Cautela contra cautela: ¿Tirso o Mira?

Gabriel Maldonado Palmero
I.B. Fuentenueva, El Ejido

Cautela contra cautela es una obra tradicionalmente atribuida a Tirso que ha llegado hasta nosotros en varias versiones. Las dos principales son un manuscrito que se conserva en Italia, en la Biblioteca Palatina de Parma, en cuyo margen se escribió «De Lope» y que posteriormente fue tachado para escribir en su lugar «del Doctor D. Antonio Mira de Mesqua»[1]; y la primera edición, que apareció en la *Segunda Parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, recogidas por su supuesto sobrino don Francisco Lucas de Ávila, en Madrid, en 1635. El manuscrito es un poco más corto que esta primera edición atribuida a Tirso (2738 versos frente a los 2834 de esta última). Ni una ni otro dan el texto como originariamente debió escribirse, ya que ambos presentan versos que no aparecen en la otra versión, pero que evidentemente debían haber sido escritos por el propio dramaturgo que la compuso. Tenemos, pues, que apelar a la existencia de un texto original del que partieron, por un lado, la copia manuscrita de Parma y, por otro, la edición impresa en Madrid, posiblemente perdido hoy.

En 1875 existía otro manuscrito de la misma obra en la Biblioteca Imperial de San Petersburgo, del que hoy por hoy no tenemos ninguna referencia[2].

1. Véase Restori, Antonio: «La Collezione CCIV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense», en *Studi di Filologia Romanza,* VI, Roma, 1893, pp. 1-156.

2. «Catálogo de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Imperial de San Pe-tersburgo en septiembre de 1875», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* Madrid, 20 de octubre de 1876, año VI, nº 20, pp. 326-328, 343-344, 359-360, 374-376. En su página 328 se dice que en esta Biblioteca se custodia un manuscrito, en fº, titulado *Cautela contra cautela,* y subtitulado «Tragicomedia real», que empieza así: «Ya el cielo como el pavón / las ruedas ostenta bellas...», y que consta de «59 fojas en 8º».

Parece falso, como afirma Cotarelo[3], que *Cautela contra cautela* fuera además reimpresa en el siglo XVIII, sin lugar ni año[4] - al menos, no hemos conseguido dar con dicha edición-. Lo que sí existe son dos zarzuelas que con el nombre de *Cautelas contra cautelas* se imprimieron en el siglo XVIII, también sin indicación de lugar ni año.

Hartzenbusch la imprimió en su edición de las *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (el Maestro Tirso de Molina)* en la Biblioteca de Autores Españoles[5]. Éste texto de Hartzenbusch es el que sigue servilmente la moderna editora de las obras completas de Tirso, doña Blanca de los Ríos[6].

Cada una de las dos principales versiones cuenta con versos que no aparecen en la otra, y presentan además numerosas variantes sintácticas, léxicas y morfológicas entre sí. Los cortes, sin embargo, fueron hechos con el deseo de abreviar un poco la obra. Así, en el manuscrito desaparecen versos que suponen el desarrollo innecesario de una idea (vv. 117-24, 141-8, 165-72, etc.), o anécdotas como la de la muerte de César en el Senado (vv. 625-640) o desarrollos líricos (vv. 760 y ss.).

El texto impreso muestra, por el contrario, versos que no aparecen en el manuscrito (la comparación del rey Alfonso con el emperador Trajano -vv. 865-874-), el cuentecillo de la corneja (vv. 895-904) o igualmente se acortan altos vuelos líricos (los versos en que aparece la metáfora que equipara la vida del hombre con la de los ríos, vv. 1003-1014), y, sobre todo, faltan muchos versos del extenso pasaje lírico en que César compara su propia lealtad con la de la tortolilla, que no abandona el árbol que le dio cobijo en verano a pesar de que el invierno lo haya dejado sin hojas (vv. 1240 y ss.). Desde el punto de vista de la versificación, nos ha llegado más entero el manuscrito. La edición

3. Cotarelo, Emilio: «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», en *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, N.B.A.E., 1907, p. XII.

4. Véase Bushee Huntington, Alice: «The five *Partes* of Tirso de Molina», *Hispanic Review*, vol. III, abril, 1935, nº 2, pp. 89-102; y Placer, Gumersindo: «Bibliografía de Fray Gabriel Téllez», *Revista Estudios*, (Homenaje a Tirso), Madrid, 1981, pp. 623-731.

5. Nueva Edición, Madrid, 1944. Existen otras ediciones de la obra. En el siglo XIX, concretamente en 1866, Francisco José de Orellana publica su *Teatro Selecto Antiguo y Moderno Nacional y Extranjero*, hallándose nuestra obra en el primer tomo (que lleva la signatura T-i-14 de la B.N.). Y en 1912 la publica fray Manuel Sancho en Barcelona (Fomento del Teatro Católico), arreglada para Sociedades Católicas (fol. en 4ª de 86 pp.). Una edición hecha sobre esta misma de 1912 se vuelve a publicar en 1926. Se imprime en Barcelona en la Imprenta de Eugenio Subirana, con 97 páginas.

6. Madrid, Aguilar, 1952, vol. II.

publicada a nombre de Tirso presenta innumerables rimas anómalas, falta de versos para completar décimas o redondillas, falta de sílabas para completar versos, etc.

En cuanto a su argumento, la acción de *Cautela contra cautela* se sitúa en Nápoles. Allí reina Alfonso de Aragón, quien tiene por privado a Enrique de Ávalos. Éste se muestra indeciso entre el amor que siente por dos damas de igual calidad aunque de muy distintos recursos: Elena y Porcia. La acción, sin embargo, se puede decir que comienza cuando el rey recibe un escrito anónimo en el que se le comunica que unos conjurados, por medio de la traición, pretenden, a cambio de dignidades, entregarle el reino de Nápoles al rey de Francia, Carlos VIII. La cautela que rey y privado preparan para desenmascarar a los traidores consiste en hacer creer a todos que Enrique de Ávalos ha caído de la privanza y que ha perdido el favor real (tema, por cierto, muy recurrente en la obra de Mira). Los conjurados no dudarían entonces en «valerse del generoso pecho» de éste contra el rey. Por medio de esta estratagema Alfonso de Nápoles podría descubrir a sus enemigos, mientras que Enrique de Ávalos averiguaría a la vez «qué dama le quiere bien, qué amigos le son leales y qué criado le es fiel».

