

Hungría en el teatro de Mira de Amescua

Concepción Argente del Castillo Ocaña
Universidad de Granada

La presencia de Hungría en el teatro del Siglo de Oro, plantea una serie de interrogantes que, quizás, otros topónimos que sitúan las acciones en lugares más o menos exóticos y lejanos no las hacen surgir. El énfasis proviene del mismo momento en el que se gestan estas obras, cuando el propio Lope de Vega¹ nos habla de que él fue el primero que hizo comedias de Hungría, apuntando la existencia de un «género» que en principio no tendría más señas de identidad que el utilizar el topónimo para designar un espacio caracterizado de la misma forma genérica y convencional que cualquier otro de los países utilizados en comedias palatinas o de enredo, o, como mucho, de la misma forma genérica y convencional, para vincular a algún personaje a una historia, captada más como leyenda y fantasía que como evocación de un espacio cercano, conocido y problemático.

Sin embargo, además de las palabras de Lope, la frecuencia de la utilización del país centroeuropeo en nuestro teatro nos puede llevar a preguntarnos por qué Hungría tiene un sentido especial en ese momento, no solo para el autor sino también para su público. En el estudio de J. P. Bocsi, *Hungría en el teatro de Lope de Vega*², las razones de esta presencia no parecen muy convincentes, según él se debería a la gran inventiva y fecundidad de Lope y a su poder de atracción de otros autores hacia sus modelos y por otra parte la similitud entre la historia de España y la de Hungría como países fronterizos y resistentes al Islam.

Si las razones aducidas no nos persuaden, podríamos empezar nuestra búsqueda desde una pregunta diferente: ¿Dónde estaba Hungría en el imaginario español? La pregunta es necesaria porque nos puede dar la clave de esa moda que venimos comentando, el hecho de que se

¹Yo fui primero inventor / de la comedia en Hungría, *El animal de Hungría*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Real Academia Española, Madrid, 1917, t. III, p. 425.

²*Revista de Literatura*, 31, 1967, p. 95-103.

utilice la palabra en el título de las obras, ya nos indica que tiene un primer sentido que es el de atraer la atención del público y por lo tanto de actuar de reclamo publicitario, previamente a que se sepa el sentido de la obra, o si el argumento tiene que ver con la historia de este país o no, el dramaturgo contaba, por lo tanto, con que su público tenía una imagen previa por la que se podía sentir interesado.

La primera imagen que podía buscar el autor era la física o geográfica, el nombre en el espectador medio de la época, y podríamos decir que en muchos autores también, evocaba un país lejano, situado en la Transilvania, que era otro topónimo que no permitía tampoco una concreción espacial, puesto que este concepto era amplio y vago y remitía a un espacio conflictivo, sobre todo religiosa y políticamente, situado al norte del Danubio, limítrofe con Polonia y Bohemia, muy cercano a Viena en su frontera con Austria y, sobre todo, con un límite en el SE enormemente móvil, que podía llegar desde Belgrado a Buda por ser la zona de fricción y contención de los reinos cristianos europeos frente a los turcos. Por eso, estamos hablando de un espacio muy poco definido desde el punto de vista geográfico, ya que su historia interna y externa lo mantiene en un proceso de cambio constante y así las fronteras se expanden y retraen en los textos sin ningún problema, pues en ellos el imaginario que se impone es el establecido sobre conceptos políticos y religiosos.

Desde estos últimos, Hungría está muy relacionada con la doctrina de Juan Hus (1371-1415)³ que se expande por su territorio al mismo tiempo que por Bohemia; por lo tanto, otro de los espacios centro-europeos en los que la herejía husita y sus dos facciones, «huérfanos» y «taboritas», habían de ser el desencadenante de una guerra religiosa que en Hungría influirá en la división del país, ya que un sector de estas facciones religiosas volverá al catolicismo, mientras que los más radicales, fundamentalmente «taboritas», se mantendrán en rebeldía y se identificarán tempranamente con Lutero y Calvino, manteniendo un foco herético muy activo dentro del territorio de influencia s de la casa de Austria.

La herejía husita, aparte de su rebeldía frente a la Iglesia romana se enfrenta en el campo teológico con la doctrina y la práctica sobre la Eucaristía establecida en ella, reclamando la comunión bajo las dos especies y es, en este aspecto eucarístico, de donde provendrá una visión

³*Gran Enciclopedia Larousse*, vol. 12, Planeta, Barcelona, 1988, p. 5606.

negativa que confusa y aparentemente anacrónica los asocia con todas las transgresiones heréticas en torno a la Eucaristía.

