

Patricia LUCAS  
 (Secciones bilingües del  
 Ministerio de Educación de España,  
 Liceo Teórico *Jean Louis Calderon*  
 de Timi oara)

## El lenguaje engañoso del vizcaíno: tópico y ficción en el entremés de Cervantes

**Abstract:** (The Misleading Language of *The Basque Impostor*: Topic and Fiction in Cervantes' Interludes). In the dramatic tradition of the Spanish Golden Age, the basque appeared as a comic character associated with some hyperbolic features, such as stubbornness, simplicity and innocence. When playing this role, one of the most identifier characteristics was his way of speaking. As their native tongue was Basque, he used a peculiar and awkward syntax speaking Spanish and his speech was full of irregularities according to Castilian rules. It was an eminently humorous character.

In the preface to his *Eight Comedies and Eight New Interludes*, Cervantes mentions this kind of characters he had seen represent Lope de Rueda. Some of these basque characters appear also in *Don Quixote* and in some Cervantes' plays, specifically in the interlude *The Basque Impostor*. However, in this case we are talking about a fake basque, an impostor, as the author tells us in the title of the work. Through a game of appearances, in which the true and the false is mixed, Cervantes uses in stage the humorous potential of the cliché and, at the same time, is able to question the reality of the literary topic. The basque in Cervantes' interlude is not stubborn, simple or innocent. Finally, it is not even basque.

**Keywords:** Cervantes, basque, interludes, Spanish Golden Age, theater

**Resumen:** En la tradición dramática del Siglo de Oro, el vizcaíno aparecía como un tipo escénico humorístico al que se asociaban una serie de características hiperbólicas, entre ellas la testarudez, la sencillez y cierta inocencia de carácter. En la escena, el rasgo identificador del personaje era su forma de hablar. Como su lengua nativa era el vasco, se ponía en su boca un castellano peculiar, torpe y con numerosas irregularidades sintácticas. Se trataba de un personaje eminentemente cómico.

En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes menciona estos tipos escénicos que él mismo vio representar a Lope de Rueda. Algunos de estos vizcaínos aparecen en el *Quijote* y también en el teatro cervantino, más concretamente en los entremeses. Sin embargo, se trata en este caso de un *vizcaíno fingido*, como ya nos avisa el autor en el mismo título de la obra. A través de un juego de apariencias, en el que se mezcla lo verdadero y lo falso, Cervantes consigue aprovechar escénicamente el potencial humorístico del tópico y a la vez cuestionar su vigencia. El vizcaíno del entremés no es testarudo, sencillo, ni inocente. Finalmente, ni siquiera es vizcaíno.

**Palabras clave:** Cervantes, vizcaíno, entremeses, Siglo de Oro, teatro

En la tradición dramática del Siglo de Oro, el vizcaíno aparecía como un tipo escénico humorístico al que se asociaban una serie de características hiperbólicas, entre ellas la testarudez, la sencillez y cierta inocencia de carácter. En la escena, el rasgo identificador del personaje era su forma de hablar. Como su lengua nativa era el vasco, se ponía en su boca un castellano peculiar, torpe y con numerosas irregularidades sintácticas. Se trataba de un personaje eminentemente cómico.

En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes menciona estos tipos escénicos que él mismo vio representar a Lope de Rueda. Algunos de estos vizcaínos aparecen en el *Quijote* y también en el teatro cervantino, más concretamente en los entremeses. Sin embargo, en este último caso se trata de un vizcaíno fingido, como ya nos

avisa el autor en el mismo título de la obra. A través de un juego de apariencias, en el que se mezcla lo verdadero y lo falso, Cervantes consigue aprovechar escénicamente el potencial humorístico del tópico y a la vez cuestionar su vigencia. El vizcaíno del entremés no es testarudo, sencillo, ni inocente. Finalmente, ni siquiera es vizcaíno.

