

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE LA COMEDIA HISTÓRICA EN EL LOPE PRE-LOPE. EL CASO DE LA COMEDIA TRILOGÍA

MELCHORA ROMANOS
Universidad de Buenos Aires

Toda aproximación al teatro histórico de Lope de Vega, necesariamente debe plantearse presupuestos metodológicos que permitan circunscribir el amplio y variado *corpus* dedicado a esa temática, sin aislarlo del conjunto de su producción dramática para no perder de vista las líneas de convergencia y las de divergencia que lo caracterizan como objeto de estudio con entidad propia.

Se trata pues de intentar un esfuerzo integrador que procure entender la evolución de las comedias históricas que aparecen ya desde los primeros años en que Lope de Vega escribe para los corrales, con el fin de llegar a determinar el proceso de cambio que opera en su fórmula dramática hasta alcanzar el dominio formal que consolida sus más acabadas creaciones construidas sobre hechos históricos. La rememoración del pasado se constituía en elemento propicio para la convalidación genérica de las modernas reescrituras de los cánones de la épica y del teatro consagrados por la *Poética* de Aristóteles.

Por lo tanto, la preponderancia de la temática histórica en el teatro de Lope de Vega merece un estudio pormenorizado por cuanto las distintas matizaciones con que se construye la visión del pasado, ofrecen ricas posibilidades de investigar la tan peculiar relación entre Historia y Poesía.¹ Para tal fin, con un equipo de colaboradores, que trabajan en el proyecto bajo mi dirección, estamos analizando las implicaciones ideológicas y estructurales, así como los rasgos constructivos con que se entablan las relaciones dialécticas entre el espacio dramático del tiempo representado y el espacio histórico del

¹ Ya he señalado en investigaciones anteriores que si bien existe abundante bibliografía sobre algunas obras de tema histórico trabajadas en forma aislada, no hay estudios de conjunto sobre este aspecto del teatro áureo. *Vid.* los trabajos de S. Gilman, "Lope, dramaturgo de la historia" (pp. 126-129); y de Carol B. Kirby, "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega" (pp. 329-337), en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Edi-6, Madrid, 1981.

autor y del espectador.² En esta primera etapa, se ha limitado el análisis exclusivamente a las comedias relacionadas con la historia de España, porque, desde su configuración de pertenencia a un pasado común, permiten determinar en conjunto la visión del proceso histórico según lo entiende Lope de Vega.

Tal como señalé al comienzo, una de las líneas privilegiadas se orienta particularmente al análisis de las circunstancias derivadas de la evolución cronológica de la conformación de la Comedia. Joan Oleza, ha planteado en su fundamental trabajo sobre la temprana propuesta teatral del dramaturgo cómo es posible percibir ya, en el macrotipo del drama, la preponderancia de ciertos rasgos constituyentes que configuran la tipología de los que denomina *de hechos famosos*, entre los cuales incluye los caballerescos y los histórico-legendarios.³

En esta perspectiva de la producción que corresponde a los años iniciales y a la estancia de Lope en Valencia y en Alba de Tormes, o sea al periodo que Frida W. de Kurlat define como el del Lope-preLope, voy a circunscribir ahora mi ponencia continuando así con cuestiones que inicié en el trabajo presentado en el último Congreso de AISO.⁴ Necesito ahora volver a considerar algunos aspectos allí tratados para avanzar sobre la problemática de la estructura de un conjunto de comedias históricas que por el modo de tratar la temporalidad, ya que cada acto corresponde a momentos históricos distintos, constituyen verdaderas trilogías.

En el caso de mi comunicación anterior, trabajé sobre la dramatización de la temporalidad, entendiendo como tal los procedimientos establecidos para teatralizar la historia, en *El último godo* y en *El primer rey de Castilla*. Ahora, voy a centrarme en *La campana de Aragón* para analizar, por una parte, los signos de la dramatización del tiempo, y por otra, los problemas que presenta la estructura dramática de estas obras en tanto subtipos organizados a modo de trilogías.

² Se trata del proyecto de investigación FI 216, que cuenta con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, titulado: *Dramaturgia e ideología de la comedia histórica en el teatro del Siglo de Oro*. Integran el equipo: Florencia Calvo, Patricia Festini, Josefina Pagnotta, Ximena González, y Stella Maris Tapia.

