

Los elementos cómicos en *La venganza de Tamar*

Berislav Primorac
Universidad de Windsor

*La venganza de Tamar*¹ es una de las tres comedias de Tirso sacadas del Antiguo Testamento² y basada en la sucinta relación de *2 Reyes*, XIII que relata la conocida violación de la hija del rey David por su medio-hermano Amón y la subsecuente y despiadada venganza de Absalón, otro hijo de David, que termina con la muerte del transgresor. Como toda relación bíblica, este episodio también se narra con suma economía y hace caso omiso de cualquier detalle descriptivo de las emociones o los sentimientos de los protagonistas. Ellos son, como el resto de los personajes del Viejo Testamento, gente muy humana con sus vicios, bondades, aspiraciones, fracasos, odios y amores. Se lanzan a aventuras por designios de Dios, que interviene tanto en sus vidas que casi se convierte en otro personaje. Este tipo de narración deja un espacio amplio a los autores que utilizan la Biblia como fuente para sus comedias, porque les permite esculpir a los personajes según su propio gusto y conforme con las exigencias del teatro de la época y darles vida así ante un público separado en tiempo y en espacio de los acontecimientos relatados. De esta manera el relato bíblico se utiliza como un punto de arranque desde el cual se construyen dramas actualizados, don-de lo bíblico sale totalmente renovado con un disfraz español y, si leemos entre líneas, a menudo anacrónicamente cristiano.

Esta obra de Tirso es un perfecto ejemplo de lo que acabamos de decir. Los personajes mencionados en la Biblia, todos ellos una *tabula rasa*, teatralmente hablando, en las hábiles manos del mercedario se convierten en caracteres

¹ *La venganza de Tamar* probablemente se escribió entre 1621-1624 y se publicó en la *Parte tercera* de las obras de Tirso, en el año 1634. Ver la edición de la obra de A. K. G. Paterson, Cambridge University Press, 1969, pp. 27-29. Utilizamos esta edición para las referencias textuales.

² Las otras dos son *La mejor espigadera* (la historia de Rut) y *La mujer que manda en casa* (el relato de la lascivia e idolatría de Jezabel).

vivos, complejos y apasionados. Además de los protagonistas mencionados en *2 Reyes*, XIII, David y sus hijos Amón, Tamar y Absalón, Tirso introduce otros dos hermanos, Adonías y Salomón, que no figuran en el relato, y trece personajes más (criados, rústicos y hasta un maestro de armas), todos ellos de su propia cosecha y totalmente «siglodeoroizados». El grupo entero se mueve en el orbe regido por una fuerza centrípeta cuyo eje es el acto incestuoso, y alrededor del cual el autor teje una complicada trama de pasión, de crimen, de justicia y de venganza.

La trama de la comedia es lineal, sin ninguna acción secundaria y termina con la ley del talión aplicada según la norma del Viejo Testamento, pero, como ha notado Alan Paterson (pp. 23-25) con una nota esperanzadora que anuncia la venida de una nueva moral cristiana que se basará en caridad y piedad ejemplificadas en el comportamiento indulgente y comprensivo de David.

Como el tema de esta ponencia es el humor en la obra, dejaremos aparte otros aspectos de la comedia a menos que tengan alguna relación con el tópico que nos interesa.

En un artículo de Heathcote³ sobre el humor en el teatro bíblico de Tirso nos encontramos con la sorprendente declaración de su autor que dice:

En *La venganza de Tamar*, igual que en *La mujer que manda en casa*, hay poco lugar para la comicidad. Sólo hay algunas escenas que contribuyen a relajar la tensión de esta tragedia sombría del amor incestuoso de Amón por su hermana y la venganza sangrienta de Absalón. Eliazer, criado de Amón, es la principal fuente de humor

El propósito de su estudio, como él mismo admite, es

analizar la manera en que el Mercedario ha sabido relacionar el elemento cómico con el tema religioso [...] y ver si es cuestión de ligar elementos dispares e infundibles o si la actuación de los graciosos y pastores puede unirse con el tema central

El equívoco de este tipo de acercamiento a la obra tirsiana es que sólo se mira una fuente archiconocida y la más popular del humor, los graciosos y los pastores, mientras que la gracia del mercedario brota de muchas otras fuentes que en principio no se consideran figuras del donaire propiamente dichas.