### 1. El tópico del vizcaíno

En el Siglo de Oro el término *vizcaíno* equivale de manera general a vasco, con independencia de la provincia concreta de la que se hable. En el *Tesoro* de Covarrubias, publicado en 1611, se habla de Vizcaya como una «provincia de Cantabria». El estatuto legal, así como la delimitación física de estos territorios eran obviamente distintos a los actuales, pero lo que sí es posible encontrar en la época es una conciencia de la diversidad cultural hispánica. Esta convivencia de lenguas y culturas en la península ibérica, ha generado numerosas tradiciones, entre las cuales, las cómicas y teatrales no dejan de ser relevantes. Un ejemplo de este tipo de manifestaciones lo encontramos en la figura tópica del *vizcaíno*, que aparecía como personaje humorístico en el teatro áureo. El personaje podría relacionarse con la figura del *miles gloriosus* o con la del *servus* o criado pícaro de las comedias de Plauto. El hecho de que se le caracterice por un determinado modo de hablar también puede recordarnos a los arqueros escitas que aparecían en las obras de Aristófanes. En cualquier caso, se trata de uno de esos personajes tipificados y burlescos de los que suelen hacer uso las distintas tradiciones cómicas.

En la comedia *Tinelaria* de Torres Naharro, incluida en su *Propaladia* de 1517, encontramos uno de estos vizcaínos caracterizado de manera burlesca. La obra se desarrolla en el comedor de los criados de un cardenal. En un ambiente relajado y con tintes picarescos, cada uno de los personajes se expresa de manera diferente, imprimiendo a su lengua un acento local que busca ampliar el efecto cómico. En este caso, el vizcaíno es uno más dentro del conjunto de tipos lingüísticos que se dan cita en la obra.

“VIZCAÍNO: Digo, hao,  
yo criado estás en nao,  
vizcaíno eres por cierto;  
mas juro a Dios que Bilbao  
la tiene mucho buen puerto.” (*Tinelaria* vs. 75-79)

La lengua del vizcaíno se caricaturiza mediante el empleo de un hipérbaton exagerado que lleva al solecismo. Se impone a la frase un orden extraño que dificulta su comprensión, así como una peculiar realización de las conjugaciones. Generalmente se produce la confusión entre la primera y la segunda persona. Se trata de una caracterización tópica que busca el efecto cómico y que se convertirá en rasgo identificador del personaje. En el *Libro de todas las cosas*, Quevedo expone las características de este particular modo de hablar convertido en tópico escénico en el Siglo de Oro: “Si quieres saber Vizcaíno trueca las primeras personas en segundas con los verbos y cálate Vizcaíno, como Juancho quitas lenguas, buenos andas Vizcaíno; y de rato en rato su Juangoicoa.” Estas convenciones lingüísticas identifican al tipo caricaturesco, reconocible así en el mismo momento en el que interviene en escena. El peculiar modo de hablar se asocia además a una serie de rasgos de carácter fijos: simpleza, inocencia, facilidad para el enfado y la cólera, valor y orgullo de nobleza e hidalguía. El hecho de tratarse de un personaje convencional y fácilmente identificable lo convirtió en un elemento popular en las piezas de teatro breve, en las que la propia extensión de la obra no da lugar para el desarrollo de caracteres complejos.

El mismo Cervantes, cuando recuerda las representaciones que vio en su juventud señala la presencia de este tipo de personajes. En el prólogo a sus propios textos dramáticos evoca los tiempos de Lope de Rueda, cuando el teatro se hacía sin adornos ni tramoya, solo con una manta vieja. Las comedias representadas entonces «aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo o ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.»

Ya en aquellos tiempos la figura del vizcaíno era un tópico humorístico y literario. Este personaje tipificado aparece también la *Tercera parte de la tragicomedia Celestina* (1536) de Gaspar Gómez, una de las obras que siguen la estela de la literatura celestinesca o en la *Comedia Rosabella* (1550) de Martín de Santander. En ambos casos, nos encontramos con un mismo antropónimo para designar al personaje: Perucho. El diminutivo, con la típica terminación euskera *-utxo*, se convertirá en uno de los elementos recurrentes para identificar al personaje. El tópico se recrea en distintas obras y géneros y no se limitará a la literatura peninsular, de hecho encontramos la figura del vizcaíno en los Villancicos de la Asunción de 1685 de Sor Juana<sup>1</sup>.