Pero, indudablemente, este aspecto religioso hubiera sido mucho menos importante en la fundación de un imaginario popular de no estar enlazado, como apuntábamos anteriormente, con un espacio mucho más concreto que es el político, es ahí donde verdaderamente el imaginario cobra relieve y evoluciona según las coyunturas que se van produciendo. Desde que en 1526 los hermanos de Carlos V, María y Fernando, se casan, respectivamente, con Luís II de Hungría y su hermana Ana, la casa de los Habsburgo española mantendrá constantes alianzas matrimoniales que, unas veces de manera más directa y otras menos, enlazan la corona de Hungría con la casa real española. Así, en principio, el matrimonio de María de Austria con Luís II explica la especial sensibilidad con que se vive el desastre de Mohacs, en el que muere el joven rey, pero a la vez esta muerte permite a Fernando de Austria reclamar la corona de Hungría, como esposo de la princesa Ana, e incorporarla a sus títulos, por lo que dicho desastre se convierte en una situación positiva para la dinastía reinante en Austria y España⁴. La lucha que se desencadena, la llamada « Guerra de los quince años », no permite nada más que la incorporación de una parte del territorio, norte y oeste, a sus dominios, quedando la Transilvania independiente, pero muy presionada. El avance por el control político y religioso del país será lento y costoso, pues los turcos llegaron hasta Viena. Todo esto mantendrá la tensión y la indefinición del territorio a lo largo del siglo XVI y la primera mitad del XVII.

Sin embargo, como acabamos de afirmar, el título de rey de Hungría y reina de Hungría se convierte en familiar para los españoles a lo largo de esos mismos años. Será otra María de Austria, la hija de Carlos V, la

⁴«Pero porque no dexa de tocar a nuestra ystoria e conviene saberse para lo de adelante, quiero dezir aquí antes que, siendo muerto el rey de Ungría e Bohemia de la manera que contamos, e buuelto el Turco a su casa, Juan [Sepus, que] hera bayboda e govemador de una grande provincia, subjeta a aquel reyno, llamada Transilvania, se llamó rey de Ungría; e ocupada Transilvania hizo lo mismo con Ungría. Contra el qual el ynfante Don Hemando, rey que hera de Bohemia e que con el mismo título lo devía ser de Ungría, por ser, como ya se ha dicho, casado con Ana, hermana del rey muerto, hizo exercito contra él en este año de veynte e siete...», esta es una de las varias ocasiones en que Pedro Mexía da noticias sobre los sucesos de Hungría en su *Historia Imperial y Cesárea*, una de las obras más divulgadas entre los contemporáneos y más utilizadas por los dramaturgos como fuente de información. Pedro Mexía, *Historia del Emperador Carlos V*, ed. Juan de Mata Carriazo, Espasa Calpe, Madrid, 1945, p.486-487.

siguiente en utilizar este título cuando se casa con Maximiliano II de Austria, que al ser la madre de la princesa Ana, esposa de Felipe II y volverse a Madrid, como reina viuda al convento de las Descalzas Reales, le hace ser un personaje familiar y cercano, al que muchas veces se alude con el título de Reina de Hungría. Habrá un nuevo intercambio matrimonial, en el que directamente no intervendrá el título, pero si reforzará el conocimiento del pueblo con respecto a la dinastía austriaca, Felipe III casará con Margarita de Austria y su hermana, Isabel Clara Eugenia, con el archiduque Alberto. Esta reina Margarita será la madre de la infanta María, la siguiente reina de Hungría y la que más nos interesa para nuestro propósito, sus esponsales con Fernando de Austria, que como heredero ostentaba el título de rey de Hungría, se celebran en 1526, aunque permanece en la corte hasta 1532. Posteriormente, su hija Mariana será la segunda esposa de Felipe IV. Este continuo trasvase de reinas afirma la notoriedad del topónimo entre nosotros y le hace más significativo cuando alguna coyuntura política especial permite establecer determinadas analogías con la situación española y el papel de su monarquía.

Si hemos resaltado la figura de María de Austria, es precisamente porque es la que puede plantear una relación directa con la obra de Antonio Mira de Amescua, en este autor Hungría aparece en dos obras de factura muy distinta y con fines diferentes. La primera de ellas *La confusión de Hungría*⁵ es una comedia palatina que junto al enredo amoroso desarrolla el tema del «mal valido», la geografía no juega un papel especial pues lo que ocurre en esa comedia podría suceder en cualquier sitio. Pero tampoco el uso del espacio se aleja demasiado de la realidad, aunque sí mezcla en esa perfección distintos momentos cronológicos. Ausonio, el protagonista, es rey de Tracia, reino en guerra con turcos, al sur, y polacos al norte, las dos campañas militares, separadas en el tiempo, no aparecen relacionadas con la intriga que sucede en Hungría, pero sirven para ponderar el valor del protagonista, apoyándose en el conocimiento que sobre la conflictividad del territorio estaba tan extendida. Indudablemente, que cuando Mira escribe esta obra, Tracia no existía como tal país, ya que su territorio había sido ocupado por los turcos, pero la ubicación de los lugares sí es la correcta e incluso, podíamos decir, que la familiaridad con los nombres le viene a nuestro autor del uso de una fuente muy utilizada por él para otras obras de tipo histórico, estamos hablando de la *Historia Imperial y Cesárea* de Pedro

⁵En *Parte treinta y cinco. Comedias nuevas*, Madrid, 1671, pp. 274-316.

Mexía, que acabamos de citar. Pero lo más importante es que en la comedia de Mira el espacio, lejano y confundido por el tiempo, le sirve para expresar con gran libertad un tema como el del «mal valido» para el que todas las cautelas en la corte de la época podían ser pocas, por eso la fórmula del país lejano y de un tiempo indeterminado era la más operativa e inocua, si no se utilizaba un argumento de la Historia Antigua.

