

Propuesta de autoría del auto *El mayor desengaño*: de Tirso de Molina a Mira de Amescua

Proposed Authorship of the Sacramental Play *El mayor desengaño*: from Tirso de Molina to Mira de Amescua

Lara Escudero Baztán

<https://orcid.org/0000-0003-0557-3978>

Durham University

REINO UNIDO

l.m.escudero-baztan@durham.ac.uk

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 493-514]

Recibido: 31-07-2025 / Aceptado: 01-09-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.32>

Resumen. El auto sacramental, *El mayor desengaño*, aparece atribuido a Tirso de Molina en la mayoría de los repertorios bibliográficos por compartir título con su comedia de santos homónima. En este artículo propongo la autoría de Mira de Amescua, ya que *El mayor desengaño* presenta importantes semejanzas con otros tres autos sacramentales de este dramaturgo (*La fe de Hungría*, *La santa Margarita* y *Las pruebas de Cristo*), como el motivo de la profanación de una hostia consagrada; así como escenas y tiradas de versos. Para ello me detendré primero en el origen y expansión del motivo para centrarme después en su análisis en estos cuatro autos.

Palabras claves. *El mayor desengaño*; autoría; autos sacramentales; Tirso de Molina; Mira de Amescua; profanación de la hostia; judíos; antijudaísmo.

Abstract. The auto sacramental *El mayor desengaño* has traditionally been attributed to Tirso de Molina in most bibliographic repertoires, primarily due to its shared title with his homonymous hagiographic play. In this article, I propose that the play should instead be attributed to Mira de Amescua, as *El mayor desengaño* displays notable similarities with three of his other sacramental plays –*La fe de Hungría*, *La santa Margarita*, and *Las pruebas de Cristo*. These include the recurring motif of the profanation of a consecrated host, as well as the reuse of specific

scenes and extended verse passages. To support this attribution, I begin by examining the origin and expansion of this anti-Jewish motif across artistic traditions, before turning to a detailed analysis of its representation in the four plays under discussion.

Keywords. *El mayor desengaño*; Authorship; Sacramental plays; Tirso de Molina; Mira de Amescua; Profanation of the Host; Jews; Anti-Judaism.

ORIGEN Y EXPANSIÓN DEL MOTIVO

Hay un motivo de origen medieval que se propaga por toda Europa con diversas variantes, en distintos soportes artísticos (crónicas, misterios, autos sacramentales, cuadros, retablos, novelas hagiográficas...), y en diversas épocas. Es el motivo de la profanación de una hostia consagrada por parte de judíos o herejes, hostigados la mayoría por el mal absoluto, es decir, el demonio. Los ejemplos son innumerables y se pueden rastrear en todos los países europeos¹.

Uno de los primeros testimonios escritos de la profanación de una imagen de Cristo aparece compilada en los *Libri miracolorum* de Gregorio de Tours (siglo vi). Un judío entra de noche en una iglesia donde apuñala la imagen de Cristo y después la roba. El judío, al llegar a casa, se da cuenta de que tiene los vestidos manchados por la sangre que mana sin detenerse en la imagen. Su rastro ayuda a los cristianos a encontrar la imagen y a condenar al judío que acaba lapidado.

Hasta el siglo X este motivo y sus variantes se conocen especialmente en Oriente, siendo las fuentes bizantinas las más relevantes. Data, por ejemplo, del siglo VIII una variante donde la historia transcurre en Beirut, y será esta la que se extienda y difunda en Occidente². Aparece en Roma en un florilegio escrito en griego entre los años 774 y 775, atribuido por error a san Atanasio. Formaba parte de una recopilación de escritos iconódulos, discutidos y debatidos en el segundo concilio de Nicea (787)³. La traducción al latín de los documentos hizo que se divulgara la historia en Occidente, en especial la segunda versión en latín, reescrita por Anastasio Bibliotecario en el 872, cuyo texto es más fiel al original griego, lo que dio lugar a las

1. Para los distintos testimonios y difusión en Europa ver Rubin, 1999 y Schefer, 2007.

2. Un cristiano, que vivía cerca de la sinagoga en Beirut, al cambiar de casa se olvida en ella una imagen de Cristo. El judío que habita de nuevo la casa no da importancia a esta imagen, hasta que un amigo suyo, invitado a cenar, le amonesta por tenerla en casa y decide denunciarlo ante los ancianos del Sane-drín. Estos acuden de inmediato a la casa e infligen a la imagen los mismos tormentos que sufrió Cristo durante la Pasión: traspasan el costado de la imagen con una lanza. Pero de este brota sangre y agua que recogen en una ampolla. Queriendo probar su poca capacidad curativa, la ofrecen a varios enfermos. Ante su asombro, los enfermos se curan milagrosamente, lo que fuerza la conversión de la comunidad hebrea de Beirut y la transformación posterior de su sinagoga en una iglesia consagrada al Salvador.

3. Para el origen del motivo y su difusión de Oriente a Occidente ver Sansterre, 1999, pp. 113-117 y Bacci, 2002.

incontables variantes en distintos soportes artísticos⁴, difundidas en toda Europa entre los siglos X y XIII⁵.

Santiago de la Vorágine la recoge en su popular obra *La leyenda dorada*⁶ (escrita en el año 1264), que según Schefer, fue decisiva para su transmisión y propagación⁷.

Por otra parte, Sansterre, al recopilar las distintas variantes, comenta el proceso de transformación a lo largo de la Edad Media que sufre el objeto profanado. En torno a 1150 la imagen de Cristo es sustituida por la de Cristo crucificado, y a partir del siglo XIII, los judíos reproducen la pasión del Señor, profanando una hostia consagrada⁸. En el siglo XV, una vez que los judíos han sido ya expulsados de España, Inglaterra, Países Bajos, Francia y de algunas ciudades de Italia, a la profanación de una hostia consagrada se le añade el asesinato de un niño a imagen de la Pasión de Cristo⁹.

Por ejemplo, de 1273 es uno de los primeros testimonios de su desarrollo narrativo que forma parte de un sermón de cuarentena del franciscano Jacques Provens: una vieja, por dinero, vende una hostia consagrada a unos judíos que la arrojan a un caldero de agua hirviendo. La forma toma el aspecto de un niño bellísimo que juega con el agua. Cuando los judíos quieren agarrar al niño este se convierte de nuevo en la Sagrada Forma¹⁰.

4. Schefer, 2007, recoge algunos de ellos. Para saber más sobre su origen, su difusión por diversos países y más ejemplos de los recogidos por Schefer, ver Sansterre, 1999; Bacci, 2002, pp. 7-86, y Allegri, 2005.

5. Bacci, 2002, p. 117.

6. De la Vorágine, *La leyenda dorada*, cap. CXXXVII, vol. 2, pp. 587-589. El autor también recoge otro relato de origen bizantino, que data del siglo XI. En él la acción transcurre en Constantinopla, en la iglesia de Santa Sofía. Un judío apuñala la imagen de Cristo de la que comienza a emanar sangre manchando el rostro del perpetrador. El judío, muerto de miedo, arroja en un pozo la imagen. Al huir del lugar, un cristiano lo detiene y le acusa, viendo la sangre, de haber cometido un asesinato. Este se maravilla del poder del Dios y conduce al cristiano al pozo donde rescatan la imagen. El judío ante el portento se convierte. Las concomitancias entre ambos relatos dieron lugar a que hubiera una contaminación de ambas y no es raro encontrarlas en los florilegios, seguidas, como es el caso de *La leyenda dorada* (Bacci, 2002, p. 15).