Como ha señalado correctamente John Lyon en su traducción de la comedia al inglés, en *La venganza de Tamar*, muy a menudo, el humor no se utiliza para la sólita distensión de tensión, sino que muchas veces contribuye a ella: «El hábil control de Tirso de registro y de equilibrio entre lo serio y lo cómico es

³ A. A. Heathcote, «El elemento cómico en las comedias bíblicas de Tirso de Molina», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, eds., Madrid, Castalia, 1971, pp. 269-80; cita en p. 275.

quizás uno de los más grandes logros dramáticos de esta obra»⁴, dice él. Y en efecto, la sutileza de este equilibrio se puede lograr con mucha eficacia, combinando el aspecto cómico y serio en una misma persona, y por eso Tirso opta por prescindir del proveedor oficial del humor, el gracioso, porque simplemente no lo necesita para generar acción. El criado de Amón, Eliazer, se perfila al principio de la obra como gracioso, y sus primeras intervenciones cumplen con el papel. A medida que los otros personajes afirman su habilidad humorística, su importancia disminuye y sus salidas a las tablas se hacen menos frecuentes. En el acto II interviene sólo dos veces, primero relatando una larga pero graciosísima invectiva contra los médicos y luego con una canción de tema pastoril, o sea con dos intervenciones que nada tienen que ver con la trama principal. En el tercer acto su actuación total consiste en un verso y cuarto.

La falta del gracioso en el escenario de ninguna manera se traduce en mengua del humor, porque los suplentes ascienden al nivel del titular y nos proporcionan momentos de verdadera diversión, a pesar del tono serio y del tema trágico de la obra. Asomémonos, entonces, para ver en qué consiste el elemento cómico de esta comedia y qué función dramática tiene. Para lograr este propósito nos ha parecido útil dividir los tipos del humor en tres categorías: el humor tópico; el humor coyuntural o situacional; el humor del lenguaje.

Cabe subrayar que esta división es patentemente arbitraria y que de ninguna manera pretende insinuar que los elementos de un grupo sean la exclusiva de esa categoría. Al contrario, más a menudo encontraremos una mezcla de varias categorías en un mismo discurso o en una misma situación.

EL HUMOR TÓPICO

Bajo esta categoría incluimos tipos de humor que se encuentran, de mayor o menor grado, en la gran parte de las comedias de la época y son: el habla rústica, la paródica relación amorosa de los criados, comentarios escatológicos, invectivas contra mujeres, médicos, abogados, funcionarios, pedantería lingüística, crítica de la moda y tantas otras. Pueden producirse totalmente al margen de la acción o pueden ser puestas en marcha por algún comentario relativo a la trama. Nuestra obra nos ofrece varios ejemplos y uno de los mejores es la larga invectiva contra los médicos que arranca de la melancólica enfermedad amorosa de Amón, cuando éste los acusa de falta de conocimientos científicos diciendo: «Si supieran como parlan / no estuviera enfermo yo» (II, vv. 40-41) y Eliazer, su criado, lo confirma: «sangrar y purgar son polos / de su ciencia» (II, vv. 44-45). Jonadab con una hipérbole sarcástica alaba el pernicioso poder de sus recetas cuya capacidad destructora podría utilizarse para fines militares:

⁴ Tirso de Molina, *Tamar's Revenge (La venganza de Tamar)*, Translated with an Introduction and Notes by John Lyon, Warminster, Aris and Phillips, 1988.

Si dos de ellos enviara
a Egipto o Siria David,
con solas plumas mataran
más que su ejército todo (II, vv. 46-49)

A continuación sigue la satírica relación de Eliazer (112 versos) de una supuesta conversación entre varios médicos en la que se exponen los abusos de la profesión: ganancias exorbitantes, propiedades enormes, casas lujosas, comidas suntuosas y todo eso, como admite uno de ellos, «sin ser verdugos, / porque matamos nos pagan» (II, vv. 79-80). Otro colega descaradamente admite la seducción de una paciente de catorce años:

halléla sola en la cama
tentéla el pulso y los pechos,
y esto del tacto arrebató
los apetitos tras sí (II, vv. 90-93)

Al ataque contra los médicos se une la sólita diatriba contra la liviandad de mujeres cuando se comenta la facilidad con que se consigue establecer relaciones carnales con la mujer más recatada:

nos abre al primer achaque
puerta al apetito franca,
haciendo brindis al gusto
moza y desnuda en la cama (II, vv. 109-13)

Cuando uno sugiere que quizás sólo los eunucos deberían ejercer la profesión o que sólo mujeres curaran a mujeres, y hombres a hombres, la respuesta es rotunda: dejarían la profesión porque «no hay ganancia / igual a tener derecho / a doncellas y casadas» (II, vv. 122-24).