*La fe de Hungría*⁶, obra en la que se va centrar mi análisis, presenta un uso diferente del topónimo, la palabra adquiere pleno sentido en un discurso político-religioso al que potencia y legitima. Se trata de un auto sacramental de los llamados de circunstancias o historiales, pero que plantea unos rasgos tan peculiares en su formulación que, a veces, se cuestiona su condición de auto, así Valbuena⁷ lo menciona en su estudio «como mezcla de comedia novelesca y apariencias de auto», aunque le reconoce seguridad teológica y aportaciones a los autos modélicos posteriores. Precisamente es esa seguridad teológica la que le niega Cotarelo y Mori⁸ cuando descalifica unas escenas, en las que la Herejía arroja al fuego las formas consagradas, diciendo que «Hay contradicción y tontería en esto». Por último, el editor de la obra, James C. Maloney⁹ piensa que se trata de un intento fallido de Mira que conseguirá corregir cuando escriba *La jura del Príncipe*¹⁰, indudablemente no compartimos estas opiniones, ya que esta obra presenta su propia lectura autónoma, y que, indudablemente, si es de circunstancias, son éstas, en cierta medida, las que nos definen su sentido, sin que ello repercuta en una mejor o peor valoración de la obra, que como todos los autos de la época obedecen a coyunturas históricas, muy concretas, de tipo político y religioso.

Partimos de un texto, indudablemente, modesto en cuanto a extensión, mil doscientos versos, y en cuanto a cantidad y abstracción de personajes y aparato escénico, pero aún así resulta muy interesante como auto de circunstancias y, por lo tanto, como un texto especialmente

⁶James C. Maloney, *A critical edition of Mira de Amescua's La fe de Hungría and El monte de la piedad*, Tulane studies in romance, n. 7, 1975. Citaré por esta edición, más asequible, aunque he cotejado con el ms. 15318 de la Biblioteca Nacional (Madrid), para alguna lectura en la que se me planteaba duda.

⁷Valbuena Prat, Angel, *Prólogo a Mira de Amescua. Teatro*, T. I, Espasa Calpe, Madrid, 1960, p. XXIX.

⁸Cotarelo y Mori, Emilio, *Mira de Amescua y su teatro*, Revista Archivus, Madrid, 1931, p. 153.

⁹*Op. cit.*, p. 19.

¹⁰Bella, Jose M^a, *Mira de Amescua. Teatro*, ed. T. III, Espasa Calpe, Madrid, 1972.

expresivo en la relación de la Historia con la Literatura. Y es precisamente desde esa economía de méritos, desde donde podemos calibrar la soltura de nuestro autor construyendo un lenguaje escénico enormemente eficaz.

La nómina de personajes ya hemos dicho que es corta, sobre todo de aquellos que tienen relevancia escénica, ya que los otros forman conjuntos, músicos, villanos, monaguillos... que pueden tener una interpretación variable, según el número de actores de las compañías y el presupuesto de cada representación:

Hugo, (Hungría)	Damián
Honorio	Alcalde
Alberto de Austria	Cura
Matilde de Austria	Jorge
[Criado]	Músicos, (pueblo)
[Monacillos]	

Esta lista empieza proporcionándonos una serie de pistas para establecer las funciones de los personajes, Hugo es el primero y alterna el nombre con el de Hungría que es el que se utiliza en la indicación de parlamento y en algunas acotaciones, es una representación más simbólica que alegórica de la Herejía y aparece como personaje masculino. Honorio, por su parte, descubrirá a lo largo del texto que usa un disfraz, pues no es sino el Ángel caído disfrazado de caballero.

En cuanto a la estructura de la obra, es la previsible en cualquier auto sacramental, una sola jornada que está dividida en tres cuadros o bloques de acción, que van desarrollando la fábula o argumento. El primero se inicia con la lucha de Hugo y Honorio contra Alberto y su criado, el motivo lo explicitan los contendientes, se trata de la negación por parte de Hugo de la presencia real de Cristo en la Eucaristía y la defensa que hace el joven Alberto de esa presencia como doctrina correcta de la Iglesia católica. Sale Matilde a escena, armada y vestida de cazadora, pide explicaciones, como reina regente y tutora de su Hermano Alberto, y Hugo le manifiesta sus dudas contándole una visión en la que Luzbel, el Ángel caído, se dirige al mismo Dios y le hace un resumen de su enfrentamiento y rebeldía, desde el principio de los tiempos y para terminar pidiéndole sobre este Misterio eucarístico. La conclusión de Hugo es que si los ángeles dudaron, lo lógico es que él también dude, como lo han hecho los herejes de su tierra, Hungría. Matilde entona una alabanza a Dios, con la misma extensión que el relato del Ángel, y zanja la discusión recordándole a Hugo la generosi-

dad de la Casa de Austria, que lo ha acogido en su reino, pero si su actitud religiosa no es la católica será mejor que abandone sus territorios.