En la época de Cervantes este personaje tipo es bastante popular y como el mismo autor deja ver en su prólogo al hablar de Lope de Rueda, se trata de un elemento con gran capacidad cómica y caricaturesca. No es de extrañar que en el *Quijote* también aparezca una de estas figuras. Se trata de ese famoso vizcaíno con el que se enfrenta el hidalgo, dejando las espadas en alto al final del octavo capítulo de la primera parte. Cuando ambos personajes se encuentran, la caracterización del vizcaíno responde de manera bastante cercana a los tópicos teatrales.

“se fue para don Quijote y, asiéndole de la lanza, le dijo, en mala lengua castellana y peor vizcaína, desta manera:

—Anda, caballero que mal andes; por el Dios que crióme, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno.

Entendióle muy bien don Quijote, y con mucho sosiego le respondió:

—Si fueras caballero, como no lo eres, ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, cautiva criatura.

A lo cual replicó el vizcaíno:

—¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa.” (*Quijote* I, cap. 8)

El vizcaíno del *Quijote* mezcla las conjugaciones verbales, su sintaxis es confusa y en su carácter se muestra colérico y rápido para la pelea. Destaca además su enfática reivindicación de su condición de hidalgo. Este hecho, ligado generalmente al tipo del vizcaíno, se relaciona con una cuestión legal del momento, la de la *hidalguita universal vasca*. Ya en la época, regían en el País Vasco determinados fueros y normas que no se aplicaban en el resto de la península. Entre ellas se encuentra aquella que reconocían derechos de hidalguía a los que acreditasen su origen y antepasados vascos. Este hecho legal se relaciona con el énfasis que el personaje típico del vizcaíno suele emplear para defender

<sup>1</sup> Para ampliar referencias y datos sobre la figura del vizcaíno en el Siglo de Oro: Herrero García, M., 1966. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Gredos. Ynduráin, F., 1951. *El tema del vizcaíno en Cervantes*, en *Anales Cervantinos*, I (337-343).

su condición noble. El vizcaíno del *Quijote*, que se define como caballero e hidalgo, es buen ejemplo de este hecho.

También en su forma de hablar el personaje responde al tópico con su “mala lengua castellana y peor vizcaína”. A la vista de esa expresión, podríamos pensar que Cervantes desacredita aquí la forma de hablar del vizcaíno. Sin embargo, como es habitual en su prosa, la ambigüedad está servida. En la segunda parte del *Quijote*, al reflexionar sobre la conveniencia de que cada poeta se exprese en su idioma, se hace una mención explícita a este particular lenguaje. Lo equipara a otros, como el alemán o el castellano, y lo considera igualmente adecuado para la poesía. Como ocurre en todo el *Quijote*, no es fácil decidir si se trata de una impostura para hacernos sonreír o si realmente Cervantes se toma tan en serio una forma de hablar que desde el principio fue eminentemente cómica:

“todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya (*Quijote* II, cap. XVII).”

## 2. El vizcaíno fingido

El hidalgo Azpeitia del *Quijote* no es el único vizcaíno que Cervantes hace aparecer en sus obras. Al tratarse de un tipo cómico fundamentalmente teatral, no es de extrañar que también se de cabida al tópico en la producción dramática. Es en uno de los entremeses donde nos encontramos con esta figura de una manera más clara y con un papel de mayor importancia. Al tratarse de piezas breves, representadas en los entreactos de las comedias, los entremeses tienen que recurrir a fórmulas muy condensadas. Por las propias condiciones del género, este tipo de teatro era idóneo para la utilización de personajes codificados y fácilmente reconocibles, “vienen a ser personajes-símbolo o tipos, caracterizados por su actividad, profesión, situación social, manías, defectos, etc.” Las gentes que acudían al corral de comedias “los reconocían rápidamente y los relacionaban con una serie de historias (cuentecillos) y configuraciones mentales heredadas” (de Miguel 1991, 697 y 708). El vizcaíno del entremés cervantino, en su presentación frente al público, responde perfectamente a las convenciones del tópico. Solórzano lo describe haciendo casi una definición de la figura tipo del vizcaíno en el teatro del Siglo de Oro.