³ Joan Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II La Comedia*. Tamesis Books/Institución Alfonso el Magnánimo, Londres, 1986, pp. 251-308; 255-258.

⁴ Se trata del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). El título de la ponencia es: "La dramatización de la temporalidad en dos comedias históricas de Lope de Vega". El trabajo de Frida Weber de Kurlat al que hago referencia es: "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época". *Segismundo*, XII (1976), pp. 339-363.

Teatralizar la historia supone un proceso, por cierto nada sencillo, de manipulación de la narración cronística con el fin de adecuarla a la sintaxis escénica. Por consiguiente, cuando se plantea, como sucede en estas tres obras, un proceso temporal de larga duración y desarrollo evolutivo (distintos reinados y sucesiones, diversas etapas de la vida de un héroe, etcétera) el poeta tiene que configurar el texto teatral en función de la fragmentación del tiempo. Sobre todo porque su preocupación no se centra en aislar un determinado momento para someterlo a un análisis minucioso, sino que más bien traza grandes frisos con proyección panorámica donde se acumulan circunstancias históricas diversas junto con componentes ficcionales que proceden de textos de dudosa veracidad en los que se recogen materiales legendarios.

En el caso de *El primer rey de Castilla*, la acción representada transcurre desde el reinado de Alfonso VI de León, que muere en el asedio a la plaza de Viseo en el año 1028, para terminar cuando es coronado Fernando I como rey de Castilla en 1037, por consiguiente, comprende un periodo de nueve años. En cuanto a *El último goda*, comienza cuando el rey Rodrigo accede al trono en el año 710, en la segunda jornada se desarrolla la invasión árabe y la derrota de Guadalete en el 711 y, finalmente, la comedia concluye después de la batalla de Covadonga en el año 722. El espacio histórico representado cubre once años. Tal como puede comprobarse, ambas comedias condensan secuencias temporales amplias que requieren una significativa elaboración dramática.⁵

Aunque no es mi intención fatigar con tantas fechas, se hace necesario delimitar la cronología de *La campana de Aragón*, a la que Morley y Bruerton consideran escrita entre 1598 y 1600.⁶ Pero antes, me parece conveniente recordar las palabras de Menéndez Pelayo que, como es habitual, ponen en evidencia los fallos que atentan contra su concepto de la unidad de acción:

Aunque termina esta pieza con la catástrofe legendaria de la campana de Huesca, y de ella toma el nombre, en realidad es una crónica dramática que abarca sucesos de tres reinados: el de don Pedro I, el de don Alfonso *el Batallador* y el de don Ramiro II *el Monje*. Cada una de las jornadas tiene acción distinta, y el conjunto forma una verdadera trilogía.⁷

⁵ En cuanto a las fechas de composición, *El primer rey de Castilla* es anterior a 1604, pues aparece mencionada en la primera lista de *El peregrino*, y Morley y Bruerton la fechan entre 1598 y 1603. Para *El último goda*, en cambio, establecen como probable el periodo de 1599-1608.

⁶ Sylvano G. Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Gredos, Madrid, 1968, p. 239.

⁷ En *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, de la Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Aldus, Santander, 1949, vol. III, p. 406.

En este caso, como en los otros, la configuración temporal queda pautada por la referencia a acciones militares, muertes y sucesiones de reyes. En el primer acto, la toma de Huesca después de la batalla de Alcoraz en 1096, y la muerte del rey don Pedro en 1104; en el segundo acto, las acciones del reinado de Alfonso *el Batallador* desde la conquista de Zaragoza en 1118 hasta el desastre de Fraga y su muerte en 1134; en el tercer acto, estamos ante un periodo incierto pues se escenifica un hecho legendario que suponemos, en mérito a la verosimilitud, que podría situarse en el primer año del corto reinado de don Ramiro II *el Monje*. Por consiguiente, se dramatizan sucesos acaecidos durante unos cuarenta años de la historia de Aragón.

