supuesto antifeminismo de la época que la obra Cervantes podría imitar o transmitir y que Asencio, entre otros, trató de explicar (1973); tanto Zimic (1983, 53) como Ocaña (2012) y otros han mostrado que tal posición es esencialmente contraria al pensamiento cervantino, pero no sólo por razones morales o sociológicas, pues que el personaje de Cristina sea motivo de burla puede ser también entendido como una invitación a leer los entremeses como un teatro de figuras que aluden y se relacionan con ideas o situaciones propias de la literatura emblemática. Desde esta perspectiva, este ensayo sugiere que la imaginería clásica de los emblemas, pensada siempre a través y para la figura masculina, recibe un giro por parte de Cervantes, quien al incluir a la figura de burladora burlada invita al público femenino a que también se considere incluido en la exhortación a la lectura y la educación que aparece en los textos emblemáticos de la época. La clave para tal lectura, como pronto veremos, la tenemos en esas cadenas de oro que tantos dolores de cabeza causará a Cristina. Es más, desde esta perspectiva, si la burla o el entremés resulta ser esa miel con la que la medicina tiene que ser acompañada para que sea efectiva como nos recordaba Don Juan Manuel en *El conde Lucanor*,⁷ la medicina o la metalectura del entremés es la exhortación para que no sólo los hombres, sino también las mujeres entiendan tanto el poder como el peligro que pueden crear las palabras en aquellos que todavía confunden astucia con inteligencia, sin entender que la lectura es un proceso mediante el cual la persona se vuelve inteligente porque aprende a leer bien, es decir, entrelíneas.

Las cadenas de oro de Hércules

La descripción que el escritor Luciano de Samosata nos presenta de la veneración que recibe Hércules entre los galos llegó a conocerse como Hércules gálico (Hercules Gallicus). Durante el renacimiento, esta imagen de Hércules se consolidó como símbolo del poder de la retórica para persuadir y seducir la voluntad humana (Galinsky 2010). Esta gran difusión que la imagen alcanzó entre los humanistas se debió primero a la publicación de las obras de Luciano de Samosata en Florencia en 1496 que contenían textos del escritor latino no conocidos en la época. El impacto de esta publicación durante el Renacimiento puede ser medida en la influencia que ejercerá en escritores como Tomás More (Marsh, 194), François Rabelais (Marsh, 72) y

su materia y hechura particular ni más ni menos que lo parecen las cadenas en las suyas” (27. Se ha modernizado la ortografía)

⁶ Ver el desarrollo de esta apreciación estética en Pérez de León (2020).

⁷ Véase el prólogo (99-98).

Erasmus de Rotterdam (Marsh, 102) entre otros. Destacan las figuras de Erasmo y More en este contexto porque juntos se encargaron de traducir al latín varios textos de Luciano (Marsh, 167-168; North, 430 nota 33).

Es gracias a esta difusión de la obra de Luciano durante el Renacimiento que la imagen del llamado Hércules gálico se hizo conocida. Esta imagen describe una pintura de Hércules que Luciano vio cuando estuvo entre los galos, conocidos también como los protoceltas. En esta imagen, el héroe griego es representado como un dios que arrastra a multitudes de hombres con una cadena de oro que se extiende desde la lengua hasta las orejas. Esta descripción de Hércules adquiere notoriedad y popularidad inmediatamente.⁸ Alciato no duda en incluirla en su *Emblemata* publicado en Augsburgo en 1531, donde la encontramos en el emblema 92, cuyo texto latino se reproduce en este ensayo con una traducción en prosa al español:

ARCUM laeva tenet, rigidam fert dextera clavam,
 Contegit & Nemeës corpora nuda leo.
 Herculis haec igitur facies? non convenit illud
 Quòd vetus, & senio tempora cana gerit.
 Quid quòd lingua illi levibus trajecta catenis
 Queis fissa facileis allicit aure viros?
 An'ne quòd Alciden lingua, non robore Galli
 Praestantem populis iura dedisse ferunt?
 Cedunt arma togae, & quamvis durissima corda
 Eloquio pollens ad sua vota trahit.