7. Schefer, 2007, p. 59.

8. Sansterre, 1999, pp. 124-125. Para testimonios ver Rubin, 1992, pp. 169-185.

9. La historia más conocida de infanticidio es el caso de Simón de Trento (ver Rubin, 1992, pp. 183-184). En Inglaterra son famosos los casos de Hugo de Lincoln y William de Norwich. Ver Stacey, 1998, para los distintos testimonios de profanación de la hostia consagrada y crucifixiones de niños en ese país, en el que destaca *The Play of the Sacrament* de Croxton, donde unos judíos profanan de diversas maneras: acuchillan cinco veces a la forma consagrada, la echan a un caldero de aceite hirviendo, a un horno, hasta que se convencen del poder divino porque la hostia se transforma en el Niño-Cristo con el consecuente arrepentimiento de los perpetradores. Señala también que la crucifixión de niños por parte de los judíos tiene su origen en Inglaterra entre 1144 y 1270. Sin embargo, la profanación de una hostia consagrada tendría un origen continental, aunque también hay testimonios de profanaciones en Inglaterra en los siglos XIV y XV (p. 14). En la Península recuerdo los casos del niño Domingo de Val (1250), del niño de Sepúlveda (1468) y el del niño de La Guardia (1491). Ambas acusaciones (la profanación y el infanticidio) acabarán confluyendo en una sola (ver Gelis, 2005, pp. 48-49), como es el caso de *El niño de la Guardia* de Lope o de la historia que se dramatiza en el auto sacramental, *El mayor desengaño*, del que me ocupé en estas páginas.

10. Ver Bériou, 1999, pp. 235-237 y pp. 226-230 en las que reproduce el sermón. Rubin, 1992, p. 184, menciona otras historias más tempranas, que datan del siglo XII, difundidas en Alemania y Alsacia: en

Y parece ser que para la difusión europea de esta «ficción teológica», fue de suma importancia el llamado «Milagro de Billettes» que ocurrió en París pocos años después, en 1290¹¹. En él una mujer, a falta de dinero deja un vestido a un prestamista judío. Este le promete devolvérselo si le trae la hostia consagrada que recibirá el día de Pascua. Una vez en su poder, el judío acuchilla la hostia varias veces, lo cual hace que surta de ella sangre, le da martillazos, sangra de nuevo y la tira al fuego, de donde sale entera y volando por la habitación. Finalmente, desesperado, la arroja a un caldero de agua hirviendo, que se tiñe de rojo. La hostia se eleva de nuevo por encima de su cabeza y toma el aspecto de Cristo en la cruz. El judío, encontrado culpable de la profanación, muere en la hoguera porque no reniega de su propia fe; no así su mujer y sus hijos que se convierten¹².

Esta variante de la historia milagrosa (años 1264, 1273, 1290...) adquiere de inmediato fama y se extiende por Europa, fruto del poder propagandístico de la promulgación del dogma de la transustanciación en 1215, y, por supuesto, de la instauración posterior de la fiesta del Santísimo Sacramento, la fiesta del Corpus Christi en 1264. A partir del siglo XIII se repite en innumerables versiones y géneros, entre los que se encuentran los misterios y representaciones teatrales. Por ejemplo, el *Journal d'un bourgeois de Paris*, el 15 de mayo de 1444, alude a una pantomima de este milagro que formaba parte de la procesión del Corpus Christi en la que estuvieron presentes el rey de Francia, Carlos VII, y el rey de Inglaterra, Enrique VI¹³. Y es a partir del siglo XVI, en el período de la Contrarreforma, cuando adquiere una gran difusión en el resto de Europa.

la ciudad de Colonia un joven de padre converso, al recibir la hostia consagrada, la saca de la boca y descubre la figura de un niño. Asustado la entierra mientras escucha voces recitando versos de la Biblia. Al final acude a un cura para confesar y se convence del poder de Dios. También Bériou, 1999, p. 232, menciona un episodio ocurrido en 1243 en Beliz, cerca de Berlín.

11. Ver Rubin, 1999, pp. 40-48, donde se ocupa de este relato, de sus fuentes y transmisión escrita. Insiste también en subrayar (p. 40) que la difusión de este milagro por Europa no habría que verla como una sucesión cronológica, sino que habría sido más bien una difusión paralela de profanaciones perpetradas por judíos, ya que hay versiones que aparecen inmediatamente después en Alemania. De todas maneras, el milagro de Billetes produjo infinidad de versiones en distintos soportes. Ver en Schefer, 2007, pp. 42-48, el texto del milagro que reproduce la versión de Séguier, 1604. Para la transmisión escrita, ver pp. 40-41.

12. Rubin comenta que en la Alta Edad Media, en los testimonios y variantes de esta historia, el perpetrador es siempre un padre judío, que encarnaría la crueldad, la ignorancia y el yerro de la comunidad judía, frente a los hijos que por su inocencia pueden contemplar la verdad de la Iglesia; y la esposa que, como mujer, encarnaría la dulzura, y además, movida por su amor maternal, se convierte al igual que sus hijos, no así el marido que acaba procesado (1992, p. 173 y 1999, pp. 71-78).

13. Comp. *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 372: «et de là allèrent aux Billettes querre à grant reverence le quanivet de quoy le faulx Juif avoit depicqué la char Nostre Seigneur, et de là furent portez avec la saincte croix at autres reliques sans nombre [...] et avoit après ces sainctes reliques tout le mistere du Juif qui estoit en une charrette lié, où il avoit espines, comme se on le menast ardoir, et après venoit la justice, et sa femme et ses enfens». Schefer, 2007, p. 50, se pregunta si esta pantomima es la fuente de la primera representación teatral de la historia, *Los misterios de la santa hostia*, que tuvo lugar en Metz en 1513. Ver también Muir, 1989-1990, p. 328, nota 10 y Rubin, 1999, p. 167, nota 102.

En Italia se difunde gracias a la versión que Giovani Villani recoge en su obra *Istorie fiorentine*, en 1348¹⁴. Fuente también, según la crítica, de una obra de teatro, *La rappresentazione d'uno miracolo del Corpo di Christo*, representada el día del Corpus Christi durante los siglos xv y xvi en diversas regiones y ciudades italianas, como Umbría, Las Marcas y Toscana. En ella la historia parisina se adapta a la realidad italiana, aunque mantiene el personaje del rey de Francia, personaje de fantasía en la versión italiana¹⁵. Y puede ser que Paolo Uccello asistiera a una de las representaciones de este misterio en Urbino y por ello pintó la predela tan famosa de *El milagro de la hostia profanada*, cuyos dos primeros paneles y el quinto pueden verse a continuación (Figura 1, Figura 2 y Figura 3)¹⁶.

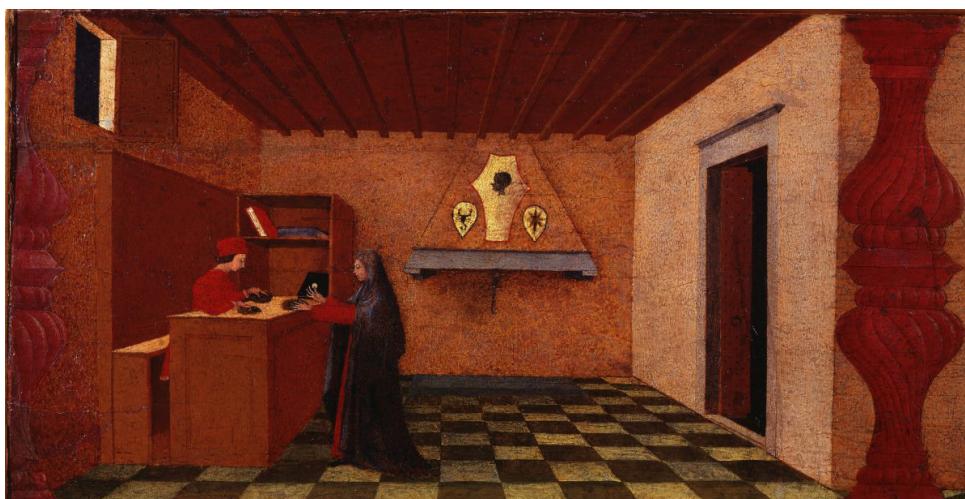


Figura 1. «Venta de la Hostia», *Milagro de la Hostia* por Paolo Uccello (1397-1475), Urbino, palacio ducal, Galleria Nazionale delle Marche

En el primero vemos a una mujer sosteniendo en la mano una hostia y ofreciéndosela a un mercader florentino, caracterizado por su sombrero y ropa de color rojo. A primera vista no se sabe si es judío, a no ser por la fachada de la chimenea donde vemos tres blasones, posibles símbolos de su procedencia: la estrella de ocho puntas, la cabeza de turco y el escorpión¹⁷.