El segundo bloque de acción, presenta a Honorio convenciendo a Hugo para que demuestre que sus teorías son las verdaderas, para eso hablan con el sacristán Damián, gracioso, e intentan engañarlo para que les de una forma consagrada, es el sacristán el que los engaña a ellos, dándoles una forma no consagrada y tomando la sortija que le ofrecen en pago. La intención de Hugo es probar que sus teorías son ciertas haciendo la prueba del fuego, pero para eso, paradójicamente, piensa que una forma consagrada le libraría de quemarse ya que el fuego no puede nada contra ese objeto sagrado. Sale de nuevo Matilde, rodeada del pueblo, y Hugo le pide que le autorice a entrar en un horno de cal para probar que su teoría es verdadera, la archiduquesa lo autoriza, haciendo la salvedad en un aparte de que no entra en discusión sino que lo hace como escarmiento del hereje. Efectivamente, como la forma no está consagrada, Hugo se quema y tiene que salir del horno, nuevamente es expulsado del reino por Matilde.

En el tercer bloque de acción, Hugo y Horacio se dan cuenta del engaño que han sufrido, y aprovechando la noche roba Hugo una forma consagrada, se producen una serie de prodigios que muestran a San Jorge como custodio de la iglesia y del Santo Sacramento. Hugo, asustado y desesperado, arroja la forma al horno. Matilde es avisada por Damián y se presenta con todo su séquito en escena, es la única que se atreve a entrar en el fuego y sacar la sagrada forma intacta, a pesar de que su condición de mujer le prohibía tocarla, pero se recuerda que Santa Clara ya lo hizo. Matilde, aún armada, dispara contra Hugo que se arrepiente y se decreta una gran fiesta con procesión eucarística. San Jorge predice en nombre de Dios la gloria de la casa de los Austrias en España y Austria y la incorporación de Hungría a su corona.

Si, aparentemente, el argumento o fábula mezcla cosas extrañas, la teología eucarística con escenas de humor, mas propias de entremeses, en su conjunto, toda esta diversidad nos muestra una gran solidez y sentido, porque todos esos elementos están en función de un entramado de discursos históricos, perfectamente entretejidos desde la lógica de la historia de la salvación que sería el eje temáticos del auto, por lo que este concepto de historia de la salvación impone su mayor importancia frente al argumento o fábula.

El primer discurso histórico del que partimos es el de la Historia Sagrada o bíblica, la historia de la humanidad empieza en el Génesis y

llega hasta el presente, por lo que realiza y enlaza cualquier acontecimiento, ya que lo que ocurre ahora tiene ahí su punto de arranque y su marco general para encontrar su significado.

El segundo plano histórico es el de la historia de la Iglesia, como guardiana e intérprete de la verdad, por lo tanto es el escenario en el que se renueva la lucha del Ángel rebelde por atraer a la otra criatura creada, el hombre, para utilizarlo como instrumento de su lucha frente a Dios. La sucesión de las sectas aparecidas en el seno de la Iglesia a lo largo de su historia, se apoya en ese primer relato de la Historia Sagrada y adquieren su gravedad precisamente a causa de ese punto referencial. Porque cada una en particular y todas en su conjunto son momentos de un mismo discurso, pruebas que la Iglesia debe pasar, como signo visible del pacto de Dios con sus criaturas, precisamente para mostrar la vigencia en todo momento del pacto y la libertad de los hombres para aceptarlo o rechazarlo.

Los personajes de la realeza interpretan desde la historia de la monarquía austriaca el sentido providencialista de la historia sociopolítica de la humanidad, a partir de un espacio, Hungría y Austria, y un tiempo concretos, el de la monarquía de los Habsburgo; si los dos discursos anteriores sitúan la fábula en una temporalidad genérica y alegórica, el discurso de la monarquía se establece en una temporalidad concreta, pero a la vez alegórica porque el personaje de Matilde actúa como síntesis y símbolo de su dinastía y del concepto teórico que sustenta a la monarquía.

El cuarto discurso histórico que se entrecruza no tiene nada de superfluo y ni siquiera lo tenemos que justificar como una concesión, relajada y graciosa, para el público inculto, aunque en algún momento pueda funcionar así. El introducir el presente cotidiano de los espectadores o simplemente la imagen literaria de lo cotidiano, adquiere su pleno sentido cuando captamos su representación en conexión con los otros discursos, a través de ese mundo realista, cómico y folclórico, los espectadores saben que las cuestiones teológicas, eclesiales y políticas que se están debatiendo en la escena son las suyas, es su propio mundo el que se representa, para recordarles su condición de creyentes, de cristianos, de súbditos y que todo ello va unido a su existencia cotidiana. Así unas instancias discursivas se fortalecen con las otras y el espectador accede a verdades básicas de su vida junto con el placer que el espectáculo le proporciona.

