

STVDIVM

Revista de Humanidades

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Stvdivm 20 (2014)~Zaragoza 2014
ISSN: 1137-8417

REDACCIÓN, CORRESPONDENCIA E INTERCAMBIOS:

Studium. Revista de Humanidades
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Ciudad Escolar, Carretera de Alcañiz, s/n
44003 TERUEL
Tel.: 978 61 81 00. Fax: 978 61 81 03
studium@unizar.es

SUSCRIPCIÓN Y PEDIDOS:

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Geológicas
Calle Pedro Cerbuna, 12
50009 ZARAGOZA
Tfno. 976 55 54 93 y 976 35 41 00. Fax: 976 55 54 93

PÁGINA WEB DE LA REVISTA:

<http://studium.unizar.es>

Studium. Revista de Humanidades agradece el envío de originales (artículos o reseñas), así como de libros (estudios o ediciones) para la elaboración de recensiones. La revista no mantendrá correspondencia con los autores de los artículos no aceptados para su publicación, no se verá obligada a dar explicaciones sobre las circunstancias de su rechazo ni dará a conocer los informes sobre los mismos. De no ser aceptados para su publicación, sólo serán devueltos los trabajos remitidos a petición expresa de sus autores, para lo cual deberán remitir previamente el franqueo necesario.

© De los autores

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza y Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza, con la ayuda económica del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza. Periodicidad anual.

PRECIO DE CADA NÚMERO: 12 Euros

Ilustración de la cubierta: Mirambel, celosías (Foto: Peña Verón)

Coordinación, diagramación y corrección de estilo: María Luz Rodrigo Estevan

ISSN: 1137-8417

Depósito Legal: Z-2751-90

Impresión: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza

DIRECCIÓN

Pedro Luis Hernando Sebastián (UZ)

SECRETARÍA

María Luz Rodrigo Estevan (UZ)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Pedro Luis Hernando Sebastián (UZ)

María Luz Rodrigo Estevan (UZ)

José Manuel Latorre Ciria (UZ)

Ana M. Rivera (UNED, Madrid)

Frédéric Duhart (MU, Donostia)

Juan A. Tarancón (UZ)

Xavier Medina (UOC, Barcelona)

CONSEJO CIENTÍFICO

Ricardo J. Ávila Palafox (Estudios del Hombre, U. Guadalajara, Jalisco, México)

Carlos Barros Guimerans (Historia Medieval, U. Santiago de Compostela)

Elvira Burgos Díaz (Filosofía, U. Zaragoza)

Marcela Cubillos Poblete (Historia, U. La Serena, Chile)

Francisco Javier Díez de Revenga (Literatura Española, U. Murcia)

Elbia H. Difabio (Griego, U.N. Cuyo, Argentina)

Javier Esparcia Pérez (Geografía, U. Valencia)

Claudio García Turza (Lengua Española, U. La Rioja)

Xavier Gil Pujol (Historia Moderna, U. Barcelona)

Alfredo Jimeno Martínez (Prehistoria, U. Complutense)

Isabel González Turmo (Antropología Social, U. Sevilla)

Emma Liaño Martínez (Historia del Arte, U. Rovira i Virgili)

M.ª Mercedes López Suárez (Artes, U.N. Cuyo, Argentina)

Javier Martín Arista (Filología Inglesa, U. La Rioja)

Javier Pons Díez (Psicología Social, U. Valencia)

Inés Praga Terente (Filología Inglesa, U. Burgos)

Alberto Sabio Alcutén (H. Contemporánea, U. Zaragoza)

Norma Vasallo (C. de la Mujer, U. La Habana, Cuba)

Alicia Yllera Fernández (Filología Francesa, UNED)

STVDIVM 20 (2014)

Stvdivm. Revista de Humanidades

Prensas de la Universidad de Zaragoza
Universidad de Zaragoza. ISSN: 1137-8417

ÍNDICE

Estudios

Nosce te ipsum. <i>Ensayo de un tema en las letras universales</i> José PALOMARES EXPÓSITO.....	13-28
<i>Las obras de las crónicas de Alfonso III: Crónica de Alfonso II sobre el final de los reyes godos, Leyenda de Covadonga, Crónica de Sebastián de Salamanca y Crónica de Ordoño I</i> Iván PÉREZ MARINAS.....	29-54
«Esta señora de España siempre le pondrá cuernos con este enamorado de comunidades.» <i>Un análisis histórico-conceptual del discurso político en el movimiento comunero</i> Antonio SUÁREZ VARELA.....	55-96
<i>El Sol de Occidente, San Benito (1697), una comedia desconocida de José de Cañizares</i> Elisa DOMÍNGUEZ DE PAZ.....	97-116
<i>Algunos apuntes sobre el legado de Quintiliano en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX</i> Guillermo SORIANO SANCHA.....	117-134
<i>Aspectos históricos de Teruel a partir de un problema aritmético del siglo XVIII. Una propuesta multidisciplinar</i> Vicente MEAVILLA SEGUÍ & Antonio M. OLLER MARCÉN.....	135-150
<i>Acerca del discurso occidental en los relatos mesoamericanos</i> Rodolfo FERNÁNDEZ & Diana CARRANO.....	151-166
<i>La cultura lúdica en los rituales funerarios de Iberoamérica: los juegos de velorio</i> Jaume BANTULÀ JANOT & Andrés PAYÀ RICO.....	167-188

<i>Los kakemonos del conde Giuseppe Primoli (1851-1927)</i> María Pilar ARAGUÁS BIESCAS	189-202
<i>El «otro» ainu en el cine documental japonés: del redescubrimiento de las minorías en la posguerra al recuerdo como reivindicación en Tadayoshi Himeda</i> Marcos CENTENO MARTÍN	203-230
<i>Cocina, transformaciones sociales y nuevos conceptos para nuevas prácticas alimentarias: el caso de la «cuina compromesa» (Burg, Pirineo de Lleida)</i> Neus MONLLOR, Jaume GUILLAMÓN, Carles GUIRADO, F. Xavier MEDINA & Ignacio L. MORENO.....	213-256
<i>De las lentejas con chorizo a la pizza congelada: prácticas alimentarias del hombre tardomoderno en la era de Internet</i> José Ignacio ARÉVALO SEVIL	257-282
<i>Postmodernism and / or Post-History. Philosophical and Political Proceedings</i> Viorella MANOLACHE.....	283-296
Notas y reseñas	
Historia de la ciudad de Teruel, coords. M. Martínez & J. M. Latorre Alejandro RÍOS CONEJERO.....	299-304
<i>¿Iría Ulises al médico si fuera inmigrante en España?</i> Jorge SOLER GONZÁLEZ	305-313
Sumarios	315-330
Normas para la publicación de originales	331-336
Boletines de suscripción e intercambio	337-339

