

La risa y el miedo: una lectura dramático-cognitiva de *El retablo de las maravillas*

Alejandra Juno Rodríguez Villar
(Hanover College)

Para estudiar la teatralidad en la obra de Cervantes hemos elegido uno de sus entremeses, posiblemente el más analizado de todos ellos; para justificar esta elección en este estudio intentaremos abordar cómo el inmortal autor estructura su historia de tal manera que no sólo es el teatro su mejor forma de expresión, sino que, en gran medida gran parte de sus significados últimos quedarían minimizados en otro género. Es verdad que la historia de *El retablo de las maravillas* puede ser contada de manera narrativa, y de hecho lo ha sido, pero es justamente porque Cervantes decide convertirla en una obra de teatro, un entremés, muy próximo al registro farsesco, que su significado más profundo llega a estar presente en una variedad de niveles.

En primer lugar, debemos definir qué es la teatralidad. Siguiendo la formulación de Roland Barthes en su ensayo “El teatro de Baudelaire,”¹ la teatralidad es, sin lugar a dudas, “el espesor de signos” que quedan cuando se elimina el texto, pero también es el significado que se logra tan solo a través de la sinergia que se produce entre la palabra y todo lo que no es palabra, y es también la retroalimentación que se crea entre representante y espectador. De ahí la dificultad para distinguir entre el ser y el parecer, entre la vida y la representación, pues ambas utilizan los mismos mecanismos y discurren por los mismos contextos. El teatro es una simulación de la realidad, y quizás lo único que la diferencie de la misma en muchas ocasiones es su exigencia de ser reconocido como arte y no sólo como artificio.

El teatro es un paso más allá de la mimesis que ya es originalmente nuestra percepción del mundo, y como tal, encuentra en su subgénero de la comedia el más cercano a su propia esencia. Pese a la secular clasificación en la que la comedia siempre queda tras la tragedia, lo cierto es que es la primera la que comparte más elementos ontológicos con el hecho teatral en sí que la segunda. El teatro es una sustitución de la realidad, de la misma manera que lo es la comedia, en el hecho de que en ambas la realidad puede ser sustituida no sólo en su forma sino en sus reglas. Y al final de este extremo, la farsa, en la que los personajes incluso pierden su ser de humanos para pasar a ser caricaturas. El teatro y la comedia encuentran su hermanamiento en el hecho de que ambos comparten la dimensión lúdica, la creación de un mundo aparte; si el teatro es juego, la comedia lo es doblemente. Y no sólo eso: el teatro como fenómeno espectacular tiene su razón de ser en la recepción de otro, al igual que el humor. Las cosas tristes pueden serlo inherentemente. La ejecución de un inocente es un hecho desgraciado independientemente de que aquel que lo contempla sienta tristeza o no. Sin embargo, el hecho cómico nunca lo es en sí mismo. Algo es cómico en tanto en cuanto divierta al receptor. Y eso es también parte de la esencia misma del teatro: sus objetivos finales sólo son alcanzados en la recepción y no en la ejecución.

Cervantes, como bien nos ha mostrado Maurice Molho, basa su entremés en una tradición folclórica en la que el engaño se ejecuta en la forma de tela cuyas propiedades la hacen sólo visible a los hijos legítimos y que se encuentra recogida en el Cuento XXXII de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel, “Lo que sucedió a un rey con los burladores que hicieron el paño.” Cervantes convierte esta narrativa en forma dramática, primero, haciendo un cambio que ha dado lugar al planteamiento principal de la tan estudiada metateatralidad de la obra: la estática tela invisible a

¹ “¿Qué es el teatro? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes, 64).

los no legítimos, pasa aquí a ser un objeto dramático, un retablo. Esto es, pasa a ser algo que acciona, algo que se desarrolla en el tiempo a través de cambios y algo que requiere una reacción para poder alcanzar su ser ontológico. Y no sólo eso, asimismo ha de suscitar una variedad en la expresión visual de las reacciones para evitar el tedio en la interpretación y en la recepción. Cervantes elige como tema para el desarrollo dramático de su historia una representación dramática, sí, pero también podía haber elegido cualquier otro motivo que se desarrollara en el tiempo a través de cambios y que provocara reacciones.² El dramaturgo elige así una *mise-en-abyme*, consistente en la metateatralidad. Actores son los embaucadores pues se han constituido en gangarilla con músico incluido, pero también se colocan en un segundo grado de teatralidad porque fingen poseer un espectáculo que en realidad no existe, y llegada la hora del espectáculo inexistente, alcanzan un tercer grado de fingimiento porque representan y reaccionan al espectáculo que no está ahí (ni en ningún lado). De la misma manera, los lugareños se ven obligados igualmente a representar, primero su papel en la dinámica social, su decoro y el “soy quien soy,” en un segundo nivel, el hecho de que ven lo que se representa en el maravilloso retablo, y en el tercer nivel, sus reacciones (también sensoriales) al inexistente espectáculo. Cervantes consigue la eliminación total de la cuarta pared. Todo ello contemplado por los espectadores en el corral de comedias, que como parte más externa al entramado metateatral no se ven obligados a fingir nada, al menos en su relación con el espectáculo. Muy al contrario, Cervantes intentará arrancar de ellos, como buen dramaturgo, las reacciones más genuinas. Todo esto en modo hipotético, pues bien sabemos que nunca llegó a ver estos entremeses representados.

El otro aspecto en el que Cervantes se aleja de *El Conde Lucanor* es en el objetivo de la historia. En el caso de los ejemplos, este queda claro en la sentencia didáctica que cierra la narración: “A quien te aconseja encubrir de tus amigos / más le gusta engañarte que los higos.” En el diferente objetivo de ambas narraciones es donde radica más extremadamente la teatralidad de la versión cervantina. Don Juan Manuel dirige su ejemplo al personaje susceptible de ser engañado, en su beneficio, y le advierte contra ese peligro en su moraleja. En Cervantes, el valor didáctico del engaño queda desplazado, porque en la repetición del motivo de la representación, el dramaturgo deja clara una y otra vez su conciencia de lo elusivo de la realidad. La excepcionalidad es normalidad: el mundo son apariencias. Cervantes pone énfasis en otro aspecto del motivo tradicional y este es la manera en que representa las dinámicas sociales. De ahí, la tercera gran diferencia entre la fuente y *El retablo de las maravillas*: en la narración originaria hay una enseñanza, hay un claro punto de partida y un claro punto de llegada, pero en el entremés cervantino esa conclusión es inexistente (“la virtud del Retablo se queda en su punto” (236). La obra no acaba siguiendo la tradicional fiesta con música, sino que desvanece al amparo de la técnica de la *commedia dell’arte* que exige que, cuando la improvisación no da más de sí, un personaje inicie una pelea.³ Y en llegando a su final, el entremés ciertamente no da más de sí como la propia Chirinos advierte: “El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla” (236). Este entremés carece de moraleja profunda explicitada en el castigo o a uno o más personajes – no es lo mismo ser apaleado por estar loco o burlarse de la autoridad, a ser excluido del grupo por no pertenecer al mismo – el castigo ha de

² En todo caso, por tratarse de un engaño lo que se muestra y con lo que se interacciona, un algo que no existe, el objeto del fraude tiene que estar basado fuertemente en la improvisación por parte de los timadores. Para saber más de este tema, consúltese Pérez de León 2004.