En su mano izquierda tiene un arco, y en la derecha un fuerte garrote, el león de Nemea viste su cuerpo desnudo. Así que esta es una figura de Hércules. Pero está viejo y sus sienes, canosas por la edad, eso no encaja [con la imagen]. ¿Qué se hace del hecho de que su lengua tenga cadenas ligeras que la atraviesan, y que estén unidas a las orejas perforadas de los hombres, y por ellas los arrastre sin resistencia? Seguramente la razón por la que los galos dicen que el descendiente de Alceus [Hércules] sobresalió en elocuencia más que en fuerza y dio leyes a las naciones. Las armas ceden ante las artes de la paz, e incluso al más duro de los corazones, el hábil orador puede conducir a donde quiera.⁹

⁸ Para una versión en español ver "Preludio. Heracles". *Luciano. Obras I*, Madrid, Gredos, 1996. pp. 96-100.

⁹ La traducción es mía. La imagen que acompaña a este emblema se reproduce en la figura 2, donde se ofrece la imagen que apareció en una edición italiana impresa y publicada en Lion en 1557. Esta imagen es la misma que apareció primero en Augsburgo en 1531 y luego en la edición en español de Lión en 1548.

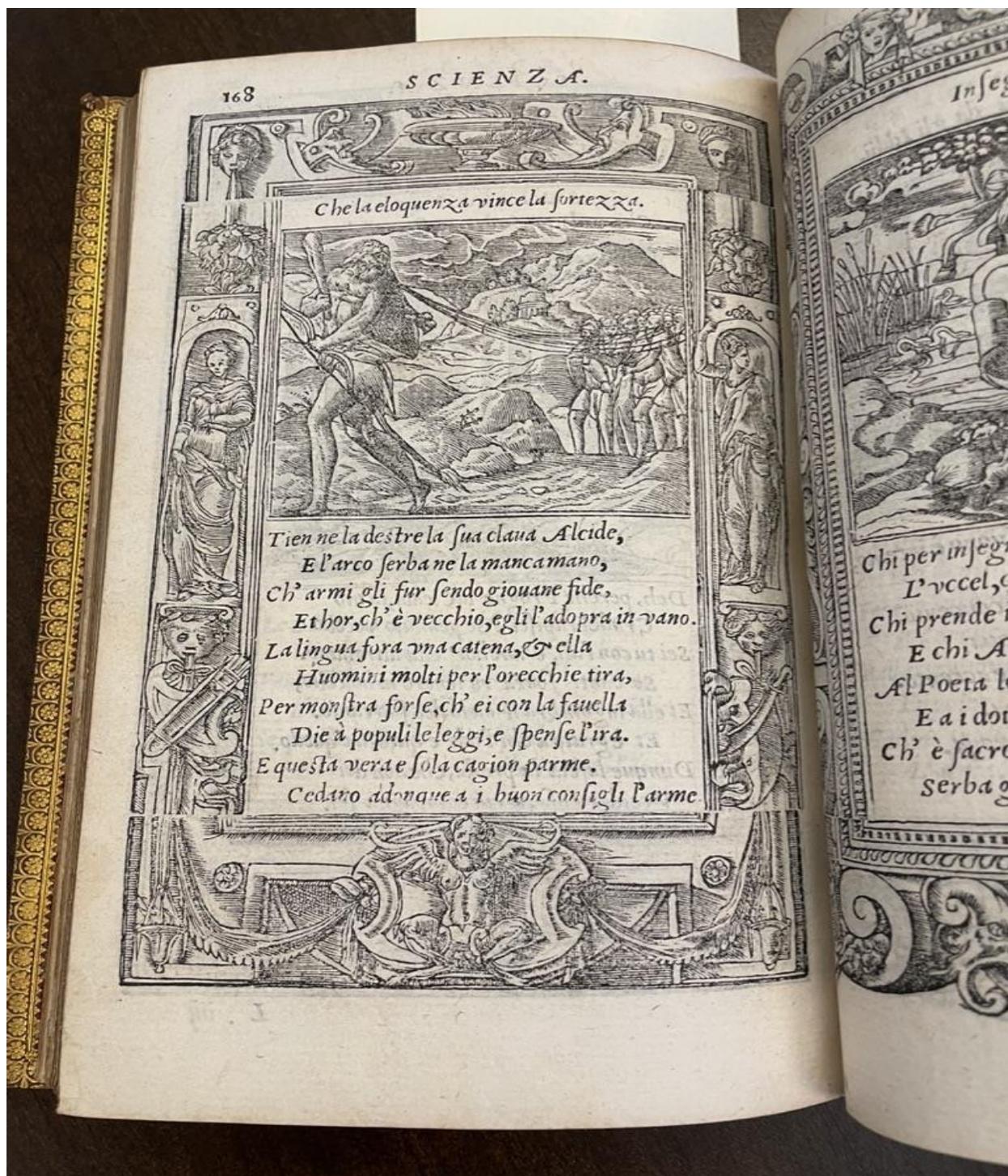


Fig. 2 "Che la eloquenza vince la fortezza." Diuerse imprese accommodate a diuerse moralità : con versi che i loro significati dichiarano insieme con molte altre nella lingua Italiana non piu tradotte / tratte da gli Emblemi dell'Alciato, 168.

Como sabemos, la obra de Alciato empezó pronto a circular ampliamente por Europa. Según Rafael Zafra, el volumen *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*

apareció en Lión (Francia) en 1549 y tuvo cerca de 150 ejemplares (5). En esta edición española, el emblema que vengo comentando aparece en el número 124.