14. Villani, *Istorie Fiorentine*, Libro VII, cap. 142. La versión de Villani hace referencia al milagro de París acaecido en 1290, reproduciendo la misma historia, aunque en esta el judío, que será quemado en la hoguera, no tiene familia.

15. Ver Schefer, 2007, pp. 63-64, para las distintas ediciones de la obra. Schefer afirma que no pudo cotejar el ejemplar de la Biblioteca Corsini, pero se puede consultar online: <https://data.cerl.org/istc/ir00029550>. Ver también pp. 65-83, donde reproduce el texto en francés.

16. Uccello pudo asistir a la representación en Urbino, pues la responsable de los festejos de la fiesta del Corpus era la *Confraternita del Corpus Domini*, la misma que le encargó la predela entre 1467 y 1469 (ver Schefer, 2007, pp. 63 y 11-27, donde describe y comenta su posible simbología).

17. Para su descripción y simbología ver Capriotti, 2015, p. 60. En el cap. IV, pp. 59-73, se ocupa de analizar la predela de Uccello.



Figura 2. «Profanación de la Hostia e intervención de la milicia», *Milagro de la Hostia* por Paolo Uccello (1397-1475), Urbino, palacio ducal, Galleria Nazionale delle Marche

En el siguiente panel, se ve a la familia del mercante judío,riendo la sagrada forma en una sartén de la que salen hilos de sangre y la justicia que aporreá la puerta.

Y, al igual que en el misterio teatral italiano, la familia del judío es ajusticiada frente a las primeras versiones del milagro de Billetes donde, como ya he señalado, la familia, esposa e hijos, se convierte al cristianismo.



Figura 3 «El castigo a la hoguera de la familia del judío», *Milagro de la Hostia* por Paolo Uccello (1397-1475), Urbino, palacio ducal, Galleria Nazionale delle Marche

Son también muy conocidas las versiones de este motivo en los países germánicos, como la titulada *La secuencia de Passau* del año 1477, grabado en madera que retoma la historia de Billettes y tiene en cuenta el drama toscano. Es relevante que en estas versiones germánicas los elementos gore son más numerosos: los judíos son torturados con tenazas calientes y quemados en la hoguera¹⁸.

En la península Ibérica también se recopilan variantes de este motivo¹⁹. En *La primera crónica general de España* (1270-1290) se recoge el episodio «El crucifijo herido por un judío» que sigue la historia del relato compilado siglos antes por Gregorio de Tours en su *Libri miracolorum* (siglo VI)²⁰. En el *Libro de los ejemplos*, los milagros 90 y 91 recogen los dos recopilados por Santiago de la Vorágine en *La leyenda áurea* (el milagro del Cristo de Beirut y el milagro de Constantinopla en la iglesia de Santa Sofía). Data del siglo XII una variante, el llamado *Milagro de Toledo*, que tiene como protagonista a la Virgen. María en el día de la Ascensión se lamenta en la catedral porque los judíos siguen molestando a su hijo. La investigación de este portento conducirá a la sinagoga donde encontrarán a los judíos profanando una imagen en cera de Cristo, a la que posteriormente tenían la intención de crucificar. Pero los judíos, a diferencia de las versiones tempranas, mueren ajusticiados²¹. Será esta versión la que recoja Berceo en *Los milagros de la Virgen*, número 18 y Alfonso X en las *Cantigas*, número 12²².

Aparece por primera vez representada plásticamente esta historia en Castilla, en una miniatura de un manuscrito de la obra *Fortalitium fidei* de Alonso de Espina en el que se escenifica el milagro que ocurrió en Segovia en 1410, del que me ocuparé más adelante, pues es la trama principal del auto *El mayor desengaño*²³.

18. A partir de 1465 los ejemplos son numerosos en esa región, lo que produjo una gran difusión de imágenes y relatos impresos (ver una detallada lista en Rubin, 1999, pp. 129-131). Según Schefer (2007, p. 274), el motivo de la difusión de estas leyendas en los países germánicos difiere de países como Italia, Francia, y añade la península Ibérica, donde prima más la defensa del dogma de la transustanciación por medio de obras teatrales, como demostración teológica, que la propaganda antijudía.

19. La historia de Billettes tuvo que ser muy conocida en la Península. Por ejemplo, Alonso de Espina comenta en su obra *Fortalitium fidei* que unos monjes del monasterio de Cluny con los que habría coincidido en Medina del Campo le habrían contado la historia parisina. También señala este suceso como causa de la expulsión de los judíos de Francia y afirma que el motivo se puede ver pintado en muchas iglesias (Blumenkranz, 1966, p. 27 y Rubin, 1999, p. 46, nota 25).

20. Ver Lacarra, 1999, pp. 329-330, a la que sigo para el texto y testimonios en la literatura peninsular.

21. Ver para las fuentes de esta versión *Bibliotheca Hagiographica Latina*, 4233-4235 y *Analecta Bollandiana*, pp. 241-360 (en Sansterre, 1999, p. 130).

22. Lacarra (1999, p. 329) menciona también, prueba del arraigo de estas historias en la sociedad, las *Partidas*, en las que se legisla contra los judíos que hieren el Viernes Santo imágenes de cera de Jesucristo y asesinan a niños a imagen y semejanza de Cristo en el día de la Pasión (*Partidas*, VII, Título XXIV, Ley II).

23. Este sería uno de los pocos ejemplos que hay en Castilla de este motivo, a diferencia de los numerosos en la corona de Aragón (ver Rodríguez Barral, 2009, pp. 212-214; Espanol, 2012, y Favà Monllau, 2023, p. 158).

También la pintura gótica catalano-aragonesa en el siglo XIII plasmará la profanación de la hostia consagrada por parte de los judíos, como hizo Uccello en Italia, convirtiéndose en un recurso habitual del Corpus Christi de este territorio²⁴. Destaca y es la referencia visual más antigua de este motivo en la Península, el retablo de la capilla del Corpus Christi del Monasterio de Vallbona de les Monges, pintado quizás por Guillén Seguer entre 1335 y 1345 en el que hay varias escenas de milagros eucarísticos, tres donde unos judíos apuñalan una hostia (Figura 4), otra donde la atraviesan con una lanza (Figura 5), y una tercera en la que la arrojan a un caldero de agua hirviendo (Figura 6)²⁵. Aunque no hay pruebas directas de que este retablo se base directamente en la historia de Billetes²⁶, como sí sucede con el de Sijena, de fecha posterior entre 1362-1375 (Figura 7), donde se representa este milagro en un solo compartimento, a la derecha de la Santa Cena del panel central²⁷. En ella la mujer cristiana ofrece la hostia al judío a cambio del vestido, este la apuñala y de ella brota sangre. Y una vez arrojada a un caldero de agua hirviendo, se transforma en el Cristo-Niño²⁸.



Figura 4 y Figura 5. Detalle del retablo del Corpus Christi de (¿Guillem Seguer?), c. 1335-1345 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España)

24. Especialmente a partir del siglo XIV (Favà Monllau, 2023, p. 155). Ver Rubin, 1999, pp. 109-115, donde se ocupa de las acusaciones contra los judíos por profanaciones en la corona de Aragón a partir del siglo XIV.

25. Doy las gracias a mi colega Daniela Castro, que puso en mi conocimiento estas tablas. Ver para su descripción y análisis Rodríguez Barral, 2009, pp. 184-188, y pp. 171-214 para más ejemplos pictóricos de profanaciones y testimonios en la Península. Ver también Favà Monllau, 2023, pp. 145-159, en las que se recogen obras pictóricas sobre este motivo.