³ O como Gordon lo llama, “Lazzi of the Bastonate:” “Whenever a performance seems not to be going well, a Commedia performer pulls out his bastone (stick) and starts beating his partner. The whole performance concludes in a free-for-all” (18).

mantenerse en el terreno de lo ligero, y permitir “the momentary anaesthesia of the heart” de la que habla Bergson en su ensayo sobre la risa (64). Lo que sí presenta este entremés es la crítica de vicios, como observamos en los entremeses de la primera mitad del siglo XVII. La crítica se dirige a lo que no se ve, pero está en un mundo de apariencias en una representación de un retablo que no existe: como ha apuntado Bustos Tovar: “La aportación fundamental de Cervantes al género del entremés consiste, a mi juicio, en esta suerte de trascendencia (lo que él llama ‘las imaginaciones y pensamientos escondidos del alma’) que es una constante en toda la obra cervantina” (278). Los personajes son castigados por su mentira blanca, pero salen indemnes de lo que podía ser una mentira desastrosa para su posición social; esto está en línea con la crítica profunda de Cervantes: la existencia del repudio grupal por cuestiones de sangre.

En su obra *The Theory of Comedy* (1968) Elder Olson formula la teoría de la comedia de la siguiente manera:

Olson’s (1968) categorization of plots of folly and plots of intentioned cleverness, for instance, specifies that for comedy to be enjoyable both the ill-intentioned fool and the ill-intentioned wit must come to harm, and both the well-intentioned fool and the well-intentioned wit must come to glory. (Dolf Zillmann, 37-38)

Al público corresponde juzgar si estos son bien o mal intencionados personajes y si tiene o no el entremés un final feliz. En primer lugar, parece difícil discernir con quién se alienarán los espectadores de la obra. Es cierto que Chanfalla y Chirinos dirigen la trama, pues a través de lo que ellos saben y a través de lo que ellos ven entendemos la obra.⁴ Esto en principio podría hacer que el público fuera más favorable a Chanfalla y Chirinos que a los aldeanos. Más aún cuando parecen tener más sentido común que los lugareños.⁵ Aunque, en el sentido contrario, Patrick Colm Hogan habla de empatía categórica, cuando los personajes se encuentran en la misma categoría identitaria que el lector, o empatía situacional, cuando el lector tiene memoria de una experiencia similar (134). Así que queda aún por estudiar a quiénes se sentirían más cercanos los espectadores: si a unos sensatos embaucadores de cultura urbana o a unos torpes aldeanos sujetos a las mismas reglas sociales que ellos. Según lo anterior, no podemos descartar la idea de que un espectador (o lector) del entremés en su tiempo, hubiera podido experimentar una punzante identificación con los aldeanos. Esa identificación estaría basada en la presión por la limpieza de sangre que se exigía de manera oficiosa para poder ser parte integral de la sociedad. Los estatutos de sangre nunca llegaron a ser parte del derecho español,⁶ con críticas repetidas desde diferentes instituciones, sino que también encontraba resistencia popular. Autores como Stuart B. Schwartz han demostrado que para el pueblo llano la tolerancia religiosa y la convicción de que cualquier Dios, ya fuera este

⁴ Booth recomienda: “If an author wants intense sympathy for characters who do not have strong virtues to recommend them, then the psychic vividness of prolonged inside views will help him” (377-378). (Énfasis en el original.)

⁵ Según Bortolussi y Dixon, la transparencia y el juzgar a los personajes sensatos y prácticos, aumenta la identificación del lector con los mismos (240).

⁶ Kamen ilustra esta situación: “The publication of these works, and indeed the half century or so of open controversy over the question, demonstrates irrefutably that limpieza was never an untouchable theme. Numerous prominent intellectuals from the mid-sixteenth century onwards questioned it and attacked it openly, and it would be irresponsible to deny that they did so. As we have observed above, discrimination by limpieza was never accepted officially in Spanish law, nor in the vast majority of the institutions, churches and municipalities of Spain (103). What did exist very widely, thanks to centuries of coexistence with Jews and conversos, was a pervasive anti-Semitism that might take the form of social prejudice and discrimination, but not within the ambit of any limpieza regulations, for those existed in very few areas. The prejudice hurt most deeply and profoundly, as racial discrimination tends to do, in the sphere of status, rank and promotion” (326).

Alah o Jehová, era igualmente válido,⁷ era mucho más común de lo que ahora pueda parecer. Por lo tanto, *El retablo de las maravillas* funcionaría como método para conjurar el miedo a esa discriminación social. La comedia pocas veces es inocente. Como Indira Ghose sostiene: “I suggest that one of the most insidious fallacies is the belief that laughter is trivial. The function of laughter is to make things trivial – and thus gain mastery over whatever threatens to overwhelm us.” (7)

Al mismo tiempo, los aldeanos también son sostenedores de ese régimen, así que Cervantes pone a su público muy difícil el proceso de empatía. Jean Canavaggio sostiene que “para el público urbano del entremés, los rústicos de *El retablo de las maravillas* se perfilaban como unos atrasados cuya angustia y credulidad alimentaban la hilaridad de los oyentes” (1029). No olvidemos el viejo adagio de que “tragedia más tiempo equivale humor.” Quizás el público del entremés se pudiera sentir bajo las mismas presiones que los aldeanos, viviendo ambos el mismo presente, pero indudablemente sí que había una diferencia espacial, la que va de la ciudad al campo. El humor se desarrolla siempre en un contexto bien conocido por su generador y por su receptor, pues de no ser así, el espectador no podría entender la reificación que de su mundo se ha hecho en el evento cómico. Es necesario compartir referencias, datos, modos y costumbres para poder “entender el chiste.” Así que no hay duda de que los espectadores de su momento se reirían de unos personajes que ya desde antes de salir al escenario estaban identificados como cómicos, y no sólo por su tipología, sino además por detalles tan accesibles como sus nombres. La cita de Canavaggio se relaciona con una de las tres conocidas teorías del humor: la del sentimiento de superioridad. Según esta teoría, ya esbozada en Platón y Aristóteles en relación con la malicia, y moldeada por Hobbes en su *Leviatán*: “*Sudden glory* is the passion which maketh those *grimaces* called LAUGHTER, and is caused either by some sudden act of their own or by the apprehension of some deformed thing in another by comparison whereof they suddenly applaud themselves” (45-46). (Énfasis en el original.)