Así pues, en la península ibérica esta representación de Hércules como símbolo del poder de la elocuencia y la persuasión fue bastante circulada y conocida. Hay una crónica de Gómez de Castro sobre la visita de Felipe II a Toledo de 1559 que describe la pintura de Hércules que se pintó en el arco de la Puerta de Visagra de Toledo para saludar la entrada del rey:

Hazia la puerta de la ciudad a la mano derecha estava Hercules pintado en forma de viejo, con su clava y arco en cada mano, la piel del león echada por las espaldas, que le caya en los pechos del pico de la lengua le salía una cadena que entrava por las orejas de muchas gentes que se tenía delante (qtd. Pizarra, 109).

Es más, se sabe que la primera traducción al español de dos obras de Luciano aparece en 1538 (Alsina lxxxii),¹⁰ y que una de las pinturas que adorna la bóveda del salón principal del Escorial es la de Hércules gálico,¹¹ que además corresponde con el emblema de Alciato que acabamos de comentar. Este uso de los emblemas por parte de los encargados de la imaginería de poder y autoridad de la monarquía de los Austrias no es aislado, sino que es parte de una práctica que especialmente durante los siglos XVI y XVII adquieren más importancia y vigencia.¹² Así, por ejemplo, durante las celebraciones que tuvieron lugar en los Países Bajos españoles para celebrar la llegada de los archiduques Alberto e Isabel como gobernantes conjuntos en 1599, encontramos una estatua del Hércules gálico, una estructura temporal que estaría adornando las celebraciones como se muestra en la figura 3. Cabe además mencionar que, en 1621 en Madrid, se publica *Luciano español. Diálogos morales, útiles por sus documentos*, donde en el diálogo octavo “El Hércules Menipo de Luciano” se comentan varios atributos de Hércules. Pero igualmente relevantes son estas descripciones del Hércules gálico que circularon en España hacia inicios del del XVII. Así, por ejemplo, lo encontramos en *Instrucción para predicadores* de Francisco Aguilar Terrones del Cano (Madrid, 1616):