26. Ver Rodríguez Barral, 2009, pp. 186-188.

27. El retablo forma parte de las obras del monasterio de Sijena que Cataluña tiene que devolver a Aragón según una sentencia dictada por el Tribunal Supremo en mayo de 2025, después de un largo litigio que comenzó en 2014.

28. Rodríguez Barral lo comenta al ocuparse del retablo del Corpus Christi (2009, pp. 184-188). Ver pp. 201-203 para la descripción y análisis del retablo de Sijena y de las escenas antijudías y Favà Monllau, 2023, pp. 156. Este último menciona también el retablo de Villahermosa del Río que se compone de seis escenas en las que se escenifica la historia de la Billetes (pp. 156-158).



Figura 6. Detalle del retablo del Corpus Christi (¿Guillem Seguer?),
circa 1335-1345 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España)



Figura 7. Detalle del retablo de Sijena, c. 1362-1375
(Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España)

PROPIUESTA DE AUTORÍA DEL AUTO *EL MAYOR DESENGAÑO: DE TIRSO A MIRA*

En la península Ibérica, desde el punto de vista teatral, hay tres autos sacramentales del siglo xvii que escenifican con variantes este episodio a «la española» y que, posiblemente, comparten también una misma autoría²⁹. Estas tres obras son *El mayor desengaño*, atribuida a Tirso de Molina; *La santa Margarita*, atribuida a Agustín de Moreto, y *La fe de Hungría*, de Mira de Amescua. Autos de los que me voy a ocupar con sus vaivenes cronológicos.

El motivo común es el intento de profanación de una hostia consagrada por los judíos en *El mayor desengaño*; por Hugo, noble húngaro y hereje en *La fe de Hungría*; y por su homónimo Hugo, otro hereje también, en *La santa Margarita*. Todos ellos son instigados por el demonio³⁰. Y dentro de las coordenadas dramáticas y conceptuales del auto sacramental, su fracaso exalta el misterio de la transustanciación. Además, los perpetradores acaban arrepentidos, reniegan de su propia fe y son perdonados, aunque Hugo (en *La fe de Hungría*) recibe un arcabuzazo de Matilde de Austria y, arrepentido, muere.

En el auto *La santa Margarita*, publicado tardíamente en 1664 a nombre de Agustín de Moreto, con el título *La gran casa de Austria y divina Margarita*, Hugo, sabio inglés, quiere vengarse de los reyes de Hungría, en la ficción Margarita de Austria y Ladislao, fervientes defensores de la transustanciación, ella y de la Inmaculada Concepción, él. Hugo no cree en ambos dogmas y además ha sido humillado por la sabiduría de los monarcas al defenderlos. Hostigado por el demonio, roba en una ermita un sagrario y una imagen de la Virgen María. En una peña apuñala una forma consagrada de la que sale sangre, que baña la imagen de la Virgen y Hugo la arroja a un río enturbiado por el cieno. Y al mismo tiempo, el demonio prende fuego a la ermita donde Hugo arroja la hostia apuñalada. Ante el asombro de los aldeanos y de los propios reyes, se produce un milagro. Al son de unos cánticos de exaltación de la Eucaristía y de la Inmaculada, el rey, Ladislao, se lanza al río a rescatar la imagen de la Virgen y Margarita consigue rescatar la sagrada forma sin que el fuego la

29. Durante los siglos xvi y xvii hubo en la Península una revitalización de los libelos antijudíos como muestran estas obras teatrales. Cavero propone como causa el desarrollo tardío de la imagen impresa a diferencia de los países del norte de Europa, en los que se difundieron estas imágenes de profanaciones e infanticidios en los siglos xiv y xv (2023, p. 168). Fruto de esta revitalización menciona el auto de Fe que ocurrió en Madrid en 1630 donde fueron ejecutados un grupo de conversos portugueses por violentar un crucifijo (p. 167). Trágico episodio que estaría relacionado por otra parte con las polémicas políticas, económicas y religiosas de la época, por el apoyo del Conde-Duque a los judíos portugueses que dominaron la Hacienda Real (Escudero, 2005, p. 173, nota 21). Ver para el proceso inquisitorial y representaciones pictóricas del auto de Fe de 1630 Pereda, 2018, pp. 142-177.

30. El judío, junto con el hereje encarnan el mal absoluto para la sociedad cristiana, y, junto a los brujos, los leprosos y los locos forman lo que Iancu Agou denomina «la familia impía» (1979, párrafo 16). En la Península, por ejemplo, en la escena de la *Última Cena* de la predela del Retablo de la Virgen del monasterio de Santa María de Sijena de Jaume Serra, Judas, caracterizado con todos los atributos de su iconografía (pelo rojizo, nariz aguileña, manto amarillo...), porta en su espalda un diablo de color negro (ver Favà Monllau, 2023, pp. 17 y 151-152).

dañe, prueba inequívoca del milagro y del triunfo de la religión católica, ante la cual Hugo se rinde. El auto finaliza con la promesa del rey Ladislao de crear un santuario donde ha tenido lugar el portentoso milagro³¹.

En *La fe de Hungría*, de 1626, Matilde de Austria, que está de cacería, expulsa del país a Hugo que no cree en el dogma de la transustanciación, e instigado por Honorio, que en realidad es el demonio, compra por el precio de un rubí una hostia a un sacristán, el gracioso en el auto, perro viejo que «huele la herejía» y le da una forma no consagrada. Convencido de su verdad, Hugo entra en un horno con la forma y comienza a quemarse, lo que demuestra la superchería de sus creencias. A pesar de este fracaso, de nuevo el demonio le incita e intenta robar y apuñalar una forma, esta vez consagrada. La mano de san Jorge detiene cualquier intento y, desesperado, arroja la hostia de nuevo al horno³². Ante el miedo y el asombro de los presentes, Matilde se introduce en el horno y recoge la forma saliendo incólumes ambas. Hugo, finalmente se convierte al ver el portentoso milagro, aunque Matilde acaba con él de un arcabuzazo³³.

A pesar de que *La santa Margarita* aparece publicada en 1664 a nombre de Moreto, y es esta pieza teatral el único auto que se le conoce al dramaturgo, De la Granja cree que no es de Moreto sino de Mira de Amescua al tratarse del auto representado en las fiestas del Corpus de 1617 en Madrid con el título *Santa Margarita* como consta en el listado de los autos representados ese año. La atribución a Moreto por parte del impresor se debió, según él, bien a desconocimiento de su autor o bien por aprovechar la fama de Moreto entonces³⁴. Y refuta la opinión de Reynolds según la cual la obra de Moreto, *La santa Margarita*, es una refundición de *La fe de Hungría*³⁵. Para De la Granja, ambos autos son de Mira de Amescua, porque una de las constantes del proceso de creación de Mira es la copia de situaciones, parlamentos y tiradas de versos en muchas de sus obras, y este sería el caso

31. Para las fuentes, historia de este auto sacramental, ver la introducción de Agustín de la Granja de su edición 2007, pp. 595-609 y su artículo de 2008. Cito en adelante por esta edición.

32. En ambos autos, *La santa Margarita* y *La fe de Hungría*, la sagrada forma es arrojada a un horno para su destrucción, reminiscencia de *El cántico de los tres jóvenes en el Horno* u *Oración de Azarias*. Ananías, Azarias y Misael fueron arrojados por Nabucodonosor en medio de un horno encendido, pero ellos por la gracia divina quedaron al reparo de las llamas (*Daniel* 3, 8-90). En el desarrollo posterior de esta historia, en una de sus variantes tempranas en la Edad Media, un judío arroja a su hijo a un horno por haber aceptado una hostia el día de Navidad en la iglesia a la que acompaña a sus amigos cristianos. El niño queda incólume, gracias a la Virgen que lo protege (ver Blumenkranz, 1966, pp. 22-25 y Rubin, 1992, p. 173). La historia tiene un origen griego y fue traducida al latín por Gregorio de Tours (siglo VI) en su obra *De Gloria Martyrum* (ver, para los distintos testimonios y cronología en su difusión europea, Rubin, 1999, pp. 8-27). En ella el padre infanticida es un judío vidriero de Constantinopla.