STVDIVM 20 (2014)

Stvdivm. Revista de Humanidades

Prensas de la Universidad de Zaragoza
Universidad de Zaragoza. ISSN: 1137-8417

TABLE OF CONTENTS

Articles

Nosce te Ipsum: <i>Essay on a Topic from the Universal Arts</i> José PALOMARES EXPÓSITO	13-28
<i>Works from the Chronicles of Alfonso III: Crónica de Alfonso II sobre el final de los reyes godos, Leyenda de Covadonga, Crónica de Sebastián de Salamanca and Crónica de Ordoño I</i> Iván PÉREZ MARINAS	29-54
<i>“Esta señora de España siempre le pondrá cuernos con este enamorado de comunidades.” A Historical and Conceptual Analysis of the Political Discourse of the Comunero Movement</i> Antonio SUÁREZ VARELA	55-96
<i>The Sun of the West, San Benito (1697): An Unknown Comedy by José de Cañizares</i> Elisa DOMÍNGUEZ DE PAZ	97-116
<i>Some Notes on the Influence of Quintilian in Spain in the 17th, 18th and 19th Centuries</i> Guillermo SORIANO SANCHA	117-134
<i>Historical Aspects of Teruel Arising from an 18th Century Arithmetical problem: A Multidisciplinary Proposal</i> Vicente MEAVILLA SEGUÍ & Antonio M. OLLER MARCÉN	135-150
<i>On the Western Discourse of Mesoamerican Texts</i> Rodolfo FERNÁNDEZ & Diana CARRANO	151-166
<i>The Leisure Culture in the Funeral Rituals of Latin America: Funeral Wake Games</i> Jaume BANTULÀ JANOT & Andrés PAYÀ RICO	167-188

<i>The Kakemonos of Count Giuseppe Primoli (1851-1927)</i>	
María Pilar ARAGUÁS BIESCAS	189-202
<i>The «Other» Ainu in Japanese Documentary Cinema: From the Rediscovery of Minorities to Memory as Struggle in Tadayoshi Himeda's Films</i>	
Marcos CENTENO MARTÍN	203-230
<i>Cuisine, Social Transformations and New Concepts for New Food Practices: The Case of «Cuina compromesa» (Burg, Lleida Pyrenees)</i>	
Neus MONLLOR, Jaume GUILLAMÓN, Carles GUIRADO, F. Xavier MEDINA & Ignacio L. MORENO.....	231-256
<i>From Lentils with Chorizo to Frozen Pizza: Eating Habits of Late Modern Man in the Internet Era</i>	
José Ignacio ARÉVALO SEVIL	257-282
<i>Postmodernism and/or Post-History. Philosophical and Political Proceedings</i>	
Viorella MANOLACHE.....	283-296
Notes & Reviews	
Historia de la ciudad de Teruel, coords. M. Martínez & J. M. Latorre	
Alejandro RÍOS CONEJERO.....	299-304
<i>Would Ulysses Go to the Doctor if He were and Immigrant in Spain?</i>	
Jorge SOLER GONZÁLEZ	305-313
Abstracts	315-330
Guidelines for Contributors	331-336
Subscription and Exchange Policy	337-339

**EL SOL DE OCCIDENTE, SAN BENITO (1697),
UNA COMEDIA DESCONOCIDA DE
JOSÉ DE CAÑIZARES**

The Sun of the West, San Benito (1697):
An Unknown Comedy by José de Cañizares

Elisa DOMÍNGUEZ DE PAZ*
Universidad de Valladolid

Resumen

El principal objetivo de este trabajo es estudiar, tanto paleográfica como literariamente, el manuscrito de la comedia titulada *El sol de occidente, San Benito* (1697), del famoso dramaturgo español y censor de comedias, José de Cañizares (Madrid, 1676-1750). La pieza es bastante desconocida dentro del corpus teatral del escritor madrileño y corresponde a su etapa inicial. Se trata de un texto que se inscribe dentro del género de la llamada comedia de santos o hagiográfica que tanto proliferó a finales del siglo XVII y primeros años del siglo XVIII, y donde la mezcla de lo religioso-didáctico y de lo espectacular constituye su sello de identidad.

Palabras clave: José de Cañizares, *El sol de occidente*, San Benito, manuscrito, comedia de santos, eclecticismo, escenografía

Abstract

The main objective of this work is to study, both from a paleographic and literary viewpoint, the manuscript of the comedy entitled *El sol de occidente, San Benito* (1697), by the famous Spanish playwright and comedy censor José de Cañizares (Madrid, 1676-1750). It is a very unknown play within this Madrid writer's dramatic corpus that belongs to his initial creative period. As a text it can be regarded as an example of the so-called comedies of saints or hagiographic, a genre that proliferated much from the end of the 17th Century to the beginning of the 18th. Its typical hallmark combined the religious-didactic with the spectacular

* Profesora titular e investigadora del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Correo electrónico: elisa@fyl.uva.es. Fecha de recepción del artículo: 17 de junio de 2014. Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2014.

Key words: José de Cañizares, *El sol de Occidente*, San Benito [The Sun of the West], manuscript, comedy of saints, eclecticism, scenography

1. INTRODUCCIÓN

El sol de occidente, San Benito es una obra de factura muy barroca y bastante olvidada en el corpus teatral de Cañizares. La escribió en 1697, en la época en la que se iniciaba como dramaturgo. Se trata de una pieza perteneciente al género de comedias de santos, que fue muy popular en el siglo XVII y buena parte del XVIII.¹ Ya desde la época de Trento se veía con muy buenos ojos, sobre todo desde las esferas religiosas, la representación de textos hagiográficos porque contribuían a fijar la devoción y los principios de la fe católica frente a otros elementos que pudieran hacer peligrar el poder de la iglesia en la sociedad barroca. Las comedias hagiográficas están marcadas por la hibridación de lo didáctico, lo amoroso y lo espectacular respectivamente; en ellas la lucha de fuerzas entre el bien y el mal es básica para que se produzca el conflicto dramático; además, la estética teatral de

-
1. Véase a este respecto A. Parker, “Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, 13,1949, pp. 395-416; Delfín L. Garasa, *Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960; E. Aragoné Terni, *Studio sulle ‘comedias de santos’ de Lope de Vega*, Messina Firenze, Casa editrice D’Anna, 1971; J. Álvarez Barrientos, “Problemas del género en la comedia de magia”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam, Amsterdam Rodopí*, 8/II, 1989, pp. 301-310; J. L. Sira, “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en M. V. Diago y T. Ferrer, eds. *Comedias y comediantes*. Valencia, Universidad, 1991, pp. 55-76; J. Caro Baroja, “Magia y escenografía”, en F. J. Blasco, J. Álvarez y R. de la Fuente, coords., *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 11-24; J. Aparicio Maydeu, “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en M. García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 141-153; E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Estudio preliminar e índice de J. L. Suárez García, Granada, Universidad, 1997; I. Arellano, “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina”, en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 238-263; E. Dassbach, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Nueva York, Peter Lang, 1999; R. Llanos Pérez, “Sobre el género de la comedia de santos” en Marc Vitse, ed., *Homenaje a Henri Guerreiro, La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, Frankfurt am main, 2005, pp. 809-826; J. A. Martínez Berbel, “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, en *La comedia de santos*, ed. de Felipe B. Pedraza y Almudena García, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 21-39.