(Tulio) En el capítulo 6, dice que hay elocuencia de mozos y otra de viejos, y esta es la del pulpito y de la que tiene mucha, y con excelencia la sagrada escritura, que ley da y observada con atención tiene verdadera y propia elocuencia en propiedad, fuerza y gala de palabras y razones: aun a Hércules con sus cadenas de oro, que le fallan de la boca y con que llevaba preso el mundo tras de si (que quieren decir su gran elocuencia) siempre le pintaban viejo y a Néstor viejísimo, que dicen que vivió tres generaciones porque era elocuentísimo: enseñándonos que la verdadera elocuencia está en los viejos, que hablan cuerdo, eficaz y despacio, y no en los mozos, *luxuriantes in sermone* (58).

¹⁰ Para detalles ver la introducción al volumen 1 por José Alsina Clota (lxxxii - lxxxiii).

¹¹ Para detalles sobre la presencia del Hércules Gálico en El Escorial, véase el trabajo de Angulo Iñiguez (129-130). Se puede acceder a la versión digital de la pintura a través de este enlace, <https://rbme.patrimonionacional.es/home/Galeria-Fotografica/Boveda-del-salon-principal.aspx>

¹² El uso de los emblemas como panegíricos de poderosos ha sido estudiado por Sagrario López Poza (2015).



Fig. 3 Bochius, Joannes, *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae archiducum : et eorum optatissimi in Belgium adventus ... descriptio*, p. 266.

También encontramos narrada la anécdota en la *Heroyda Ovidiana. Dido a Eneas* de Sebastián Alvarado de Alvear (Madrid, 1628):

Común es la pintura de Hércules que, con cadenas de oro en los pechos, prendían de gran muchedumbre, que le cenía y coronaba, la tenía pressa con gusto; y aficionada con voluntad. Repara que las cadenas son de oro; y que era en tiempo que trahia por timbre, victor ab orberedux, y verás como riquezas y felicidad atrahen corazones y roban voluntades (87).

Estas citas permiten ver que la imagen de Hércules aparece asociada con la elocuencia no solo como la habilidad y poder de traer la paz sin armas como aparece en Alciato, sino que además aparece la idea de que esta elocuencia es también capaz de someter voluntades y seducir no solo para el bien. Por eso en uno de los emblemas aparece la figura de Nestor mencionada junto a Hércules, y así recordar los peligros de la elocuencia sin sabiduría. Así pues, la imagen del Hércules gálico nacido de la anécdota contada por Luciano da pie a toda una nueva imaginería literaria que se extiende por toda Europa y se materializa en eventos celebratorios

públicos no sólo de tipo religioso sino también político tanto en la península ibérica como en Francia.¹³

La cadena de alquimia

En el entremés, la cadena de oro es el objeto que atrae la atención de Cristina, quien al inicio se muestra recelosa de la propuesta de Solórzano, "...pero si he de decir lo que siento, tanta liberalidad me tiene algo confusa y algún tanto sospechosa." (1143). Sin embargo, Cristina finalmente deja que el deseo por el objeto ciegue su entendimiento y así se ve seducida por las artimañas de Solórzano y Quiñones. Así, no acepta el aviso vedado que su vecino el joyero le entrega cuando le lleva la cadena para que verifique su autenticidad:

Esta cadena he tenido en mis manos muchas veces, y sé que pesa ciento y cincuenta y dos escudos de oro de a veinte quilates y que si vuesa merced la compra y se la dan sin hechura no perderá nada en ella (1144).