33. Para más detalles sobre el auto, ver la introducción de Correa en su edición del auto, por la que cito en adelante (2007, pp. 595-609).

34. De la Granja, 2007, pp. 598-599 y 2008, párrafo 10.

35. Reynolds, 1972, pp. 21-22 y De la Granja, 2007, p. 599 y 2008, párrafo 11.

entre las dos que nos ocupan y otras obras del mismo autor, como por ejemplo, *Las pruebas de Cristo*, auto sacramental de este dramaturgo, donde hay una tirada de versos que se repiten también en *La santa Margarita*, lo que invalidaría la hipótesis de Reynolds³⁶.

En el caso del auto sacramental anónimo, pero atribuido a Tirso, *El mayor desengaño*, el intento de profanación forma parte de un hecho portentoso, que ocurrió en la ciudad de Segovia y que según la tradición sucedió en el año de 1410, como cuenta Alonso de Espina en su *Fortalitium fidei* (1459). En ella el sacristán de la iglesia de san Facundo vende una hostia consagrada a unos judíos por dinero. Estos, queriéndose vengar de los cristianos, la arrojan a un caldero de agua hirviendo, pero levita y se escapa por una grieta de la sinagoga de Segovia y se refugia en el convento de santa Cruz³⁷.

La historia se modifica dramáticamente, pues a la profanación se añade el intento de asesinato de un niño el día del Corpus, llamado simbólicamente Manuel, trasunto hecho carne del niño eucarístico, es decir, Cristo. En el momento del sacrilegio a los judíos les vence el temor, son incapaces de ultrajar la hostia consagrada, y a pesar de que al final el hebreo Siquén apuñala la hostia en repetidas ocasiones, de esta salen numerosos ríos de sangre que conducen a donde está el niño, profundamente dormido y ajeno, milagrosamente, a todos los tormentos que ha sufrido, pues uno de los judíos, incauto, le ha ofrecido una forma consagrada. Ante este milagro portentoso los judíos, «desengañados», deciden convertirse al catolicismo³⁸.

Este auto también escenifica el otro motivo medieval antijudío, como es el asesinato de un niño, situando en el mismo plano una doble profanación: la muerte simbólica de las especies del cuerpo de Cristo junto al martirio físico de un niño, personificación a su vez del niño eucarístico, acercándolo, por ello, a la rama germánica de ambos motivos antijudíos en la que prima más una clara propaganda antijudía que la defensa del dogma de la transustanciación como es el caso de los autos *La santa Margarita* y *La fe de Hungría*.

No se sabe la fecha de su composición, y solo se conserva un manuscrito en la Biblioteca de España con letra del siglo xvii, de un amanuense desconocido. Por las alusiones a Segovia y a localidades próximas tuvo que ser compuesto, quizás de encargo, para su fiesta del Corpus y se le atribuyó a Tirso de Molina porque así consta en la mayoría de los repertorios bibliográficos, equívoco por compartir título con su comedia hagiográfica *El mayor desengaño* que dramatiza la conversión de

36. De la Granja, 2007, pp. 603-604 y 2008, párrafo 23.

37. Espina, *Fortalitium fidei*, fol. 223 (ver Fita, 1886, pp. 354-356, donde reproduce el fragmento de la obra de Espina y Amador de los Ríos, 1876, pp. 9-11, para diferentes versiones).

38. El teólogo, Jaime Pérez de Valencia (1408-1490), menciona en su obra *Commentum in psalmos* por primera vez este suceso. Ver para las fuentes históricas tanto cristianas como judías Soyer, 2021, pp. 319-321. En su artículo cita a Garcí Riu de Castro, *Comentario sobre la primera población de Segovia* (1551) y a Diego de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia* (1637). Riu de Castro se basa en Pérez de Valencia, aunque amplía el relato, y Colmenares en este último. Cualquiera de estas dos obras ha podido ser la fuente del auto, cuya datación se desconoce. Ver también Escudero, 2005.

san Bruno, fundador de la Orden de la Cartuja³⁹. Y, a pesar de que Tirso vivió en Segovia entre los años 1618 y 1620 como defiende Vázquez⁴⁰, y bien pudo conocer el suceso portentoso como todos los segovianos, no hay más prueba de que fuera su autor. Flecniakoska en 1961 atribuyó el auto a Mira de Amescua por el papel de la Inquisición y el Demonio, aunque reconoció el carácter hipotético de esta afirmación, y por ello lo clasificó dentro de los autos anónimos⁴¹.

Al preparar su edición, en el proceso de anotación encontré una prueba que puede apoyar la certeza intuición de Flecniakoska y es la repetición literal o quasi literal de un centenar de versos que se repiten también en los autos ya comentados *La fe de Hungría* y *La santa Margarita* compartiendo, quizás por ello, no solo el mismo motivo medieval sino también el mismo autor. Esta repetición de versos sería un ejemplo del proceso de reescritura de Mira, acción no tan inusual en nuestros dramaturgos áureos, como muy bien han demostrado Ruano de la Haza y Vitse a la hora de analizar varias versiones de obras de Calderón, y De la Granja al adjudicar la autoría del auto *La santa Margarita* a Mira de Amescua también⁴². En este proceso de reescritura el dramaturgo habría aplicado dos métodos distintos: por un lado, adaptar un texto teatral, eliminando personajes o escenas, e introduciendo nuevos pasajes y personajes para crear varias versiones que fueran representadas en una determinada localidad, fiesta específica, e incluso, por una determinada compañía teatral. Y por otro lado también habría podido reutilizar una escena concreta o un pasaje textual en distintas obras⁴³.

Puede ser que Mira hubiera adaptado un mismo texto teatral a circunstancias específicas: quizás lo acomodara para las fiestas que se celebraron en 1626 por el casamiento de la infanta María con el heredero de la corona austro-húngara (*La fe de Hungría*)⁴⁴, o para representarlo en la fiesta del Corpus de Segovia (*El mayor desengaño*) en una fecha, no posterior a 1632, año en que abandona la vida de Corte y la literaria⁴⁵.

39. Ver para la trama, métrica, personajes y circunstancias de composición del auto Escudero, 2005.

40. Ver Vázquez, 1982 y la introducción biográfica de Tirso en su edición de *Cigarrales*, pp. 20-24.

41. Flecniakoska, 1961, p. 76, nota 207.

42. Ruano de la Haza, 1998; Vitse, 1998, y De la Granja, 2007 y 2008. Esta utilización de los mismos conceptos, fórmulas dramáticas, tiradas de versos en diferentes autos, escritos a varios años de distancia y en diferentes estrofas De la Granja (en su edición de *El bosque de amor. El labrador de la Mancha*) la denomina refundición mental porque están fijados en la memoria.

43. A la primera modalidad de reescritura Ruano de la Haza la denomina «adaptación» y a la segunda «reutilización» (1998, pp. 35-36).

44. La infanta María, hermana de Felipe IV se casó con Fernando, futuro emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1626 (ver De la Granja, 2007, p. 107).

45. En 1606 hay constancia de visitas ocasionales a Madrid del dramaturgo. En la capital se asienta definitivamente a partir de 1616 después de su viaje a Italia, y desempeña varios cargos, entre ellos el de capellán del infante cardenal don Fernando de Austria. Abandona la corte en 1632 para establecerse en su ciudad natal, Guadix, donde ostenta el cargo del Arcedianato de la catedral (ver Castilla, 1998, pp. 29-37 y 67-94).

En cuanto al auto *La santa Margarita* no sabemos las circunstancias de su composición, pero si tenemos en cuenta la opinión, siempre erudita, de Agustín de la Granja, de que es un auto representado en la fiesta del Corpus, en Madrid en 1617⁴⁶, puede que estemos ante la hipótesis de que sea la primera versión en este proceso de escritura, aunque también se puede pensar que el texto base sea uno de los otros dos autos mencionados.