estas piezas es precisa y requiere de un fuerte aparato visual no exento de complicaciones, la mayoría de las veces, para escenógrafos y tramoyistas, que deben trabajar para hacer creíble una materia sobrenatural que provoque admiración en el espectador (Sirera, 1991; Teulade, 2008). No hay que olvidar que en las comedias de santos lo espectacular está ligado, en muchos casos, con el género de magia, sobre todo en aquellas piezas en las que aparece el demonio (Blasco y Caldera: 1992) como es el caso de la obra de Cañizares, *El sol de Occidente*, *San Benito*, de la que me voy a ocupar en este estudio.

2. JOSÉ DE CAÑIZARES

José de Cañizares (Madrid, 1676-1750), es un escritor del que se conocen poco datos acerca de su biografía.² Antes de dedicarse al teatro estuvo en la vida militar donde llegó a ocupar el puesto de Capitán Teniente de Caballos de Corazas. Su figura es conocida y reconocida en la historia de la literatura española por su vinculación con el mundo del teatro. Obtuvo bastante éxito en su época por ser uno de los dramaturgos que más tiempo siguió el camino trazado por Lope de Vega. Su corpus teatral se compone de ochenta comedias pertenecientes a varios géneros tales como hagiográficas, de magia o de figurón entre otras muchas. Desempeñó el cargo de Fiscal de comedias desde 1702 a 1708 y censor hasta su muerte en 1750 (Pérez Pastor, 1911: 74; Paun de García, 2006: 55). Sus inicios como dramaturgo son precoces, a juzgar por el testimonio que aporta Barrera al afirmar que Cañizares escribió su primera obra a los catorce años cuando refundió, con más o menos fortuna, la comedia de Lope *Las cuentas del gran capitán* (Barrera, 1969: 68), algo que pone muy en duda Merimé (1955).

A los veinte años escribió la zarzuela *Salir el amor al mundo* (1696) con música de Sebastián Durón, que se llevó a cabo en Palacio, y en 1697 compuso la zarzuela en dos actos *Montes afirma el desdén*, representada ante el rey Carlos II por la compañía de Juan Cárdenas, (Shergold y Varey, 1979: 298). Cañizares tuvo en su época fama de buen copista, refundidor e imitador (sobre todo de Lope y de Calderón), lo que no supone una merma en sus méritos como escritor, ya que poseía unos criterios de creación personales y unas dotes para captar la atención del público que eran inquestionables, como ya supieron valorar teóricos y críticos de su época.

2. Son muy esclarecedores a este respecto los trabajos de M.^a Rosario Leal Bonmatí (2007; 2008).

Así Ignacio Luzán en la *Poética* (1737) escribe al respecto:

Don José de Cañizares tomando con prudente acuerdo una derrota más propia cómica que otros siguieron, ha escrito muchas obras de singular aplauso. (Luzán, ed. de 1977: 538-539)

Álvarez Baena en 1790 mantiene el mismo criterio cuando afirma:

El autor escribió muchas comedias y todas fueron bien recibidas del público, y mucho más de los representantes a quien dieron y dan mucho dinero. Las de carácter o figurón deben apreciarse más que otras. (Álvarez, 1976)

No obstante, y a pesar de la benevolencia de algunos de sus contemporáneos, a menudo a Cañizares se le consideró “usurpador de obras ajenas”. Muy conocida es la invectiva que el canónigo Huerta lanzó contra el dramaturgo madrileño, incapaz de soportar a aquellos que no crearan a la manera neoclásica. En la *Dulciada* acusa duramente a Cañizares de la apropiación indebida de los esquemas teatrales de Lope:

Allí vi a Cañizares, remendando
Las comedias de Lope manuscritas
Que después fue a su nombre publicando
Con más faltas groseras malditas³

Huerta le concede a Cañizares un valor nimio reduciéndolo a la humillante categoría de simple “remendón” con un criterio despectivo e injusto. Más ofensiva resulta la crítica de Juan de Maruján, quien hacia 1762 escribe una sátira titulada *Ovillo en que se devanan las quebradizas especies* y le ‘regala’ a Cañizares los siguientes versos:

...Dios les perdone a varios escritores
El no sacar a luz sus borradores
Que si ellos a la vista parecieran,
Por suyas en Madrid no se vendieran
Tantas obras hurtadas
De sus originales trasladadas.
Aunque en Cuesta su rueca fuerza al huso,
Está patente el huevo y quien lo puso;
Castigo de la miseria, Las espigas,
Dómine Lucas, Actos agustinos,
Montañés de la corte y mil trovadas,

3. “Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII”, en *BAE*, 61, Sobre Huerta, p. XVIII.

De la tela de Lope están sacadas...
 Otras las cogió para sus fines
 De Don Juan de la Hoz en los jardines
 ¿Qué he dicho Cañizares, que no sea
 Concepción, fruto y parto de otra idea?

Por último en esta restrictiva cala crítica cito en el siglo XIX a Leandro Fernández de Moratín quien en los *Orígenes del teatro y Discurso Preliminar*⁴ muestra un juicio más imparcial:

No tuvo talento inventor, pero llegó a suplir esta falta con una particular habilidad que manifestó para saber introducir en sus fábulas cuanto había leído en otras: este fue su mejor estudio.

Aunque el talento inventor no fue un valor en alza en la trayectoria dramática de Cañizares, ello no resta mérito al nombre y puesto que se ha ganado en la Historia del Teatro Español. Escribió muchas obras de singular aplauso, como las de figurón, entre las que destacan *El Dómine Lucas*, *El Montañés en la Corte*, *El honor da entendimiento* entre otras muchas conocidas y otras de notable calidad y mucho más desconocidas como la comedia *El sol de occidente, San Benito*, cuyo estudio constituye el objeto de este trabajo.