“para decir verdad, él es un poco burro y tiene algo de mentecato; y añádese a esto una tacha, que es lástima decirla, y es que se toma algún tanto, un si es no es del vino; pero no de manera que de todo en todo pierda el juicio, puesto que se le turba; y, cuando está asomado, y aún todo el cuerpo fuera de la ventana, es cosa maravillosa su alegría y liberalidad: da cuanto tiene a quien se lo pide y a quien no se lo pide [...] porque es amigo de damas, y aquí le desollaremos cerrado como a gato.”

Mostrando las características del personaje, el pícaro Solórzano pretende hacer creer a dos prostitutas, Cristina y Brígida, que podrán engañarle dándole gato por liebre con dos cadenas de metal, una falsa y otra verdadera: “SOLÓRZANO: [...] cómo él es mentecato y algo borrachuelo yo se la quiero llevar [la cadena falsa] y darle a entender que es suya.” Lo que el público sabe, y Solórzano no les cuenta a las mujeres, es que en realidad son ellas las que están siendo burladas. Solórzano y Quiñones pretenden engañar a estas mujeres, para ello uno de los dos se hará pasar por vizcaíno. Las dos jóvenes, creyendo que pueden reírse de la simpleza del personaje, no se darán cuenta de que son ellas las que están siendo

engañadas. Creer en los tópicos, en este caso en la idea común de la simplicidad de los vizcaínos, lleva a engaño. Como es habitual en toda la producción cervantina, se desdibujan las fronteras entre ficción y realidad. Las dos mujeres se creen que Quiñones es vizcaíno precisamente porque su comportamiento se ajusta a una ficción, la del personaje típico de las representaciones teatrales.

En la elaboración del engaño, Solórzano y Quiñones cuidarán que todos los aspectos de su puesta en escena correspondan a las convenciones del vizcaíno típico. La ficción les parecerá real a las dos mujeres precisamente porque se ajusta a las normas del teatro. El personaje de Quiñones es caracterizado como vizcaíno mediante la alusión a tres de los elementos básicos del tópico: la testarudez, la afición a la bebida y la utilización de esa extraña lengua con se había codificado en las tablas el castellano hablado por los vascos. Para reforzar la cabezonería del personaje, Solórzano recurrirá en varias ocasiones al apelativo de *burro*. La animalización del personaje lo degrada a los ojos de las dos mujeres que pretenden sacar ventaja de su supuesta mayor astucia.

1. “[...] vendrá acá nuestro burro, que le llevo yo por el naso, como dicen, y a dos idas y venidas, se quedará usted con toda la cadena.”
2. “[...] entonces vuestra merced me dará los diez escudos, harála una regalía al borrico y se quedará con ella.”
3. “Pues, como nuestro burro está a la puerta de la calle, quiero ir por él; vuestra merced me lo acaricie, aunque sea como quien toma una píldora.”

La afición a la bebida, y el supuesto estado de embriaguez en el que se encuentra el vizcaíno, servirán también para presentarlo como un ser susceptible de ser engañado. Sin embargo, la peculiar lengua en que se expresa Quiñones, hará que la presencia de Solórzano como traductor sea imprescindible. El equívoco y el humor están servidos en la medida en que mientras las dos mujeres piensan que Solórzano las ayuda a entender al vizcaíno, los espectadores, o lectores, sabemos que en realidad las está embaucando. El personaje no las ayuda a entender la realidad que ellas creen tener delante, la realidad del vizcaíno, sino que con su presencia Solórzano está recreando la ficción de un tópico con el que pretende engañarlas.

