**AUT, XLIV, 2006, p. 277-290**

# LOS AGONISTAS OBLIGADOS A MENTIR EN EL TEATRO DE LOPE

por

*José Roso DÍAZ*

Universidad de Extremadura

Lope dota de funciones dramáticas precisas a sus personajes con el fin de desarrollar el enredo a partir del recurso del engaño. Así, más allá de la tipología de personajes que encontramos en sus obras dramáticas, y como ya señalamos en otro de nuestros trabajos[1], se puede establecer una clasificación de los agonistas ante el engaño[2], que estaría formada por las siguientes figuras:

Los engañadores;
Los engañados;
Los engañadores engañados y los engañados engañadores;
Los consejeros;
Los obligados a mentir.

Nos proponemos ahora analizar la figura del agonista obligado a mentir y sus variantes, estableciendo para ello, en primer lugar, una definición del mismo y analizando, después, los recursos a partir de los cuales se desarrolla con el fin de señalar su evolución en la obra dramática de Lope de Vega y su presencia en otros dramaturgos de la Comedia Nueva. Para lograr este objetivo hemos trabajado con corpus amplios de comedias, pues entendemos que sólo así se pueden establecer conclusiones sólidas sobre la figura que estudiamos.

I. *La figura del agonista obligado a mentir*.

[1] Cf. José Roso Díaz, *Las Circes del Arte. Sobre los agonistas embusteros del teatro de Lope*, en „Analele Universităţii de Vest din Timişoara". Seria Ştiinţe filologice, XLII-XLIII (2004-2005), pp. 339-356.

[2] Cf., sobre esta clasificación, y una introducción al estudio del engaño en el teatro del Fénix, José Roso Díaz, *Propuesta metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega*, en „Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica", XXV (2), San José, Facultad de Letras, pp. 67-86.

**BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)**

En las obras con frecuencia los engaños no tienen crédito si no son respaldados por varios personajes o si no son realizados por agonistas distintos a aquellos que pretenden beneficiarse de las situaciones que crean. Así estos últimos solicitan a otros una ayuda que se ve asegurada por los lazos existentes de obligación (obediencia o parentesco) y amistad[3]. En estos casos los agonistas se ven forzados a aceptar la imposición de otras voluntades y concretan el apoyo solicitado en la realización de engaños. Tal apoyo puede haber sido fijado previamente por el demandante de la ayuda o dejarse precisar por el buen proceder del que auxilia. Puede, por tanto, llevar a la práctica mentiras ya preparadas o crear otras con bastante libertad.

Los obligados a mentir son, antes que nada, cómplices y confidentes de las personas a las que socorren. Son criados o criadas, amigos y compañeros de éstos que no suelen engañar con agrado y manifiestan más frecuentemente sus quejas y hasta miedos por tener que hacerlo. Pueden mentir buscando el beneficio del agonista al que apoyan al margen de sus indicaciones, temen el castigo que le pueda venir si el engaño es conocido y evitan descubrir la verdad. En realidad son personajes que sostienen con sus embustes los proyectos de otros. De hecho se toman muy en serio la empresa muy encomendada, a veces más allá incluso de su compromiso[4] y no precisamente por las recompensas[5] que en ocasiones se les prometen al cumplir con sus objetivos.

Un ejemplo de personaje que se ve obligado a mentir lo encontramos en *La ocasión* perdida[6]. La princesa Rosaura obliga a su dama Doriclea a fingir que está enamorada de don Juan para que por la noche Rosarda se haga pasar por Doriclea para poder hablar a don Juan, hombre que ama:

---

[3] Ya lo advierte B. Gracián en el aforismo doscientos veintiséis del *Oráculo manual:* „Atención a obligar. Los más no hablan ni obran como quienes son, sino como les obligan (...). Cuesta a vezes muy poco el obligar y vale mucho". Cf. Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Ed. Emilio Blanco, Cátedra (Letras Hispánicas), 1995, p. 226.