El que la cadena haya pasado por las manos del joyero muchas veces debería servir como una alerta para Cristina, pero ella no lo llega a comprender así. Seducida por la idea de la posesión de la cadena pasa por alto las advertencias que emiten la manera absurda de la adquisición y el precio irrisorio que pagará. Así, por ejemplo, para que un joyero pudiera confirmar la autenticidad del oro con que está hecha la cadena y tasarla necesitaría tener las herramientas que tiene en su taller para poner en marcha el procedimiento que le permite emitir el juicio sobre el oro. Sin embargo, en casa de Cristina, el joyero, quien dice reconocer la cadena porque la confunde con la original que le ha llevado Solórzano al taller en dos oportunidades, no procede como lo hubiera hecho en su taller. Así, el joyero, apurado por el deseo de tener una tarde libre y sin la compañía de su mujer, se deja guiar por los sentidos (la vista y el tacto) y de esta manera confunde la cadena de oro que vio en su taller con la de alquimia que tiene Cristina y que ahora él tiene en sus manos. El error de Cristina es aceptar este juicio apurado del joyero, quien lo emite sin ciencia o experimento que lo avale. Cristina pasa por alto los pasos más importantes en la tasación y la certificación del oro. Apurada por el resultado y sin entender o reconocer la importancia del procedimiento para llegar al resultado se deja entonces envolver por esas palabras de Solórzano que como sabemos no son de oro sino de alquimia.

Así pues, Cervantes ha colocado a Cristina, la astuta y taimada sevillana, en ese mismo grupo que según la tradición emblemática solo lo ocupaban los hombres en la tradición del Hércules Gallico que el emblema de Alciato recrea. Ella también ha sido hecha presa por las cadenas de oro y esa sea quizás el gran aporte de esta pieza a nuestras conversaciones contemporáneas sobre las relaciones de equidad entre los géneros: hombres y mujeres son igualmente convencidos con palabras de sabiduría (Alciato), pero ellos también pueden ser engañados y seducidos, como apuntan los tratadistas españoles del siglo XVII, pues estas cadenas de Hércules (el oro) no sólo atraen riquezas y felicidad, sino que también roban voluntades, o sea pensamiento. Ahora bien ¿cuáles son las cadenas que han atado a Cristina? ¿Ha sido ella atrapada por palabras de sabiduría (o de conocimiento) o por las de seducción? Queda claro que las cadenas que atraparon a Cristina no eran de oro porque pronto ellas se convirtieron en cadenas de alquimia. Pero esa transformación también permitió que Cristina primero comprendiera su error (no saber advertir o reconocer los peligros de la seducción que provocan

¹³ En *Henry IV, the Gallic Hercules*, Corrado Vivanti ofrece el uso de la figura del Hércules Gallico durante el reino de Enrique IV de Francia.

falsas ilusiones) y segundo, que aprendiera de ese error, reconociendo que saber de memoria no es suficiente. Pero tampoco lo es el fiarse simplemente de la astucia o del ingenio como bien lo anuncian hacia el final del entremés los músicos y la propia Cristina reconoce ante Quiñones y Solórzano:

*La mujer más avisada,
o sabe poco, o no nada.
La mujer que más presume
de cortar como navaja
los vocablos repulgados,
entre las godeñas pláticas;
la que sabe de memoria,
a [L]oFraso¹⁴ y a Diana,
y al Caballero del Febo
con Olivante de Laura;
la que seis veces al mes
al gran Don Quijote pasa,
aunque más sepa de aquesto,
o sabe poco, o no nada.
La que se fía en su ingenio,
lleno de fingidas trazas,
fundadas en interés,
y en voluntades tiranas;
la que no sabe guardarse,
cual dicen, del agua mansa,
y se arroja a las corrientes
que ligeramente pasan;
la que piensa que ella sola
es el colmo de la nata
en esto del trato alegre,
o sabe poco, o no nada.*

CRISTINA.- Ahora bien, yo quedo burlada, y, con todo esto, convidado a vuestras mercedes para esta noche.