Sin embargo, la acción se va complicando debido a los equívocos que se producen entre rey y privado, creyendo uno a veces que verdaderamente ha perdido el favor real, y pensando el otro que Enrique verdaderamente se ha conjurado. Todo, no obstante, acabará felizmente al descubrirse que los traidores son Ludovico (nombre que hace pensar en el histórico Ludovico Sforza) y los príncipes de Taranto y Salerno; que la dama que ama desinteresadamente a Enrique es Porcia (mientras que Elena sólo perseguía la ambición), que César es el amigo leal y que Chirimía es su criado fiel.

Para castigar a los conjurados, el rey urdirá una cautela más: mandará llamar por separado a los príncipes de Taranto y Salerno y les ordenará que, disfrazados, pues son Carnestolendas, se dirijan a un lugar donde supuestamente les estará esperando Enrique, también disfrazado, para que allí le den muerte. Los príncipes, pues, se acuchillarán entre sí, mientras el cabecilla de la conspiración, Ludovico, será apresado en Palacio. La obra termina con el reconocimiento por parte del Rey del servicio y la lealtad que verdaderamente le ha profesado su Privado, y con la boda de éste con la mujer que desinteresadamente le ha amado, Porcia.

Resumido así a grandes rasgos el argumento de la obra, nos toca ahora penetrar en la controversia sobre su paternidad. La razón principal por la que hasta hoy se ha atribuido esta obra a Tirso se basa fundamentalmente en el hecho de haber aparecido en el tomo que contenía la *Segunda Parte* de sus comedias. Sin embargo, constituye éste un problema bibliográfico todavía no resuelto pues, como se sabe, Tirso, en el prólogo que antepuso a esta edición, afirma que

> la dedico de estas doce comedias cuatro que son mías en mi nombre; y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas) las que restan...[7],

aseveración que la crítica ha sido reacia a aceptar hasta hace poco (aunque personas como Hartzenbusch, Fernández Guerra o Cotarelo pensaran que esta afirmación podría estar motivada por la colaboración de Tirso en la redacción de estas obras con otros autores, si bien cuatro de ellas quizás fueran realmente suyas), hasta que en 1946 Santiago Montoto[8] probó que una de esas obras, *La Reina de los reyes*, no pertenecía a Tirso, pues había sido impresa en 1625 como obra del sevillano Hipólito de Vergara. A partir de entonces comenzó a creerse en la afirmación que Tirso hace en el prólogo a esas comedias de que sólo cuatro de las doce le pertenecen. Y más cuando la profesora Nellie E. Sánchez-Arce demostró que las relativas a don Álvaro de Luna (*Comedia famosa de Ruy López de Ávalos y Próspera Fortuna de don Álvaro de Luna* y su segunda parte, *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna)* fueron escritas por el doctor don Antonio Mira de Amescua.

Faltaba saber entonces cuáles eran las cuatro comedias compuestas por Tirso. De dos de ellas no hay ninguna duda, pues *Amor y celos hacen discretos* y *Por el sótano y el torno* llevan en sus versos finales el nombre de su autor (esto es, de Tirso) y concuerdan perfectamente con las características típicas de su teatro. En cuanto a la tercera, *Esto sí que es negociar,* fue escrita por el Mercedario y

7. *Segunda Parte de las Comedias del Maestro Tirso de Molina,* recogidas por su sobrino don Francisco Lucas de Ávila, en Madrid, en la Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad de los mercaderes de libros de esta Corte, 1635.

8. Montoto de Sedas, Santiago: «Una comedia de Tirso que no es de Tirso», *Archivo Hispalense, VII,* 1946, pp. 99-107.

luego reelaborada dando lugar a *El melancólico*[9], con la cual tiene en común no sólo el argumento, sino largas tiradas de versos. Por lo que se refiere a la cuarta, la crítica es prácticamente unánime a la hora de atribuírsela al fraile de la Merced. Se trataría de *El condenado por desconfiado*. Otros afirman que esa cuarta obra sería *La mujer por fuerza*. Tendríamos de este modo las cuatro obras que Tirso afirmaba que sólo había compuesto de entre esas doce que constituían el volumen. Pero frente a este supuesto, la profesora Ruth Lee Kennedy[10] niega la paternidad de *El condenado por desconfiado* a Tirso, y la atribuye a Mira, siguiendo la opinión de, entre otros, Claude Anibal, L. Santalices y Valbuena Prat, y piensa, por tanto, que la cuarta obra atribuible a Tirso es *Cautela contra cautela*. Aunque han sido muchos los que han dado por supuesto que esta obra era de Tirso de Molina, parece que la única que ha intentado demostrar tal supuesto con ciertos fundamentos ha sido la profesora Kennedy. Ahora bien nosotros no pensamos que la obra no sea de Tirso, sino que los mismos argumentos que la insigne profesora expone para demostrar tal aserto pueden ser aplicables tanto al teatro de Tirso de Molina como al de Mira de Amescua.

Esta obra aparece publicada –como ya se ha afirmado– en la *Segunda Parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina* en 1635. Su *El amor y el amistad* (de la que Kennedy afirma ser su primitiva fuente) llegó al público un año antes que esta *Segunda Parte*, pues se publicó en la *Tercera Parte*, que, paradójicamente, apareció en 1634.

Cautela contra cautela es una obra cuyo argumento –para esta profesora– constituye un desarrollo del que aparece en el Tercer Acto de *El amor y el amistad*, a cuyo título se refiere en más de una ocasión (lo cual no es una razón válida para suponerle la paternidad de Tirso, ya que, por otra parte, dicho título también aparece reflejado en otras obras de Mira, i.e., *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, donde Bibero dice:

> Remediadlo como sabio:
> rico está; basten, señor,
> tanta amistad, tanto amor[11];

9. Véase Kennedy, Ruth Lee: «Chronology of Tirso's Theatre», *Hispanic Review*, XI, 1943, pp. 17-47.

10. Kennedy, Ruth Lee: «Tirso's *Cautela contra cautela*: Its authenticity in his theatre and its importance», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 75, 1972, pp. 325-353.