Ahora bien, dos son las cuestiones que creo importante considerar: 1) cuáles son los significantes temporales que van delineando, en el desarrollo de la comedia, el curso de los acontecimientos históricos; 2) cómo funcionan o de qué manera inciden en el entramado de la acción dramática. Ambas me parecen fundamentales para tratar de precisar la mecánica de los procedimientos constructivos que conforman la esencia tipológica de la comedia histórica, más allá de la problemática del grado de fidelidad con que se manejan las fuentes o de las posibilidades de imbricar los hechos particulares en la trama histórica.

En *La campana de Aragón*, la utilización de la temporalidad no se aparta en nada de la de las otras dos trilogías, por cuanto no contamos con datos que informen sobre la duración de la acción representada. Por el contrario, el transcurrir se constituye a partir de llamadas de atención contextuales que, mediante indicios, van signando el aquí y ahora del discurso de los personajes con apelaciones al pasado y con anuncios que marcan la progresión de la acción, la sucesión de los acontecimientos.

Me detendré en algunos ejemplos para aclarar esta cuestión. El primer acto está cargado de informaciones iniciales desde la apertura de la comedia con la siguiente acotación escénica que nos sitúa en una acción bélica:

Empiézase la comedia con ruido de cajas y batalla, moros que salen huyendo, y cristianos tras ellos, y descúbrese Santiago a caballo, armado, en lo alto, y moros heridos a los pies.⁸

Los nombres de los personajes en la didascalia que anuncia su entrada en escena (“Salen el rey D. Pedro mirando a Santiago, D. Alfonso y D. Fortunio”, *ibid.*) instauran el marco temporal y se genera el diálogo en el que los indicios van señalando circunstancias de la conquista de Huesca: la aparición de San

⁸ *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España* (ed. Marcelino Menéndez Pelayo). RAE/Sucesores de Rivadeneira, Madrid, 1898, t. VIII, 2ª sec., p. 253.

Jorge;⁹ la derrota de los cuatro reyes moros, cuyas cabezas cortadas toma el vencedor para crear las nuevas armas de su reino; las hazañas de los caballeros que han participado en la acción (don Alfonso, hermano del rey, don Fortunio de Lizana y sus 300 montafeses, don Nuño); por último, hacia el final el diálogo es interrumpido por el anuncio del avance de los moros que desde Zaragoza vienen para rescatar Huesca.

Todo este cuadro está armado sobre las coordenadas que Joan Oleza puntualiza acerca de los dramas *de hechos famosos*: la “situación bélica”, que en este caso enfrenta a moros y cristianos, presentada con un tratamiento mítico-legendario, “obras de sustancia épica en la que el ingrediente religioso (militante) juega un papel fundamental”.¹⁰

La estructura del acto, a la que me referiré más adelante, va encaminándose, por una parte, con líneas de proyección hacia el futuro, con la presencia del hermano del rey don Ramiro *el Monje*, y el sueño présago en el que la figura alegórica de Aragón le anuncia que ha de ser el rey. Recurso muy frecuente en Lope de Vega en este periodo (pienso por ejemplo en una situación parecida en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*) que, como es habitual en el teatro histórico, involucra la complicidad del espectador que conoce de antemano los sucesos. Asimismo, por otra parte, nos remite al pasado, a un tiempo acontecido fuera del escenario, que es construido con la palabra, como el nuevo triunfo del rey don Pedro relatado por Porcelo, criado de doña Elvira, o la microsecuencia informativa que concierne al pasado de esta dama que, vestida de hombre para ocultar su verdadera identidad, protagonizará la trama amorosa elaborada sobre los cauces de una comedia de enredo. Finalmente, el acto se cierra con un doble movimiento de avance hacia el futuro: la muerte del rey don Pedro y la siguiente propuesta de su sucesor y hermano, don Alfonso.

No he de ponerme la corona de oro
insignia de que el rey que hereda goza,
ni cetro en mano para más decoro,
ni galas dignas de mi edad tan moza,
hasta que pueda, desterrando al moro,
coronarme en la insigne Zaragoza,
adonde luego iré por mi persona,
en su Coso poniendo mi corona.¹¹

⁹ Hay una incongruencia entre la acotación que menciona la aparición de Santiago y el diálogo de los personajes que señalan la presencia de San Jorge.

¹⁰ Oleza, art. cit., p. 256.