QUIÑONES.- Aceptamos el convite, y todo saldrá en la colada. (1147)

La lectura de este entremés teniendo en cuenta la simbología asociada con las cadenas de oro del Hércules gálico deja claro que, si bien la función del entremés es divertir, en manos de Cervantes esa función lúdica se ve acompañada de otra no siempre tan evidente. Así, el entremés como texto literario no se exime de su rol como vehículo de ideas que busquen poner en práctica otras de tal manera que se trasciendan los límites materiales de la cultura. Así, la advertencia de hacer burla de Cristina con decoro con que se inicia este entremés adquiere un mayor sentido. El entremés no se concibe como una sátira. Su fin, como afirma Jean Canavaggio, es distraer a los espectadores a partir de las ridiculeces de todos los días (226). Desde esta perspectiva, queda

¹⁴ Según Nicholas Spadaccini debe decir “A lo Fraso: es decir, la novela pastoril del escritor sardo Antonio de lo Fraso, Los diez libros de fortuna de amor (Barcelona,1573).” (nota 98, 214).

claro que si en el entremés hay un deseo de entretener tanto a damas como caballeros, ese entretenimiento no tiene por qué ser fatuo o vacío. Así, el entremés se convierte en ese medio por el cual se puede mostrar los peligros de confundir la inteligencia con astucia o memoria como nos recuerda el emblema de Alciato. Pero ese mensaje en el caso del entremés *El vizcaíno fingido* resulta dirigido no solo a los caballeros sino también a las damas, cualquiera sea su condición o estatus. Y es este comentario sobre el poder de la lectura y la llamada para que no solo el hombre sino también la mujer desarrolle inteligencia, esa capacidad que como sabemos sólo el arte de la lectura es capaz de desarrollar, lo que ciertamente hace de Miguel de Cervantes un contemporáneo nuestro.

Obras citadas

- Aguilar Terrones del Cano, Francisco. *Instrucción para predicadores*, s.n. 1616.
- Alsina Clota, José. “Introducción.” En José Alsina Clota ed. *Obras, Lucianus, Vol. I. El sueño. Diálogos de los dioses. Diálogos marinos*, Madrid: Editorial Consejo Superior Investigaciones Científicas, 1992. i-cxxxvi.
- Alvarado y Alvear, Sebastián de. *Heroyda Ovidiana. Dido a Eneas. Con parafrasis Española y morales reparos ilustrada*. Bourdeos: Casa de Guillermo de Millanges, 1628.
- Angulo Iñiguez, Diego. *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010.
- Balbín Lucas, Rafael de. “La construcción temática de los entremeses de Cervantes.” *Revista de filología española* 32 (1948): 415–428.
- Balestrino, Graciela. “Las alegres, avisadas y lectoras: El *Quijote* en *El vizcaíno fingido*.” En Alicia Parodi, Julia D'Onofrio, Juan Diego Vila eds. *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” / Facultad de Filosofía y Letras (Univ. de Buenos Aires)/ Asociación de Cervantistas, 2006. 833-840.
- Brewer, Brian. “Cervantes and Genre.” *The Oxford Handbook of Cervantes*, Aaron Khan (ed.), Oxford: Oxford UP, 2021. 315-332.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Calvo Huerta, Javier. *Entremeses. Miguel de Cervantes*. Madrid: Edaf, 1997.
- Canónica, Elvezio. “Los entremeses cervantinos como sistema.” *Anales cervantinos* 43 (2011): 221-242.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. “Entremés El vizcaíno fingido.” *Miguel de Cervantes. Obras completas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia 1999. 1142-1147.
- . *Entremeses*. Nicholas Spadaccini ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- De Miguel y Canuto, Juan Carlos. “Los moldes de la tradición oral en los personajes y antropónimos de los entremeses cervantinos.” En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1990. 695-708.
- De León, Vicente Pérez. “Sobre la realidad improvisada en el teatro breve del Siglo de Oro.” *Hispania* 87.1 (2004): 13–21. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/20062969>. Accessed 24 Aug. 2022.
- . “Cervantes entremesado.” *eHumanista/Cervantes* 8 (2020): 25-40.
- Diuerse imprese accommodate a diuerse moralità : con versi che i loro significati dichiarano insieme con molte altre nella lingua Italiana non piu tradotte / tratte da gli Emblemi dell'Alciato*. In Lione: Da Gulielmo Rouillio, 1551.
- Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*. María Jesús Zamora Calvo ed. Madrid: Edaf, 2004.
- Ferrer-Chivite, Manuel. “La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI.” *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* 19 (2001): 23-39.
- Galinsky, G., K. “Hercules.” En Anthony Grafton, et al. eds. *The Classical Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 2010. 426-429. <http://libezp.lib.lsu.edu/login?url=https://search.credoreference.com/content/entry/harvardct/hercules/0?institutionId=463>. Accessed 29 Aug. 2022.
- González, Aurelio. “El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes.” *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 5 (2015): 147-170.