Es cierto que el disfrute del humor a veces se basa en ese sentimiento de superioridad, aunque no siempre. Y es cierto que aquellos que se supieran castellanos viejos de manera inapelable, y sobre todo en una posición de poder, podrían experimentar esa sensación de superioridad, y puede que hasta con el ingrediente de desprecio que añade Hobbes. Y no sólo eso; seguramente se considerarían totalmente a salvo de un engaño como el presentado en este entremés.

La risa como respuesta a las faltas o fallo de otro se explica desde ciertas teorías evolucionistas como un mecanismo relacionado con la crianza de la descendencia. Estas teorías apuntan a la posibilidad de que la capacidad de diversión esté relacionada con el hecho de la relación de afecto entre padres e hijos, lo cual garantiza que los padres cuiden de los hijos hasta que estos sean plenamente independientes (lo que sabemos que en los humanos es un largo proceso de años). El divertimento evita que los padres se sientan excesivamente preocupados en las fases del desarrollo de sus vástagos, y también, y no menos importante, que tengan la paciencia requerida para sobrellevar los numerosos procesos de prueba-error que implica el desarrollo motriz y cognitivo de un niño. El más claro ejemplo de esto es la torpeza motora en los primeros años de vida: todos los malos asientos y todas las caídas. No en vano, la caída es uno de los más principales recursos del humor físico. Pero también los juegos lingüísticos presentan paralelismos

⁷ A través de una documentación copiosa entre la que se encuentran documentos de la Inquisición, en su libro *All Can Be Saved: Religious Tolerance and Salvation in the Iberian Atlantic World*, Schwartz muestra como la tolerancia religiosa entre el pueblo llano era algo relativamente frecuente, además de la defensa de la libertad de conciencia y el rechazo de la autoridad de la Iglesia como única voz válida.

con el desarrollo lingüístico del bebé, que también tarda años en consolidarse. Desde la unidad de la palabra (casos de pronunciación, de comprensión, mal uso semántico o sintáctico, juegos de palabras..., Benito Repollo será el personaje que más sustente este tipo de humor), hasta la incapacidad para descifrar contenidos de manera gnoseológicamente correcta⁸ (sin ir más lejos, ser engañados), todos ellos son comportamientos asimilables a un desarrollo defectuoso o incompleto.⁹ Esto es, como bien apunta Colm Hogan, estos “mechanisms may be enhanced by adults in such a way as to intensify mirth in a complete separation from that function. This may be precisely the way comedy operates” (148).

Pero, lo cierto es que no sabemos si estos aldeanos son o no cristianos viejos. Ellos lo aseguran y no hay nada en sus nombres o comportamientos que nos haga pensar lo contrario (otra cosa es la legitimidad de su nacimiento). Y lo que es más, ¿quién, en una época en la que los estudios genómicos aún quedaban lejos, podría estar seguro de la legitimidad de su ser? Y aun añadiremos: ¿es la credulidad la principal falta de estos lugareños? Si esto fuera así, vale la pena preguntarse si *El retablo de las maravillas* seguiría hablando como habla, incluso sin actualizaciones, a los públicos contemporáneos.

Podemos acusar de credulidad al Mendrugo de *La Tierra de Jauja* de Lope de Rueda, por citar una estructura dramática parecida, e incluso a otros personajes de los entremeses de Cervantes, como por ejemplo el Pancrancio de *La cueva de Salamanca*. Su credulidad reporta beneficios placenteros para ellos, porque enmascara su negativa realidad. Y claro que a estos aldeanos se les puede acusar de creer que en la existencia de un retablo mágico. Pero recordemos que la sociedad española del momento está en proceso de construcción nacional¹⁰ y por lo tanto de homogeneización, en la que el factor religioso es clave. Se está consolidando “el grupo” y sus características identitarias. La psicología social nos enseña que el grupo se puede crear incluso a través de la categorización, sin más sustento, y que cuando nos encontramos categorizados en un determinado grupo, tendemos a valorar más positivamente a aquellos incluidos en nuestra misma categoría, y más desfavorablemente aquellos incluidos en otra categoría. Así lo explican Tajfel y Turner:

The mere perception of belonging to two distinct groups – that is, social categorization per se – is sufficient to trigger intergroup discrimination favoring the in-group. In other words, the mere awareness of the presence of an out-group is sufficient to provoke intergroup competitive or discriminatory responses on the part of the in-group. (38)

Dicho de otra manera, tan sólo dar nombre a un grupo puede desembocar en una serie de dinámicas discriminadoras en sentido positivo y negativo, hacia otros grupos generados por el simple hecho de haberlos colocado en otra categoría. Y no sólo eso, como han demostrado entre

⁸ “From a cognitive and evolutionary perspective Matthew M. Hurley, Daniel C. Dennett and Reginald B. Adams, Jr., contend collectively that our adaptive biologies have supplied us with bursts of pleasurable affect for suddenly, that is, ‘just in time’, discovering a mistaken or ill-advised conviction. In the beginning, this was designed to preserve our safety by making it feel good to avoid jumping to conclusions, but we have come to seek stimulus of the response in primarily non-threatening situations because we like it. Humorous laughter persists as a mechanism for rewarding us upon daily recognition of ‘false belief’ – joking generally trades on leading us down one path, to find ourselves ambushed by another – thereby encouraging us away from exceeding rigidity and/or security in all we think we know” (Weizt, 18-19).

⁹ Para una muy completa explicación consúltese el capítulo “Mirth” en *What Literature Teaches Us About Emotion* de Colm Hogan (144-174).