A cada uno de estos niveles históricos le corresponde un tipo de acción y de personajes, hay pues también una manera de utilizar los

códigos actanciales para fortalecer la significación de los textos. La historia bíblica se concentra en el relato que hace Hugo a Matilde, se trata de una visión en la que él fue testigo, casi en medio del sueño, así dice que pudo asistir a un diálogo entre un Ángel de tinieblas y Cristo, el ángel que es el único que habló, hizo un resumen de la historia del hombre hasta la venida de Cristo e institución de la Eucaristía. En un primer momento presenta la rebelión de Luzbel como una necesidad de equilibrar el bien y el mal, lo que genera dos reinos paralelos, arriba y abajo:

Corte hiciste; Reino hiciste
 en esos altos zafiros.
 Yo hice corte, reino hice
 en los profundos abismos.
 Ángeles y hechuras haces
 para tu aplauso y servicio.
 Casi la mitad me truje
 para blasones del mío.
 (vv. 80-87)

En el segundo momento del parlamento de Hugo, este equilibrio se rompe, cuando el amor de Dios crea una tercera naturaleza, el hombre. Aquí empieza la historia de la humanidad y la ruptura del equilibrio, el texto está inspirado en la doctrina expuesta por Sto Tomás en la *Summa theológica*:

Amor la quiso.
 A imagen tuya la hiciste.
 Y yo siguiendo tu estilo,
 la deshice y la borré
 y en serpiente que da silvos
 la convertí a imagen mía.
 (vv. 95-101)

Los hijos de Adán y Eva, Caín y Abel, mantienen este equilibrio entre el bien y el mal, hasta la ruptura del primer pacto con el castigo del Diluvio y el perdón a través de la figura de Noé:

Al principio,
 como templado el enojo,
 fue tu diluvio un rocío;
 pasó el enojo adelante:
 fueron lluvias; fueron ríos,

creció tu cólera y fueron
mares, piélagos, abismos,
montes de agua, hira de Dios.

(vv. 113-120)

El tercer momento del relato recoge la salida de Egipto y la marcha por el desierto, con las distintas caídas del pueblo elegido. Se mantiene esta situación de pacto hasta que un acontecimiento lo cambia todo, se trata del nacimiento de Cristo y de la institución de la Eucaristía, se abren así los nuevos tiempos y el demonio reprocha a Dios el haber roto de manera definitiva el equilibrio entre el bien y el mal, por eso es éste el momento que genera en él una mayor rebeldía:

Siendo igual nuestro poder
y mi saber infinito,
no puedo entender que estés
en el pan y en el empireo.
Ni esto puede ser pues yo
que a tu gran potencia sigo
los pasos en otras cosas
sólo en éstas no te imito.

(vv. 144-152)

El discurso tiene pues cuatro momentos y se corresponde, en síntesis, con algunos relatos de los libros del Pentateuco y con el evangelio de S. Juan en la institución de la Eucaristía. Pero lo que me interesa resaltar es que se construye en torno a la división tripartita de las tres leyes: «Ley natural», en la que se produce la revelación y los primeros pactos con los Patriarcas; «Ley escrita», surgida con Moisés y la epopeya del desierto y, por último, «Ley de Gracia», que tiene lugar con la venida de Cristo y que tiene su máxima expresión en el sacramento de la Eucaristía, a través del cual Dios no sólo interviene en la historia del hombre sino que permanece en ella.

Este razonamiento aparece plenamente elaborado en otro auto de Mira de Amescua, *Las pruebas de Cristo*¹¹, en el que las tres leyes están

¹¹En *Autos Sacramentales, con quatro Comedias nuevas... Primera parte.*, Madrid, 1655, fols. 224 r.-233 r.

personificadas y participan de la acción como testigos de las hazañas de Cristo, el Hijo del Padre y segundo Adán en la alegoría de este auto. Pero, volviendo a *La fe de Hungría*, la tirada de versos a la que me vengo refiriendo no está aislada en el inicio del conflicto, la presentación dramática de este parlamento tiene una gran fuerza expresiva y una gran eficacia dramática. El ángel caído transgrede la distancia jerárquica que le separa de Dios y actualiza su rebelión; es la criatura rebelada que se atreve a tentar a Dios a través de la palabra, la escena visionada por Hugo y su relato en estilo directo recuerda las tentaciones del demonio a Cristo en el desierto, en una presencia corpórea y muy modelizada que se repite en toda la literatura de las vidas de santos o bien en su imagen plástica en la pintura. El desenlace de este parlamento muestra a Hugo enfrentándose a su señora como una reproducción de Luzbel, el súbdito pidiendo cuentas a su reina, el paralelismo transgresor queda muy claro en el escenario y la lectura teológica no hace distinción entre lo religioso y lo político, porque la lucha en uno y otro campo es la misma.

La respuesta, a este parlamento, está a cargo de Matilde que contesta con una amplísima serie de referencias bíblicas en las que se sintetiza el Antiguo y el Nuevo Testamento y que va desplegando imágenes con las que el público estaba bastante familiarizado, todo ello culmina en una enumeración de los nombres de Cristo recogiendo la tradición tipológica de los comentarios bíblicos:

Camino,
Vida, Verdad, Rey, Pastor,
Alto, Puro, Fin, Principio,
Pontífice, León, Cordero,
Sembrador, Celo infinito,
Padre de Familias, Vid,
Hombre, Gusano, Luz, Lirio,
Mercader, Pan de los Cielos.