11. Ed. de Nellie E. Sánchez Arce, México, Jus, 1960, p. 119, vv. 2105-7.

y unas escenas antes, en la misma obra, doña Juana había afirmado:

Si para tanta crueldad
al Rey le falta valor,
¿cómo ha de hacer el amor
lo qué teme la amistad?[12];

En *La comedia famosa de Ruy López* es el propio Rey quien afirma:

Aquí nos trae
buscando, Rey de Aragón,
el amor, vuestra amistad[13];

y don Juan, dirigiéndose a don Beltrán, en *La Fénix de Salamanca:*

Capitán, me perdonad;
que el amor y el amistad
esta licencia me han dado[14],

por citar unos cuantos ejemplos). Y afirma la citada profesora:

> Parece poco probable que un autor dramático tan orgulloso como indudablemente Tirso era, que alardeaba precisamente de su talento para crear trazas, hubiera publicado la obra de un dramaturgo cuyo argumento él mismo había usado o que se hubiera dispuesto a incluir en su antología dramática la obra de un hombre de quien él hubiera tomado prestado tan liberalmente [...] aunque el Mercedario, como se ha probado en más de una ocasión, no dudaba en plagiarse a sí mismo...[15].

12. Ed. cit., p. 68, vv. 781-784.

13. Ed. de Nellie E. Sánchez Arce, México, Jus, 1965, p. 126, vv. 734-736, Jornada III.

14. Ed. de A. Valbuena Prat, en *Mira de Amescua. Teatro.* Vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 13, vv. 254-6.

15. Art. cit., p. 329. Véase Wade, Gerald E.: «Tirso's selg-plagiarism in plot», *Hispanic Review,* IV, 1936, pp. 55-65. Y Templin, E.H.: «Another instance of Tirso's self-plagiarism», *Hispanic Review,* V, 1937, pp. 176-180.

Habría que preguntarse entonces cuál de las dos obras fue compuesta antes, si *El amor y el amistad o Cautela contra cautela.*

Siguiendo las pruebas que esta profesora aporta, *Cautela contra cautela* se relaciona con otras obras de Tirso, especialmente con tres de ellas (*Privar contra su gusto, El amor y el amistad y Palabras y plumas)* y con su *Tercer Cigarral.* Esas obras tienen como protagonistas a ilustres familias de Cataluña (los Ávalos, Sástagos, Cardonas y Moncadas) y desarrollan sus escenas en Cataluña o en Nápoles, que formó parte de la Corona de Aragón entre 1442 y 1500.

Pero el hecho de la relación de *Cautela contra cautela* con esas otras obras no implica que ésta fuera escrita por Tirso. Pensemos, por ejemplo, que *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos* tiene como protagonista también a un Ávalos, apellido muy relacionado con Mira de Amescua, si tenemos en cuenta que éste estudió en el Colegio Imperial de San Miguel de Granada, fundado por el Arzobispo Ávalos, antes Obispo de Guadix[16], pueblo natal de Mira; un Cardona aparece en *La adúltera virtuosa,* cuya acción, por cierto, también transcurre en Nápoles; y que muchas de las comedias de Mira tienen su acción en Nápoles o, más en general, en Italia (*La tercera de sí misma* en Nápoles y Mantua, *El amparo de los hombres* y *No hay reinar como morir* en Génova y Nápoles, *Galán, valiente y discreto* en Mantua, *Nardo Antonio, bandolero* en Nápoles, donde también sucede *Examinarse de rey o Más vale fingir que amar,* etc.).

Señala Kennedy a continuación que hay un detalle de *Cautela contra cautela* que aparece en otras obras. La relación detallada que da el criado Chirimía de las horas que ha servido a su amo tiene su correlato en *Amar por arte mayor,* donde Bermudo, hablando con doña Elvira, le pregunta:

¿Ansí se olvidan
veinte años de parentesco,
dos meses de hospedería,
ocho semanas de mesa?
¿De trato sesenta días?

16. Véase Sanz, Fructuoso: «El Doctor don Antonio Mira de Amescua», *Boletín de la Real Academia Española,* 1914, pp. 551-572.

¿Ansí dos mil y cien horas
de aposento y ropa limpia?[17]

Y Calvo, intentando medrar al amparo de don Juan, privado de don Fadrique en *Privar contra su gusto*, se dirige a él en los siguientes términos:

Cuenta y pago: aquí está escrito
todo mi recibo y gasto;
que pues a obligar no basto
a vuexcelencia, es delito
servir a quien no hace nada
por los que comen su pan.
Catorce reales me dan
de salario o de soldada,
y uno y medio de ración:
Siete meses se me deben,
cuando por rigor lo lleven,
y noventa y ocho son[18].

En *El amor y el amistad,* la actitud egoísta de Galván se manifiesta cuando en los momentos de adversidad de don Guillén el criado le pide el salario por el año trabajado a su servicio, lo que provoca las iras de los otros dos criados que han permanecido fieles a don Guillén[19].

Ahora bien, todas estas escenas probablemente tienen su origen en el Acto II (escena I) de *La vida y muerte de San Lázaro (El rico avariento)*, de Mira, escrita, según Williamsen[20], antes de 1619, obra en la que Jordán también pide su cuenta a Nabal:

17. Tirso: *Amar por arte mayor* (en *Obras dramáticas completas,* ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 19682, vol. III, acto II, escena V, p. 1183).

18. Tirso: *Privar contra su gusto (Obras dramáticas completas),* ed. cit., vol. III, acto III, escena IV, p. 1108.

19. *El amor y el amistad,* ed. cit., Acto III, escena vi, p. 534.

20. Williamsen, Vern G.: «The versification of Antonio Mira de Amescuas's comedias and of some attributed to him», en *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy.* Ed. por G.Vern Williamsen and A.F. Michael Atlee, Estudios de Hispanófila, Chappel Hill, Madrid, Castalia, 1977, pp. 151-167.

Ésta es la cuenta, señor;
escucha atento y perdona
que entré a servirte ha diez años
tres semanas y una hora
con ración y quitación:
La quitación es forzosa
que ya me la hayas pagado[21].

Y en *La mesonera del cielo*, aunque esta obra sea más tardía, el criado Pantoja le habla a su amo de «el tiempo que te he servido, / años, meses, días, horas...»[22].

