

***El nacimiento de San Francisco: una comedia hagiográfica colaborada de Román Montero y Francisco de Villegas***

Carmen Santana Bustamante  
(Universidad de Castilla-La Mancha)

**Contexto de creación**

San Francisco de Asís es uno de los santos que ha gozado de mayor prestigio y que más fieles ha atraído en el cristianismo. Es más, se puede considerar como paradigma de santo movido por el amor a los demás, creando un modelo hagiográfico con gran trayectoria, ya que los santos mártires y anacoretas se centraban más en su amor por Dios (Gómez 2008, 39-40). Así pues, Menéndez y Fernández (2015) y Urzáiz (2002) recogen un auto sacramental (*San Francisco*), una *Jácara a San Francisco*, anónima, y hasta nueve comedias sobre la figura del santo en los Siglos de Oro.<sup>1</sup>

No se puede obviar que la comedia hagiográfica o de santos fue uno de los subgéneros dramáticos más exitosos del teatro barroco, que tuvo un gran auge especialmente en torno a la década de 1630 (Sánchez 1988, 386-389). No obstante, también recibió críticas de moralistas contrarios a este tipo de piezas por considerarse que amenazaban la moral, el buen comportamiento o el orden social, además de rechazar la vida licenciosa de los actores (Vitse 2003, 722).

En concreto, *Cómo nació san Francisco* o *El nacimiento de san Francisco*,<sup>2</sup> es una comedia colaborada de Román Montero de Espinosa y Francisco de Villegas. Es una obra desconocida y desatendida por la crítica, conservada en un único impreso publicado en la *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España ...*, en la imprenta de José Fernández de Buendía en Madrid (1673, 330-362). Sabemos que se representó en al menos tres ocasiones en el corral de Valladolid: el 24, 25 y 27 de abril de 168, por la compañía de Martín de Mendoza (Ferrer, en línea).

---

<sup>1</sup> También aparece, aunque no como protagonista, en *Será lo que Dios quisiera* de Lanini, reescrita por Felipe Godínez en *Ha de ser lo que Dios quiera*, que sustituye a san Francisco de Asís por san Antonio de Paula (Vega García-Luengos 1998, 28-29).

<sup>2</sup> En el índice general del volumen aparece la comedia con el título de *Cómo nació san Francisco*, pero en la portada de la pieza aparece como *El nacimiento de san Francisco*, de ahí el doble título por el que se conoce.

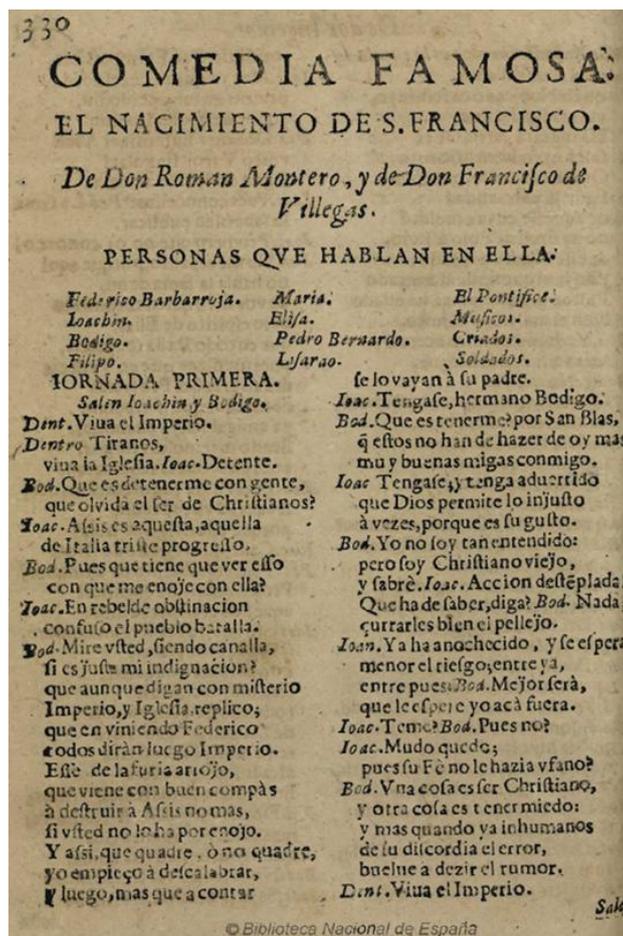


Figura 1. Portada de la comedia *El nacimiento de san Francisco* (1673)

Como estudia Ulla (2010, 79-98), era muy común que las piezas colaboradas se publicaran en los volúmenes de varios autores y no tanto en las partes de comedias individuales, debido a la escasa consideración que despertaba entre los dramaturgos, a pesar del notable éxito escénico. En concreto, en el volumen colectivo en el que se incluye nuestra comedia aparecen tres obras colaboradas: *El mejor par de los doce* de Matos Frago y Agustín Moreto, *El vaquero emperador* de Matos, Diamante y Gil Enríquez, *Como nació de San Francisco* de Montero de Espinosa y Francisco de Villegas, y dos comedias individuales: *La milagrosa elección* de Moreto y *La corsaria catalana* de Matos.<sup>3</sup> En general, en las partes de varios autores publicadas a partir de 1667, predominan dramaturgos consolidados a partir de 1650, franja temporal en la que más prolíficos fueron tanto Montero de Espinosa como Villegas.