- “QUIÑONES: Vamos, que vino que subes y bajas lengua es grillos y corma es pies; tarde vuelvo señora. Dios que te guárdete.  
 SOLÓRZANO: ¡Miren lo que dice y verán si tengo yo razón!  
 CRISTINA: ¿Qué es lo que ha dicho señor Solórzano?  
 SOLÓRZANO: Que el vino es grillo de su lengua y corma de sus pies; que vendrá esta tarde y que vuestras mercedes se queden con Dios.”

En el montaje de este engaño, así como en la construcción del personaje de Quiñones, la peculiar lengua del vizcaíno ocupa un papel protagonista. A diferencia de las obras cómicas en las que el personaje típico aparecía directamente, como si fuera real, en el entremés cervantino asistimos a su puesta en escena. El vizcaíno típico no representa a nadie, no es la trasposición de una forma de ser real, sino que se trata de una convención escénica que los propios personajes del entremés utilizan para engañarse unos a otros. La lengua del vizcaíno suena tópica, falsa, teatral, como probablemente lo fue siempre, ya que se trata de una creación escénica. La diferencia es que ahora no se pretende que esa teatralidad represente lo real, sino que ya se nos muestra como una construcción falsa, como un engaño. Cervantes aprovecha así todo el potencial humorístico que este tipo de expresión tenía en la época sin preocuparse por la posible verosimilitud del tópico. A fin de cuentas, lo

que él está poniendo sobre las tablas es ya una representación, de manera que la forma de hablar y las reacciones de sus personajes pueden ser completamente teatrales.

“QUIÑONES: Vizcaíno, manos béseme vuestra merced, que mándeme.

SOLÓRZANO: Dice el señor vizcaíno que besa las manos de vuestra merced, y que le mande.

BRÍGIDA: ¡Ay, qué linda lengua! Yo no la entiendo a lo menos, pero paréceme muy linda.”

La complicada sintaxis del vizcaíno, sus solecismos y sus errores gramaticales ya no son muestra de una falta de habilidad para expresarse en castellano. Al contrario, se han convertido en una muestra de la pericia de Quiñones a la hora de remedar la forma tópica de hablar de los vizcaínos en el teatro. El hecho de que las mujeres no entiendan lo que el vizcaíno dice no evidencia las carencias de expresión del personaje, como ocurría en otras versiones del tópico. Por el contrario, se convierte en la muestra de que son ellas las que no comprenden lo que está pasando. Su falta de habilidad para entender al vizcaíno es la muestra de su poca pericia, la prueba evidente de que son ellas las que están siendo engañadas.

“QUIÑONES: Dulce conmigo, vino y agua llamas bueno; santo le muestras, esta le bebo y otra también.

BRÍGIDA: ¡Ay Dios, y con qué donaire lo dice el buen señor, aunque no le entiendo!”

Cervantes emplea la figura del vizcaíno y pone en escena el tipo humorístico con todas sus características habituales. Sin embargo, al incluir un engaño dentro de la obra, un teatro dentro del teatro, las lecturas directas y simplificadoras del tópico quedan desmontadas. Se trataría de una especie de trampantojo, metateatro o *role-playing* en palabras de Ebersole. La singularidad está en que también dentro del teatro “el personaje puede fingir ser otro” (Villarino 2006, 909). A pesar de su brevedad, podemos pensar en dos piezas o planos de realidad dentro de *El vizcaíno fingido* “la «pieza» interna -un engaño *puesto en escena*- se presenta «cortada» en varios segmentos que se alternan con la pieza/marco, por lo cual se producen frecuentes rupturas y pasajes de uno a otro nivel de ficción» (Balestrino 2006, 834). Se crea así una profundidad de campo, una ilusión óptica. “Al público se le pide abandonar su posición de «espectador», exigiéndole participar” (Díez Borque 1972, 119).