3. EL SOL DE OCCIDENTE, SAN BENITO

3.1. El manuscrito

El manuscrito se conserva en un ¿autógrafo? de 1697 que perteneció a la compañía de Carlos Vallejo, “autor de comedias por su Majestad” (BNE, Res. 64) y no lleva la firma de Cañizares aunque para algunos, como Barrera (1969: 69), su autenticidad no ofrece duda. Pero desde el punto de vista paleográfico, la realidad es que en el manuscrito escriben dos manos, las que pueden llamarse mano A y mano B. A saber, la mano A (que, por el cotejo con otros manuscritos firmados por Cañizares, corresponde, a su pluma) escribe —considerando siempre la foliación a lápiz contemporánea— en tres momentos: a) del folio 3r al folio 30r, es decir, toda la jornada primera; b) del folio 49r al folio 52r; y c) del folio 56v al folio 73r. La mano B tiene su intervención en la jornada segunda y escribe del folio 31r al folio 48r y del folio 52v a la mitad del folio 56v hasta la intervención de Zenón.

4. Según la edición de 1860, p. 312.

La escritura de esta mano se aprecia a simple vista diferente como una escritura de más pequeño módulo, con menor contraste entre el cuerpo y los astiles y caídos de las letras. Y, por otra parte, esta mano B prepara la caja de escritura de forma más minuciosa y suele ocupar la mitad derecha de la hoja; y el número de líneas en cada folio es mayor. Por ello todo hace pensar en una intervención más reposada y cuidada que la mano A, tal vez escrita a partir de un texto previo (que podría ser del mismo Cañizares) o incluso una escritura al dictado.

Del recorrido teatral y editorial de la comedia se sabe poco, ya que no se conoce si tuvo muchas representaciones porque hay varias piezas que llevan en su título el nombre de San Benito, aunque es verdad que éstas se refieren a San Benito de Palermo, también llamado San Benito el Africano, nacido en Mesina, pero hijo de esclavos y negro de piel⁵ (Leal, 2008: 241). Nunca la he visto impresa.

El manuscrito de *El sol de occidente, San Benito* se somete a un protocolo documental para conseguir la aprobación y licencia de representación. El texto, dado el contenido religioso que tiene, pasa primero por las manos del doctor Agustín Gallo, conocido fiscal de la Inquisición, que no ve en ella nada que atente contra la santa fe. En segundo lugar, la comedia se somete a la censura civil representada en este caso por las plumas de dos de los censores más conocidos y respetados del momento, D. Francisco Bueno y D. Pedro Lanini, los cuales, finalmente, ratifican el juicio de D. Agustín Gallo y consideran que la comedia puede representarse.

Madrid 27 de septiembre de 1697.

El autor lleva esta comedia al señor doctor don Agustín Gallo Guerrero, para que vea si tiene algo contra la santa fe; y con lo que dijeren se traiga. [rúbrica]

Ilustrísimo señor:

Cumpliendo con el mandato de V. S. I., he visto esta comedia de *El sol de Occidente, san Benito* [sic], y viniendo aprobada en cuanto a los dogmas de nuestra santa fe por el doctor don Agustín Gallo Guerrero, en cuanto a lo demás mi censura solo es su alabanza. V. S. I. mande lo que fuere servido.

Madrid 7 de octubre de 1697.

Francisco Bueno. [rúbrica]

5. Cito *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo, o, Vida y muerte del santo negro llamado San Benedito de Palermo* de Lope de Vega (impresa en 1612); *El negro del serafín* (o *El santo negro Rosambuco o El negro del mejor amo* (1643) de Luis Vélez de Guevara; *El negro del mejor amo, San Benito de Palermo de Mira de Amescua* (1653).

Ilustrísimo señor:

Por mandado de V. S. I he visto esta comedia de El sol de Occidente San Benito; y, estando aprobada por lo que toca a la pureza de nuestra santa fe católica por el doctor don Agustín Gallo Guerrero, en cuanto a nuestra política y buenas costumbres no tiene nada que se le oponga a uno no otro; antes está escrita con mucha decencia y con exaltación grande de las glorias de este santo y de su esclarecida y santísima religión: éste es mi parecer. V. S. I. mandará lo que fuere servido.

Madrid 10 de octubre de 1697

Don Pedro Francisco Lanini Sagredo. [rúbrica] (ff. 2r-2v)

En esta comedia no hay nada contra nuestra santa fe ni buenas costumbres. Madrid y septiembre 29 de 1697. Doctor don Agustín Gallo Guerrero. [rúbrica]

Madrid 12 de octubre de 1697.

Dase licencia para que se haga esta comedia intitulada *San Benito*. [rúbrica] (ff. 73r-73v)

El documento tiene un buen número de tachaduras, adiciones y modificaciones textuales pero de la lectura de la obra se desprende una línea de pensamiento claramente defensora de la fe y buenas costumbres morales, por lo que hay que pensar que las mencionadas supresiones textuales marcadas con un *no* y las reescrituras correspondientes, obedecen, sin duda alguna, a atajos de representación. En este punto me parece importante señalar que, en un parlamento del personaje de la dama Porcia, hay una intervención no censoria, creo que de la mano de Pedro Lanini, fiscal de comedias, quien advierte contundentemente de un error geográfico (“Miente, que Sublago no está en el Lazio”) en el siguiente pasaje:

PORCIA [...]

Pues trayéndome (¡ay de mi!)
a estos montes de Sublago⁶
cuarenta millas de Roma
(de la provincia de Lazio
desierto [...]) (I, 7r)

En cualquier caso, en esta época, era una práctica habitual modificar, adicionar o suprimir sobre el texto de un manuscrito teatral porque, una vez que salía de las manos del dramaturgo, el documento estaba sometido a un trasiego comercial que le llevaba a recalar en distintas compañías teatrales, que lo compraban y lo adaptaban para la representación en función

6. En realidad se trata de la localidad de Subiaco donde San Benito permaneció en una cueva haciendo oración por espacio de tres años.

de los gustos de su público. Otras veces, el manuscrito pasaba directamente a manos de particulares. Lo que es evidente es que este proceso determinaba la fama y fortuna de la comedia a lo largo del tiempo.

En el manuscrito (fol. 1v), se dice que la comedia la escribió Cañizares y también que el autógrafo perteneció a Carlos Vallejo, autor de comedias por su Magestad, que tenía compañía teatral y era actor, casado con Luisa Romero, una de las hijas del gran Osorio.⁷

En el inicio de la jornada tercera, Cañizares incluye un listado de cómicos que intervienen en la representación (fol. 49r.) Se trata de un elenco muy conocido en la época, como es el caso de los actores y empresarios Antonio Ruiz, José Garcés, Carlos Vallejo y María de Navas respectivamente, que representaron obras de los dramaturgos más afamados de finales del siglo XVII como Calderón de la Barca, Cubillo de Aragón, Bances Candamo o el propio Cañizares:

Zenón	Antonio Ruiz
San Benito	Manuel Ángel
Marcelino	Joseph Garcés
El Demonio.....	Carlos Vallej
Porcia.....	María de Navas
Alecta.....	Sabina Pascual
Laureta	Teresa Robles
Morondo	Hipólito de Olmedo
Lechuga	Carlos de Villavicencio
Ángel 1º	Manuela de la Cueva
Ángel 2º	José de Cisneros
	María de Cisneros
Ángel 3º	Juana de Robles
Bandolero 1º	Juan de Castro
	Gonzalo de Espinosa
Bandolero 2º	Gonzalo de Espinosa
Bandoleros 3º y 4º	Láctires y Salvador
Un Niño Jesús es hijo de Ventura Castro.	
Desierto [...] (f.7r)	

7. Barrera cita otro manuscrito al parecer autógrafo del mismo año, 1697, que está en la Biblioteca Nacional y observa que en el catálogo de Huerta aparece como anónimo. En esto se confunde porque tanto Medel como Barrera la atribuyen a Cañizares.