[4] Ocurre, por ejemplo, en *Los esclavos libres* donde Arbolán pide a Leonardo (Medoro) que finga tener amor y afición a Lucinda. Entonces Leonardo quiere, incluso, ser tercero de Arbolán. Cf. Lope de Vega, *Los esclavos libres*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1918, p. 412b.

[5] El entregar alguna cadena, joyas o dinero al criado por su buen hacer en un servicio de importancia para el amo era habitual ya en textos medievales y muy tópica en nuestra literatura áurea.

[6] Cf. Lope de Vega, *La ocasión perdida*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, VIII. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Sucesores de Rivadeneira Artes Gráficas, 1930, pp. 214a-215a.

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

Rosarda: Pues oye mi intento agora,
verás una invención rara.
Tú has de fingirte perdida
por don Juan, que este es su nombre.
Doriclea: ¿Cómo, si soy de otro hombre
para mujer pretendida?
Rosarda. ¿Y no sabe una mujer
engañar a un tiempo a dos?
No te enfades, que, por Dios,
que lo has de hacer y ha de ser.
Doriclea: Mujer habrá que a dos quiera,
supuesto que al uno engañe;
mas no quieras tú que extrañe
lo que siendo baja hiciera.
Rosarda: No, que lo haces por mí
y es a cuenta de mi honor.
Doriclea: No diré a quien tengo amor
que me lo has mandado así.
Rosarda: Quitárete yo la vida
cuando sepa que lo has hecho.
Doriclea. Señora, rompe este pecho
de quien has de ser servida.
Verás el alma obligada
no sólo a tenerte amor,
pero a guardar a tu honor
la justa lealtad jurada.
Piérdase mi loco gusto
y aventure su remedio,
porque estando de por medio
el tuyo, sólo ese es justo.
Digo que me fingiré
enamorado de este hombre.
(Jornada I, p. 214a).

I.1. El poner la vida en otras manos. Las solicitudes de ayuda.

Se suele considerar, siguiendo a creencias muy aferradas en la tradición[7], que las penas se alivian comunicándolas a los amigos. Pero la mejora en ellas todavía es mayor si el afectado mueve a actuar a estos en su beneficio. Le piden por tanto favores. Estas peticiones abundan en la

[7] La sabiduría popular se hace constancia de esta creencia en refranes como „los males comunicados si no alcanzan sanidad, alcanzan alivio" o „el que cuenta sus males menos malos los hace".

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

acción, aunque casi siempre aparecen de forma muy breve y expresiva. En realidad constituyen por diversos motivos un mecanismo dramático de primer orden[8]. En uno de sus tipos el personaje que realiza la petición de ayuda encarece la importancia que tiene el éxito de la intervención y de los engaños del agonista que les apoya. Pondera al máximo el valor que adquiere la actuación de éstos con el propósito de obligarlos todavía más. Explicitan entonces, casi siempre en las empresas de amor, que ponen la vida en las manos de quienes les ayudan. Se utilizan en este sentido expresiones concisas. La confianza hacia ellos es total y les dejan hacer ampliamente[9].

Un ejemplo de este tipo de solicitudes lo encontramos en *Laura perseguida*[10] donde Octavio pide a Leonarda que se haga pasar por Laura para acabar así con la disputa entre el rey y el príncipe:

Octavio: Es del príncipe el remedio,
Leonarda, aquesta invención.
Leonarda: Sí, pero mala razón
ponerme a mí de por medio.
Octavio: ¿Por qué? ¿Tan falta naciste
de ingenio, de industria y arte,
que no sabrás transformarte
en quien hablaste y viste?
¿Ser Laura no fingirás
por un momento?
Leonarda: Sí haré;
pero no sé si sabré
imitarla.
Octavio: Sí sabrás;
que yo te daré el vestido
que aquí Laura ayer dejó
que mayor ejemplo ha sido.
Porque si en medio ha sido,
vuelta en hombre una mujer,
pudo a un rey tan sabio hacer
tal engaño y tropelía,
mejor de noche podrás

[8] Las interferencias entre distintas solicitudes de ayuda constituyen en algunas obras el elemento esencial para el enredo porque provocan efectos contradictorios.
[9] Expresiones del tipo „Traza, ordena y imagina lo que quisieres de mi", „remedio me das", „mira bien", „traza tú", „pongo la vida en tus manos" son frecuentes en las obras.
[10] Cf. Lope de Vega, *Laura perseguida*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, VII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, p. 124ab.