¹¹ *Obras de Lope de Vega*, ed. cit., p. 263b.

Fuera de estas referencias que se mueven en la dimensión de un devenir histórico construido sobre acontecimientos públicos, carecemos por cierto de datos sobre el paso del tiempo en la acción, es más, en toda la comedia sólo hay una mención específica, en el nivel de la intriga amorosa, en el tercer acto, que es cuando doña Elvira/don Juan, apresada por los enemigos, se lamenta ante Arminda:

Dos meses ha que me tienes
en esta dura presión;
dos meses que un siglo son
de mis males y tus bienes.¹²

Todo ello nos lleva a considerar que la discontinuidad temporal es inherente a este tipo de comedias históricas que desarrollan su acción en el esquema de una trilogía. Es evidente, pues, como propone en su libro Anne Ubersfeld, en el capítulo sobre “El teatro y el tiempo” que: “Las lagunas o vacíos temporales conducen al espectador (y al lector) a componer una relación temporal que no se le ofrece para ser vista sino para ser construida”.¹³ Por lo tanto, habría que plantearse ahora cómo funciona esa discontinuidad, o de qué manera incide la fragmentación temporal en la articulación de las distintas unidades que segmentan el texto teatral y cómo inciden en el entramado de la acción dramática.

En la estructura de la comedia, tal como se encuentra ya consolidada por los años de estas trilogías, la tripartición adoptada por Lope y por todos los autores, presupone una organización de tres segmentos mayores, los actos o jornadas, con características que oscilan entre la unidad, determinada por la continuidad en la acción, y las divisiones en estructuras intermedias articuladas por desplazamientos de lugar y tiempo y por la configuración de los personajes, que en el Siglo de Oro se denominaban escenas. Algunos críticos, como José María Ruano de la Haza, prefieren llamar a estas divisiones “cuadros”, para evitar la confusión con las mal llamadas “escenas” señaladas al modo de Hartzenbusch en sus ediciones del teatro áureo y que marcan entradas y salidas de personajes.¹⁴ En este caso, voy a adoptar la noción de cuadros, porque me parece más acorde con la perspectiva de la dimensión histórica que se proyecta en las obras.

¹² *Ibid.*, p. 283a.

¹³ Me refiero al libro *Lire le théâtre*, que en la versión española se titula *Semiótica teatral* (trad. y adap. Francisco Torres Monreal). Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1989, pp. 148-149.

¹⁴ *Vid.* para esta cuestión José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Castalia, Madrid, 1994, pp.

Voy a concretarme a desarrollar tan sólo los aspectos más significativos de la estructura de *La campana de Aragón*, sin detenerme en el análisis minucioso de las secuencias que, en algunos casos, sostienen los cuadros, con el fin de mostrar cómo construye Lope de Vega, en esta etapa de su producción, el tipo de comedias históricas resueltas como trilogías.

En términos generales, es posible circunscribir la trama estructural a lo que certeramente Joan Oleza califica como una dialéctica que se sitúa en el marco de las fuerzas contrastadas de los espacios históricos y los espacios particulares.¹⁵ La alternancia, interacción y confrontación rigen el curso de la acción dramática que resulta desorganizada por la excesiva fragmentación episódica y por cierta discontinuidad.

El primer acto, del que he esbozado algunos rasgos constitutivos de la temporalidad, cuenta con cinco cuadros circunscritos al reinado del rey don Pedro. El C. 1º (quintillas), se desarrolla en la esfera de lo público al presentar el triunfo en el combate contra los moros y la toma de Huesca. El C. 2º (quintillas), se sitúa en el monasterio de San Ponce de Tomares, allí aparece por primera vez don Ramiro, monje de excesiva humildad, “cuyo extraño destino —tal como dice Menéndez Pelayo— es lo que da unidad a la obra”,¹⁶ que se enfrenta al sueño présago en el que se proyecta la dimensión futura de su vida, lo que supone la confrontación entre el deseo (vida monástica) y el deber (la monarquía).¹⁷ El C. 3º (redondillas/romance/redondillas), da cabida al comienzo de la intriga secundaria, en el plano de lo particular, con la historia de don Fortunio Lizana, padre adoptivo de doña Elvira, y el enredo amoroso con don Nuño, potenciado por la situación de ocultar la dama su identidad bajo un disfraz varonil. En el C. 4º (endecasílabos sueltos), la muerte del rey don Pedro y la sucesión de su hermano don Alfonso, que condiciona el acto de su coronación al triunfo de la conquista de Zaragoza, vuelve a situarnos en la dimensión pública del plano de la historia. Finalmente, el C. 5º (redondillas)

291-294. La conferencia plenaria de Marc Vitse, en el presente volumen, propone interesantes observaciones sobre la función estructurante de la polimetría que considera prioritaria, lo que lo lleva a establecer un cambio de orden de los criterios ruanianos.