Otra característica de este humor tópico es el aspecto escatológico ejemplificado por el siguiente comentario de Eliazer contra largos viajes a caballo: «me han puesto las dos lunadas / como ruedas de salmón» (I, vv. 55-56).

Uno de los recursos más extendidos y eficaces es el lenguaje rústico. Amón, para encubrir su identidad después de entrar clandestinamente en el jardín real donde topa en la oscuridad con su hermana Tamar, finge ser el hijo del hortelano y se dirige a la dama en dialecto sayagués. El efecto humorístico que produce esta manera de hablar es sumamente eficaz no sólo por la manera en que se dicen las cosas, sino por el personaje que las dice. Si el hablador fuera un verdadero hortelano el humor se quedaría en la palabra hablada. Pero como el público sabe que el «hortelano» es un príncipe, la incongruencia entre el lenguaje usado y el hablador aumenta el aspecto cómico y subraya el desdoblamiento del personaje. Un sayagués ya tiene gracia, pero un príncipe sayagués la tiene doble:

que he caído; al diablo doy
la musquiña, que la hue
ocasión que tropezase
en un tronco y me quebrase
la espinilla (I, vv. 470-74)

Para alabar el precioso cantar de Tamar, Amón recurre al ridículo símil:

Pardiós que la habéis cantado
como un gigante Golías (I, vv. 481-82)

La mención de Golías en este contexto otra vez intensifica el aspecto humorístico porque Amón es hijo de David, la persona que le dio muerte al gigante.

El mismo tipo de habla se da al final de la obra entre los ganaderos cuando uno de ellos reacciona al asesinato de Amón con «Oste puto, esto va malo» (III, v. 945).

El uso de la palabra culta en boca de un rústico produce risa especialmente cuando se usa en un contexto metafórico basado en una actividad tan campestre como el esquilmo⁵:

Trasquila el alcalde
al que preso está
y sí entró con lana
en puribus va (III, vv. 570-73)

EL HUMOR COYUNTURAL

Llamamos humor coyuntural o situacional aquel humor que se produce como consecuencia de una situación dada que contribuye al desarrollo de la acción, y que de alguna manera nos ayuda a formar opinión sobre los personajes. Puede ser un simple juego de palabras, un chiste o una burla, una parodia o mordiente sarcasmo. Ya en la escena inicial de la obra Tirso nos ofrece los primeros esbozos de las características de los hijos de David, que tanta importancia tendrán en el desarrollo del drama. Absalón, el ensimismado guapetón de la familia real, conocido por su rubia melena, que según la leyenda vendía a las damas a cambio de ser pagado *in naturalibus*, es nombrado «socorre-calvas» por Eliazer, porque «Fueran ristras de ajos, / si no es por ti, las más bellas» (I, vv. 111-12).

⁵ «En puribus» es una deformación de la expresión *in puribus* ‘en completa desnudez’ que a su vez es alteración de una frase latina *in puris carnibus*. Ver J. Coro-minas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-91, 6 vols., s. v. *puro*.

Amón se perfila como un joven cínico, introvertido, cansado de la guerra, sin ningún interés en las victorias de su padre, pero tampoco en las típicas diversiones amorosas a las que le invitan sus hermanos. Asevera que pasa de mujeres hasta que encuentre una perfecta, lo cual desencadena un gracioso *jeu-de-scène* en el que Amón rechaza, una por una, a todas las mujeres sugeridas por sus interlocutores:

ABSALÓN	¿Elisabet no es hermosa?
AMÓN	De cerca no, que es hoyosa.
ADONÍAS	¿Y Ester?
AMÓN	Tiene buen color pero mala dentadura.
ELIAZER	¿Débora?
	Es grande de boca.
JONADAB	¿Atalia?
AMÓN	Esa es muy loca y pequeña de estatura.
ABSALÓN	No tiene falta María.
AMÓN	¿Ser melindrosa no es falta?
ADONÍAS	¿Dina?
AMÓN	Enfádame por alta.
ELIAZER	¿Ruth?
AMÓN	Es negra.
JONADAB	¿Raquel?
AMÓN	Fría.
ABSALÓN	¿Aristóbola?
AMÓN	Es común; habla con ciento en un año.
ABSALÓN	¿Judit?
AMÓN	Tiene mucho paño, y huele siempre a betún.
ADONÍAS	¿Marta?
AMÓN	Encubre muchos granos.
ELIAZER	¿Alejandra?
AMÓN	Es algo espesa.
JONADAB	¿Jezabel?
AMÓN	Dícenme que ésa trae juanetes en las manos.
ABSALÓN	¿Zilene?
AMÓN	Rostro bizarro, mas flaca, y impertinente.