Recientemente, fruto de los trabajos de las redes de colaboración entre dramaturgos del Siglo de Oro, Martínez y Ulla (2019, 912), quienes estudian estas relaciones con herramientas digitales, llegan a la conclusión de que Montero de Espinosa y Francisco de Villegas, junto a Jusepe Rojo, forman uno de los grupos periféricos en el conglomerado de autores, debido, probablemente, a su participación circunstancial en este modo de composición. Además, sabemos muy poca información de los autores.

Román Montero de Espinosa (1615-1668) fue un poeta, dramaturgo cortesano y oficial de los ejércitos de Felipe IV. Sirvió en Flandes y Milán entre 1640 y 1660, estancias que aprovechó para publicar relaciones de viajes y donde pudo conocer la historia que

<sup>3</sup> Estas dos piezas se incluirían para respaldar las comedias colaboradas en las que también participaron los dos autores, una práctica común en este tipo de volúmenes (Ulla 2010).

desarrolla la comedia. Con gusto teatral temprano, estuvo muy bien integrado en la corte, cultivó distintos géneros y ganó varios premios literarios, sobre todo por sus composiciones poéticas. Su corpus dramático consta de diez piezas –solo esta escrita en colaboración–, de las que muchas fueron escritas entre 1660 y 1664, los años de mayor fecundidad de su carrera (Serralta 1971, 87-109).

En cuanto a Francisco de Villegas, es un autor que genera mucha confusión, ya que ni siquiera está claro quién fue en realidad. La Barrera (1860, 494) menciona que es un ingenioso escritor de segunda mitad del XVII. También se le ha identificado con un vecino de Madrid relacionado con las compañías teatrales, además de con un poeta hermano del dramaturgo Juan de Villegas. Por otro lado, McGaha (1994) propuso que fuera Antonio Enríquez Gómez, que ya ocultó su identidad bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate por su origen judeoconverso, aunque hoy en día la propuesta no está aceptada, fundamentalmente por discordancias de algunas fechas. Respecto a su obra dramática, se le atribuyen dieciséis piezas, de las que seis son colaboradas –con Montero de Espinosa solo colaboró en esta (Urzáiz 2002, 719-721). Sí cabe destacar que en su corpus se observa notable predilección por los temas históricos y religiosos, en la línea de la comedia que abordamos (Echavarren 2008, 12-13).

### **Federico I Barbarroja y el enfrentamiento entre güelfos y gibelinos**

En realidad, a pesar del título de la obra, la historia no se centra en san Francisco, sino en los conflictos que mantuvo Federico Barbarroja con varias ciudades italianas y el papado durante el siglo XII, representado por Alejandro III. De manera que nos hallamos ante una pieza hagiográfica-histórica, ambientada en un pasado remoto, con el que se pretendería incidir precisamente es ese carácter histórico, como sucede, por ejemplo, en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, situada en la época de Diocleciano (Sirera 1991, 55-76).

Federico I de Hohenstaufen (1122-1190), apodado Barbarroja por el color de su barba, fue emperador del Sacro Imperio Romano Germánico entre 1155 y 1190. Hijo del duque Federico II de Suabia y de Judit de Baviera, heredero de su tío el emperador Conrado III, afianzó el poder en Alemania y el norte de Italia.<sup>4</sup> Su ambición por extender y asegurar el dominio del imperio en las regiones italianas lo llevó a entablar un conflicto con el papado durante décadas (Marisquirena 2021, 9).

A mediados del siglo XII, Alemania se encontraba dividida por dos bandos familiares enemigos: por un lado, los Hohenstaufen de Suabia, que recibieron el nombre de güelfos y, por otro, los Welfen, de la casa de Baviera, llamados gibelinos, porque eran señores del castillo de Waiblingen. Aunque Barbarroja era hijo de madre güelfa y padre gibelino, parece que benefició más a los gibelinos; además, la pugna entre los dos clanes se propagó a Italia, con ciudades que apoyaron a uno u otro bando.

Así, el término güelfo se empleó para designar a los partidarios del papado, mientras que los gibelinos defendieron el territorio imperial, representado por Federico I. Entre las ciudades güelfas estaban, entre otras, Florencia, Milán, Mantua, Bolonia, Génova, Cremona, Perugia y los Estados Vaticanos y, entre las ciudades declaradas gibelinas, tenemos Pisa, Siena, Pavía, Módena, Forlì, Spoleto, etc. Algunas ciudades también oscilaron entre las dos facciones según sus propios intereses, como Bérgamo, Ferrara, Florencia, Parma, Verona o Padua. A continuación, se muestra una imagen de un mapa con la organización territorial de la Italia de la época, hacia 1150.

---

<sup>4</sup> Hacia 1150, cuando Barbarroja subió al trono, Italia estaba conformada por el Reino de Italia al norte, el Reino de Sicilia, el Ducado de Espoleto, el de Romaña, la Plaza de Ancona y los Estados Pontificios, además de varios enclaves bizantinos (Pacaut 1971, 47).