Algunos casos de adaptación o reutilización en este proceso de reescritura, en los que juega un papel la evidencia y no la hipótesis, son los versos que se repiten en los tres autos. Por ejemplo, los que aluden al amanecer mediante la manida metáfora de la risueña aurora que baña de luz la noche:

<i>La fe de Hungría</i>	<i>El mayor desengaño</i>	<i>La santa Margarita</i>
HUGO <i>Hoy vi a la aurora reír, y de sus lágrimas bellas huyeron tropas de estrellas por campañas de zafir. Y la nube más hermosa con los reflejos del sol llovió nácar y arrebol sobre el clavel y la rosa. Alegre salió el aurora, y alientos para la vida bosteó medio dormida.</i> (vv. 413-423)	[LEVI] <i>Ya el alba empieza a reír y de sus mejillas bellas que en abismos de estrellas, en montañas del zafir, alegre sale el aurora y cobra aliento la vida aunque bosteza dormida.</i> (vv. 784-790) ⁴⁷	MARGARITA <i>Ya el alba empieza a reír y, de sus lágrimas bellas, vi mil piélagos de estrellas por los campos de zafir. Ya la nube más hermosa, con los reflejos del sol, vierte nieve y arrebol sobre el jazmín y la rosa. Alegre ha salido el alba y alientos, para la vida, bosteza, medio dormida;</i> (vv. 755-765)

O los que incluyen metáforas tópicas del símbolo eucarístico como alimento espiritual y alusiones al pecado original:

<i>La fe de Hungría</i>	<i>El mayor desengaño</i>	<i>La santa Margarita</i>
[HUGO] <i>Siendo pan, ¿cómo eres [fuego? Siendo brasa, eres manjar, eres abismo, eres mar, en tus piélagos me anego;</i> (vv. 767-770)	[SIQUÉN] <i>si eres Pan, ¿cómo [eres fuego? Siendo brasa, eres manjar, eres abismo, eres mar, en tus piélagos me anego.</i> (vv. 760-763)	HUGO <i>Mientras duran en mi pecho las especies de este pan que comí, nuevo Datán las maldiciones me han [hecho de los cielos: ¡muero, rabio piélagos tengo de fuego en el corazón! (vv. 1216-1222)</i>
Músicos <i>Dulce es ya, con este pan, el agrio de la manzana; y, en un bocado, se gana lo que, en otro, perdió [Adán. (vv. 1106-1109)</i>	[Cantan] <i>Dulce es ya con este Pan el agrio de la manzana, si en un bocado se gana lo que en otro perdió [Adán. (vv. 733-736)</i>	[Músicos] <i>Llega a comer de este pan, alma, con fe soberana: que en un bocado se gana lo que en otro perdió Adán. (vv. 1244-1247)</i>

Y a la identificación de la hostia consagrada con Cristo, dogma de la transus-tanciación, mediante la alusión a profetas del Antiguo Testamento, prefiguración estos de su venida:

46. De la Granja, 2007, pp. 598-599.

47. Cito por la edición que preparo.

	<i>La fe de Hungría</i>	<i>El mayor desengaño</i>	<i>La santa Margarita</i>
HUGO	<i>Traigo la vara de Arón que haciendo prodigios viene; traigo el enojo de Elías, al pan del rey de Salém el resplandor de Moisén y las brasas de Isaías.</i> (vv. 777-782)	SÍQUÉN <i>Traigo la vara de Arón, que haciendo prodigios [viene. Traigo el enojo de Elías, el Pan del rey de Salén, el resplandor de Moisén y las obras de Isaías.</i> (vv. 766-771)	[MARGARITA] <i>vara de nuevos [Aarones, el rosicler de los días, enojo y celo de Elías, vino del rey de Salén, el resplandor de Moisén y las brasas de Esaías;</i> (vv. 453-458)

Además, en los tres autos se repite la alusión al deseo de Job de esconderse en los infiernos para escapar de la ira de Dios:

	<i>La fe de Hungría</i>	<i>El mayor desengaño</i>	<i>La santa Margarita</i>
HONORIO	<i>Job dijo que estar quería en los infiernos, en tanto que del juicio y espanto pasaba el tremendo día; yo diré que, mientras pasa la fiesta del sacramento,</i> (vv. 719-724)	LUBZEL <i>Job dijo que estar quería en los infiernos en tanto que del juicio el espanto pasaba y tremendo día. Yo dije del día de hoy esto mismo.</i> (vv. 970-975)	[MARGARITA] <i>de quien Job, que fue [dechado de virtud y de paciencia, estaba siempre temblando y quisiera estar primero en el infierno con tanto que, pasado aquél juicio,</i> (vv. 1333-1338)

Aunque los tres autos comparten estos versos, es relevante y significativa la repetición de un número mayor de versos entre *La fe de Hungría* y *El mayor desengaño*. Y son versos que representan escenas muy similares, ejemplo de reutilización textual habitual en el teatro y en Mira⁴⁸. En *La fe de Hungría*, Hugo, al que sigue san Jorge con un hacha encendida, se lamenta de que apenas puede andar por el temor y por la resistencia que ejerce sobre él la forma consagrada, pues según el dogma, lleva a Cristo en sus manos; como le sucede a Síquén en *El mayor desengaño*, pero escoltado esta vez por dos ángeles con sendas hachas mientras cantan dentro el *Pange lingua*:

	<i>La fe de Hungría</i>	<i>El mayor desengaño</i>
HUGO	<i>Dios de Israel, Señor del cielo y abismo, pues niego que estáis Vos mismo en aqueste pan, en él he de ejercer mi venganza. Nadie me ha visto. Los ojos de los mortales despojos son el sueño; su mudanza la de mis acciones es. Dar un paso apenas puedo, debe de causarlo el miedo, dos montes llevo en los pies, y parece que en los vientos oigo músicas de santos, ¡oh qué gloriosos encantos son los deste sacramento!</i> (vv. 743-758)	[SÍQUÉN] <i>Y vive el dios de Israel!, Señor del cielo y abismo, que pues dicen que es el mismo cuerpo de Cristo, que en él he de ejecutar venganza. Nadie me ha visto, los ojos gozan del sueño despojos. A estas horas, ¿qué mudanza la de mis acciones es? Dar un paso apenas puedo, debe de causarlo el miedo, dos montes llevo en los pies y parece que en el viento oigo músicas de santos. ¡Oh qué gloriosos encantos son los deste Sacramento!</i> (vv. 709-724)

48. El inicio de ambos autos es también similar. En ambos, Alberto, blandiendo la espada (*La fe de Hungría*), y el sacristán, Berrueco, con un palo en *El mayor desengaño*, riñen con Hugo y el judío, Levi, porque no creen en la transustanciación. Ambos comienzan con redondillas.