No constituye, pues, ésta una prueba fehaciente para atribuir la obra de *Cautela contra cautela* a Tirso, a pesar de que estas escenas aparezcan en varias de sus obras. Quizás fuera más apropiado hablar de la influencia de Mira sobre Tirso, si tenemos en cuenta la cronología de las obras en cuestión, y pensamos que la primera que se compuso fue *La vida y muerte de San Lázaro*, o *Cautela contra cautela*, quizás por esa misma época (entre 1616 y 1619, según Williamsen). Sí sabemos con seguridad que para finales de 1622 ya había sido escrita, pues fue una de las cuarenta y cinco comedias que se representaron en el Cuarto de la Reina Isabel de Borbón entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623[23], en tanto que *El amor y el amistad*, también compuesta por esos años (entre 1622 y 1624, según doña Blanca de los Ríos), fue sin embargo

21. Mira de Amescua: *Vida y muerte de San Lázaro*. Manuscrito de 1668. Fol.

22. Mira de Amescua: *Teatro*, ed. de J. M. Bella, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, Vol. III, p. 4, vv. 41-2).

23. Véase Shergold y Varey: *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos (Fuentes para la historia del teatro en España. I)*, London, Tamesis Books Ltd., 1982, pp. 47-48 y 234, donde se dice que esta comedia fue representada entonces por la compañía de Avendaño. Y Rennert, Hugo Albert: *The Spanish stage in the time of Lope de Vega,* New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 235. Alfonso Reyes, en su «Introducción» al *Teatro* de Ruiz de Alarcón (Madrid, Clásicos Castellanos, 1953, p. 260, afirma que *Cautela contra cautela* fue escrita por Tirso en colaboración con Juan Ruiz de Alarcón, y que fue representada ante la Reina en diciembre de 1621. Y añade que figuraba en la lista de comedias que a primeros de marzo de 1624 eran propiedad de Roque de Figueroa y su esposa Mariana de Avendaño; asimismo, figuraba en la lista de obras que María de Córdoba podía representar el día de Carnestolendas de 1633 en la villa de Duganzo de Arriba. Alfonso Reyes toma sus referencias de Rivadeneira, XXXIV, apéndice, y del libro de H. Merimée *Spectacles et comedians à Valencia, 1550-1630*, París-Toulouse, 1913, donde, efectivamente, en sus páginas 169-170 se hacen tales afirmaciones. La obra bien pudo haber sido retocada –como se ha dicho líneas más arriba– para su posterior representación o publicación. De nuevo se representó en Palacio en 1632, supuestamente por la Compañía de «Amarilis», como reza la edición princeps en su encabezamiento.

reelaborada en la década siguiente, por lo que desconocemos la primera redacción del texto y si contenía esta escena o no en esa primera redacción.

Además de esta escena, R.L. Kennedy señala otras que también pasan de una a otra obra. Así, la estratagema que utiliza Enrique de Ávalos para averiguar cuál de las damas realmente le ama. Hallándose requebrando a Elena, equivoca su nombre sin querer, llamándola Porcia, por lo que aquélla le recrimina que ponga su pensamiento en otra mujer, abandonando airadamente el balcón. Más tarde, Enrique hará lo mismo, pero ahora intencionadamente, para ver cuál es la reacción de la otra dama. Pues bien, una escena similar se da en *Quien calla otorga* (Acto III, escena XIII, 105-106), de Tirso. Pero el recurso también es utilizado en *La casa del tahúr,* de Mira, en la que Alejandro, su protagonista, se dirigirá a su mujer, Isabela, llamándola Ángela, de la que en un momento determinado anda enamorado[24].

Y la tercera escena a que alude es aquella en que el Rey da una orden por separado y en secreto a cada uno de sus dos enemigos para que se destruyan entre sí sin saberlo. Igual ocurre en la obra de Tirso *La República al revés.*

Además de esta correlación de escenas entre *Cautela contra cautela* u otras obras de Tirso, la profesora Kennedy señala frases y metáforas de esta obra que se encuentran una y otra vez en el teatro de Tirso.

De este modo, el lugar de encuentro que el Rey sugiere a los dos traidores es para Kennedy una buena prueba de que *Cautela contra cautela* es de Tirso. Él los envía a «la Fuente de las Ninfas / que en la plaza del olmo cristal vierte», y señala que este árbol, el olmo, es uno de los preferidos del fraile de la Merced, a juzgar por las citas que aparecen desde *El vergonzoso en palacio* a *Habladme en entrando*, pasando por *La ventura con el nombre, El laberinto de Creta, La gallega Mari- Hernández, etc.* Sin embargo, las alusiones a este árbol constituyen un tópico en el teatro de la época, no exclusivo de Tirso, sobre todo cuando aparece asociado a la parra o a la hiedra; en *Los amantes de Teruel,* obra tradicionalmente atribuida a Tirso, pero de dudosa paternidad, uno de los personajes que aparecen, don Gonzalo, pregunta:

[...¿Viste]
aquella mujer, en fin,

24. Mira de Amescua: *La casa del tahúr.* Ed. de Vern G. Williamsen, Estudios de Hispanófila, Madrid, Castalia, 1973, vv. 1234 y ss., p. 70.

deste olmo enemiga hiedra,
que con un alma de piedra
es terrenal serafín?[25]

Y en *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro, otro don Gonzalo, afirmará:

Yo adoro a doña Mencía,
como las parras al olmo,
como los indios al sol,
y los avaros al oro[26].

Y no digamos del propio Mira de Amescua, en *La mesonera del cielo:*

Rayo de preñada nube
que, cuando el austro y el noto
en su esfera se combaten,
despide entre truenos sordos
centellas que abrasan montes,
rayos que desgajan olmos[27].

Y más adelante:

Baja, baja, señora,
estima esta lealtad
de quien te adora;

a Tebas nos volvamos,
donde con gusto y con paz
los dos seamos,
uno el olmo, otro yedra,
que con lazos estrechos amor media[28]

25. Ed. de Carmen Iranzo, Madrid, Taurus, 19812, p. 192.
26. Ed. de Alba V. Ebersole, Madrid, Taurus, 1968, p. 144.
27. Ed. cit., p. 63, vv. 1407 y ss.
28. Ed. cit., p. 125, vv. 2938-82.