¹⁰ Proceso que se extenderá al siglo XIX para convertirse en una nación-estado en el sentido moderno del término.

otros, Zuo y su equipo de colaboradores, “competition among ingroup members may disrupt individuals’ ingroup-favoring behavior because of conflicts of interest.”

Autores como Benedict Anderson nos recuerdan que una nación es “una comunidad política imaginada,” imaginación que en este entremés toma la forma de los míticos ancestros, como modo de validación. Por lo tanto, incluso desde el primer momento, el motor de *El retablo de las maravillas* es el miedo incluso al propio grupo. La ficción del espectáculo traído por Chirinos y Chanfalla no es menos ficticio que una supuesta diferencia entre cristianos viejos y conversos, o entre hijos legítimos o ilegítimos. E igual que se acepta una ficción se ha de aceptar la otra no por credulidad, sino por miedo, pues esa ficción vertebra la comunidad: el miedo del que no se habla, y sin el cual, sin embargo, la trama es imposible. En su edición de los entremeses, Nicolas Spadaccini dice que los embaucadores, “Para salir del embuste cuentan con la ignorancia, vanidad y presunción socio-racial de los administradores-labradores ricos de la aldea” (63). Sin embargo, ¿acaso no es verdad que *El retablo de las maravillas* seguiría siendo igualmente posible si en vez de aldeanos estuviéramos hablando de doctos académicos? – aunque entonces dejaría de ser una comedia para pasar a ser un drama. Esto es así, puesto que el espectáculo propuesto por los estafadores se trata tanto un fraude como un “juicio” (222). Un buen texto teatral es aquel que permite y hasta facilita una buena dramaturgia y una buena puesta en escena. El retablo propuesto es un argumento circular, esto es, un *circulus in probando*, puesto que el retablo identifica a los cristianos viejos hijos legítimos, y como tal, sólo ellos pueden validar el retablo, y asimismo es una falacia de las muchas preguntas o *plurium interrogationum*, puesto que en la oferta del espectáculo se conjugan el “¿Quieren verlo?” con el “¿Pueden verlo?” En otras palabras, negarse a contemplar el retablo equivale a no poder ver el retablo, o al menos a la sospecha sobre la capacidad de verlo. Si hubiera alguna duda sobre la consecuencia de esa posibilidad, Cervantes lo aclara cuando los aldeanos acusan al final del entremés al furrier con las palabras “De ex illis es” (235), volviendo a la mera nominación para sancionar la existencia de grupos por mera categorización lingüística, sin realidad objetiva que lo ampare.

Cervantes no desarrolla de manera explícita el miedo en la primera parte de la obra (lo que entorpecería la comedia, pues dañaría la expectativa y por lo tanto la tensión), y deja que el director de escena decida entre la credulidad, o torpeza gnoseológica, y el miedo, o torpeza moral, siendo siempre mucho más fácil provocar la risa con la torpeza gnoseológica. No obstante, queremos llamar la atención sobre el hecho de que sea el gobernador, el personaje que contrata al espectáculo y al que todos los demás obedecen, el mismo que reconozca a posteriori, y en un aparte, el no entender por qué él no ve el retablo cuando se tiene por cristiano viejo (228). El Gobernador, explicitado en el texto de la obra, sí que es extremadamente crédulo. No sólo cree a los embaucadores, sino que también cree que el resto de los aldeanos está viendo el espectáculo. Y el mayor crédulo resulta ser la figura de mayor poder político. El resto de los personajes se limitan a seguirle (actuando como una sociedad) y a enfatizar el desastre que supondría no ver el mágico retablo, como advierte Juana Castrada: “y pues sabes las condiciones que han de tener los miradores del Retablo, no te descuides, que sería gran desgracia,” (225) así como en insistir en la pureza de su estirpe o en su capacidad de ver el retablo, que viene siendo lo mismo:

BENITO. A mi cargo queda eso, y séle decir que, por mi parte, puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si veré el tal Retablo!

CAPACHO. Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo. (222)

En este último ejemplo, que no es el único, podemos ver la competencia en la que entran los lugareños entre ellos, señalada más arriba, y que será el auténtico sustento de la trama y en gran parte responsable de la teatralidad del mismo, facilitando el desarrollo dramático. Si hay un gran macro-conflicto que es el de demostrar la pureza de su estirpe, la obra está trufada de micro-conflictos que serán el tanteo y la competitividad entre los personajes por “ver más que los demás” y señalarse el camino mutuamente:

CAPACHO. ¿Véisle vos, Castrado?

JUAN. ¿Pues no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo? (227)

...

CASTRADA. ¿Oyes, amiga? Descubre el rostro, pues ver lo que te importa. ¡Oh, qué licor tan sabroso! Cúbrase, padre: no se moje.

JUAN. Todos nos cubrimos, hija. (230)

Es interesante también notar que, tanto en el relato de Don Juan Manuel como en este entremés, el conflicto se refiere a cuestiones normativas que proporcionan más o menos privilegios. Mientras que en el *exemplum*, el ser hijo ilegítimo puede acarrear la pérdida de la herencia, en *El retablo de las maravillas*, además de perder los beneficios que conlleva ser cristiano viejo, implica también una especie de muerte social, una expulsión del grupo.¹¹ Hay mucho que perder. En el cuento XXXII, el fraude es destapado por alguien que conoce los resortes del engaño pero que no tiene nada que perder: “Pero un negro, palafrenero del rey, que no tenía honra que perder, se acercó al rey y le dijo: ‘Señor, a mí me da lo mismo que me tengáis por hijo de mi padre o de otro cualquiera, y por eso os digo que o yo soy ciego, o vais desnudo’” (Don Juan Manuel, 131). Nos cabe preguntarnos si el fraude es alguna vez destapado en *El retablo de las maravillas*. Ciertamente no en escena. Y también debemos prestar atención al hecho de que el personaje que lleva la trama a conclusión, el furrier, no sepa nada de lo que en escena está pasando. Quizás porque de haberlo sabido, tampoco se hubiera atrevido a denunciar el embuste por miedo a perder su lugar en el escalafón social.

Al igual que con el elemento teatral, Cervantes repetirá el motivo del miedo a diferentes escalas durante toda la obra, haciendo que los embaucadores tengan miedo de ser apedreados, por ejemplo, e incluso entremezclará ambos motivos en la representación del retablo maravilloso, cuando muchos de los elementos del mismo son motivo exactamente de pavor, como Sansón, o los ratones.¹² Tanto es así, que los lugareños exigirán una figura menos terrorífica, con lo cual los timadores hacen salir a Salomé bailando.