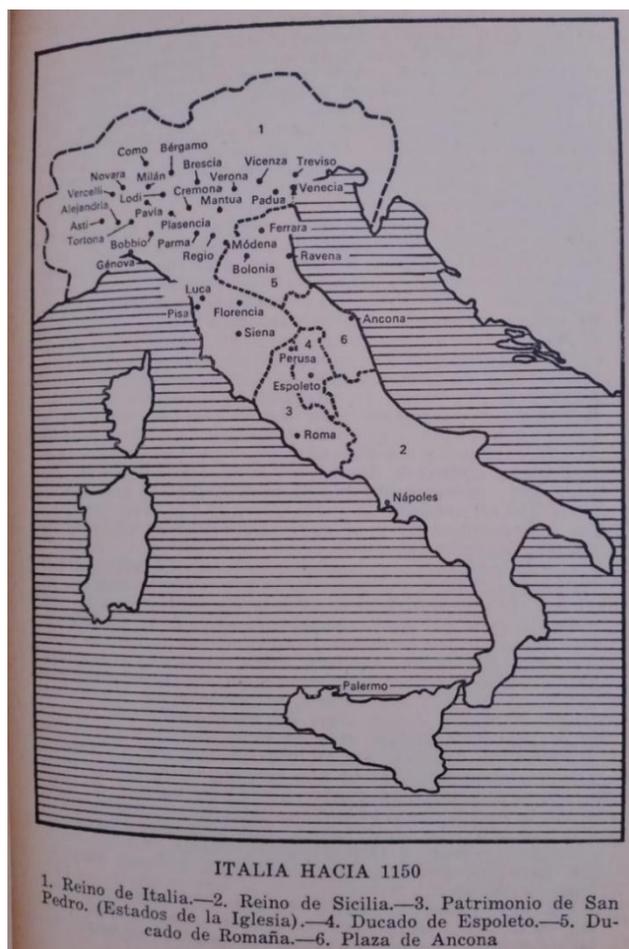


Figura 2. Mapa de Italia hacia 1150 (Pacaut 1971, 53)

En concreto, la pieza dramatiza parte de ese enfrentamiento bélico entre los güelfos, defensores del papado, y Federico Barbarroja, a la cabeza de los gibelinos. De forma que Asís, ciudad perteneciente a Perugia, en la región de Umbría, y donde nació san Francisco, defiende a los güelfos y al papa frente a los atropellos y ambición del cruel emperador. Entre los integrantes de dicho bando tenemos al padre de Francisco, Pedro Bernardo, que luchará junto a los suyos y Guillermo, el rey de Sicilia, para derrocar a Federico y defender al papa Alejandro III.<sup>5</sup> Por tanto, la historia se situaría justo antes del nacimiento del santo, ya que la obra se cierra con su alumbramiento, que en la realidad tuvo lugar en 1181 o 1182. Pero, cabe destacar que a lo largo de la comedia se augura su llegada como una suerte de presagio, a través de ángeles, serafines y sueños premonitorios, donde ya aparece con su característica indumentaria y humildad tan marcada.

La pieza se inspira en la historia, partiendo del conflicto que mencionábamos y la reconciliación final de Barbarroja con el papado y las ciudades italianas, pero los dramaturgos modifican las fuentes según sus necesidades. Este tratamiento libre de lo histórico era común en las piezas hagiográficas, pues, en palabras de Cazés (2015, 48),

en la comedia de santos, entonces, coexisten la intriga ingeniosa con el gran espectáculo, lo sagrado con lo profano, la finalidad edificante con la función de entretener; incluso lo que en el periodo se consideraba estrictamente histórico, con

<sup>5</sup> Alejandro III fue el 170.º papa de la Iglesia Católica desde 1159 hasta 1181, fecha en la que pudo haber nacido san Francisco de Asís, además, el arduo conflicto que mantuvo con Barbarroja fue verídico.

la invención. Este tipo de drama parece, así, la exacerbación de la Comedia Nueva, en tanto que no solo mezcla rasgos del teatro de Séneca con el de Terencio.

La comedia que abordamos, por ejemplo, se aleja de la realidad cuando se convierte al padre de san Francisco en guerrero güelfo, ya que era un rico y acomodado comerciante de Asís, del que no tenemos constancia de su participación bélica y, sobre todo al final, al plantear que Federico visitó al santo nada más nacer para elegir su nombre y vaticinarle un futuro transcendental. Así pues, parece que la obra pretende ensalzar al papado y la defensa del catolicismo dentro del espíritu postridentino del siglo XVII, es decir, estaríamos ante una comedia seria que oscila entre lo hagiográfico y el drama histórico.<sup>6</sup> En este punto, cabe recordar que la generación calderoniana, a la que pertenecerían los dramaturgos, siguió con menor fidelidad las fuentes históricas y religiosas empleadas (Oleza y Antonucci 2013, 713).

Sabemos que este emperador despertó notable interés tanto en su época como posteriormente, como demuestran las *Gestas de Federico Barbarroja*, escritas a mediados del siglo XII –contemporáneas del personaje–, por Otto de Freising, tío de Barbarroja y obispo de Freising. Él escribió los dos primeros libros y, a su muerte, Rahewin, su discípulo y diácono de la misma iglesia, la continuó con los libros tercero y cuarto. La obra termina en el año 1160, aunque las gestas del emperador continuaron hasta su muerte en 1190. En la composición destaca la imagen positiva que el autor busca ofrecer de su sobrino, aunque sí aportó relevante información documental de la época.<sup>7</sup>

Los historiadores coinciden en el deseo de expansión de Barbarroja al querer incluir Italia y quizá a todo el occidente cristiano, como ya lo hizo anteriormente Carlomagno (Hernando 2003, 233-262). Muy consciente de su categoría superior como emperador, era muy autoritario, pero también inteligente, práctico, gran estadista y político, además de fiel católico, como muestran las tres cruzadas en las que participó. También favoreció a los débiles, la moral y los monasterios. Cuando llegó al trono, quiso restaurar el orden en su imperio y reforzar el poder, que venía decayendo desde décadas atrás (Pacaut 1971, 65). Sin embargo, desde su coronación, Federico tuvo que hacer frente a las sucesivas rebeliones de algunas ciudades italianas, especialmente Milán, Génova o el Reino de Sicilia, además de protagonizar constantes desavenencias con el papado, que no acababa de reconocer su autoridad imperial.