Los que asistimos a estas dos representaciones, una dentro de la otra, nos convertimos en cómplices de Solórzano y Quiñones. Conocemos el engaño y sabemos así que la figura del vizcaíno que vemos sobre las tablas es falsa. La pieza se organiza en dos planos y termina cuando la separación entre ambos se diluye. El Alguacil, un personaje exterior a la acción como los propios espectadores, evidencia el desmontaje de esos planos ficcionales y da lugar al desenlace (Flechniakoska 1971, 19). Las mujeres salen del engaño cuando se dan cuenta de que lo que ellas creían que era la realidad, es decir, la figura del vizcaíno, no es más que un tópico teatral y literario. Como es común en la obra cervantina, se produce una conexión entre vida y literatura, de manera que la ficción se nutre de las interferencias entre una y otra (Riley 1962, 76).

Esta forma de presentar los tópicos y los estereotipos los cuestiona y en muchos casos los desactiva. En el caso de este entremés, no será solo la figura del vizcaíno la que se vea así presentada. El ambiente de ficción y apariencias que se crea dentro de la obra apunta también a la consideración y el trato que se da a las dos mujeres, cuya vida alegre se insinúa en varias ocasiones: “no en balde tiene vuestra merced fama de la más discreta dama de la corte”. No son obvios los motivos por los que Cervantes ha hecho aparecer en un mismo

entremés dos temas tan diferentes como son la prostitución y los tópicos sobre regiones y nacionalidades. Algunos autores apuntan a cierta relación en lo que se refiere a la falta de capacidades lingüísticas: “así como el vizcaíno «no sabe hablar», las alegres «no saben leer»” (Balestrino 2006, 838).

Quizá resulta más evidente el proceso paralelo de desmontaje del tópico que se da en ambos casos. Según la literatura misógina y antifeminista de la época, eran proverbiales las capacidades de la mujer para el embuste y el engaño. Sin embargo, en este caso, las engañadas son ellas. El tópico se ha dado la vuelta. Como en el caso del vizcaíno, la obra parece apuntar al componente de ficción que llevan en sí todas estas opiniones asumidas como verdades. Este intento de “mostrar el revés del tapiz y lidiar con el lugar común” (Asensio 1973, 187), pone en relación el tratamiento que se da en el entremés al tema de la mujer y al del vizcaíno. Si él puede tener ingenio cuando quiere, también ellas, a pesar de su profesión, pueden afirmar que su hogar es un ejemplo de orden y limpieza.

“QUIÑONES: Burro el diablo; vizcaíno ingenio queréis cuando tenerlo.

BRÍGIDA: Ya le entiendo; que dice que el diablo es el burro; y que los vizcaínos, cuando quieren tener ingenio, le tienen.

SOLÓRZANO: Así es, sin faltar un punto.

SALE CRISTINA

CRISTINA: Bien puede beber el señor vizcaíno, y sin asco; que todo cuanto hay en esta casa es la quintaesencia de la limpieza.”

Solo al final de la obra, cuando se desmonten los distintos planos de ficción, las mujeres tendrán que enfrentarse a la carga que los lugares comunes y las opiniones tópicos hacen caer sobre ellas. Cristina teme lo que pensará el Corregidor cuando se entere del caso, del engaño al que ella y su amiga han sido sometidas: “tiene de mí tan mal concepto, que ha de tener mi verdad por mentira y mi virtud por vicio.” A diferencia del paréntesis que ha supuesto el entremés, la realidad viene cargada de tópicos y prejuicios, menos teatrales y más difíciles de llevar encima. Su irrupción en la escena produce el desenlace y termina con la figura del vizcaíno. Consumado el engaño y destapado el enredo, el personaje vuelve a hablar claro. Cuando el vizcaíno se expresa correctamente “la risa aumenta y la burla acaba” (Casalduero 1966, 203).

“QUIÑONES: Ahora sí que se puede decir a mi señora Cristina; mamóla una y cien mil veces.

BRÍGIDA: ¿Han visto qué claro habla el vizcaíno?

QUIÑONES: Nunca hablo yo turbio si no es cuando quiero”.

A pesar del engaño, el desenlace no es amargo. El entremés tiene un final festivo y los cuatro personajes se ríen de la burla y de la ignorancia de las dos mujeres, incluso ellas mismas lo hacen. La broma no ha sido pesada. La pieza es un buen ejemplo de la ironía cuya importancia en la producción cervantina han señalado, entre otros, autores como Zimic (1992).