El auténtico engaño que Cervantes nos muestra reside en el hecho de que los cristianos viejos e hijos legítimos tengan alguna cualidad objetiva superior a los ilegítimos, o a los cristianos nuevos. El dramaturgo juega con esta idea de manera explícita cuando Chanfalla defiende al músico Rabelín como “buen cristiano, y hidalgo de solar conocido” y el Gobernador responde, “¡Calidades son bien necesarias para ser buen músico!” (226).

¹¹Américo Castro describe la circunstancia con estas palabras: “De religiosa, la cuestión se convirtió en otra: en la de quién se creía con derecho y con poder para figurar en primera línea dentro del imperio español para destacarse de un modo preeminente y no temer ser relegado a último término. Durante la prolongada contienda entre hispano-cristianos e hispano-judíos, tras el pleito entre ortodoxia y heterodoxia, se ventilaba, en realidad, el de quiénes iban a ser los ‘mantenedores de la honra’ como españoles” (61).

¹²Kirschner trató el tema de la representación dramática del miedo en este entremés en su artículo “*El retablo de las maravillas*, de Cervantes, o la dramatización del miedo.”

Esas supuestas calidades son realidades que residen en el discurso y en ningún otro sitio, por lo tanto, su existencia depende de la aceptación de la convención arbitraria. La frase del gobernador es una incongruencia en sí misma, lo que nos lleva a otra de las grandes teorías para explicar el humor, la teoría de la incongruencia, esbozada en primer lugar por Francis Hutcheson en el siglo XVIII. Según esta teoría, el humor se genera en el caso de una incongruencia percibida y el placer que se deriva al identificar esta incongruencia, que puede estar relacionada con el fallo gnoseológico del que hablábamos anteriormente. Para Hutcheson, esa incongruencia se da en la yuxtaposición de lo grandioso, lo digno, lo santo y lo perfecto, con la maldad, la simpleza y la grosería (32). Y según esto, qué hay más incongruente que relacionar ser un “buen cristiano,” una calificación de tan profundas connotaciones, con saber tocar un instrumento de cuerda, y a duras penas, como hace Rabelín. Pero la teoría de la incongruencia va más allá. En palabras de Noël Carroll, según esta teoría, “what is key to comic amusement is a deviation from some presupposed norm—that is to say, an anomaly or an incongruity relative to some framework governing the ways in which we think the world is or should be” (17). La incongruencia puede ser lingüística, física, moral, emocional... Ha de ser en todo caso la ruptura de una norma que tanto emisor como receptor conocen. De la misma manera, la norma violada puede ser social, legal, natural, material... La incongruencia en el citado diálogo reside no solo en yuxtaponer el modo religioso-antropológico dominante con el rasgueo de una guitarra, lo que iría de lo grandioso a lo simple, sino también en yuxtaponer el reino de lo moral con el posible virtuosismo en un oficio, o lo metafísico con lo físico. Para Cervantes, uno no es hijo de su estirpe, sino de sus obras.

El entremés se erige como forma perfecta para estos objetivos por muchas razones; en primer lugar, por la bula que tiene la comedia a la hora de la crítica, como género lúdico donde está permitido invertir el orden social. Pero también, porque Cervantes está exponiendo una incongruencia social y al ser la comedia, sobre todo la farsa a la que el entremés está tan cercano, el menos rígido de los subgéneros, puede hacer uso de la incongruencia del tema a muchos niveles, desde hasta el texto, a la gestualidad, proxémica, coreografía de actores...

Hablábamos de miedo, y el miedo es una emoción. Una emoción es un estado biológico asociado al sistema nervioso, provocado por cambios neurofisiológicos que pueden tener diferentes orígenes como estados mentales u objetos externos, y que pueden tener o no respuestas conductuales. El miedo está comúnmente considerado una emoción primaria, que normalmente provoca una reacción, y que tiene una intencionalidad, esto es, está dirigida a un objeto; tiene una expresión facial y corporal prototípica, y está presente en más especies que la humana. Siguiendo la clasificación del psicólogo americano Paul Ekman, quien la considera una de las siete emociones universales, el miedo ocurre como reacción ante una amenaza real o imaginada que puede ser física, emocional o psicológica, y aunque es una emoción que se considera negativa, es fundamental para nuestra supervivencia. Siguiendo las líneas maestras de Ekman y su grupo de investigación, el miedo puede ser evaluado según tres variables: su intensidad, que depende de cuál puede ser el daño causado por la amenaza; la inminencia del peligro o su dilación en el tiempo; y la posible reacción, ¿hay, y si las hay, cuáles son las reacciones que se pueden ejecutar para minimizar el peligro? Cuanto más podamos atenuar la amenaza menor es el miedo y viceversa. Asimismo, Ekman incluye entre las causas más comunes del miedo el rechazo social, lo cual podría dar lugar a un miedo sostenido en el tiempo, amparado por un proceso cognitivo complejo, si es que las reglas sociales tuvieran la suficiente rigidez y alcance como para hacer del rechazo social una posibilidad probable. Para Ekman, la expresión distintiva del miedo a menudo se confunde con la de la sorpresa, puesto que ambas implican el levantamiento de cejas y se distinguen en que en las cejas en el miedo están más levantadas y más curvas. Los párpados superiores se abren de

manera excesiva, los párpados inferiores se contraen, la mandíbula cae y los labios se tensan y se abren estirándose horizontalmente. La voz sube a un timbre más agudo y tenso, llegando al grito. La respuesta puede ser la inmovilidad o intentar escapar de la amenaza, y también puede estar acompañada de temblores y falta de aliento.¹³ Al contrario que otras emociones que no están relacionadas una expresión prototípica como por ejemplo el arrepentimiento, o que incluso pueden darse sin expresión física alguna, este es el caso de la culpa, el miedo se puede expresar físicamente sin necesidad de más signos, está íntimamente relacionado con nuestro cuerpo y nuestra integridad física, y puede alcanzar niveles de intensidad que rompan con la normalidad corporal.