3.2 Estudio de la comedia

La comedia, desde el propio título, no deja lugar a dudas para el espectador sobre su contenido religioso: versa sobre la vida y milagros de San Benito de Nursia (480-547), llamado así por haber nacido en esta localidad italiana con su hermana gemela, Escolástica, que también alcanzó la santidad. El fundador del monacato en Occidente, Benito, era un patricio romano, de una ilustre familia que había sobrevivido a la ruina imperial. Fue enviado a Roma para estudiar la retórica y la filosofía, pero decepcionado por la vida de la ciudad, se retiró a Subiaco, donde permaneció tres años en una cueva —el *Sacro Speco*— dedicándose totalmente a Dios. En Subiaco, sirviéndose de las ruinas de una villa del emperador Nerón, junto a sus primeros discípulos, Plácido y Macario, construyó unos monasterios, dando vida a una comunidad fraterna fundada en la primacía del amor de Cristo, en la que la oración y el trabajo se alternan armoniosamente en alabanza de Dios. Años después, en Montecassino, dio plena forma a este proyecto, y lo puso por escrito en la «Regla», su única obra escrita. Entre las cenizas del Imperio Romano, Benito, buscando el Reino de Dios, sembró la semilla de una nueva civilización, que se desarrollaría, integrando los valores cristianos con la herencia clásica y de las culturas germánica y eslava. Cañizares reelabora dramáticamente esta biografía:

Jornada I

San Benito, natural de Nursia, ha dejado todos los lujos mundanos y se ha consagrado exclusivamente a vivir su fe cristiana; lleva una vida eremítica haciendo oración en Sublago con la sola compañía de Fray Morondo, que se encarga de las labores más cotidianas de subsistencia. Pronto aparece en escena la figura del demonio que se aplica para desbaratar la santidad de Benito. Porcia, una romana, aristócrata y que practica la idolatría, acude a hablar con Benito y le explica que se halla inmersa en un conflicto amoroso, ya que ama a Zenón y es correspondida, pero también Marcelino la pretende amorosamente. Mientras se produce esta escena, al paño están los dos galanes, Marcelino y Zenón respectivamente, que habían venido en busca de Porcia; oyen la conversación de su amada, sesgada e incompleta, y cada uno de ellos cree que es el otro a quien ama Porcia, con lo cual los celos y el conflicto amoroso está servido. El demonio aprovecha esta ocasión y emplaza a cada uno de los galanes, por separado, para prometerles el amor de Porcia a cambio de la vida de Benito. A continuación tiene lugar una escena con gran aparato escenográfico en la que se ve cómo baja un niño, que es la representación de Dios, y se le aparece a Benito para decir-

le que siga orando en favor de la fe cristiana frente a la idolatría. La jornada termina con la aparición de dos ángeles que instan a Benito a abandonar Sublago e irse a elaborar la Regla que regirá la orden benedictina.

Jornada II

Se inicia esta jornada con la alianza entre Alecta, sacerdotisa del templo de Apolo, y el demonio para acabar con la vida de Benito. Alecta urde un embrollo amoroso; le dice a Marcelino que su amada Porcia y Benito son amantes. Al paño está Zenón que escucha esta conversación y, preso de unos terribles celos, jura venganza contra Marcelino. Sale Porcia, acompañada de su criada Laura, y, al ver a Zenón, se produce un intercambio de mutuos reproches: Porcia cree que Zenón ama a Alecta y Zenón opina que Porcia ama a Benito. Ante la mala situación que se barrunta para Benito un ángel se le aparece y le dice que Dios le ama y que el cristianismo va a extenderse, al tiempo que le anima a proseguir con la redacción de la Regla. El demonio, viendo que sus planes contra el santo se van al traste y lleno de ira, intenta atacarle pero Benito, con la ayuda divina, logra aprisionarlo. Alecta contempla horrorizada la escena porque ve cada vez más lejano su objetivo de que triunfe la idolatría. El demonio, no obstante, emplea un último cartucho de venganza y hace que Benito sea preso del sentimiento de la lujuria respecto a Porcia, Marcelino y su criado Lechuza van al lugar donde el primero pretende coger *in fraganti* a Benito y Porcia. Entonces el demonio, impostando la voz de Porcia, se dirige a Benito y le dice que no la mate. Marcelino que oye esto, se debate entre la lucha interna por combatir los celos que le abrasan o salvar la vida de su amada. A continuación entra en escena la verdadera Porcia que se queda anonadada con la conducta de Marcelino. Por su parte, Zenón y Marcelino, llevados por los celos, se enzarzan en una pelea en la que Marcelino resulta herido. Cuando Porcia y Zenón descubren al demonio encadenado, se dan cuenta de que han sido engañados por el demonio y se enciende en ellos la luz de la fe. La jornada termina con la conversión de Porcia y Zenón que piden el Bautismo.

Jornada III

En acotación se informa de que el demonio está encadenado en la cueva. Ha triunfado el bien, pues Benito ha logrado que Zenón forme parte de su Orden y que Porcia viva retirada del mundanal ruido y dedicada a la oración; asimismo ha logrado calmar las ansias de venganza de Marcelino (ya recuperado del lance en el que Zenón le había herido). Pero el demonio no está dispuesto a rendirse y decide tentar a Zenón (que se mantiene imbatible) para que abandone su nueva fe, diciéndole que Marcelino ha sedu-

cido a Porcia. Cuando Marcelino se encuentra con Zenón quiere matarle cumpliendo su venganza, pero Porcia le arrebató el cuchillo. Entonces sale a escena Benito, que reprocha a Marcelino su soberbia. Éste cae arrepentido y dispuesto a practicar la humildad. El demonio intenta de nuevo vengarse sembrando la cizaña entre estos personajes, pero ya no lo consigue y queda derrotado para siempre. Entonces aparecen unos ángeles que vienen en busca de Benito para llevarlo al cielo. Benito pide que antes de reunirse con Dios pueda dejar en orden algunos asuntos: primero, el demonio jamás tentará ya a sus seguidores; segundo, abandonará la figura de hombre y recuperará la de dragón infernal; tercero, encarga a Porcia que continúe con los preceptos religiosos y de fe que él le ha enseñado; cuarto, Benito obliga al demonio, absolutamente humillado y derrotado, a que confiese a todos cuál es su verdadera identidad. Alecta entonces se convierte al cristianismo y pide bautismo. Finalmente, y con todo en orden, Benito fallece en olor de santidad: “Salen en una tramoya dos ángeles con antorchas cantando y suben el alma de San Benito.”