Y de nuevo, cuando el demonio en *La fe de Hungría* insta a Hugo a que profane la forma dándole cuchilladas, como en *El mayor desengaño*, Luzbel anima a Siquén a hacer lo mismo:

	<i>La fe de Hungría</i>	<i>El mayor desengaño</i>
HONORIO	<p>Ea, amigo, yo te aliento, despedaza ese Absalón, si es pan de provisión, cómallo David hambruento. Y ése con este puñal el ídolo que tenías muestra celos de Isaías.</p> <p>(Vale a dar y detiénele el brazo san Jorge.)</p>	<p>[LUZBEL] ¡Ea, Siquén, yo te aliento! Despedaza ese blasón, si es pan de proposición, cómallo David hambruento. Hiere con ese puñal el ídolo que temías, muestra el celo de Josías.</p>
HUGO	<p>Hoy veré si es inmortal, Pero faltóme el valor cuando herille imaginé. Helado estoy, y no sé si es respeto o si es temor; (vv. 791-802)</p>	<p>SIQUEÑ</p> <p><i>Hoy veré si es inmortal el Dios de España y de Roma, y pues dicen que es Cordero partirle tiene este acero</i></p> <p>(Saca un puñal.)</p> <p><i>para que el hombre le coma. Pero faltóme el valor cuando a mirarle llegué, helado estoy y no sé si es respeto o es temor. (vv. 982-997)</i></p>

Y, finalmente, al cometer Hugo y Siquén la profanación:

	<i>La fe de Hungría</i>	<i>El mayor desengaño</i>
[HONORIO]	Hugo acaba, despedaza ese pan que nos lastima.	[LUZBEL] ¡Ea, Siquén, despedaza este Pan que me lastima.
HUGO	<p>Aquí el infierno me anima y aquí el cielo me amenaza; mas, si es Dios y se disfraza, no oculte su resplandor. ¡Hiérole...! ¡Extraño temor!</p> <p>(Vale a dar y le detiene el brazo [san Jorge].)</p>	<p>(Dale el puñal.)</p>
HONORIO	<p>De tres desmayos me admiro, bárbaro, cuando te inspira un abismo de furor.</p>	<p>SIQUEÑ Aquí el infierno me anima, allí el cielo me amenaza, mas, si es Dios y se disfraza, no oculte su resplandor. Llego, ¡qué extraño temor!</p>
HUGO	<p>Esta vez clavo el puñal en este círculo, esfera de pan; y, si es verdadera su asistencia corporal, quejese, como Baal de Elías. ¡Válgame el cielo!</p> <p>(Detiene el brazo san Jorge.)</p> <p>¡Tronó rajándose el velo de rayos blancos y rojos, y cayeron en mis ojos las montañas del Carmelo!</p> <p>(vv. 827-846)</p>	<p>LUZBEL De sus desmayos me admiro, ¡bárbaro cuando te inspiro en abismo de furor!</p> <p>SIQUEÑ Esta vez clavó el puñal en el círculo o esfera del Pan y si es verdadera su asistencia corporal quejese como Baal de Elías. ¡Válgame el cielo!</p> <p>(Dale.)</p> <p>Rompile, y ha dado el velo arroyos blancos y rojos, mas cayeron en mis ojos los peñascos del Carmelo.</p> <p>(vv. 1026-1045)</p>

Por otra parte, se podría pensar en la hipótesis de que *El mayor desengaño* fuera una refundición de un poeta menor, oriundo de Segovia o de sus alrededores, que se hubiera apropiado de los dos autos de Mira. Pero, coincidiendo con De la Granja, me alejo de esta hipótesis porque hay varias tiradas de versos que se repiten en otro auto sacramental de este, *Las pruebas de Cristo*⁴⁹, cuando el demonio expresa su miedo ante el poder de la Cruz coincidente en *El mayor desengaño*, al miedo que expresa Luzbel ante la profanación que va a cometer:

Las pruebas de Cristo	<i>El mayor desengaño</i>
[PRÍNCIPE] <i>Pendiendo en ella está la misma vida, en siendo cruz no más he de temerte espada de profetas repetida, siendo mi luz simétrica criatura porque tiemblo de ver a su figura. Lo mismo que introduce por afrenta del hombre, viene a ser deshonra mía; Amán segundo soy, horca violenta fabriqué en la región del aire fría. Pendiente en ella estoy y me atormenta lo que a los hombres afrentar solía; Amán soberbio soy, cayó el lucero de la privanza y majestad de Asuero.</i> (vv. 1163-1175).	[LUZBEL] <i>pendiente estaba en tí la misma vida, causa de mi dolor, llanto y miseria, si fuera agora aquella la temida razón, fuera rendirme a su materia. Mas siendo yo la luz y la hermosura ¿por qué temo la forma y la figura? Lo mismo que introduce por afrenta del hombre vino a ser afrenta mía. Amán segundo soy, horca violenta fabriquen la región del aire fría, pendiente della estoy, y me atormenta lo que a los hombres ofender solía. Amán segundo soy, cayó el lucero de la privanza y majestad de Asuero.</i> (vv. 675-688).

Pero también en ambos autos, cuando intentan acuchillar la hostia consagrada, con diez de los versos, curiosamente, utilizados asimismo en *La santa Margarita*, como se observa en el recuadro:

49. No se tiene constancia de su fecha de composición, aunque, según De la Granja, el auto se podría fechar en torno a 1619 por la crítica culterana que ampliaría la ya existente en el auto *La santa Margarita* (2007, pp. 603). En adelante citó *Las pruebas de Cristo* por la edición de Correa, 2007.

<i>Las pruebas de Cristo</i>	<i>El mayor desengaño</i>	<i>La santa Margarita</i>
<p>[PRÍNCIPE] ¡Allá voy con impaciencia porque, siendo acto y [potencia, no cabe temor en mí! Cara a cara me atreví a tu luz, misterio fuerte: disfrazado he de vencerte y, si mancho tu candor, quéjate tú del amor que te puso desa suerte. ¡Ah, rigor!, cuando a los [labios de los mortales te entregas, ¿solamente a mí te niegas? ¡Oh qué desdichas, qué [agravios! Son más puros, son más [sabios, llegan a ti sin temor, y en mí desmaya el valor. Yo sólo soy tu enemigo; sólo en mí ha de ser [castigo lo que en ellos es amor. Despedazarte pretendo, haré que de mí te asombres, pues los dientes de los [hombres te despedazan comiendo. Tiemblo, muero, no te [ofendo, aunque vivo consolado; que, si te come en pecado el hombre, igual soy a Dios pues nos comulga a los [dos juntos en sólo un bocado. (vv. 1212-1240)</p>	<p>LUZBEL ¡Ah cobarde! Pero ansí (Tómale Luzbel el puñal.) será mayor la violencia porque siendo acto y [potencia no cabe temor en mí. Quisiera aquí darte [muerte y si mancho tu candor quéjate aquí del amor que te puso de esa [suerte Pan inmortal si a los [labios de los mortales te [entregas solamente a mí te [niegas. ¡Oh qué desdicha, qué [agravios!, son más puros, son [más sabios, llegan a ti sin temor y en mí desmaya el [valor, solo yo soy tu enemigo, solo en mí ha de ser [castigo lo que en ellos es amor! Despedazarte pretendo, haré que de mí te [asombres, pues los dientes de los [hombres te despedazan comiendo. Tiemblo, rabio y no te [ofendo, aunque vivo consolado, que si te come en [pecado el hombre igual soy a [Dios pues que nos come a [los dos juntamente en un [bocado. (vv. 998-1025)</p>	<p>DEMONIO ¡Arda la ermita, eso sí, que yo inspiro esa [violencia, porque, siendo acto y [potencia, no cabe temor en mí! Cara a cara me atreví a tu luz, Misterio fuerte: disfrazado he de [vencerte y, si manchan tu candor, quéjate tú del amor que te puso de esa [suerte. (vv. 1040-1049)</p> <p>[DEMONIO] Igualado me has a [Dios, pues nos comes a [los dos juntos, en ese bocado. (vv. 965-967)</p>