¹⁵ Art. cit., p. 256.

¹⁶ *Obras de Lope de Vega*, ed. cit., p. 407.

¹⁷ En los comentarios que sucedieron a la lectura de esta comunicación, Marc Vitse señaló que desde su perspectiva de análisis el C. 1º y el C. 2º constituían un único cuadro, no sólo por la unidad métrica de las redondillas, sino porque planteaba la instancia inicial del conflicto de don Ramiro. Si bien puede aceptarse la propuesta, creo que la estructuración en dos cuadros no responde tan sólo a privilegiar el criterio espacial sobre el de la polimetría, sino que además permite confrontar los dos mundos opuestos entre los que ha de debatirse *el Monje*.

configura la interacción de la situación del conflicto bélico con la intriga secundaria.

En el acto segundo la acción se circunscribe a momentos del reinado de Alfonso *el Batallador*, aunque desatendiendo toda fidelidad cronológica (históricamente median 16 años entre el comienzo y el final) instaure un espacio dramático destinado a proyectar la figura de don Ramiro de la vida monástica al trono. El C. 1° (endecasílabos sueltos) se abre con la ejecución exitosa de la situación bélica anunciada al concluir el acto anterior: la toma de Zaragoza por las tropas cristianas. El C. 2° (quintillas), enlaza la intriga amorosa del espacio particular, jugado en el contexto del mundo cristiano, con el espacio del mundo moro al incorporar el personaje de Arminda para complicar la trama amorosa con situaciones de celos. El C. 3° (octavas) presenta la apoteosis de la coronación del rey don Alfonso en Zaragoza, a la que acude don Ramiro y aprovecha para reprocharle su irrespetuosa profanación de iglesias, mientras que la llegada de tropas desde Fraga los pone nuevamente en pie de guerra. El C. 4° (redondillas) es una breve secuencia en la que se avanza sobre el triángulo de relaciones amorosas de Elvira-Nuño-Arminda. En el C. 5° (canción sin rima/quintillas), los combates se alternan entre uno y otro ámbito de contendientes, se produce la muerte inesperada del rey, devorado por la tierra en castigo por su injusta conducta contra los bienes religiosos, y Elvira pasa a ser cautiva de Arminda. Movimientos, pues, de imbricación de espacios públicos y privados. En el C. 6° (quintillas/romance/quintillas) se traslada la acción al monasterio de San Ponce de Tomares y allí la lucha entre el deseo y el deber se resuelve finalmente con la aceptación de Ramiro, mediante la ayuda divina, de cumplir con su destino de rey. En este acto se duplica la presencia del monje que va cobrando la función protagónica que ejercerá plenamente en el último acto. Esto pone en evidencia que no puede hablarse de la independencia orgánica de cada acto, por el contrario, hay una trabada interacción en la continuidad del proceso que va impulsando el movimiento dramático hacia un paulatino protagonismo del rey *Monje*.

La estructura del tercer acto, que Menéndez Pelayo considera que “es, sin disputa, el mejor de la pieza”,¹⁸ corre pautada en una sucesión de siete cuadros de los cuales, los seis primeros podrían alinearse en una doble secuencia paralela: por una parte, los cuadros 1°, 3° y 5°, correspondientes al ámbito de la esfera del conflicto del rey don Ramiro con la nobleza (= A); por la otra, los cuadros 2°, 4° y 6°, correspondientes a la intriga amorosa (= B) que se agruparían en coordenadas verticales y horizontales que podrían representarse con la siguiente

¹⁸ Ed. cit., p. 410.

formulación:

C. 1°: A¹ // B¹ : C. 2°

C. 3°: A² // B² : C. 4°

C. 5°: A³ // B³ : C. 6°

La serie A, correspondiente al ámbito público, plantea en el C. 1° = (A¹) (quintillas), la relación desarmoniosa rey/súbditos; en el C. 3° = (A²) (quintillas), continúa a modo de reiteración el mismo conflicto; en el C. 5° = (A³) (soneto/quintillas) el rey busca consejo de fray Leonardo para solucionar la insostenible situación de agravios a los que lo someten los nobles.