(vv. 243-250)

Relación que, aparte de su valor teológico que merecería un detenido análisis, en la escena lo tiene referencial, porque muchos de ellos son el núcleo, o la parte, de alegorías desarrolladas en otros autos con lo que el espectador reforzaba su comprensión de los símbolos, a través de las distintas versiones que en distintas ocasiones y formas se le ofrecían. Es lo que ocurre con «Padre de Familias», que lo encontramos en *El Here-*

*dero*¹² de Mira y en toda la serie de los autos inspirados en la parábola del «Dueño de la viña». En paralelo, la explicitación de las sectas sacramentarias va perfilando el espacio negativo y la función de los personajes de Hugo y Honorio, que recuerda a los espectadores que la historia de la que se está hablando es su propia historia, por tanto la posibilidad de tentar a Dios no está en la lejanía inalcanzable de los textos sagrados sino en el momento actual, así Matilde dice:

Mira lo que dices Hugo.
No tientes a Dios.
(vv. 555-556)

Con respecto a la historia de la Iglesia, el personaje de Hugo/Hungría, merece que nos detengamos en su presentación. Aunque no se nos indica sí que podemos deducir que el nombre de Hungría introduce un personaje vestido a la húngara, tal y como el propio Mira señala para el personaje de la Herejía en *La Jura del Príncipe*, esto no quiere decir que el personaje sea femenino, pues si bien es cierto que la indicación «a la húngara» se utiliza tanto para hombre como para mujer y que la palabra herejía es femenina, toda la concepción del personaje, así como su función escénica, nos lo presenta como soldado beligerante, actualizado en el siglo XVII, así lo analiza también Flecniakoska¹³ en el estudio que le dedica a este personaje en otros autos de Mira. En todas las ocasiones obedece a la misma convención imaginaria, además de ser una representación alegórica de la herejía, caracterizada por su violencia y su soberbia, compone un núcleo temático con la enumeración de las sectas a lo largo de la historia de la Iglesia y la confluencia de todas ellas en una situación presente de riesgo y peligro para la ortodoxia y, por tanto, para la Iglesia, lo que simultáneamente también lo es para la dinastía de los Austrias y de ahí la justificación de focalizar en Hungría todo el conflicto.

Ahora bien, en *La Fe de Hungría*, además, abonando nuestra idea, el personaje no se presenta como figura alegórica sino tipológica, de aquí que aparezca con el nombre de Hugo, pues junto a la cercanía parano-

¹²*Ibid.*, fols. 213 r.-220 r.

¹³Flecniakoska, Jean Louis, «Las figuras de herejía y demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LII (1976), p. 203-222.

música con Hungría, se refuerza con la evocación de la palabra «hugonote», enormemente divulgada a nivel popular como sinónimo de hereje, que si bien mantiene su procedencia francesa, ya , en ese nivel popular es aplicable a cualquier hereje y susceptible de deformaciones humorísticas o eufemísticas.

Con respecto a la figura de Honorio, éste se margina del relato de la rebelión de Luzbel que hace Hugo, pues mantiene silencio en toda la escena, pero luego nos descubre naturaleza demoniaca en una tirada de versos en la que dice que el Ángel caído del que se habla es él mismo, aunque Hugo lo ignore:

A este onbre asistí
para vengar mis querellas,
que soy el que las estrellas
trujo del çielo tras sí,....
Forma humana con enojos
tomé , que a manchar presumo
a la Iglesia con el umo
que e de exhalar por los ojos.
Por Honorio me a tenido
este apóstata que el nombre
dejará que el mundo asombre
erejes de su apellido.
(vv.727-742)

Con esta presencia, el relato bíblico inicial se actualiza como peligro inminente para la fe católica, pero también el nombre elegido está lleno de connotaciones, que permite una lectura plurisémica en la que Honorio recuerda una figura negativa de la historia de la Iglesia, la figura del antipapa del siglo XI al que se enfrenta el papa Alejandro II (1061-1073)¹⁴, en el inicio de las tensiones que serían prólogo a la Guerra de las Investiduras. Si Hugo sitúa el problema de la herejía en la política, Honorio lo sitúa en la Iglesia jerárquica, poniendo en peligro su unidad y su legitimidad.

Es el inspirador de la herejía, pero no se puede confundir con ella, ni siquiera en forma alegórica, porque en ningún momento puede actuar en la acción, siempre es el instigador pero nunca el ejecutor y, así, cuando la herejía, Hugo, es vencida y le pide ayuda la desampara, y se marcha

¹⁴Gran Enciclopedia Larousse, vol. I, Planeta, Barcelona, 1988, p. 332.

de la escena anunciando su vuelta, es decir, su continuidad en la historia de la humanidad y en los autos del año siguiente, podríamos añadir nosotros.

El discurso monárquico o de historia política está representado en la escena, además de por las alusiones a Hungría, por los personajes reales, pero el auto nos depara una cierta sorpresa al hacer recaer el protagonismo en Matilde de Austria y no en su hermano Alberto, nos podemos preguntar la razón de este protagonismo femenino e incluso plantearnos un problema con su identidad. Desde el punto de vista escénico, la imagen que nos ofrece Mira en la figura de Matilde es perfectamente legible desde la iconografía renacentista, va ataviada a la cazadora y armada de venablo cuando aparece por primera vez en escena, indudablemente estamos frente a una representación de la Diana cazadora que a su vez simboliza la mujer varonil e ilustre que había sido creada y recreada en la literatura pro feminista del renacimiento, perfectamente establecida y reconocida, como lo demuestran no sólo los textos, sino también la pintura, todo lo cual fortalece la interpretación de esa presencia escénica tal como nos la describe Mira de Amescua en las acotaciones, « sale Matilde con venablo », « sale Matilde con arcabuz »¹⁵.