### Argumento

La comedia comienza con Joaquín, abad de Santa Eufemia, y Bodigo, el gracioso, que debaten sobre la llegada de Federico Barbarroja a Asís, tras haberse desatado la guerra. A continuación, entra en escena Pedro Bernardo –padre de san Francisco– que reconoce a Joaquín, famoso por sus profecías en Venecia, y quiere huir a Roma porque Barbarroja arrasará con todo, describiéndolo en un largo y negativo parlamento. También cuenta que el emperador cercó Roma con su ejército varios años, masacrando pueblos enteros, detonante de una guerra en Italia que dividió a la población en dos bandos: los güelfos –que han acudido en ayuda de la ciudad de Asís– y los gibelinos. Pedro comenta también que aspira a ser religioso, aunque Bodigo le recomienda casarse. A continuación,

---

<sup>6</sup> La cuestión del género y características definitorias de las comedias de santos ha suscitado un intenso debate entre los críticos, que han llegado a la conclusión casi unánime de que se trata de un género híbrido con múltiples formas y recursos. Para profundizar en el tema, véanse, entre otros, Dassbach 1997, Aparicio 1994, Llanos 2005, Couderc 2008 y Fernández 2009.

<sup>7</sup> La mayoría de la bibliografía sobre Barbarroja y su reinado está en alemán e italiano, y alguna en francés, aunque tenemos, por ejemplo, la traducción de la obra de Pacaut, donde presenta la historia de este emperador medieval y que seguiremos como referencia. Entre otras obras sobre su semblanza e historia tenemos Cardini (1987).

entran en escena Filippo Pichardo y su hija María, –la futura madre de san Francisco–, que explica a su padre la crueldad de las acciones e intenciones de Barbarroja.

El foco regresa a Joaquín, quien tiene un sueño donde aparece el emperador con una antorcha en la mano, pero lo detiene un ángel serafín,<sup>8</sup> vestido de hábito y con llagas en el cuerpo, una imagen que se correspondería con la representación iconográfica de san Francisco. Joaquín despierta del sueño y, en ese momento, llega Filippo con sus hombres, que quieren entrar en casa de Pedro para vengar la muerte de dos de los suyos. Se desata una lucha, pero cuando Pedro está a punto de matar a Filippo, su hija María se interpone para impedirlo, dejando asombrado al primero.

Joaquín sale e intenta convencer a Filippo de que se detengan, pues solo los mueve la venganza de sus dos hombres y, además, Pedro le acaba de perdonar la vida, de manera que propone unir en matrimonio a Pedro y María para restaurar la amistad de los bandos. En ese justo momento, se anuncia la pronta llegada de Barbarroja a Asís y deciden enfrentarse todos contra él, ya unidos como güelfos.

Al comienzo de la segunda jornada aparece por primera vez en escena el emperador, que ha llegado a Asís y se entera de la traición de Filippo, al casar a su hija con su enemigo, por lo que clama venganza contra la ciudad. Aunque llegan el rey de Sicilia, Guillermo, y la mujer e hijo de Federico para intentar convencerlo de que ceje en su empeño, él se niega. Mientras tanto, Joaquín se quiere retirar para pedir la intercesión divina en el conflicto y el papa también solicita a Dios que envíe pronto al serafín que Joaquín ve en sus sueños, ya que terminará con la ambición de Barbarroja.

A continuación, baja un serafín con tres saetas (el de la primera jornada), que quiere causar tres castigos crueles, pero se aparece el santo san Francisco para detenerlo; el ángel lo acepta y ambos se retiran. El foco se centra ahora en el papa, al que Pedro acude a avisar de la próxima venida de Federico, instándole a que se ponga a salvo mientras él y el rey Guillermo preparan sus ejércitos. El pontífice huye en barco a Venecia y Pedro informa de que Barbarroja ha saqueado Roma y se acerca con un ejército numeroso, además, ha muerto Filippo, el padre de su esposa.

Vuelve a escena Federico, que se jacta de haber conquistado Roma y confía en vencer a Guillermo, que se está acercando. Al final se desarrolla una cruenta batalla entre los dos ejércitos, que gana el emperador, aunque no sin gran esfuerzo. Pedro explica en un monólogo que su ejército ha perdido la batalla y él ha terminado lejos, desorientado, tras caer del caballo, cuando escucha a soldados acercarse y decide esconderse en un monte.

De igual forma, Federico también ha escapado por un monte tras perderse en la batalla,<sup>9</sup> pero el monte se abre y cae, encontrándose con Joaquín, quien le hace reflexionar por haber entrado en guerra. Le explica cómo es el serafín que Dios mandará para salvar a su pueblo, con un cordón en nudo, un honroso y pobre vestido, aspecto humilde, mejillas rosadas, sencillez y pecho herido: el futuro san Francisco de Asís. Como ya casi amanece, el abad orienta a Federico para descansar en una gruta.