El sol de occidente, San Benito responde a las características propias de las comedias de santos en las que se aúna, en perfecta armonía, lo religioso y lo amoroso o bien, lo hagiográfico y la capa y espada. En efecto, la temática amorosa de carácter profano es, desde el punto de vista teatral, mucho más rentable que la meramente religiosa. Cañizares, como buen conocedor de los entresijos del teatro, en el que el gusto del público es determinante para fijar el éxito o fracaso de una obra, carga las tintas en los distintos enredos derivados del conflicto amoroso con el fin de motivar constantemente la atención del espectador. De modo que maneja con maestría los tiempos dramáticos y sabe que una comedia de santos en la que no haya una evolución conductual del o de los protagonistas, de malos a buenos, no despierta el interés del auditorio. Algo que ya habían visto, bien avanzado el siglo XVII, moralistas como los padres José Tamayo y el padre Camargo entre otros, que criticaban escandalizados el eclecticismo de las comedias hagiográficas, a la vez que, implícitamente, reconocían la efectividad de la capa y espada. Decía Tamayo:

Como las [comedias de santos]... que no son de capa y espada no tienen tanto atractivo á las orejas del vulgo, á vueltas de representar la vida de algún santo hacían papel las mujeres con algún enredo amoroso. (Cotarelo y Mori, 1904: 561b)

El personaje principal, San Benito, pertenece a ese grupo de santos que, en palabras de Menéndez Pelayo, son “impasibles y marmóreos” porque antes

no han sido grandes pecadores⁸ y no se ha dado, por tanto, en ellos ese proceso de conversión con unos efectos dramáticos muy del gusto del espectador de la época. En *El sol de Occidente*, el personaje de San Benito está dibujado sin fisuras respecto a su fe y esto hace que tenga escasa potencialidad dramática al estar libre de pasiones y aristas morales que empañen su virtud.

BENITO ¡Oh gran Dios, oh Sumo Bien!
 ¡Y cómo sabéis Señor
 hacer remedio el dolor,
 seguridad el vaivén.
 Alabanzas siempre os den
 los hombres al advertir
 lo liberal que a medir
 llegáis los bienes y a dar
 más que pudo desear
 quien os los llegó a pedir.
 Gracias Señor Infinito
 os dé el corazón amante.
 Nuevo Fénix solícito
 ser de mi afecto. (I, 24r -25v)

La comedia presenta un conflicto basado en dos conceptos religiosos marcados ambos por establecer la preeminencia de uno sobre otro: es decir, el cristianismo y la idolatría tan extendida en la Roma en el tiempo en el que vive San Benito. En esta época ya no existía el Imperio Romano, pero ninguna autoridad había llenado ese vacío. Eran tiempos de inseguridad en donde bandas armadas, como las de Odoacro, cabecilla de los hérulos, imponen su ley y sus apetencias en la tierra en la que en otro tiempo hubo Césares. Hace casi un siglo que Teodosio declarara el cristianismo la religión oficial del Imperio; pero al no haber un emperador protector, aparecieron ciertas desviaciones de la fe original, como el arrianismo, que negaba la divinidad de Cristo y se extendía a pasos agigantados entre pueblos como los godos, cuyos dirigentes han abrazado esta doctrina. Por tanto Benito, como no podía ser menos, representa la fuerza del Bien, pero, en toda comedia de santos en particular y en toda comedia barroca en general, es preciso la presencia de un conflicto dramático originado por la confrontación que se establece con un contrario. En el caso de *El sol de occidente*, la fuerza opositora es el mal que encarna el demonio, un personaje dibujado aquí con una fuerza dramática tan potente como la que tiene el protagonista, san Benito:

8. Cita tomada de Anne Teulade, 2008: 85.

DEMONIO En este
hermoso espacio agradable
que del convento en que asiste
Benito y en este valle
ha fundado, dista poco.
Así pues, hermoso atlante
de la idolatría, intento,
dando alivio a mis pesares
(aunque no puedo tenerle)
disponer el cómo atajen
nuestros discursos aquesta
traidora semilla infame
de los cristianos [...] (II, 31r-32v)

La imagen del demonio, tal y como aparece en esta comedia en particular y, en general, en otras muchas comedias de santos de la época, está muy cercana al imaginario popular y, por tanto, muy alejada del concepto teológico y catequístico oficiales. El personaje tiene un carácter ridículo y grotesco, ya que todos sus intentos por imponer el mal acaban en fracaso quedando, de este modo, su credibilidad en constante entredicho. Es un ser que tienta y provoca constantemente al santo originando una pugna entre el bien y el mal que, en el caso de Benito, se hace inexpugnable por la oración. Pero el demonio extiende su poder maligno entre el resto de personajes que quedan envueltos en un entramado de amores, desamores, honor y celos; por un lado, tenemos la rivalidad entre Marcelino y Zenón⁹ por conseguir el amor de Porcia y por otro lado, está el despecho de Aleccta que, enamorada de Marcelino, no es correspondida y decide vengarse calumniando a Porcia. La conducta de estos personajes constituye el caldo de cultivo necesario para que San Benito pueda poner en práctica su adoc-trinamiento en la fe cristiana frente al culto pagano que ellos practican.

ALECTA A MARCELINO ¿Adoras a Porcia?
MARCELINO Ya con esa pregunta haces
temer al pecho, y ya digo
que en el pecho penas caben,
pues nadie se libro de ellas
en llegando ser amante. (II, 33r) [...]

ALECTA Allí a Porcia
verás que franquea amante
sus favores.

9. Estos personajes se corresponderían con los primeros discípulos de San Benito, Plácido y Macario, que acompañaron al santo en su labor doctrinal de propagación del cristianismo en Roma.

ZENÓN ¿Qué oigo? ¡Cielos!
 MARCELINO Loco sin mi iré a rogarle
 al sol que dé a sus caballos
 prisa, porque antes que bañe
 en las aguas del océano
 el rizado o sin que esparce
 vea lo que solo puede
 Alecta desengañarme.
 ZENÓN Aguarda traidor, espera
 que antes sabía yo matarte. (II, 34v)

Las intervenciones de los graciosos Morondo, Laureta y Lechuza cumplen el papel de suavizar la tensión generada en la acción principal, como es el caso que se da en la Jornada II, cuando el demonio urde el maquiavélico plan de tentar a Benito con los placeres de la carne para apartarlo de su santidad; en ese momento la escena de los graciosos cumple una función que contribuye a relajar el ánimo del espectador.