Pero el imaginario se enriquece por la explicitación onomástica¹⁶, por medio de la cual se establecen analogías con una serie de figuras bíblicas, por una parte se la nombra como Judith, Esther, salvadoras por su valor de sus respectivos pueblos en peligro; por otra la analogía se establece con Abigail, Ruth, Raquel, que forman otra serie semántica en la que lo que impera es su función de esposas fundadoras de linaje y por esa razón benéficas también para su pueblo. La imagen de una figura excepcional, plasmada en el ámbito femenino queda perfectamente clara y reforzada frente a los espectadores.

Por si el lenguaje escénico de la figura no queda suficientemente explícito, es subrayado muy sutilmente por la música, otro de los elementos esenciales de los autos. Con una enorme simplicidad, pero con una gran eficacia, se refuerza el sentido del discurso ideológico y teológico introduciendo dos fragmentos corales a lo largo de la obra. Cuando Matilde es recibida por el pueblo, los villanos cantan:

¹⁵(V. 23) p.46,(v.882) p. 79.

¹⁶«Si a caçar fieras salí / este rayo y este trueno / en manos de otra Judic / demivara la sobervia / del segundo Bahalin» (vv. 1144- 1147); «Católica Abigail, / Ester de Austria, hermosa Rut», (vv. 1164- 1165). En el primer ejemplo modifiqué la lectura de Maloney por la lectura que hago del manuscrito 15318 de la Biblioteca Nacional.

Después que pisáis el valle
matizado de colores,
las plantas dan fruto,
los campos dan flores.
(vv. 465-469)

La estrofa forma parte de una glosa que el alcalde desarrolla, pero cada vez que aparece Matilde con el pueblo se repite el estribillo, con la metáfora en la que la reina aparece comparada con la Aurora, todo ello conecta la monarquía con sus efectos beneficiosos para la tierra y también, lógicamente, por extensión, la capacidad ordenadora y necesaria de la Corona para sus súbditos, éstos que son labradores se ven así dentro de un orden que hasta la naturaleza reconoce y manifiesta. Más adelante, Hugo, que se quema al coger con su mano la Forma consagrada, la arroja al horno y el escenario se llena de un cántico que sale del fuego, en el que se entona el himno de los jóvenes hebreos sometidos al martirio en Babilonia, es el conocido como «cántico de las criaturas»:

Venedid al Señor todos;
alabadle por los siglos;
benedicid, aguas hermosas
de los cielos cristalinos.
.....
Venedid, virtudes santas,
al Señor, luz del ympirio;
vendecilde, sol y luna;
vendecid, noche y rocío.
(vv. 867-883)

Toda la secuencia del horno y el rescate de la forma eucarística es acompañada por este himno, que se va completando de manera alterna hasta que, al terminar la escena, todos los actores entonan el *Tantum Ergo*. Si nos damos cuenta, los dos principios rectores, Dios-monarca, tienen el mismo tratamiento en su presencia en el escenario, viene acompañado de un reconocimiento universal y temporal, por medio de ese cántico colectivo, es una verdad que el universo reconoce. Aunque la reina está sometida a Dios y el cántico que se le dedica sea de tipo realista, dentro del protocolo espontáneo y populista que se le ofrece al poderoso en todas las comedias de villanos, y el himno que acompaña al Sacramento aparece como una música celestial, milagrosa, los dos elementos musicales tienen una enorme capacidad de catequesis pues

ensalzan y unen las dos majestades. Al finalizar la representación, se sustituye el himno eucarístico, que hemos visto ya aparecer antes, y se incluye el canto del ave María para establecer otro nuevo paralelismo, muy sutil pero perfectamente perceptible, entre Matilde que vence el mal y María que vence la culpa. La Hidalga, como se la nombra en otros autos sacramentales¹⁷, legitima la visión de una infanta que al apoyar el plano religioso al mismo tiempo garantiza el orden temporal. Si *La fe de Ungria* parece ser una obra escrita en 1626, nos encontramos una serie de razones explicativas que nos permiten interpretarla como una aportación de Mira, no sólo a los autos historiales, sino a una coyuntura política muy determinada y concreta. Es en esta fecha, como ya hemos dicho, cuando María de Austria, llamada reina de Hungría a partir de ese momento, casa con Fernando, rey de Hungría. El compromiso se establece precisamente en 1626, aunque la princesa, hermana de Felipe IV, no abandona España hasta unos años posteriores. Dejando aparte la importancia y trascendencia de este personaje como madre de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, el momento que se vive en la corte española en 1626, con este compromiso matrimonial coincide con una serie de acontecimientos políticos y tensiones cortesanas que hace que cualquier alusión a Hungría deje de ser irrelevante y exija nuestra atención.