En el tercer acto, el emperador, que se ve derrotado, llega a la ciudad de Paula disfrazado de soldado para pedir perdón al papa y oye festejos de la gente, pues lo han dado por muerto.<sup>10</sup> En el palacio se encuentra a su mujer e hijo, que lamentan su supuesta

---

<sup>8</sup> En la tradición católica, los serafines son un tipo de ángel, es decir, cada uno de los espíritus celestes que contempla directamente a Dios y canta su gloria, por lo que pertenecen al orden más alto de la jerarquía de la angelología católica.

<sup>9</sup> Esta batalla tiene sustento histórico, pues sucedió en mayo de 1176 cerca de Legnano, con un choque tan fuerte entre los bandos que tanto Barbarroja como el mando del otro ejército desaparecieron del campo de batalla. Al verse vencido, Federico negoció con el papa su rendición y absolución (Pacaut 1971, 166).

<sup>10</sup> Se recurre al desconocimiento de identidad y la anagnórisis para que Federico compruebe que, por las sucesivas guerras y oposición al papado, había mermado su imagen, tanto por parte de sus hombres como

muerte, aunque su hijo es coronado emperador como Enrique III, y reconoce su obediencia al papado. En ese momento llega Federico y entra en cólera por el atrevimiento de suplirlo tan pronto y ordena prender a su hijo, pero los soldados se niegan porque el emperador no reconoce la autoridad de la Iglesia y están cansados de su empeño bélico.

El dolor e ira de Federico es tal que incluso sangra por la boca, pero su soldado Ruperto le hace reflexionar que debería ceder ante el papa, pues es el representante de Dios en la Tierra. Al final, recapacita y quiere enmendar sus errores, reconciliándose con todos e incluso decide ir a Venecia para recibir la absolución del pontífice,<sup>11</sup> donde Guillermo, que es nombrado rey de Sicilia, y el papa Alejandro celebran la victoria, pues el emperador todavía no ha aparecido tras la batalla.<sup>12</sup>

Barbarroja pide clemencia al papa, pero se niega a pasar ante él si el resto no se va, pues no quiere sentirse humillado, aunque al final cede y accede al aposento. Alejandro le pide que se quite la espada, en señal de paz, y el sombrero, que simbolizaría la ambición. También solicita que se vista humildemente y abandone el púrpura, vinculado con el poder, peticiones que Federico obedece, y Alejandro le concede la absolución por su arrepentimiento. Pero a cambio le pide que devuelva los territorios del papado y que vaya a Jerusalén con 30.000 soldados a expulsar a los turcos –la tercera cruzada.

Se precipita el final de la comedia con el nacimiento de san Francisco, que se nos narra a través de dos criados: un pobre muy venerable le dijo a Pedro que llevara a su mujer a dar a luz a una ermita cercana, pues el nacimiento de su hijo se había de parecer al de Cristo. Se especifica también que en el cielo hay una sola estrella con gran resplandor en mitad de un cielo despejado, sumido en la oscuridad, y así Francisco nace un domingo entre un buey y una mula.

Llegan el emperador y su esposa a conocer al niño que ha nacido en extrañas circunstancias y Federico elige el nombre de Francisco para él, ya que su nacimiento tampoco es común: ha nacido en un pesebre, con animales, paja, pastores, con una estrella en el cielo, es decir, su llegada al mundo se parece mucho a la de Jesús. El final se cierra con Barbarroja pidiendo disculpas por los errores que hayan cometido los autores al escribir “cómo nació san Francisco” (*captatio benevolentiae*): “Y perdonad si lo erraron / los que escribir intentaron / cómo nació san Francisco” (III, 362).

## Personajes

La comedia cuenta con nueve personajes, más músicos, los criados y soldados, como puede verse en el *dramatis personae*: Federico Barbarroja, Joaquín, Bodigo, Filippo, María, Elisa, Pedro Bernardo, Lisardo y el pontífice. Como comentábamos anteriormente, el verdadero protagonista de la pieza es el emperador Federico Barbarroja y su enfrentamiento con las ciudades italianas y el papa Alejandro III. Con el objetivo de realizar una defensa del papado, la imagen del emperador es sumamente negativa, mostrándolo cruel y arrogante, como expresa Pedro Bernardo en su descripción del personaje ya al inicio de la obra:

---

de su propia familia. Es más, este descubrimiento y la posterior conversación con su hijo y Joaquín parecen ser los desencadenantes de su cambio de actitud hacia el papa y la larga guerra que provocó.

<sup>11</sup> A nivel histórico, efectivamente, Barbarroja quiso reconciliarse con el papado tras su derrota en Legnano, pero tuvo lugar tras un largo proceso de negociaciones que culminó con la paz en 1177, por lo que no fue tan repentina como se narra en la comedia por cuestiones de economía dramática.

<sup>12</sup> No obstante, el pontífice no se alegra del supuesto fallecimiento de Federico, un matiz con el que los dramaturgos pretenderían no manchar la imagen del personaje, al mostrarlo compasivo incluso hacia su enemigo. No olvidemos que el objetivo de la comedia es realzar la figura papal y los valores católicos.

PEDRO BERNARDO. El terror de los vivientes,  
 el horror de nuestros siglos,  
 el asombro de la Italia,  
 el racional basilisco:  
 pues solo consigo propio  
 puede compararse él mismo.  
 Federico Barbarroja,  
 [...]
   
 habiendo bajado a Italia  
 la primera vez que vino  
                   y hecho a la Iglesia los daños  
 que, por nuestro daño vimos,  
 y habiendo después en Roma,  
 [...]
   