- Legarda, P. Anselmo. *Lo «vizcaíno» en la literatura castellana*. San Sebastián: Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1953.
- López Poza, Sagrario. “El emblema y sus modalidades como panegírico de poderosos.” *Études Épistémè* 39 (2021): 1-19. <http://journals.openedition.org/episteme/12025>. Accessed 31 Aug. 2022.
- Luciano de Samosata. “Preludio. Heracles.” En Andrés Espinoza Alarcón trad. *Luciano. Obras I*, Madrid: Gredos, 1996. 96-100.
- . *Luciano español: diálogos morales, útiles por sus documentos*. Francisco de Herrera Maldonado traductor. Madrid: por la viuda de Cosme Delgado, 1621.
- Lukens Olson, Carolyn. “The Ignominies of Persuasion in Cervantes's *Entremeses* (1615). An Overview of Cervantine Farse.” En Aaron Khan ed. *The Oxford Handbook of Cervantes*, Oxford: Oxford UP, 2021. 376-390.
- Marsh, David. *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance Recentiores: later Latin texts and contexts*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
- Moreto, Agustín. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Lobato María-Luisa ed. Kassel: Reichenberger, 2003.
- North, Helen F. “Emblem of Eloquence.” *Proceedings of the American Philosophical Society* 137.3 (1993): 406-430.
- Ocaña, Isabel Navas. “Lecturas Feministas De Cervantes.” *Romanische Forschungen* 124.2 (2012): 222–238. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41679440>. Accessed 31 Aug. 2022.
- Osuna Rafael. “La distribución de las obras literarias con referencia a los entremeses de Cervantes”, En A. David Kossoff, José Amor y Vázquez eds. *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid: Castalia, 1971. 565-574.
- Pizarro Gómez, Javier. *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II: (1542-1592)*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1999.
- Recoules, Henry. “Las cadenas del vizcaíno fingido.” *Anales Cervantinos* 15 (1976): 249-256.
- Rodríguez Alva, David. “Metateatro en el entremés de Cervantes *El vizcaíno fingido*.” En Shoji Bando y Mariela Insúa eds. *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. 441-451.
- Schuessler, Michael Karl. “The Textualization of Tradition: *El vizcaíno fingido* and the Development of the Entremés as a Literary Genre.” *Bulletin of the Comediantes* 44. 2 (1992): 231-241.
- Sevilla Arroyo, Florencio y A. Rey Hazas. “Introducción.” *Miguel de Cervantes, Teatro completo, estudio, introducción y notas*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Valbuena Pratt, Ángel. “Introducción.” *Obras Completas de Cervantes*, Madrid: Aguilar, 1956.
- Vivanti, Corrado. “Henry IV, the Gallic Hercules.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967): 176–97. <https://doi.org/10.2307/750742>.
- Zimic, Stanislav. “La ejemplaridad de la burla en ‘El vizcaíno fingido’.” *Segismundo: revista hispánica de teatro* 16. 35-36 (1982): 39-59.