Si volvemos al texto, las palabras que dirige San Jorge a Matilde son las siguientes:

Católicos de Austria oid
 oye, cristiana Matilde
 el supremo querubín
 que lleváis sacramentado
 y libráis del fuego aquí,
 te promete sucesión
 tan gallarda y tan gentil
 que emperadores y reyes
 han de descender de ti.
 En quién no faltara fe;
 santos habrá más de mil
 en tu casa España; Hungría
 y nuevos mundos ceñid
 timbre y blasones serán
 de tu casa real, que ansi

¹⁷El mismo Mira la utiliza en *Las pruebas de Cristo* obra ya citada.

paga Dios la devoción
de este misterio.

(vv. 1180-1146)

A pesar de estas palabras, esta Matilde, desde nuestra opinión, no se identifica con ninguna de estas infantas en particular pero sí con el linaje de los Austrias y todo aquello que lo fortalece y mantiene, en donde que-daría englobada esta política matrimonial, contemporánea del auto. El nombre, y sólo el nombre, nos da una pista que podemos rastrear en la obra citada de Pedro Mexía *Historia imperial y cesárea*, se trata de la reina santa Matilde de Germania, madre de Otón I, considerado el fundador de la casa de los Habsburgo. El personaje es útil para establecer un vínculo que permite la legitimación de los lazos parentales, sin generar suspicacias entre la rama española y la austriaca, al evocar el tronco común. Pero también para establecer una distancia en los rasgos filiales de hermandad, Matilde es regente de su hermano Alberto en la obra, en la situación de la Corte española en 1626 podía ser necesaria esta distancia del personaje, puesto que Mira, que es capellán del Cardenal Infante don Fernando, debía de conocer perfectamente la suspicacia que el Conde Duque de Olivares sentía hacia los tres hermanos del rey, Don Fernando, Don Carlos y Doña María por lo que deseaba su alejamiento de la corte y trabajaba constantemente por conseguirlo.

Mira escribe este texto en el mes de Junio de 1626¹⁸, por oportunidad política, pero a la vez legitimando desde una instancia religiosa, no sólo la política matrimonial de enlaces familiares, sino el reconocimiento de lo que esto comporta, la creación de una serie de lazos que fortalecen a distintas naciones entre sí. Para esto utiliza un discurso político¹⁹ no menos documentado que el religioso, es la recuperación de la utopía de un monarquismo universal y la recuperación del sueño de la vieja *Universitas Christiana* que se concreta en el plano histórico e ideológico en la defensa del predominio de la casa de Austria para el gobierno univer-

¹⁸Coincide la proclamación de los esponsales de la infanta con la presencia del cardenal Barberini, legado del Papa, en Madrid en una difícil misión apaciguadora. Entre los muchos festejos que se le ofrecen están las representaciones de comedias y autos, era una buena ocasión para ensalzar a nuestros monarcas ante los egregios huéspedes. Los datos los encontramos en *Noticias de Madrid*, ed. Ángel González Palencia, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1942, p. 141.

¹⁹Este discurso político, tanto en lo que concierne a los reyes como a las reinas, lo desarrolla Mira en otras obras suyas, especialmente en *El primer conde de Flandes* y está minuciosamente analizado en: Miguel Martínez Aguilar, *Estudio y edición crítica de El primer conde de Flandes de Antonio Mira de Amescua*, tesis inédita, 1999, cap. 6º, pp. 319-353.

sal del imperio, Subordinándose todo ello por devoción y tradición a los fines superiores del papado, que ejerce una legítima supremacía espiritual sobre los reyes para unirlos en defensa de la iglesia. A pesar del triunfo de la reforma protestante este pensamiento se mantuvo vigente apoyando la hegemonía de los Habsburgo en Viena y en Madrid y, a la vez, siendo reforzado por esta causa.

La figura de Matilde en este Auto esta planteada desde esa dimensión jurídica y política que reúne la autoridad y la majestad, fuente y raíz de todo poder y de todo honor, fundamento de la justicia y del orden social; desde esa óptica, su función dramática es premiar y castigar, recomponer el caos político y religioso, podríamos decir que es conducir la historia.

Aunque estas funciones las asume nuestro personaje desde su condición de reina regente, es decir, miembro de un linaje y de manera excepcional, su imagen de mujer fuerte está legitimada también en el plano teórico desde una dimensión familiar o de estado. La mujer, dentro del humanismo cristiano y, mas aún, a partir de Trento, tenía asignada una función educadora y adoctrinadora en el seno familiar, pero en el caso de las reinas, esta función se extendía al plano público o social, porque estaban llamadas a ser madres de pueblos. Presentar esa imagen arquetípica como espejo del acontecer histórico, los esponsales de una infanta, tiene un sentido circunstancial pero también trascendente, por una parte es el homenaje cortesano a un miembro de la realeza pero por otro el mensaje de que frente a las guerras de religión que son lo arcaico, lo que nos lleva al pasado más o menos lejano, al Génesis o al Concilio de Constanza 1415, la modernidad es el reinado de los Austrias, síntesis de bienestar que esta simbolizado en ese matrimonio, la maternidad real garante del orden frente al caos.