 (I, 332)

El propio Barbarroja se retratará a través de sus altivas palabras en su primera intervención: “Ved que soy Federico Barbarroja, / de la fama el horror, aquel portento, / que causa a Italia su mortal congoja. [...]” (II, 341). Por supuesto, todo se consumará con sus actos deleznales, por los que lo denominan el “segundo Atila” (356), como cuando ordena quemar y destruir Asís por la traición de Filippo: “[...] ¡Grave pena! / Dad orden de embestir, nadie atreverse / pueda pedir piedad, que en mí es ajena, / todo ha de ser rigor, a resolverse / llegue en humo, en ceniza, hasta la almena / más alta del Babel que me ha ofendido; / vuélvase en polvo lo que polvo ha sido” (II, 242).

De lo que no cabe duda es de que el rechazo que despierta Federico se debe en mayor medida a su enfrentamiento con el santo padre, como muestra el siguiente parlamento de uno de sus mejores soldados: “Tan poco que, antes, señora, / de saber que fuese muerto / estaba determinada / la nobleza del imperio / a coronar a su alteza / la persona deponiendo / del emperador su padre, / llevando por fundamento / ser de la Iglesia enemigo” (III, 354).

En cuanto a san Francisco, como hemos visto, suele aparecer indirectamente en sueños o profecías de ángeles y serafines que anuncian su futura llegada, ataviado con la vestimenta propia del personaje:

ÁNGEL. [...] Imagen soy y seré.  
 FEDERICO. ¿De qué? Dime.  
 ÁNGEL. De un criador.  
 FEDERICO. ¿Qué ha de criar?  
 ÁNGEL. Un linaje  
 de muchos hombres, que crezcan  
 en virtud y me parezcan  
 en la humildad y en traje.  
 (I, 337)

El personaje sí aparece explícitamente al final de la comedia con el nacimiento de Francisco a imagen y semejanza de Cristo: “Entre los bueyes de Mingo / y la mula de Pascual, / que los recibió muy mal / con uno y otro respingo / quiso parir un domingo / y

parió una Pascua entera. / ¡Viva la gala de la paridera!” (III, 361). Por último, tiene lugar la elección del original nombre de Francisco por parte de Barbarroja:<sup>13</sup>

EMPERADOR.	¡Qué hermoso niño! ¿Qué nombre le queréis poner?
PEDRO BERNARDO.	Su madre dice que Juan, por mi padre.
EMPERADOR.	No ha de tener común nombre el que nace estrañamente;
PEDRO BERNARDO.	Francisco le pongo yo.
EMPERADOR.	Jamás tal nombre se oyó.
PEDRO BERNARDO.	Pues por ser tan diferente, Francisco se ha de llamar. Como lo mandas, lo haré; Francisco le llamaré.

(III, 361)

### Elementos escenográficos

Como era característico de las comedias hagiográficas, los elementos escenográficos constituyen uno de los rasgos más comunes de estas obras, desplegándose un juego de tramoyas y efectos sonoros y visuales llamativos para representar apariciones divinas y sobrenaturales, levitaciones, visiones, la ascensión final del alma del santo, etc. Es más, la importancia de estos resortes es tal que Cristóbal Suárez de Figueroa, en su clasificación de las comedias áureas en *El pasajero* (1617), define el género por el abundante empleo de escenografía ante la necesidad de representar acontecimientos sobrenaturales.

Además, dichos elementos resultaban muy atractivos para el público del XVII, así que servía para atraerlo a través de la *admiratio* (Couderc 2008, 68-71), siendo esta una condición necesaria para inspirar la devoción (Fernández 2020, 183).<sup>14</sup> En esta línea, como señala Dassbach (1997, 3-4), hay tres elementos básicos en todas estas piezas: lo religioso, lo profano y lo espectacular y, en esta comedia, en concreto, se incide en especial en los dos segundos aspectos, ya que san Francisco aparece de forma latente y no interviene directamente en la trama.

Precisamente, dicho gusto por el despliegue escenográfico y visual fue uno de los varios motivos que despertaron las duras críticas hacia el género hagiográfico por parte de críticos y moralistas que consideraban reprobable esa fusión de la fe con los vicios mundanos y los constituyentes propios del teatro aurisecular –amor, celos, enredo, chistes obscenos de los graciosos, etc. Como bien recoge la cita del jesuita Ignacio Camargo a finales del siglo XVII, se juzgaba que

[...] tampoco faltan en ellas los incentivos principales de lascivia, los galanteos, los amores impuros de que siempre se mezcla mucho [...] estas comedias, que llaman a lo divino, tienen la monstruosidad horrorosa de mezclar lo profano con lo sagrado, de confundir la luz con las tinieblas y de juntar la tierra con el cielo,

<sup>13</sup> En este punto, al presentar a Barbarroja eligiendo el nombre del santo, los dramaturgos vuelven a alejarse de las fuentes históricas, ya que el nombre de san Francisco es de origen confuso, pero se plantea que pudo haberlo elegido su padre por su gusto hacia Francia, lugar al que viajaba por negocios.