O en *La Fénix de Salamanca*, por citar unos pocos ejemplos, donde don Garcerán dice a su criado Solano:

> De un olmo quiero ser hiedra
> para que me dé la mano[29]

Ahora bien, en este pasaje la palabra «olmo» no es un nombre común, sino que se trata de un nombre propio, de un topónimo que alude a un lugar real de Nápoles, que tan bien debió conocer Mira debido a los seis años que pasó allí acompañando el séquito del Conde de Lemos[30]. En este sentido, Alda Croce, reseñando los lugares italianos que Tirso cita en sus obras[31], se refiere a *Cautela contra cautela* (cuya autoría obviamente no cuestiona, por no ser ése el tema que en ese momento le preocupa) señalando entre esos lugares que aparecen en la obra Nápoles, Calabria –«la tierra más dispuesta al son de Marte»–, el río Sebeto, y menciona la «Piazza dell' Olmo», como un topónimo, pues.

Otro detalle muy significativo que encuentra Kennedy en *Cautela contra cautela* y que aparece en otras obras (*Amar por señas, Palabras y plumas, Desde Toledo a Madrid, En Madrid y en una casa, Quien no cae no se levanta, La lealtad contra la envidia)* es el que se refiere al refrán que Covarrubias explica así:

> *Tesoro de duende* decimos la hacienda que todo se consuma y se deshace sin saber en qué se ha gastado[...] Algunos, buscando tesoros, han hallado ollas con monedas y carbones[...] Estos son los tesoros de los duendes, alguna vez, o las más...

La explicación que da Kennedy del refrán dice que responde al hecho de que en la época en que Tirso se encontraba lanzando invectivas contra la viciada acuñación monetaria con que Olivares había inundado el país, no sorprende que esta alusión encontrara un elocuente eco en su teatro, ya que esta acuñación no

29. Ed. cit., p. 17, vv. 355-6.

30. Véase Green, Otis H.: «Mira de Amescua in Italy», en *Modern Language Notes,* 1930, pp. 317-319; y «The literary Court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616», *Hispanic Review*, I, 1933, pp. 290-308.

31. Croce, Alda: «Tirso de Molina en Italia», *Bulletin Hispanique,* LXV, 1963, pp. 99-120.

era en realidad sino un 'tesoro de duende', más ficticio que real por lo que suponía económicamente.

Sin embargo, era muy conocido este refrán en la época. Por ejemplo, en *La dama duende* de Calderón, éste pone en boca del gracioso y timorato Cosme los siguientes versos:

Mas, ¿qué veo? ¡Vive Dios,
que en carbones lo convierte!
Duendecillo, duendecillo,
quien quiera que fuiste y eres,
el dinero que tú das,
en lo que mandares vuelve.
(vv. 915-920)

Y refiriéndose al duende un poco más abajo:

El dinero solamente
que en esta bolsa tenía,
que era mío, me convierte
en carbones.
(vv. 934-937)

Este mismo criado, comenta que a don Manuel, su señor, le dejen papeles, mientras que a él carbones:

Si a ti te dejan papeles
y te llevan dos concetos,
a mí me dejan carbones
y se llevan mi dinero
(vv. 1683-86)[32].

Un tercer estribillo -aduce esta profesora- que aparece en *Cautela contra cautela* y se repite una y otra vez en obras de Tirso es el del uso del adjetivo

32. Ed. de A. Serrano, Aguaclara, Alicante, 1992. Señala el editor que una de las cosas que se atribuyen a las travesuras de los duendes es cambiar monedas por carbones a los burlados.

retórico: en esta obra, Ludovico, intentando enamorar a Elena, le dice: «Señora, mi amor os digo / sin retóricos rodeos» (II, XV, 509).

En *El burlador de Sevilla,* se habla de «retóricas mentiras»; de «parabienes retóricos» y «retóricas lenguas» en *La vida de Herodes;* «retórica amorosa» en *Aquiles*; «que el amor que es verdadero / poca retórica gasta» en *Palabras y plumas*; «¡Ay, retóricos ojos!», en *El amor y el amistad*; «tanta retórica gasta» en *El honroso atrevimiento*; «retórico banquete» y «palabras retóricas» en *Deleytar aprovechando*. Para Kennedy se trata de un ataque contra los gongorinos y más si se piensa que, a excepción de *El burlador de Sevilla,* cuya historia textual es oscura, las demás obras fueron escritas o reelaboradas después de 1620.

Pero contra estas afirmaciones basadas en el empleo de la palabra «retórico», se puede oponer la misma argumentación; en *El Conde Alarcos*, de Mira, Blanca le confiesa al Conde lo siguiente:

> Conde, tu amor reverencio,
> mas quando en ilustre modo
> no se puede dezir todo,
> es retórico el silencio[33].

En la *Comedia famosa de Ruy López de Ávalos,* el Infante afirma a don Álvaro que «vanas retóricas son / las de la modestia, amigo»[34]. Herrera, en la misma obra, a Garcerán, que llega a Madrid desde Sevilla, intenta ponerle en antecedentes del estado en que se encuentra la cosa pública:

> Quererte yo decir la diferencia
> famosa de aparato, gente y galas,
> sin retórica griega ni elocuencia,
> era pedir a Dédalo sus alas[35].

En *La desgraciada Raquel,* se dice:

33. Mira: *El Conde Alarcos*, Madrid, por Pablo del Val, 1653, p. 139.

34. *Op. cit.*, p. 57.

35. *Op. cit.*, p. 101, vv. 9-12, Jornada III.

Que es tan retórico el labio
si sabe bello fingir,
que trueca distante unión
entre el mirar y el oír
(vv. 151-154)[36].

Por tanto, el uso de esa palabra tal como la emplea Tirso vemos que no es privativo de su teatro, y que aparece en otras obras de Mira de Amescua.

Por otra parte, y retomando un argumento que había utilizado doña Blanca de los Ríos para intentar demostrar que *Cautela contra cautela* debía ser obra de Tirso, la profesora Kennedy señala la metáfora del ruiseñor, que busca la protección del árbol en verano y lo abandona cuando el invierno le ha robado las hojas que lo protegen (II, viii):

Cuando en el verano alegre
está rico, está soberbio
el árbol, en cuya pompa
el sol recibe desprecio;
cuando sus flores compiten
con las estrellas del cielo...
¿Qué mucho que el pajarillo,
entre sus pimpollos tiernos,
contra pájaros rapantes
tome su amparo y sustento?
Mas cuando llega el octubre
y con lo soplos del cierzo
derriba la verde pompa
que abril y mayo le dieron...
Cuando las aves le esquivan
por encogido y por seco,
sin ver que otra primavera
galas le dará a su tiempo...