Una de las técnicas más comunes para la comedia es la exageración, que es una incongruencia en la reacción. Por ello, y por lo antes apuntado, el miedo se constituye como una de las emociones que más rangos de expresión permiten sobre un escenario, sobre todo porque el miedo a menudo conlleva cambios expresivos y conductuales. Y no sólo por eso, sino también por cómo se comunica el miedo de persona a persona. El miedo se puede adquirir simplemente observando la respuesta de otro individuo a una amenaza. No es necesario haber experimentado esa amenaza para experimentar el miedo hacia la misma, como han demostrado Selbing y Olsson (2019). El miedo en *El retablo de las maravillas* provoca ciertamente cambios conductuales, y el más evidente de todos ellos es el del fingimiento del miedo, lo cual crea lo excesivo de la farsa. En palabras de Kemp: “Empathy, emotion, and imagination use many of the same neuronal pathways in response to fiction as they do to daily life. This means that concepts of “real” or “truthful” behavior in acting are better understood and described by concepts such as context, stimulus, intent, intensity, and duration” (xviii).

Tenemos el contexto, una representación teatral mágica; el estímulo, las narraciones de los timadores; y la intención, probar su legitimidad. En este entremés lo que se hace es amplificar la intensidad y establecer un ritmo apresurado y abrupto. La farsa además está íntimamente ligada al cuerpo, como explica Jessica Millner Davis en su libro *Farce*:

Farce favors direct, visual, and physical jokes over rich, lyric dialogue (although words are not unimportant in farce and can be crucial to its quarrels, deceptions and misunderstandings), and it declares an open season for aggression, animal high spirits, self-indulgence and rudeness in general. [...] The fundamental jokes around which a farce-plot turns are probably the inescapable facts that all human dignity is at the mercy of the human body and its appetites and needs; and that those human bodies themselves are imprisoned by the space/time continuum. (2-3)

Sí, nuestros lugareños tienen miedo a ser excluidos del grupo – la aceptación social es una necesidad biológica – y por eso fingen miedo a una serie de eventos inexistentes. Una experiencia imaginada provoca los mismos cambios fisiológicos que una experiencia vivida,¹⁴ y el espacio que se genera entre la risa por el miedo fingido y la adquisición del miedo por el miedo ante la amenaza real (que existe y ha sido bien explicitada), es lo que hace de *El retablo de las maravillas* una obra infinitamente dinámica en su teatralidad.

¹³ <https://www.paulekman.com/universal-emotions/what-is-fear/> (Consultado 15 de junio, 2020)

¹⁴ Esa imposibilidad de distinción se debe al uso compartido de los mismos recursos cerebrales: “Emotion that is stimulated by memory, imagination, or by the conscious control of physiological processes uses the same neural pathways as that stimulated by events in the physical environment to create activation patterns” (Kemp, 195).

El humor es verdad y dolor, como bien apunta el guionista de comedias de situación John Vorhaus (1). Para reírnos con algo, tenemos que reconocer la verdad que subyace en eso mismo y el dolor que inflige, (y al mismo tiempo que sea permitida la distancia cómica que evita que el dolor nos alcance como emoción y no sólo como conocimiento). La verdad es que los aldeanos quieren probar que son cristianos viejos e hijos legítimos, el dolor es que se sienten obligados a probarlo y que nunca podrán probarlo del todo, por lo que se verán abocados, de por siempre, a vivir en el “soy quien soy” para seguir demostrándolo una y otra vez.

Entre otras, la comedia se basa en varias reglas (Kaplan, 30): la primera, que los personajes quieren conseguir algo sin contar con los medios para conseguirlo, y la segunda, que no importa cuán lejos tengan que llegar para conseguirlo. Como hemos dicho, en la realidad de este entremés hay una imposibilidad real de demostrar completamente el origen legítimo y la pureza de sangre; además de eso, los aldeanos son unos rústicos analfabetos, que tampoco sabrían defenderse en el ámbito del discurso. Por eso, ejecutarán las acciones que sean necesarias para probar lo limpio de su linaje. Lo ridículo del tipo y lo desesperado del fin, harán que las acciones también sean desesperadas. Es muy elocuente que la expresión facial del miedo sea muy similar a la de la sorpresa, en especial por la manera en que Cervantes maneja el momento clave de comprensión, momento de descubrimiento que es clave en todo argumento cómico. El personaje ha estado perdido hasta este momento y es ahora cuando entiende lo que está en juego, y por lo tanto, lo que desencadena la serie de acciones desesperadas que causarán la hilaridad del público. En *El retablo de las maravillas*, ese momento dramático ocurre entre estas dos intervenciones:

CHANFALLA. [...] ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!

BENITO. ¡Téngase, cuerpo de tal conmigo! ¡Bueno sería que, en lugar de habernos venido a holgar, quedásemos aquí hechos plasta! ¡Téngase, señor Sansón, pesia a mis males, que se lo ruegan los buenos! (227)

En estas dos intervenciones, está recogido *El retablo de las maravillas*. En primer lugar, en las palabras de Chanfalla, descubrimos que los aldeanos descubren que está pasando algo que no ven, y no sólo que no ven, sino que no sienten, porque es algo corpóreo que se sale del teatrillo, y que además es peligroso. Y descubrimos que ahora serán los embaucadores los que dictarán todo lo que va a pasar en la escena y en la *escena*, convirtiendo a los lugareños en espectadores, actores autónomos y marionetas a la vez. El tiempo que va desde que Chanfalla acaba su intervención y empieza la de Benito Repollo, es el momento del *descubrimiento*. Benito Repollo ha descubierto que algo no va bien. ¿Cuál es aquí la reacción de Benito? ¿Sorpresa porque no ve nada? ¿Y por qué no ve nada? ¿Porque no hay nada, o porque su linaje es impuro? ¿O miedo? ¿Miedo porque ahí no hay que ver o miedo porque ha descubierto que no es quien creía ser y los demás también lo van a descubrir? Benito entiende entonces que la única manera de salir del aprieto es la que para los espectadores resulta más cómica: entrar en la teatralidad, reaccionar desafortadamente ante los peligros del retablo mágico y enfatizar su pertenencia al grupo de los buenos. Se representa visualmente lo que es invisible. El fingimiento de ese medio se convierte en la representación sensible de una cualidad tan metafísica como la de la pureza de sangre. Una especie de acto sacramental que se materializa a través de motivos religiosos en el tiempo de los autos sacramentales. Cervantes ejemplifica en la cognición corporeizada, el mecanismo por el cual la

experiencia física modela el pensamiento conceptual, el que una amenaza inmaterial se convierte metafóricamente en muy material. Dicho de otra manera:

Abstract concepts are largely metaphorical, with the sources of the metaphors originating in our kinesthetic and perceptual experiences of the material world. These experiences generate cognitive systems that reflect our physical environments and form patterns for higher cognitive activity. This means that many of the words and phrases used to describe these concepts have a latent gesture or movement in them. (Kemp, xvi)