<sup>14</sup> Además, servía para hacer visible su santidad con lo sobrenatural y confirmar la existencia de ese otro mundo suprasensible celestial al que todos los creyentes debían aspirar (White 1963, 53-58).

que es una indecencia monstruosa que envuelve en sí muchísimas indecencias. (Cotarelo 1904, 127)

En esta comedia se cumple el patrón y aparecen ángeles, montes móviles, una fuente, además de música y detalladas acotaciones que aportan dramatismo, con referencias a los lances de espada, batallas, sangre... Por ejemplo, cabe destacar una acotación de la primera jornada (336-337): “Duérmese el rostro a la apariencia y, al ruido de cajas, se descubre Federico arrimado con una [antorcha] en la mano y, al otro lado, un ángel seráfico, con una túnica parda en forma de hábito y cordón, y la impresión de las llagas.”

Aquí tenemos la descripción de un sueño premonitorio de Joaquín, donde observa que Federico quiere quemar la ciudad de Roma, pero es detenido por un serafín que aparece con la estigmatización de las llagas del santo<sup>15</sup> y vestido como san Francisco y, por extensión, los franciscanos (hábito marrón con un cordón). Como se puede observar, la descripción es muy visual, plástica, formando una suerte de estampa sobre el escenario, siendo este uno de los recursos más llamativos de muchas piezas hagiográficas (Teulade 2020, 53-63).<sup>16</sup> Otro ejemplo muy significativo lo tenemos en la tercera jornada, cuando Federico, para ocultar su identidad, se viste pobremente con un hábito y una vela en la mano, de manera muy similar a la que lo hará el santo: “Descúbrese Federico con un saco, una soga con nudos ceñida y una vela encendida en la mano” (360).



Figura 3. José del Castillo. *La estigmatización de san Francisco*. Madrid: Museo del Prado, s. XVIII

<sup>15</sup> En la iconografía es frecuente representar a san Francisco cuando se le apareció Cristo en forma de serafín crucificado para traspararle los estigmas de la pasión (Castro 1994, 583). De hecho, la estigmatización se convirtió en uno de los motivos más repetidos en la iconografía cristiana del santo desde la Edad Media, ya que mostraba perfectamente su unión con Jesús.

<sup>16</sup> Algunos autores llegan a considerar la hagiografía como un género literario en sentido completo, porque, además de responder a un fenómeno cultural, se concibe como un espectáculo total, que aúna texto y también la manifestación en las artes plásticas y visuales (imagen) (Certeau 1975, 274]. Puede verse un estudio de la hagiografía visual en Civil (2021, 47-68).

En la pieza también adquiere un papel importante la música, normalmente con instrumentos de percusión que sirven para marcar tensión y acompañar acontecimientos relevantes en la historia. Por ejemplo, se emplean cajas, clarines y chirimías<sup>17</sup> cuando aparece en escena Barbarroja, augurando un enfrentamiento o secuencia conflictiva, como sucede al inicio de la segunda jornada con la primera aparición del emperador en la comedia: “Suenan cajas y salen Federico Barbarroja y soldados” (341).

Por último, cabe mencionar la aparición del monte, un espacio con fuerte interpretación simbólica en las piezas hagiográficas, puesto que su ascenso representa el camino de perfeccionamiento del alma y, por ende, también el ascenso de esta hacia el perdón y la gracia divina. Como apunta Kaufmant (2008, 113-114), “el monte es espacio predilecto de representación teatral de la santidad porque, como el santo y su representación es un intermediario entre Dios y los hombres, el monte es un *medium* natural de representación de lo divino.” Concretamente, en nuestra pieza el monte es empleado como lugar de escondite por Federico, pero este se cae y arrastra al emperador consigo al centro de la tierra, donde tendrá un encuentro con Joaquín, quien le incita a reflexionar sobre su ofensa a Dios y juntos describen al que sería el hombre perfecto, coincidiendo con la imagen de san Francisco.

### Conclusiones

Como se ha podido observar, nos encontramos ante una comedia olvidada por la crítica y el público, así como sus autores, Román Montero de Espinosa y Francisco de Villegas, pero sumamente interesante, ya que dramatiza una parte de la historia medieval crucial para el devenir de la Iglesia y los estados europeos: el conflicto entre los güelfos y gibelinos italianos y entre Barbarroja y el papado en el siglo XII. La figura de este emperador, el verdadero protagonista de la pieza, fue tan apasionante que atrajo desde su tiempo hasta los siglos posteriores, como en el XVII, inspirando a estos dramaturgos para elaborar su pieza con el fin de reafirmar al papa y, por extensión, el catolicismo, en el convulso contexto de la Reforma protestante y la Contrarreforma católica.

De manera que parten de la historia y la modifican según sus intereses dramáticos con la idea de dotar a la trama de los resortes necesarios para conseguir la interrelación deseada entre los personajes, así como alcanzar elevadas cotas de dramatismo y efectismo visual. Así pues, también juegan un papel destacado las acotaciones, la escenografía, que permitía representar los elementos sobrenaturales y simbólicos como el monte, y la música, que acompaña la acción e incide en momentos álgidos o clave en la historia con instrumentos propios del Barroco como la chirimía, entre otros.

En definitiva, es una comedia bien construida, dinámica, con personajes ricos y bien desarrollados y un vistoso despliegue escenográfico, que podría gustar incluso al público contemporáneo. Pero creemos necesario que los especialistas lleven a cabo su estudio con mayor detenimiento y profundidad y así poder contextualizar y asentar la pieza dentro del marco de la comedia nueva en todas sus dimensiones, así como en el subgénero de las piezas de santos que tanta fortuna tuvieron en el Siglo de Oro español.