ELIAZER Pues no hallas quien te contente,
haz una dama de barro (I, vv. 118-40)

La escena, además del indiscutible humor que proporciona al público, sirve de contraste al nocturno encuentro del jardín entre Amón y Tamar que ocurre poco después. El joven que acaba de rechazar a catorce mujeres por buscar una perfecta, irónica y trágicamente se enamora a ciegas de su propia hermana.

Esta escena de enamoramiento, además del ya mencionado humor dialectal, nos ofrece una oportunidad de observar en Amón una de las características no negativas, como su agilidad mental y su humor pícaro que tan bien acompaña su acento sayagués. Todos estos elementos se utilizan para adelantar la acción. En otras palabras el humor no es gratuito, estático, sino que forma parte de la progresión dramática y de esta manera se utiliza en otros momentos de la obra. Cuando la pasión de Amón se convierte en enfermedad él pide a la hermana que alivie su dolor haciendo el papel de la supuesta amante muerta, y Tamar, por compasión, consiente, pero no sin informar antes al público de lo ridículo de la situación: «Donosa aventura; / comienzo a hacer mi figura; / no haré poco en no reírme» (II, vv. 754-56). El uso de la palabra «figura» que significa 'sujeto ridículo y estrafalario' y del verbo «reír» claramente indica la actitud de Tamar en esta obra dentro de la obra. Su actuación burlesca se contrasta, sin embargo, con la seriedad de la situación, porque mientras ella lo hace en broma y sus palabras son palabras de la actriz que hace de princesa amonita, las declaraciones y gestos amorosos de él son los de Amón de carne y hueso hacia su hermana. Aunque al final ella empieza a sentirse incómoda con la actuación y quiere acabarla, consiente en despedirse de él como de un galán, pero añade esta frase irónica: «Vaya, pues esto te sana» (II, v. 808). Los versos finales son una joya de parodia burlesca de las despedidas amorosas convencionales:

AMÓN	Adiós, dulce prenda.
TAMAR	Adiós.
AMÓN	¿Queréisme mucho?
TAMAR	Infinito.
AMÓN	¿Y admitís mi amor?
TAMAR	Sí, admito.
AMÓN	¿Quién es vuestro esposo?
TAMAR	Vos.
AMÓN	¿Vendré esta noche?
TAMAR	A las once.
AMÓN	¿Olvidaréisme?
TAMAR	En mi vida.
AMÓN	¿Quedáis triste?
TAMAR	Enternecida.

AMÓN	¿Mudaréisos?
TAMAR	Seré bronce.
AMÓN	¿Dormiréis?
TAMAR	Soñando en vos.
AMÓN	¡Qué dicha!
TAMAR	¡Qué dulce sueño!
AMÓN	¡Ay mi bien!
TAMAR	¡Ay caro dueño!
AMÓN	Adiós, mis ojos.
TAMAR	Adiós (II, vv. 809-20)

Otro ejemplo digno de mención ocurre en el acto III en la finca de Absalón donde se ha refugiado la deshonrada Tamar. Los cuatro príncipes, Amón, Absalón, Adonías y Salomón, reunidos para presenciar el esquilmo, topan con dos villanas: la pitonisa Laureta y la disfrazada y embozada Tamar. El encuentro, como es de esperar, crea un ambiente de tensión, pero ésta viene mitigada por el sutil empleo del humor que Tirso basa en la ironía dramática. Este tipo de procedimiento permite al público cierto conocimiento sobre los hechos en el escenario que uno o más personajes ignoran, lo cual produce en nosotros un sentimiento de superioridad que a su vez se convierte en placer. Si un personaje negativo como Amón lleva la desventaja, nuestro placer se dobla. Cuando, por ejemplo, Amón pide a Laureta que se le acerque y ella contesta «¿Su Alteza? Pretenderá / y después iráse huyendo» (III, vv. 761-62) nosotros sabemos que la respuesta es una irónica alusión al rapto y el violento rechazo de la hermana. El reparto, que sigue, de flores por parte de Laureta que conlleva el mismo mensaje irónico a través del simbolismo implícito en cada flor que presagia la suerte del individuo que lo recibe: Absalón, un narciso, porque morirá colgado de sus preciosos cabellos; Adonías, una espuela de caballero, porque morirá a causa de pretender una concubina de su padre; Salomón, una corona de rey por heredar la corona de David, y Amón una azucena con una espadaña, acompañadas por el siguiente aviso cargado de simbolismo que no necesita ninguna explicación:

Yo sé que olella os agrada,
pero no la deshojéis,
que la espadaña que véis
tiene la forma de espada.
Y aquesos granillos de oro,
aunque a la vista recrean,
manchan si los manosean.
Porque estriba su tesoro
en ser intactos, dejaos,
Amón, de deshojar flor
con espadañas de honor;
y si la ofendéis, guardaos (III, vv. 782-793)

LOS JUEGOS LINGÜÍSTICOS

Esta categoría agrupa todos los procedimientos en los que se manipula la lengua con intención lúdica, o sea cómica, graciosa, grotesca, irónica o satírica. Incluye todo tipo de juegos de palabras –retruécanos, paronomasias, los signos polisémicos, figuras retóricas...–, en otras palabras, un verdadero cajón de sastre lingüístico. Ejemplos de este tipo se encuentran a través de la comedia; pueden salir de boca de cualquier personaje, en una situación cómica o en el momento más serio de la obra.

El encuentro nocturno en el jardín real, además de lo ya comentado, nos ofrece varios ejemplos de juegos puramente lingüísticos. El jardinero (Amón) comenta sobre el número de concubinas que David tiene encerradas en el harén y dice:

porque el Rey que ya está viejo
os cumple mal de josticia,
tiniendo tanta mujer,
soy rudo en el conocer (I, vv. 518-21)

Aquí el verbo «conocer» forma una dilogía basada en una alusión implícita en el intertexto donde por presunta falta de virilidad del viejo rey, asume su significado bíblico de ‘tener acto carnal’. Aunque graciosa aquí, la expresión «rudo en el conocer» es una clara prolepsis del rudísimo acto de conocimiento carnal que él impondrá más tarde a su interlocutora.

Un poco más abajo el jardinero al comentar sobre su vida hace una pregunta retórica con «¿Que pensáis todo esto es flor?» (I, v. 545). La alusión es al refrán que dice «Todo es flor, y al fin de azar» donde el uso paronomástico de *azar* – en su significado de ‘desgracia’ o ‘mala suerte’ y también de ‘azahar’, flor de naranjo– da un doble significado a la frase: la vida de jardinero no es tan fácil, y en su sentido extendido, como anuncio de la seriedad de este encuentro entre Amón y Tamar.

Cuando Tirso le hace decir al jardinero que es «inficionado a mosicas» crea un neologismo usando la «etimologería» o sea inventando un significado sobre otro existente. Como el contexto de la acción tiene que ver con la música, se aprovecha esta palabra y se crea la nueva por analogía con la palabra «mocicas», el diminutivo de «mozas», y el resultado es «mosicas».

El uso de paronomasia en sus varias formas es común: a) paronomasia homonímica basada en la homofonía o/y homografía: «vellón» (III, v. 580) ‘lana de oveja que se saca al esquilarlas’ y la ‘moneda de cobre de poco valor’. La palabra «muda» se utiliza en su triple sentido en este intercambio entre Amón y la pitonisa Laureta cuando él se refiere a la embozada Tamar que no habla:

AMÓN	¿Y esotra serrana es muda? Quita el rebozo.
LAURETA	Está en muda.
AMÓN	¿Mudas hay acá?
LAURETA	De honor (III, vv. 771-73)

En el primer instante «muda» quiere decir ‘callada’; «estar en muda» es cuando los pájaros cambian las plumas y no cantan, una referencia metafórica al proceso que está sufriendo Tamar en quitarse las plumas de deshonor. El tercer caso se refiere a «mudas» en el sentido de cierta untura que las mujeres se ponían en la cara⁶, otra metáfora relacionada con la pérdida del honor; b) paronomasia paronímica, basada en el añadido de algún elemento fónico: «peca» (III, v. 650) ‘mancha pequeña que suele salir en la cara’ y ‘acción de pecar’; «luna» (III, v. 656) ‘astro satélite de la tierra’ y «lunar» ‘mancha negra en la piel’. Aquí también las pecas y los lunares son símbolos de la pérdida del honor; c) paronomasia paronímica basada en la supresión de algún elemento fónico se da en una escena entre Amón y Tamar:

AMÓN	¿No te llamas tú Tamar?
TAMAR	Este apellido heredé.
AMÓN	Quítale al Tamar la T, ¿y dirá Tamar?
TAMAR	Amar.
AMÓN	Ese es mi mal. Yo me llamo Amón; quítale la N.
TAMAR	Serás amo.
AMÓN	Porque pene mi mal es amar; yo amo (II, 553-60)

En otra ocasión el mismo procedimiento se usa con el nombre Tamar para formar la palabra «mar» y sacar de ella una metáfora de reprensión «por ser mar en la mudanza» (II, v. 975); d) paronomasia basada en la derivación pseudo-etimológica: Tamar embozada le da a Amón unas violetas y cuando éste sorprendido exclama «¿violetas?» ella contesta: «Para alegraros, / porque yo no puedo daros, / Amón, sino flor violada» (III, vv. 891-93). Aunque parecidas fonéticamente las palabras «violeta» y «violada» son de distintas etimologías, pero el simbolismo no pierde nada con esto.

Las figuras retóricas abundan y mencionaremos sólo unas cuantas *exempli gratia*. Una extendida metáfora de comida con referencia al desbordado apetito de Amón se da a través de la obra con palabras como *hambre*, *guisar*, *sazonar*,

⁶ Según Covarrubias se usaban para quitar las manchas.

comer, bocado, apetito, manjar, postre, y que termina en la triunfante exclamación de Tamar al oír la noticia de que Absalón le ha dado muerte a Amón: «Sepulcro del deshonesto / es la mesa, taza y plato» (III, vv. 975-76). La hipérbole nos informa del cuidado con que el rey David cuida a sus mujeres «que aun no ha de poder la muerte / hallar por donde vencellas» (I, vv. 175-76). Tachados de «divinos» por comentar el profético contenido de los salmos de David, Absalón y Adonías responden con un bonito juego antitético «ya nos vamos a humanar» (I, v. 214) mientras están saliendo de juerga. En medio del retórico discurso de David al regresar de la guerra, en sí una parodia de la pompa real con sus imágenes oscuras, la sintaxis gongorina, el tema autoadulatorio, se esconde una curiosa denominación metonímica cuando se refiere a «Rábata, que corte incircuncisa / del amonita fue» (II, vv. 317-18). ¡Nos podemos imaginar la recepción de lo de «corte incircuncisa» por el público del Madrid de los Austrias!

La disputa por la corona entre Absalón y Adonías nos proporciona una hemorragia de vitriolo satírico contra el afeminado narcisista Absalón. Si él subiera al trono de Israel:

cada tribu hechizado se enhilara
 en el oro de Ofir de tu cabello,
 y convirtiendo hazañas en deleites,
 te pecharan en cintas y en afeites.
 Redujeras a damas tu consejo,
 a trenzas tu corona, y a un estrado
 el solio de tu ilustre padre viejo,
 las armas a la holanda y al brocado.
 Por escudo tomaras un espejo,
 y de tu misma vista enamorado,
 en lugar de la espada a que me aplico,
 esgrimieras tal vez el abanico (III, vv. 116-25)

Aunque *La venganza de Tamar*, cuyo objetivo esencial obviamente no es cómico, no se puede comparar en la exuberancia lingüística ni en dimensiones lúdicas con las obras maestras de Tirso de este género, como es el terno de *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes* y *El amor médico*⁷, hemos visto que, a pesar de su tema trágico, la comedia nos proporciona un buen surtido de elementos cómicos y juegos lingüísticos y nos comprueba otra vez que Tirso era incapaz de recobrar la sobriedad de esa suya omnipresente «ivresse du rire»⁸. Y nos alegramos.

⁷ Ver la edición de B. Oteiza de *El amor médico*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997, p. 11.

⁸ La frase es de Serge Maurel, en *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971, p. 476. Ver Marc Vitse, «Introducción a *Marta la piadosa*», *Criticón*, 18, 1982, pp. 61-95.