Entonces se contrasta tal deslealtad con la fidelidad de la paloma:

36. Mira de Amescua: *La desgraciada Raquel*. Ed. de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros, 1991, p. 34.

Entonces sí que se muestra
aquel amor verdadero,
aquel instinto piadoso
y bruto conocimiento
de la viuda tortolilla,
que entre los ramos, trofeos
en que mostró su poder
la helada faz del invierno,
vive triste y muere alegre.

Esta metáfora, por medio de la cual César compara la actitud de los desleales para con el privado en el invierno de su desdicha con la de los amigos leales, podría ser comparada con otra semejante que se encuentra en *El honroso atrevimiento*, donde el protagonista Lisandro se pregunta:

Los amigos, ¿dónde están
que siempre andan conmigo?
Mas las hormigas no van
a las eras si no hay trigo.
El que ve la golondrina
en el verano labrar
casa firme, ¿no imagina
cuán de asiento quiere estar
por su huéspeda y vecina?
¿No parece el nido eterno?
Pues nido, hospedaje y canto
todo lo deja al invierno.
¿Qué me quejo, pues, en vano
si mi invierno va conmigo?
Faltó el sol y faltó el grano,
si es golondrina el amigo,
él volverá en verano.

Don Gastón, en *Cómo han de ser los amigos*, la vuelve a utilizar (II, v):

Labra en palacio en el verano el nido
la golondrina, que parece eterno,
mas huye en el invierno y busca abrigo.

De la falsa amistad símbolo ha sido:
labró el verano, pero huyó el invierno
de mis trabajos el mayor amigo[37].

Y Liberio, abandonado por sus amigos en *Tanto es lo de más como lo de menos* una vez que éstos lo han despojado de sus bienes, compara su condición a la del árbol que ha sido podado (III, iii):

Arbol se llama al revés
el hombre, y si en todos ellos
son raíces sus cabellos
y son los ramos sus pies,
árbol con propiedad es...
...cuando árbol fui,
hojas y flor me vestí
de mi edad en mayo tierno;
no se acuerda del invierno
el árbol en los veranos.
Despojáronme hortelanos
o amigos...
Ya despojado y desnudo,
soy árbol de su venganza;
y aun menos, que en tal mudanza
el árbol desnudo espera
vestirse en la primavera
y yo ni aun tengo esperanza.

Esta metáfora, aquí parecería estar en su primer estadio; verde y floreciente en mayo, el árbol es tan despojado de su belleza por el jardinero con su podadera –o por los «amigos»– que llega a ser tronco desnudo y ramas, el cual, de nuevo, con la llegada de la primavera vuelve a recobrar su estado primitivo. Tal parece ser la etapa que se recoge en *La rueda de la fortuna,* una de las primeras obras de Mira, donde el emperador Mauricio compara su condición presente a la de un pájaro, un pez, una nave y un árbol, aunque el lenguaje de esas quintillas

37. T. I. 19894, II, v, p. 290.

está todavía lejos del completo desarrollo que recibirá más tarde en el teatro de Mira, si bien los elementos básicos ya estén presentes:

Árbol he sido lozano
que en flores pasé el verano,
pero el invierno ha venido
y sin fruta me ha cogido
que tal es un mal cristiano[38].

La segunda etapa se encuentra en *Cómo han de ser los amigos* y en *El honroso atrevimiento*: el árbol que en verano ha ofrecido desinteresadamente su protección al ruiseñor, con la llegada del invierno será abandonado, ahora que no puede ser utilizado más tiempo. Encontramos la tercera etapa en *Cautela contra cautela* –siempre siguiendo la argumentación de Kennedy, no lo olvidemos–. El árbol, que otros pájaros abandonan en invierno, cuando no encuentran hojas que le den la necesaria protección, es más afortunado en el caso de la leal tortolilla, que permanece expuesta a los rigores del invierno, para allí «vivir triste y morir alegre».

Pero la aplicación es siempre la misma: el amigo leal permanece en los momentos de adversidad. El Enrique de *Cautela contra cautela* le dice a César, su leal amigo (II, viii): «¡Dichosa mi adversidad / pues es la piedra en que pruebo / los quilates de tu amor!». Fulgencia, en *El honroso atrevimiento*, observa que «suele la adversidad ser prueba de la amistad» (I,v).

Según R.L. Kennedy, para Tirso, el amigo es verdaderamente «otro yo», y la exaltación de la amistad en obras tales como *Cautela contra cautela* y *El honroso atrevimiento* es la mayor evidencia de que éstas son hijas del propio Tirso. Pocos hombres habrían pagado mayor tributo a la lealtad en la adversidad que la que el Mercedario hizo en aquellos primeros años del reinado de Felipe IV, cuando Olivares estaba sistemáticamente destruyendo a quienes habían permanecido en el poder con Felipe III.

Ahora bien, símiles y metáforas semejantes encontramos por doquier en la obra del accitano. Así, por ejemplo, la metáfora del árbol aparece también en

38. *Apud* Williamsen: «The development of a decima in Mira de Amescua's theater», *Bulletin of the Comediantes*, XXII, 1970, pp. 32-36.

La comedia famosa de Ruy López de Ávalos, de la que extractamos el siguiente pasaje, puesto en boca del propio Ruy López:

Bien dicen que el hombre es árbol:
Hojas y flores produce;
su belleza son los ramos,
sus riquezas son las flores,
compitiendo con los rayos
del sol y los arreboles
de las nubes del ocaso
en colores y hermosura.
Sopla el cierzo, sopla el austro,
y antes de llegar el fruto,
pimpollos verdes y blancos
derriban en la campaña
verdes blasones de mayo[39].

Más estrecha nos parece la relación entre los versos citados de la *Comedia famosa de Ruy López de Ávalos* y estos otros de *Cautela contra cautela*:

Mas cuando llega el octubre
y con los soplos del cierzo
derriba la verde pompa
que abril y mayo le dieron...

En *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera,* éste dice a don Lope, su amigo y antagonista, que:

Acompañarme solían
esos que te lisonjean,
sombras de nuestra fortuna,
que huyen en las tinieblas;
golondrinas que en verano
cantan, habitan y vuelan

39. *Op. cit.*, p. 97, vv. 899-911.

en nuestras casas, y luego
en el invierno se alejan
(vv. 1820-1827)[40].