CONCLUSIÓN

Por tanto, el motivo compartido de la hostia profanada junto a estos ejemplos del proceso de escritura por medio de la reutilización de distintas tiradas de versos en los tres autos sacramentales analizados, me permiten proponer a Mira de Amescua como probable autor de *La santa Margarita*, *La fe de Hungría* y *El mayor desengaño*. Evidentemente, en este proceso de reescritura y con los datos disponibles no se puede saber cuál es su línea cronológica, pero, sí per-

miten afirmar que la repetición de versos de *La fe de Hungría* y *La santa Margarita* en *El mayor desengaño*, avalarían la hipótesis de Agustín de la Granja de incluir a *La santa Margarita* en los autos escritos por Mira. De esta forma se alejaría la idea de una posible refundición de *La gran casa de Austria y divina Margarita* (*La santa Margarita*) respecto de *La fe de Hungría*, como argumentaba Reynolds. Como tampoco se puede hablar de refundición en el auto hasta ahora atribuido a Tirso de Molina, *El mayor desengaño*, porque contiene versos que se repiten también en otro auto sacramental miramescuano, *Las pruebas de Cristo*, que integra a su vez curiosamente, una tirada de versos que comparte con *La santa Margarita* y *El mayor desengaño*, y otros pasajes que coinciden solo con este último. Esta comparación de los cuatro autos podría apoyar la autoría de Mira de Amescua⁵⁰, aunque siempre se puede argumentar que esta intertextualidad forma parte del corpus común de los dramaturgos áureos. Sin embargo, sí es una evidencia y no una hipótesis, la presencia de un número importante de versos coincidentes en los tres autos sacramentales (exceptuando *Las pruebas de Cristo*) que escenifican con variantes un mismo motivo antijudío, ejemplo en el siglo XVII del enaltecimiento y propaganda del dogma católico de la transustanciación que a su vez refleja una época convulsa, plagada de odios, bulos y supercherías como muestran los procesos inquisitoriales y los autos de Fe del momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allegri, Renzo, *Il Sangue di Dio. Storia dei miracoli eucaristici*, Milano, Ancora, 2005.
- Amador de los Ríos, José, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, vol. 3, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1876.
- Bacci, Michele, «“Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore”: studio sulle metamorfosi di una legenda», en *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell’origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, ed. Gabriella Rossetti, Pisa, Gisem Edizioni, 2002, pp. 7-86.
- Blumenkranz, Bernhard, *Le juif médiéval au miroir de l’art chrétien*, Paris, Études Augustiniennes, 1966.
- Bériou, Nicole, «Entre sottises et blasphèmes. Échos de la dénonciation du Talmud dans quelques sermons du XIII^e siècle», en *Le brûlement du Talmud à Paris, 1242-1244*, ed. Gilbert Dahan, Paris, CERF, 1999, pp. 211-237.

50. Los cuatro autos sacramentales comparten metros y estrofas. *El mayor desengaño* y *La santa Margarita* presentan las mismas estrofas en diferente orden: *La santa Margarita* comienza con silva, redondilla y romance (vv. 1-156, p. 607) y *El mayor desengaño* con redondilla, silva y romance (vv. 1-470). *La fe de Hungría* y *Las pruebas de Cristo* también comparten los mismos metros y estrofas que los anteriores, aunque introducen nuevos, como la canción tradicional y quintillas en *Las pruebas de Cristo* (pp. 547-548), y la silva octosilábica en *La fe de Hungría* (p. 111). Asimismo, como ya he avanzado, tienen un inicio similar *El mayor desengaño* y *La fe de Hungría*, porque ambos comienzan con una riña, en el que se desglosa la historia de la creación (*La fe de Hungría*) y la historia de la salvación en *El mayor desengaño*. También, el papel del sacristán, el gracioso en *La santa Margarita* y *La fe de Hungría* es similar al de Domingo, aldeano gracioso en *El mayor desengaño*, etc.

- Cavero, Cloe, «La pervivencia de libelos antijudíos en la cultura visual española», en *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, ed. Joan Molina Figueras, Madrid, Museo Nacional del Prado, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2023, pp. 161-173.
- Capriotti, Giuseppe, *Lo escorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra xv e xvi secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi Editore, 2015.
- Castilla, Roberto, *El arcediano Antonio Mira de Amescua. Biografía documental*, Jaén, Universidad Nacional de Educación a Distancia (Centro Asociado «Andrés de Vandelvira» de la Provincia de Jaén), 1998.
- Espina, Alonso de, *Fortalitium Fidei*, Lyon, Johannes de Romoys for Stephanus Gueynard, 1511.
- Granja, Agustín de la, «Mira de Amescua y La santa Margarita (1617)», en *Hommage à Francis Cerdan / Homenaje a Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2008, pp. 409-424. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.35386>
- Escudero, Lara, «*El mayor desengaño*, auto sacramental atribuido a Tirso de Molina», en *Ramillete de los gustos. Burlas y veras en Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 163-178.
- Espanol, Francesca, «Iconografía antisemita», *Estudis d'art medieval*, 23, 2012, pp. 71-101.
- Favà Monllau, Cèsar, «La imagen del judío deicida: de la pasión de Cristo a la profanación de la Eucaristía», en *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, ed. Joan Molina Figueras, Madrid / Barcelona, Museo Nacional del Prado / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2023, pp. 144-159.
- Fita, Fidel, «La judería de Segovia. Documentos inéditos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 9, 1886, pp. 344-367.
- Flecnikoska, Jean-Louis, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Caldeiron (1550-1635)*, Madrid, CSIC, 1961.
- Gelis, Jacques, «El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado», en *Historia del cuerpo. Volumen 1. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, ed. Georges Vigarello, Madrid, Santillana, 2005, pp. 49-66.
- Journal d'un bourgeois de Paris 1405-1449*, ed. Alexandre Tuetey, Paris, Chez H. Champion, 1881.
- Iancu-Agou, Daniel, «Le diable et le juif: représentations médiévales iconographiques et écrites», en *Le diable au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979, pp. 259-276. <https://doi.org/10.4000/books.pup.2662>
- Lacarra, María Jesús (ed.), *Cuento y novela corta en España*, Barcelona, Crítica, 1999.

- Mira de Amescua, Antonio, *La fe de Hungría*, ed. Pedro Correa, en *Teatro Completo*, ed. y coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2007, vol. VII, pp. 107-148.
- Mira de Amescua, Antonio, *La santa Margarita*, ed. Agustín de La Granja, en *Teatro Completo*, ed. y coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2007, vol. VII, pp. 595-655.
- Mira de Amescua, Antonio, *Las pruebas de Cristo*, ed. Pedro Correa, en *Teatro Completo*, ed. y coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2007, vol. VII, pp. 543-591.
- Muir, Lynette R., «The Mass on the Medieval Stage», *Comparative Drama*, 23.4, Winter 1989-1990, pp. 314-330.
- Pereda, Felipe, *Crime and Illusion. The Art of Truth in the Spanish Golden Age*, trad. Consuelo López Morillas, Turnhout, Brepols Publishers, 2018.
- Reynolds, John J., «The Source of Moreto's Only Auto Sacramental», *Bulletin of the Comediantes*, 24.1, 1972, pp. 21-22.
- Rodríguez Barral, Paulino, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- Ruano de la Haza, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- Rubin, Miri, «Desecration of the Host: The Birth of an Accusation», *Studies in Church History*, 29, 1992, pp. 169-185.
- Rubin, Miri, *Gentile Tales. The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven and London, Yale University Press, 1999.
- Sansterre, Jean-Marie, «L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (vi^e-xii^e siècle)», en *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Atti del convegno (Roma, 19-20. VI. 1998)*, Bruxelles / Rome, Institut Historique Belge de Rome, 1999 [Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 69], pp. 113-130.
- Schefer, Jean Louis, *L'hostie profanée, histoire d'une fiction théologique*, Paris, P.O.L., 2007.
- Soyer, François, «Jews and the Child Murder Libel in the Medieval Iberian Peninsula: European Trends and Iberian Peculiarities», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 13.3, 2021, pp. 309-330. <https://doi.org/10.1080/17546559.2021.1969673>
- Stacey, Robert C., «From Ritual Crucifixion to Host Desecration: Jews and the Body of Christ», *Jewish History*, 12, 1998, pp. 11-28.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.

- Vázquez, Luis, «Tirso no residió en Segovia los años 1615-1616», *Estudios*, 136, 1982, pp. 433-437.
- Vega, Lope de, *El bosque de amor. El labrador de la Mancha (Autos sacramentales inéditos)*, ed. Agustín de la Granja, Madrid, CSIC, 2000.
- Villani, Giovanni, *Historie fiorentine*, Milano, per Nicoló Bettoni e comp., 1834.
- Vitse, Marc, «Presentación», *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-10.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.