Y no sólo eso, el uso del espacio escénico también se convierte en una metáfora del desplazamiento en el lugar que se ocupa en la sociedad y lo convierte en algo visible. Es un miedo que se materializa en el movimiento en el espacio. El resto del grupo pronto entiende lo que está en juego, y la competitividad entre ellos llevará a la repetición del motivo cómico, con elementos sensoriales y terroríficos que no harán más que engrandecer la entropía en el escenario, con los lugareños siendo zarandeados de un lugar a otro. Cada nueva aparición del retablo aumenta los gritos, los aspavientos,¹⁵ la coreografía escénica, los comentarios absurdos, la comprobación de que los demás están viendo lo mismo y la competición por asegurar la pureza. Cervantes utiliza muy sabiamente los recursos de la redundancia y la entropía que son necesarias en la comedia. Cada nueva aparición de las figuras del retablo es una nueva apuesta para los espectadores hasta dónde llegaran los intentos desesperados de los aldeanos. Estos intentos funcionan a modo de espiral descendente que acabará en un caos visual de violencia, y un desentendimiento total entre todos los personajes (excepto los embaucadores) que no pueden comprender qué es lo que está pasando. Al fin y al cabo, la comedia, el humor, son rupturas de las normas cotidianas, es el desorden total, y el dramaturgo en su afán metateatral lo ejemplifica en este entremés de manera contundente.

Entre las otras reglas de la comedia también se encuentran la de que los protagonistas tengan mucho que perder: el precio del fracaso (Vorhaus, 118). Nuestros aldeanos tienen mucho, mucho que perder. Y el público lo sabe. Y se generan expectativas sobre si la pérdida ocurrirá o no. Esto nos lleva a la última teoría del humor que trataremos en este estudio, que no es otra que la teoría del alivio, uno de cuyos mayores proponentes, junto con Herbert Spencer, es Freud:

[Jokes] make possible the satisfaction of an instinct (whether lustful or hostile) in the face of an obstacle that stands in its way. They circumvent this obstacle and in that way draw pleasure from a source which the obstacle has made inaccessible. The obstacle standing in the way is in reality nothing other than women's incapacity to tolerate undisguised sexuality. (144)

Según Freud, no podemos liberar toda nuestra sexualidad o agresividad debido a represiones externas, sociales, y el humor nos permite liberar esa energía reprimida. Es difícil acomodar la carga sexual a una explicación global del humor, pero esta definición se convierte en más aplicable cuando Freud dice que es necesario que el emisor y el receptor posean “the same inhibitions, which the joke-work has overcome” (203). Las normas compartidas que antes debían de ser violadas, se convierten en este caso en unas normas represivas. Tanto Cervantes como su público son probables víctimas del sistema de castas organizado en España alrededor de la pureza

¹⁵ Lo que es de gran ventaja para los actores y también para estos lugareños, que están fingiendo miedo: “Physical activity intensifies and particularizes the way in which the imagination can stimulate emotion” (Kemp, 195).

de sangre, y como tal, podemos entender toda comedia relacionada con el mismo como liberadora de tensiones íntimas. No obstante, como siempre pasa con Cervantes, el terreno aquí muta a ambiguo, pues la comedia no está tan basada en la burla a la norma, como en la burla a los que mantienen viva la norma. Sin embargo, una vez más, cualquiera en la España aurisecular podía ser susceptible de ser acusado de tales tachas.

La teoría del alivio parece funcionar mejor, más que en sus causas, en sus dinámicas. Parece que en gran medida el humor consiste en lanzar proposiciones que plantean un problema, construyendo la tensión, hasta que la solución al problema finalmente trae consigo el alivio de una manera jocosa, pues la solución es incongruente en sí misma.¹⁶ Explicado por John Dewey, la risa marca el final de “a period of suspense, or expectation,” y es una “sudden relaxation of strain, so far as occurring through the medium of the breathing and vocal apparatus;” por lo tanto, la risa es un “phenomenon of the same general kind as the sigh of relief” (558-559).

Cervantes utiliza este recurso, no sólo a nivel de diálogo, sino también de estructura dramática. El mejor ejemplo de ello es el hecho de que el furrier aparezca dos veces en escena. Aunque lo que tienen que perder está implícito desde el primer momento, con la aparición del furrier, el dramaturgo intensifica la posibilidad del fracaso. Sin embargo, en esa primera intervención no se genera el caos final, sino que Cervantes hace que el furrier salga de escena. En el compás de espera entre ambas situaciones, la expectativa y el precio del fracaso se incrementan. Benito y compañía no cejan en su empeño de demostrar su pureza, incluso con advertencia de los embaucadores. La segunda salida del furrier lleva a un *crescendo* de enfrentamiento, que acabará en la paliza final que no concluye la trama en ningún sentido, aunque sí el espectáculo.

Hay otra razón, y relacionada con la visualidad de la que provee la teatralidad, para que la trama se base en un engaño. Steve Kaplan cita a Johnny Cleese: “We used to think that comedy was watching someone do something silly . . . we came to realize that comedy was watching somebody watch somebody do something silly” (32-33). Si en la tragedia el coro representa al espectador sobre el escenario, en el humor se necesita un personaje en escena que dirija a los espectadores sobre cómo han de interpretarse las conductas incongruentes de los payasos augustos. Chanfalla y Chirinos son los payasos blancos de *El retablo de las maravillas*. Pero una vez más Cervantes rompe la norma, y en vez de hacer que los payasos blancos sufran la torpeza de los payasos augustos, estos se quedan limitados a victimarios y nunca víctimas. Desde el primer momento aclaran al público que todo se va a tratar de un embuste, lo que también contribuye a marcar la atmósfera del hecho dramático,¹⁷ y a partir de entonces seguirán guiándolo con sus risas y divertimento privado. Esta será tarea de la interpretación, puesto que ninguno de estos ingredientes fundamentales para que la obra sea comprensible en su totalidad aparece en el texto. Más aún, somos más propensos a reírnos si estamos con otra gente, que si estamos solos (Provine y Fischer 1989), subrayando una vez más la íntima relación entre teatro y comedia, percibir a otros

¹⁶ La preceptiva coetánea a Cervantes tiene una concepción similar, como prueba Anthony Close en su ensayo “Cervantes’s Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of ‘La Verdad de la Historia.’” Como ejemplo de ello, esta frase de El Pinciano: ‘Comedia es imitación activa hecha para limpiar el animo de las pasiones por medio del deleite y risa’ (90).