En *La casa del tahúr*, Isabela pregunta a Roque por los amisgos que van con Alejandro, su marido y protagonista de la obra; Roque responderá lo siguiente:

Los amigos que se usan
en el trabajo se excusan,
y en la dicha son molestos.
Todos son de la manera
que fáciles golondrinas,
que nos buscan, peregrinas,
en la verde primavera.
Vinieron de allende el mar
buscando el mayo templado,
y antes del diciembre helado
van a otra parte a cantar[41].

Otra prueba que aporta la profesora Kennedy para intentar demostrar que *Cautela contra cautela* es obra de Tirso la basa en una metáfora que se remonta a las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir...»:

El agua que inunda el orbe,
del piélago se desata,
y en golfos de nieve y plata
tantas máquinas se sorbe.
Baña con curso ligero
montes y valles sombríos,
y al fin, al fin hecha ríos,
vuelve a su centro primero.
Los hombres son desta suerte:
de polvo y de nada nacen,

40. Mira de Amescua: *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*. Ed. de A. Serrano, en prensa.
41. *Op. cit.*, p. 42, vv. 322-332.

y así su pompa deshacen
en la desdicha y la muerte.

De esta forma resume Enrique de Ávalos la naturaleza efímera del favorito: su vida es como la de un río que a veces puede extenderse por el campo pero que finalmente vuelve a su cauce natural. Tirso empleó esta misma metáfora en *El árbol del mejor fruto*, aunque con distinta aplicación, y encuentra su mejor desarrollo en *Tanto es lo de más como lo de menos* (II,v, 121-22):

Rompa la presa este río,
cual avenida en verano.
Quien ve un arroyo pequeño
crecer con la tempestad,
hacerse del campo dueño,
inundar una ciudad,
y en breve espacio pequeño,
el que antes imitó el mar,
dejarse humilde pasar
sin barco, o vado, a pie enjuto,
de un simple niño, de un bruto;
pues así has de comparar
la juventud licenciosa;
borrasca es en el estío
de la edad, que presurosa
saca de madre este río,
cuya creciente furiosa
rompe peñas y edificios;
pero como son los vicios
que causaban sus crecientes
bienes no más que aparentes,
dan de su violencia indicios;
y empalagando el descanso
que en ellos creyó tener,
se reduce a su remanso,
y vuelve luego a correr
seguro, apacible y manso.

A lo cual, otro personaje, contestará diciendo que

es mar la muerte inclemente
y suele sorberse un río
en mitad de su corriente.

Esta metáfora, según ella, repetida por tres veces en el teatro de Tirso -incluyendo la que aparece en *Cautela*- representa probablemente un ejemplo de la influencia de Mira sobre Tirso. Si bien en estas obras, así como en *El árbol del mejor fruto* (aunque en otro sentido) se usa la metáfora del mar como sinónimo de la muerte, en *Cautela contra cautela*, Enrique de Ávalos, aplica esta metáfora a la vida del privado, igual que a la propia vida del hombre:

Los hombres son desta suerte:
De polvo y de nada nacen
y así su pompa deshacen
en la desdicha y la muerte.

Continúa afirmando R.L. Kennedy que por la época en que Tirso componía *Cautela contra cautela* debía haber leído la *Comedia famosa de Ruy López de Ávalos*, y que le dejaría muy impresionado. En esta obra Mira ya aplica la metáfora del río que va al océano a la vida del privado.

Primero será oído de los labios del propio don Álvaro cuando don Enrique -previendo que el pequeño paje llegará a ser más tarde el poderoso privado del rey- pide ayuda, y Álvaro le contesta con la metáfora de Manrique:

¿Qué fuente
en los abismos del mar
no ve morir y atajar
el cristal de su corriente?
Yo, fuente, ¿puedo tratar
misterios del océano?
(I, p. ix, 267).

Algunas escenas después será Ruy López de Ávalos quien vuelva a hacer uso de ella. Y en La *Vida y muerte de San Lázaro*, Nabal pronunciará los siguientes versos:

Nace una fuente y apenas
brota la líquida plata
cuando arroyo se desata
entre doradas arenas
y aunque en humildes raudales
antes corrió bullicioso,
río le forman undoso
los adquiridos cristales
y después que llega a estar
rico de inmensa corriente,
el que nació pobre fuente
muere caudaloso mar[42].

Unos versos más adelante vuelve Nabal a insistir en el tema:

Los ríos más eminentes
compitiendo con el mar
se suelen tras sí llevar
los arroyuelos y fuentes;
eran charcos, ya son ríos,
que sus tiranos raudales
a cuenta de sus cristales
cobran fuerzas, cobran bríos.
¿Qué mucho todo les sobre?[43]

En *El primer conde de Flandes,* de Mira, el rey Ludovico recita el siguiente parlamento, en relación con el tema que nos ocupa:

Ríos se pueden llamar
los hombres mozos y viejos,
unos llegan presto al mar
y otros, que nacen más lejos,
se tardan más en llegar.
Corre el agua, y desa suerte

42. *Vida y muerte de San Lázaro.* Manuscrito de 1668. Fol. 3 rº. Véase Karl Gregg: «A Metaphor in Mira de Amescua», *Bulletin of the Comediantes,* XIX, 1967, pp. 36-38.

43. *Op. cit.,* fol. 13 vº.

pasa el hombre, flaco y fuerte.
Entra el agua en el mar frío,
y así el hombre, como es río,
entra en el mar de la muerte[44]

Parecidos versos encontramos en *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera:*

Deja el agua el mar profundo
y por venas diferentes
echa rayos y echa fuentes,
riega los campos del mundo;
y al primero, y al segundo
de los años que camina,
torna el agua peregrina
al mar de donde salió,
porque este centro le dio
la mano de Dios divina.
Va porque en el agua nace;
con los rayos del sol sube,
y en forma de parda nube
sombras en los aires hace;
el mismo sol la deshace
y en agua torna su esfera.
Tras de tu edad placentera
muere el hombre, y se revuelve,
y a ser ceniza se vuelve,
que es su materia primera.
No de otra suerte mi suerte
en el mundo me ha traído[45].

De esta misma obra son los siguientes:

Sale el hombre de la cuna
como de la fuente el río.