La serie B, por su parte, resuelve la intriga secundaria que en el final del C. 1° se acerca a situaciones de riesgo trágico, pues don Fortunio cree que la desaparición de Elvira obedece a que Nuño la ha deshonrado y para ocultar su ignominia la ha escondido o asesinado, por lo cual lo reta a duelo. Por lo tanto, en el C. 2° = B¹ (redondillas), nos informamos de la situación de Elvira cautiva en tierras de los reyes moros; en el C. 4° = B² (endecasílabos/quintillas), Nuño recibe carta de doña Elvira a quien creía muerta en el combate y se apresta a rescatarla del cautiverio; finalmente en el C. 6° = B³ (octavas/soneto/octavas), se resuelve en el plano individual la trama amorosa con el reencuentro de los enamorados.

El final del acto y de la comedia se concreta en el C. 7° = A+B (quintillas), resolución trágica de la historia con el castigo de los nobles, cuyas cabezas cortadas y expuestas como campanas, a causa de la soberbia que los llevó a despreciar y reírse del rey, servirán de ejemplo al mundo. El mismo Lope de Vega nos sintetiza así su ejemplaridad en la dedicatoria de la comedia: “La obediencia y veneración del rey muestra con sangriento castigo la presente historia, cuánto bien resulta de amarle y servirle, y cuánto mal de resistirle y desobedecerle”.¹⁹ A esta conclusión patética se añade la resolución feliz de la intriga secundaria con la reconciliación de don Fortunio, premiado por el rey por su fidelidad, y con el casamiento de Nuño y Elvira.

A modo de conclusión podría decirse que la estructuración de esta comedia, cuyo diseño dejo por el momento de contrastar con las otras dos trilogías anteriormente comentadas (*El último godo* y *El primer rey de Castilla*), por el modo de pautar la dialéctica de los espacios públicos y privados, ofrece un acabado modelo del intento de inserción de una historia particular, de

¹⁹ Cita de la dedicatoria de Lope de Vega a don Fernando de Vallejo, en *Obras...*, ed. cit., p. 251.

una suerte de intrahistoria, en el proceso evolutivo del devenir temporal. Ilustra de modo fehaciente tomando como eje central la figura del rey, don Ramiro *el Monje*, cómo es que éste se cumple inexorablemente guiado por un designio providencial y teleológico del que no es posible apartarse.

Para decirlo con palabras de Marc Vitse al referirse a la problemática de la temporalidad épica desarrollada en este tipo de obras:

Si tant de pièces mettent en scène le déroulement d'une histoire depuis ses origines [...] jusqu'à l'accomplissement de la réintégration harmonieuse d'un héritage à la fois retrouvé et actualisé, ce n'est pas prioritairement pour satisfaire la voracité d'un vulgaire tyrannique. C'est, bien davantage, parce que ce théâtre construit sans relâche le même espace temporel, ample et finalement homogène, dans les interstices duquel peut s'inscrire, au-delà des sombres parenthèses ponctuant nécessairement toute aventure humaine, l'intervention coordinatrice d'une Providence qui assure la répétition, innombrable et modernement postulée, d'une Divine Comédie.²⁰

La campana de Aragón es una comedia trilogía que se instaura en la historia para mostrar el cumplimiento de las tres etapas que conducen a un designio final mediante el cual se nos muestra cómo evoluciona este “aprendiz de rey”, en un encuadre escénico que selecciona tan sólo las secuencias necesarias para lograr una estructura que privilegia la representación dramática, porque como dice Lope en su dedicatoria: “la fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato”.²¹

²⁰ Marc Vitse, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2^a ed., 1988, p. 360.

²¹ *Obras...*, ed. cit. p. 251.