¹⁷ La presentación no solo ofrece un mapa intelectual de lo que va a pasar en escena, sino que también marca el tono en el que ha de ser recibido: “Also, once a paradigmatic emotion is up and running, it cognitively takes over the situation in which we find ourselves and spotlights features of the context that reinforce the animating affective state. [...] This is especially evident with respect to comic plays and movies where instances of mirth in the opening segments of the narrative put us in a jocular state of mind that not only primes us for future witticisms but also disposes us to laugh where we otherwise might not—at some quirk of the actor, a wayward glance, or an unfamiliar line reading” (Carroll, 56-57).

reír nos hace reír a nosotros también (Provine 1992), lo que explica las risas enlatadas en la televisión, y nos sentimos más unidos a la gente con la que compartimos el fenómeno de la risa (Kurtz y Algoe 2017), de ahí el aspecto cohesivo del humor.

En conclusión, *El retablo de las maravillas* nos presenta una situación absurda, situación que nace del contraste entre dos posiciones: la subjetiva, en la que un determinado tema parece de extrema importancia, y la objetiva, la cual revela la mínima importancia del mismo, como explica Bob Plant en su artículo “Absurdity, Incongruity, and Laughter.” Para alcanzar ese nivel de incongruencia, el dramaturgo utiliza mecanismos puramente teatrales que hacen que la obra traspase su *hic et nunc* al dejarnos *ver* en forma de comedia, un modo aglutinador por naturaleza, algo tan inmaterial como es el miedo a una sociedad extremadamente rígida en sus normas y con una tolerancia limitada para la diversidad en su composición. Cervantes consigue no sólo hacernos pasar un buen rato, sino además hacernos sentir menos solos en un mundo que amenaza con expulsarnos de su seno.

Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Barthes, Roland. "El teatro de Baudelaire." En *Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- Bergson, Henri. "Laughter." En Wylie Sypher ed. *Comedy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1983.
- Bortolussi, Marisa y Peter Dixon. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003.
- Bustos Tovar, José Jesús de. "La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos." En José Juan Berbel Rodríguez ed. *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996. 277-89.
- Canavaggio, Jean. "Brecht, lector de los *Entremeses* cervantinos: la huella de Cervantes en los Einakler." En Manuel Criado del Val ed. *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981. 1023-1030.
- Carroll, Noël. *Humor. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Castro, Américo. "La Edad conflictiva: castas, honra y actividad intelectual." En Bruce Wardropper ed. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1983. Vol. 3.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Nicholas Spadaccini ed. Madrid: Cátedra, 1984.
- Close, Anthony. "Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of 'La Verdad de la Historia.'" *The Modern Language Review* 89.1 (1994): 88-106.
- Colm Hogan, Patrick. "The Epilogue of Suffering: Heroism, Empathy, Ethics." *SubStance*, Issue 94/95, 30.1&2 (2001): 119-143.
- Davis, Jessica Milner. *Farce*. New Brunswick: Transaction, 2003.
- Dewey, J. "The Theory of Emotion." *Psychological Review* 1 (1984): 553-569.
- Don Juan Manuel. *El Conde Lucanor*. Juan Vicedo ed. Alicante: Aguaclara, 1997.
- Ekman, Paul. "What is Fear?" *Paul Ekman Group*, 2020. <https://www.paulekman.com/universal-emotions/what-is-fear/>
- Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. London: Pelikan Books, 1978.
- Gordon, Mel. *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1983.
- Ghose, Indira. *Shakespeare and Laughter: A Cultural History*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan. Parts I and II*. A. P. Martinich ed. Ontario: Broadview Editions, 2005.
- Hutcheson, Frances. "From Reflections Upon Laughter." En John Morreal ed. *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York: State University of New York Press, 1997.
- Kamen, Henry. *The Spanish Inquisition. A Historical Revision*. New Haven & London: Yale University Press, 2014.
- Kaplan, Steve. *The Hidden Tools of Comedy. The Serious Business of Being Funny*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2013.
- Kemp, Rick. *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us about Performance*. London and New York: Routledge, 2012.

- Kirschner, Teresa J. “*El retablo de las maravillas*, de Cervantes, o la dramatización del miedo.” En Manuel Criado del Val ed. *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid Edi-6, 1981: 819-830.
- Kurtz, Laura E. y Sara B. Algoe. “When Sharing a Laugh Means Sharing More: Testing the Role of Shared Laughter on Short-Term Interpersonal Consequences.” *Journal of Nonverbal Behavior* 4.1 (2017): 45-65.
- Pérez de León, Vicente. “Sobre la realidad improvisada en el teatro breve del Siglo de Oro.” *Hispania* 87.1 (2004): 13-21.
- Plant, Bob. “Absurdity, Incongruity, and Laughter.” *Philosophy* 84.1 (2009): 111-134.
- Provine, Robert R. “Contagious laughter: Laughter is a sufficient stimulus for laughs and smiles.” *Bulletin of the Psychonomic Society* 30.1 (1992): 1-4.
- Provine, Robert R. y Fischer, Kenneth R. “Laughing, Smiling, and Talking: Relation to Sleeping and Social Context in Humans.” *Ethology* 83 (1989): 295-305.
- Schwartz, Stuart B. *All Can Be Saved: Religious Tolerance and Salvation in the Iberian Atlantic World*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Selbing, Ida y Andreas Olsson. “Anxious behaviour in a demonstrator affects observational learning.” *Sci Rep* 9, Article 9181 (2019). <https://doi.org/10.1038/s41598-019-45613-1>
- Spencer, H. “On the Physiology of Laughter.” *Essays on Education and Kindred Subjects Everyman’s Library*. London: Dent, 1911.
- Tajfel, Henri y John C. Turner. “An Integrative Theory of Intergroup Conflict.” En W. Austin y S. Worchel eds. *The Social Psychology of Intergroup Relations*. Monterey, CA: Brooks/Cole, 1979. 33-47.
- Vorhaus, John. *The Comic Toolbox*. Los Angeles: Silman-James Press, 1994.
- Weitz, Eric. *Theatre and Laughter*. London: Palgrave, 2016.
- Zillmann, Dolf y Peter Vorderer, eds. *Media Entertainment*. New York: Kindle-Routledge Digital Printing, 2009.
- Zuo, Youxia, Bing Chen, y Yufang Zhao “The Destructive Effect of Ingroup Competition on Ingroup Favoritism.” *Frontiers in Psychology* 9 (2018). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02207>