---

<sup>17</sup> La chirimía y los clarines eran instrumentos muy utilizados en el Barroco. En concreto, la chirimía, similar al oboe y la dulzaina, es un instrumento de viento madera, mientras que el clarín, de viento metal, produce un sonido agudo y es el instrumento típico de la caballería española, en consonancia con la temática de la historia.

**Obras citadas**

- Aparicio Maydeu, Javier. "Preliminares para una definición de la comedia religiosa." En Juan Villegas ed. *Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Irvine: Universidad de California, 1994, vol. III. 169-176.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, ed. facsímil Madrid: Gredos, 1969 [1.ª ed. 1860].
- Cardini, Franco. *Barbarroja: vida, triunfos e ilusiones de un emperador medieval*, trad. Laura Silvani. Barcelona: Península, 1987.
- Castillo, José del. *La estigmatización de san Francisco*. Madrid: Museo Nacional del Prado, siglo XVIII.
- Castro Brunetto, Carlos Javier. "El pensamiento franciscano y la imagen de San Francisco de Asís en el mundo moderno." En Enrique Martínez Ruiz y Vicente Suárez Grimón eds. *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1994, vol. I. 583-589.
- Cazés Gryj, J. Dann. "La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro." *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas* 3:2 (2015): 37-70.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'Histoire*. París: Gallimard, 1975.
- Civil, Pierre. "Hagiografías y cultura visual: algunos casos de hibridismo en la España del siglo XVII." *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 9:1 (2021): 47-68.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, ed. facsímil de José Luis Suárez García. Granada: Universidad de Granada, 1997 [1.ª ed. 1904].
- Couderc, Christophe. "Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega." En Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González eds. *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 65-84.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. Nueva York: Peter Lang, 1997.
- Echavarren Fernández, Arturo ed. Introducción de *El Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra* de Francisco de Villegas y Pedro Lanini y Sagredo. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2008.
- Fernández Rodríguez, Natalia. *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- . "Admiratio del santo y teatralidad: dos miradas convergentes en la España barroca. El caso de San Luis Beltrán." En Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio y Marcello Fagiolo Dell'Arco eds. *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*. Sevilla: Enredars, 2020, vol. II. 181-197.
- Ferrer Valls, Teresa et alii. *CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Disponible en línea: <http://catcom.uv.es/consulta/home.php>
- Gómez Moreno, Ángel. *Claves hagiográficas de la literatura española (del "Cantar de mio Cid" a Cervantes)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Hernando, Máximo Diago. "La pervivencia y utilización del mito: los casos de Carlomagno y Federico I Barbarroja." En José Ignacio de la Iglesia Duarte coord. y José Luis Martín Rodríguez ed. *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002*. Madrid: CSIC, 2003. 233-262.

- Kaufmant, Marie-Eugénie. "El simbolismo del monte en las comedias de santos." En Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González eds. *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 101-117.
- Llanos López, Rosana. "Sobre el género de la comedia de santos." En Marc Vitse ed. *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 809-826.
- Marisquirena Gauthier, Guzmán. "Barbarroja, el ungido de Dios: conflicto con el vicario de Cristo y mitificación del Satufen." *Scriptorium* 27 (2021): 9-40.
- Martínez Carro, Elena y Alejandra Ulla Lorenzo. "Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales." *RILCE* 33:3 (2019): 896-917.
- McGaha, Michael D. "Who was Francisco de Villegas?" En Charles Ganelin y Howard Mancing eds. *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*. West Lafayette: Purdue University Press, 1994. 165-177.
- Menéndez Peláez, Jesús y Natalia Fernández Rodríguez. *El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro. Encuesta bibliográfica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.
- Montero, Román y Francisco de Villegas. "Comedia famosa: *El nacimiento de S. Francisco*." En *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España...* Madrid: José Fernández de Buendía, 1673. 330-362.
- Oleza, Joan y Fausta Antonucci. "La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones." *RILCE* 29:3 (2013): 689-741.
- Otto de Freising y Rahewin. *Gestas de Federico Barbarroja*, ed. y trad. Eustaquio Sánchez Salor. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2016.
- Pacaut, Marcel. *Federico Barbarroja*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1971.
- Sánchez Lora, José Luis. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- Serralta, Frédéric. "Román Montero de Espinosa, soldat et écrivain du XVII<sup>e</sup> siècle (notes bio-bibliographiques)." *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 17 (1971): 87-109.
- Sirera, Josep Lluís. "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico." En Manuel V. Diago y Teresa Ferrer eds. *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*. Valencia: Universidad de Valencia, 1991. 55-76.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El pasajero*. Madrid: Aguilar, 1945 [1.<sup>a</sup> ed. 1617].
- Teulade, Anne. "El santo sensible. El efecto de cuadro pictórico en la comedia de santos." *Criticón* 140 (2020): 53-63.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. "Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*." *Criticón* 108 (2010): 79-98.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Alcalá: Fundación Universitaria Española, 2002.
- Vega García-Luengos, Germán. "La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias." *Criticón* 72 (1998): 11-34.
- Vitse, Marc. "Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII." En Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada coords. *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 2003. 715-755.
- White, Helen C. *Tudor books of saints and martyrs*. Madison: University of Wisconsin Press, 1963.