DEMONIO Más a esta parte se acerca
 de Benito el compañero
 siguiendo una mujer
 MORONDO ¿Dónde
 hermosísimo talento
 huyes de Morondo?
 LAURENCIA Donde
 encuentre que dé al monstruo
 muchos palos.
 [...]
 MORONDO ¡Ay Dios señores qué ojuelos!
 hermosa y esquivo niña
 echóse a rodar el cuento.
 Si ya fuese santo yo,
 me lleve el diablo cojuelo.
 [...]
 Calla, no me hagas pucheros,
 mujer de dos mil demonios.
 ¿Ahora te vienes con eso?
 Cuando des con mis virtudes
 al traste con mucho menos.
 Más aguarda que he de darte
 una torta que en el templo
 me dio Alecta para darla
 a Benito. (II, 48v-49r)

En cuanto al apartado escenográfico, en *El sol de Occidente, San Benito*, como en gran parte de las comedias de santos, hay que decir que tiene extraordinaria importancia porque, como dirá más tarde Luzán en su *Poé-*

tica (libro II, cap. I), son éstas “comedias de teatro” por su gran vistosidad.¹⁰ Poco importa el santo con tal de que se vean los milagros apunta René Andioc (1976: 130). Ahora bien, la escenografía debe ser manejada con prudencia pues, si peca en exceso de apariencias y ascensiones, la comedia perderá toda la carga doctrinal necesaria para lograr en el espectador la credibilidad y enseñanza que pretende transmitir. Ya Lope criticaba el abuso escenográfico en las comedias que hacían volar a los santos de un lado al otro del escenario. “Veo los monstruos de apariencia llenos” decía en *El Arte nuevo de hacer comedias* y entendía que el texto, con su carga doctrinal, siempre debe de ir por delante de lo meramente espectacular. Se trata de visualizar el paso del *amor mundi al amor Dei* sin que se desvirtúe la intencionalidad religioso-doctrinal. En *El sol de occidente, San Benito*, el uso de recursos escenográficos tiene un carácter funcional y se evita caer en esos excesos que son tan habituales en la comedia posbarroca. Veamos algunos ejemplos:

En la Jornada I cuando San Benito se encuentra en los montes de Subiaco haciendo oración, se le aparece Jesús con forma de Niño, que baja para comunicarle que debe terminar con la idolatría para, a continuación, ascender al cielo en un vuelo rápido.

NIÑO	Procures tú, cuidadoso guiar a aquel tan dichoso que tu voz orea este día. Tuya es la causa mía. Tu Señor, Benito soy. Vuelve por tu Señor hoy. Destruye la idolatría. (I, 25r) (“Vuela rápidamente”)
------	---

Descúbrese una fachada de templo y en lo interno un pedestal con un sol y van saliendo a sus lados, mientras cantan Marcelino, Zenón, Porcia, Laureta, los dos bandoleros y Lechuza y, además, Alecta suelta el cabello con muestras de sentimiento y suena terremoto al mismo tiempo.

PORCIA	¡Qué susto!
LECHUZA	¡Qué horror!
LAURETA	¡Qué miedo!
MARCELINO	¡Qué pasmo cielos!
ZENÓN	¡Qué asombro! (I, 25v)

10. Es muy interesante en este sentido el trabajo de Anne Teulade, *Le saint mis en Scène. Un personnage paradoxal*, Paris, du Cerf, 2012.

La apariencia causa estupefacción a estos personajes testigos que, de alguna manera, median entre la historia del santo y el público fomentando una recepción distanciada, mediatizada, de las obras. Se trata de evidenciar lo “maravilloso cristiano” (Wardropper, 1967 y 1985) con el fin de provocar admiración y sorpresa en el espectador haciendo que el santo, en esta caso Benito, se convierta en un perfecto intermediario entre Dios y el hombre.

Un recurso escenográfico muy repetido en las comedias de santos es el monte (Kaufmant, 2008). En *El sol de occidente, san Benito*, el monte representa el lugar en el que van a habitar las fuerzas del bien, representadas aquí por San Benito y su *exemplum vitae* y el demonio que sigue los pasos de Benito, y por tanto también sus espacios, e intenta desacreditar la labor doctrinal del santo. Otro espacio común en estas comedias es el de las nubes. Las apariencias en las que están implicadas se dibujan con un aura de ensoñación y misterio donde se difumina, para el personaje receptor de la apariencia, la línea de lo real y lo imaginado. Así en el final de la Jornada II, un ángel se aparece a San Benito para comunicarle un mensaje divino.

Bajan en dos nubes dos ángeles cantando con dos antorchas” /(I, 29v).
Anuncian a Benito que abandone los montes de Subiaco y comience a elaborar la regla benedictina:

ÁNGEL Benito, Dios desde el cielo
adonde de estrellas fabricadas
manda que a Subiaco dejes
y en Él de tu Regla el principio gloses. (I, 29v)

Pasa un ángel en una esfera de fuego. Figura al medio un niño midiendo la distancia.
(II, 48r)

ÁNGEL Benito
BENITO ¿Quién me ha nombrado?
ÁNGEL Dios atendiendo a lo fino
que te muestres con él hoy
de Martín tu grande amigo,
obispo de Capua, quiero
que volando hasta el infinito
veas gloriosa su alma. (II, 48r)

Pero, sin duda, la escena más apoteósica y de mayor efectismo escénico tiene lugar al final de la Jornada III cuando muere el santo. “Benito en brazos de dos monjes espirando”, una muerte que sucede cuando Benito ha acabado su misión evangelizadora, se ha restablecido el orden perdido bajo el dominio del demonio y se convierten al cristianismo Porcia, Zenón, Marcelino y Alecta respectivamente.

Baja un ángel en un águila y encima un árbol de cuyo centro saldrán a su tiempo tres rayos de luz y sube el santo en elevación. (III, 136r)

Va subiendo en elevación el santo y abriéndose el sol saldrán del centro tres rayos de luz. (III, 136r)

BENITO Muéstrate Señor clemente
Que en tus manos encomiendo
Mi espíritu.

PORCIA Dolor fuerte.
Ya falleció.

ZENÓN Padre amado.
¿Pero qué globo descende
De luces sobre nosotros?

PORCIA Toda la esfera celeste
le rasga.

ZENÓN y de alados cosa
dulces tropas con solemne
aparato recibiendo
su gloriosa alma que asciende
repiten diciendo acordes
porque su pompa se eleva.