“CRISTINA: Ahora bien, yo quedo burlada y, con todo esto, convidó a vuestras mercedes para esta noche.”

Cervantes cierra así esta pequeña pieza en la que aprovecha la rapidez comunicativa de los personajes tipificados y a la vez que es capaz de cuestionar los tópicos que conllevan. Haciendo que unas ficciones se inserten en otras, el entremés es capaz de poner en evidencia la escasa realidad de los lugares comunes.

“La dramaturgia de Lope, su fórmula nueva, supone una captación de modelos, de comportamientos sociales y de estereotipos. Creemos que Cervantes mantiene, en general, una actitud de rechazo hacia estos.” (Palacios 1991, 682-638).

En un teatro, como el barroco, donde los personajes y las acciones solían apoyar las corrientes de pensamiento dominantes (Maravall 1975), Cervantes consigue sembrar la duda sobre los lugares comunes asumidos como verdades. Incluso en un género tan breve como el entremés, el autor es capaz de crear una distancia suficiente con los tópicos y generar así escepticismo y una cierta ironía. El título de la pieza, de manera aún más condensada, resume a la perfección esta idea, la falsedad o convencionalidad de este tipo teatral áureo: *El vizcaíno fingido*. ¿Acaso hubo algo que no lo fuera?

### Referencias bibliográficas

- Asensio, Eugenio. 1973. *Entremeses*, en Avallé-Arce y Riley (coords.) *Suma cervantina*. Londres: Tamesis Book Limited.
- Balestrino, Graciela. 2006. *Las alegres, avisadas y lectoras: El Quijote en El vizcaíno fingido* en Parodi, A., D'Onofrio J., y Vila, J.D., (coords.) *El Quijote en Buenos Aires*. Buenos Aires: UBA.
- Casalduero, Joaquín. 1966 ed. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1983 ed. *Entremeses*, edición de Spadaccini, N., Madrid: Cátedra.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1999 ed. *Obras completas: La Galatea, Don Quijote de la Mancha, Novelas Ejemplares, Persiles y Segismunda, Trato de Argel, Numancia, Ocho comedias y ocho entremeses, Viaje del Parnaso, Poesías* F. Sevilla Arroyo, ed. Madrid: Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2006 ed. *Entremeses*, edición de Castilla, A. Madrid: Akal.
- Covarrubias, Sebastián de. 1995ed. *Tesoro de la Lengua española o castellana*, edición de Maldonado, F.C.R. Madrid: Castalia.
- Díez Borque, José María (dir.). 1972. *Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes*, en *Anales Cervantinos*, XI (113-128)
- Flechniakoska, Jean Louis. 1971. *Valeur Dynamique de la structure dans les entremeses de Cervantes*, en *Anales Cervantinos*, X (15-22)
- Maravall, José Aantonio. 1975. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Miguel y Canuto, Juan Carlos de. 1991. *Los moldes de la tradición oral en los personajes y antropónimos de los entremeses cervantinos*, Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Barcelona: Anthropos.
- Palacios Martínez, Feliciano. 1991. *Teoría y práctica teatral cervantinas*, Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Barcelona: Anthropos.
- Quevedo, Francisco de. 2003. *Prosa satírica*, edición de Arellano, I. Madrid: DeBolsillo.
- Riley, Edward C. 1962. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Recoules, Henry. 1976. *Las cadenas del vizcaíno* en *Anales Cervantinos*, XV, pp. 249-256.
- Torres Naharro, Bartolomé. 1990. *Comedias*, edición de D. W. McPheeters. Madrid: Castalia.
- Villarino, Marta. 2006. *La metateatralidad en Entremeses de Cervantes y su reescritura* en Parodi, A., D'Onofrio J., y Vila, J.D., (coords.) *El Quijote en Buenos Aires*. Buenos Aires: UBA.
- Zimic, Stanislav. 1992. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.