44. Mira: *El primer conde de Flandes,* ed. de Miguel Martínez Aguilar, en prensa.

45. *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera.* Ed. de A. Serrano. En prensa. Vv.1950-1971.

Va creciendo y caminando
hasta que en el mar se pierde:
cual vez se va dilatando
por un valle ameno y verde,
y cual se va despeñando.
Así es nuestra humana vida,
ya próspera, ya afligida,
ya se rinde, ya está fuerte,
hasta que llega la muerte,
donde sus males olvida[46].

Vemos, por tanto, usada esta metáfora tanto en Tirso (*El árbol del mejor fruto, Tanto es lo de más como lo de menos*) como en Mira (*La Primera de don Álvaro, La vida y muerte de San Lázaro, El primer conde de Flandes, La Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera,* etc), si dejamos al margen la obra que ahora nos interesa, aunque en Mira la imagen aparece repetida más veces. Pero es que en una obra como *El arpa de David,* se dan unidas estas dos metáforas del árbol y del río:

Aquí el árbol más sombrío,
que de verde vistió el mayo,
desnudo se ve de un rayo
y del rigor del estío.
La fuente más singular
que bebe nuestro ganado,
naciendo en el verde prado,
viene a morir en el mar.
Toda esa verde ribera
despoja y seca el octubre,
y segunda vez la cubre
de flores la primavera.
Del tiempo y naturaleza,
¿qué cosa no se alteró?[47]

46. *Op. cit.*, vv. 2051-2062.

47. *Apud* Williamsen, art. cit., pp. 32-36.

Llegados a este punto, hay que decir que son muy significativos unos versos en los que no se fija la profesora Kennedy y que son muy importantes en el desarrollo de *Cautela contra cautela.* Se trata de un estribillo que se repite en los momentos cruciales de la obra, y que al mismo tiempo aparecen reflejados en otras obras de Tirso y de Mira; los versos

¡Felice sólo aquél
que ve con proporción la voz del rey,
ni cerca que le abrase, como suele,
ni lejos que le olvide o que le yele
(vv. 847-850)

se pueden ver reflejados en *El Conde Alarcos,* de Mira:

El enojo del Rey passe:
Del fuego dezirse suele,
ni tan lexos que te yele,
ni tan cerca que te abrase[48]

y en *El pretendiente al revés,* de Tirso:

Del rey, del sol, y del fuego
lejos; que de cerca quema[49].

Siguiendo el mismo procedimiento que aplica la insigne profesora a sus argumentos, vamos a intentar demostrar que *Cautela contra cautela* también podría ser obra del dramaturgo de Guadix.

En primer lugar, se pueden observar ciertas metáforas y comparaciones de otras obras de Mira que tienen su perfecto correlato en *Cautela...* Porcia se dirige al Rey para pedirle que no se fíe de las apariencias, en los siguientes términos:

48. Mira: *El Conde Alarcos,* en *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España,* en Madrid, por Pablo del Val, 1653, p. 146.

49. *Op. cit.,* I, xii.

...no es bien que tú te enojes
sin mirar que la paloma
al aire blanca parece,
aunque sea negra toda.
El agua clara en un vidrio,
turbia a nuestro ser la tornan
los rayos del sol hermoso.
En las cristalinas ondas
corvos parecen los remos:
Muchos espejos nos borran.
Si en las cosas claras vemos
que hay engaño, en las dudosas,
¿qué será, Rey poderoso?
(vv. 2720-32)

En *El ejemplo mayor de la desdicha*, leemos:

Entre las cosas más claras
ojos engañados vimos;
los remos parecen corvos
en las ondas y zafiros
del mar, y paloma negra
suele volar, y a los visos
del sol, parecer sus alas
oro y púrpura de Tiro[50];

y en los dos casos los versos surgen ante situaciones parecidas: como defensa para que el Rey no se deje llevar por lo engañoso de los sentidos y se equivoque en sus decisiones.

En segundo lugar, hay referencias claras y precisas a la toponimia. La acción sucede en Nápoles; recordemos que Mira pasó allì seis años de su vida acompañando al Conde de Lemos[51]: Calabria, Taranto, Salerno, Sebeto, Piazza dell'Olmo....

50. *El Ejemplo mayor de la desdicha*, en Mira de Amescua: *Teatro* II, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 162, vv. 751-54.

51. Véase nota 21.

En tercer lugar, aunque no puede ser aportada como prueba, sí es sin embargo sintomática la predilección que siente Mira por ponerle a sus personajes femeninos el nombre de Porcia (conjuntamente con la criada Isabel) o Elena, o ambos a la vez. Sucede así en obras como *La tercera de sí misma, Examinarse de rey* o *Más vale fingir que amar, El palacio confuso*, donde de nuevo vuelven a aparecer las dos, etc.

En cuarto lugar, por la versificación, Griswold Morley dice que comedias como *La Próspera y la Adversa fortuna de don Álvaro de Luna, Cautela contra cautela, Esto sí que es negociar, La mujer por fuerza* y *La Reina de los reyes* tienen una versificación enteramente normal dentro de los hábitos de Tirso, pero las incluye entre las comedias dudosas de la *Segunda Parte* –obsérvese cómo se ha demostrado recientemente que al menos tres de ellas no le pertenecen–[52]. Por el contrario, Williamsen, aunque afirma que por la versificación *Cautela contra cautela* pudiera ser tanto de Tirso como de Mira, la incluye en su estudio como de este último, pensando que su métrica y las estrofas utilizadas se ajustan más a las características de Mira en un determinado período: la época central de su producción, más exactamente, los años que van de 1616 a 1619, es decir, tras su regreso de Italia.

Vemos, pues, que los mismos argumentos que la profesora R. L. Kennedy ha usado para intentar demostrar la paternidad de Tirso sobre esta obra, pudieran ser utilizados precisamente para atribuirla a Mira, y considerar tales argumentos como ejemplos de la influencia de Mira sobre Tirso (o de Tirso sobre Mira).

En conclusión, no podemos, por ahora atribuir la obra a cualquiera de esos dos dramaturgos, en tanto no surjan pruebas que verdaderamente sean concluyentes, por lo que habrá que andarse con cautela a la hora de atribuir esta obra a uno u otro de estos dramaturgos.

52. Griswold Morley, S., «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, XVI, 1914, pp. 177-208; y «The use of verse-forms (strophes) by Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, VII, 1905, pp. 387-408.