Bajan en una tramoya dos ángeles con antorchas cantando y suben el alma de San Benito.

ÁNGELES De Benito la gloria
la esfera celebre
pues que de sus virtudes
al trono asciende.

ZENÓN Y PORCIA ¡Qué placer!

ALECTA Felice yo
que a sus piedades le debe
las luces mi desengaño. (III, 72v-73r)

Cañizares sigue los usos y costumbres de la escenografía teatral de los albores del siglo XVIII y lleva a las tablas la historia de San Benito cuya vida circulaba en leyendas tradicionales y, a buen seguro, era conocida por el público que acudía a los corrales. El dramaturgo le añade elementos profanos y escenográficos para adecuar la representación de *El sol de occidente, San Benito*, a los gustos y demandas del espectador; gustos que, como en toda comedia de santos de finales de siglo XVII, iban encaminados más hacia lo espectacular en detrimento de lo doctrinal. Así lo consideraron algunos como el jesuita fray Agustín Herrera (Cotarelo, 1904: 357), quien en su *Discurso Theológico y político sobre la apología de las comedias*, publicado en Alcalá en 1682 dice:

Los que asisten a las comedias se engañan en lo que lloran y en la devoción que a su parecer experimentan. No son lágrimas verdaderas, no es en la realidad devoción eficaz cristiana. Todo es pura representación falsa y engañosa.

Otros como Bancos Candamo (1970: 34) entienden que el aparato escenográfico no tiene por qué aminorar el carácter doctrinal de las comedias de santos que, a su juicio, “suelen ser ejemplares y enseñan con el suceso eficacísimo.”

3. CONCLUSIÓN

El sol de occidente, San Benito nos ha llegado en un manuscrito de 1697 en cuya redacción intervienen dos manos, A y B; la primera de ellas es la más extensa y corresponde al propio Cañizares y la segunda ocupa un espacio mucho menor y, es probable que corresponda a la pluma de algún colaborador del dramaturgo. El texto pertenece a la primera etapa teatral de José de Cañizares y es una comedia de santos más de las muchas que escribió este dramaturgo, que llegó a tener gran renombre con algunas tan famosas como *La más amada de Cristo, santa Gertrudis la Magna*, escrita en dos partes que se estrenaron en 1716, y tal vez la más célebre o *El ángel del Apocalipsis, San Vicente Ferrer*, también en dos partes, entre otras. Por último decir que *El sol de occidente, San Benito*, presenta un mecanismo de construcción muy barroco, típico de las comedias de santos, basado en el eclecticismo; es decir, en la conjunción de los planos, religioso y profano (amoroso) respectivamente y todo ello envuelto en un prudente aparato escenográfico para que el texto no pierda, en ningún momento, la fisonomía propia del género en el que se inscribe. Cañizares busca la cercanía con un público que, a finales de siglo, intenta aprehender una propuesta teatral barroca, como es la comedia hagiográfica que, a estas alturas, estaba inexorablemente condenada a su desaparición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ DE BAENA, Juan Antonio, 1973, *Hijos ilustres de Madrid*. Madrid, Oficina de D. Benito Caro, 1790, 4 vols. Ed. facs.: Madrid, Atlas.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, 1989, “Problemas del género en la comedia de magia.” *Diálogos Hispánicos de Amsterdam, Amsterdam Rodopí*, 8/II, vol. II, pp. 301-310.
- ANDIOC, René, 1976, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia.
- APARICIO MAYDEU, Javier, 1993, “A propósito de la comedia hagiográfica barroca.” En Manuel García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I. Salamanca, Universidad, pp. 141-153.
- ARAGONE TERNI, Elisa, 1971, *Studio sulle “comedias de santos” de Lope de Vega*. Messina Firenze, Casa editrice D’Anna.

- ARELLANO, Ignacio, 1999, "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina." En *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, pp. 238-263.
- BANCES CANDAMO, Francisco, 1970, *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. N.W. Duncan Moir. London, Tamesis Books.
- BARRERA, Cayetano de la, 1969, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Gredos.
- CARO BAROJA, Julio, 1992, "Magia y escenografía." En Francisco Javier Blasco Pascual, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente, coords., *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, pp. 11-24.
- COTARELO Y MORI, Emilio, 1904, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Estudio preliminar e índice de José Luis Suárez García y edición facsímil. Granada, Universidad, 1997.
- DASSBACH, Elma, 1999, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. Nueva York, Peter Lang.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Obras de Don Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Atlas, BAE, 1950, t. 2.
- GARASA, Delfín Leocadio, 1960, *Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*. Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, 2008, "El simbolismo del monte en las comedias de santos." En Felipe B. Pedraza y Almudena García González, eds., *La comedia de santos*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 101-117.
- LEAL BONMATÍ, M.^a Rosario, 2007, "José de Cañizares (1676-1750): un panorama crítico, una reivindicación literaria", *Revista de Literatura*, LXIX/138 (jul-dic), pp. 487-518.
- 2008, *José de Cañizares: una revisión biográfica (1676-1724)*, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 31/2, pp. 241-276.
- LUZÁN, Ignacio, 1977, *Poética*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona, Labor.
- LLANOS PÉREZ, Rosana, 2005, "Sobre el género de la comedia de santos." En Marc Vitse, ed., *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am main, Iberoamericana-Vervuet, pp. 809-826.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, 2008, "La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud." En Felipe B. Pedraza y Almudena García González, eds., *La comedia de santos*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp.21-39.
- MERIMÉ, Paul, 1955, *L'art dramatique espagnol dans la première moitié du dix-huitième siècle*. Toulouse.
- PARKER, Alexander, 1949, "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", *Arbor*, 13, pp. 395-416.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, 2006, "A censor Stage: Cañizares and Magic Plays", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 29/1, pp. 55-67.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, 1911, *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura española recogidos*. Madrid, Hijos de Reus.
- SHERGOLD, N. D y John E. VAREY, 1979, *Teatros y Comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*. London, Tamesis Books (Tamesis, Serie C, Fuentes para la Historia del Teatro en España VI).

- SIRERA, Josep Lluís, 1991, "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico." En M. V. Diago y Teresa Ferrer, eds., *Comedias y comediantes*. Valencia, Universidad, pp. 55-76.
- TEULADE, Anne, 2008, "Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética." En Felipe B. Pedraza y Almudena García González, eds., *La comedia de santos*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 85-99.
- 2012, *Le saint mis en Scène. Un personnage paradoxal*. Paris, du Cerf.
- VITSE, Marc, ed., 2005, *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am main, Iberoamericana-Vervuet.
- WARDROPPER, Bruce, 1967, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Madrid, Anaya.
- 1985, "Las comedias religiosas de Calderón." En *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, CSIC (Anejos de la revista *Segis-mundo*, 6), pp.185-198.