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

fingirte Laura, por bien
del Príncipe, que también
a Laura remedio das.
(Acto II, p. 124ab).

Los agonistas a los que se les solicita la ayuda suelen señalar con mejor o peor ánimo su disponibilidad a luchar por los intereses del amo o amigo, a representar un papel, incluso, si fuera preciso.

I.2. Las representaciones de un papel.

Para los personajes de la comedia la representación constituye su única realidad. Lo que el público percibe como actuación ellos lo viven como realidad. Se trata de dos niveles diferentes de la misma, de dos perspectivas frente a ella: la realidad-real y la realidad-ficción. Lope opera sobre esta última para crear engaños que son considerados por los agonistas como auténtica representación. Aprovecha así las posibilidades dramáticas de una ficción construida sobre la realidad-ficción. En efecto, cuando el personaje (en especial criados) es obligado a mentir y mostrar lo falso de manera creíble entiende muchas veces que está actuando, que representa un papel[11]. Ante tal hecho puede sentir miedo, dudar o, incluso, felicitarse por su habilidad para hacer mentiras.

El auditorio siempre identifica tales actuaciones en el mismo momento en que se producen. La mayoría de las veces provoca, además, humor. En realidad es una forma de considerar y hacer el engaño que no complica en exceso la acción, favorece la reflexión jocosa sobre algunos recursos dramáticos[12], utiliza los apartes, suele ser breve, no necesita tratamientos amplios e, incluso, cumple con sus objetivos al lograr equivocar a los personajes ante los que se realiza. A veces, en cambio, es descubierta y puesta al servicio del enredo en favor de otros intereses.

Los engaños realizados de tal forma requieren previamente de una preparación en la que se detallan cómo han de elaborarse. Suelen ensayarse como si fueran lección o cartilla que debe ser aprendida a la perfección. Es entonces cuando aquellos que los llevarán a cabo opinan sobre ellos. En su

[11] En realidad el representar un papel dentro de la comedia nos acerca, por un lado, a la cuestión del teatro dentro del teatro y, por otro, a la apariencia („fingamos lo que no somos"), característica esencial de la sociedad áurea omnipresente en todas las artes. El propio concepto de „papel teatral" nos acerca a la concepción del mundo como teatro, a la obligación estoica de hacer en la vida bien el papel que, impuesto por el autor Dios, estamos llamados a cumplir.

[12] A. Valbuena Prat, C. Bravo Villasante o Hannach Bergman lo han interpretado y valorado de diversas formas. A. Valbuena Prat, al ocuparse de esta cuestión, insiste en que es un recurso cómico, una broma con las convenciones teatrales que provoca la risa en el auditorio. Cf., para conocer estas opiniones, A. Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro,* Barcelona, Planeta, 1969, pp. 272 y ss.

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

ejecución es frecuente asistir al olvido de datos, a confusiones o comentarios entre los agonistas (si lo hacen dos) sobre su desarrollo.

En *Las burlas de amor*[13] Teucro y Fabio, criados, se ven obligados a mentir para que crean que su señor Ricardo es duque de Atenas. Ambos van vestidos como griegos y comunican a la reina que vienen a traer noticias al duque. Fabio y Teucro hablan entre ellos:

Teucro: Sospecho que has de turbarte,
Fabio.
Fabio: Disimula pues
(...)
Fabio comienza a mentir. En voz baja le dirá Teucro:
Teucro: Bueno vas Fabio
Fabio: Tú verás como negocio
(...)

Contada la mentira a Camila, llega Ricardo. Ambos hacen honores al „duque" y le dan noticias de sus tierras. Ricardo, tras lo que ha ocurrido en su familia, pregunta si le quedaron hermanas:

Ricardo: ¿Quedáronme hermanas?
Teucro: Dos:
Caritania y Fieliseda.
Ricardo: ¡Extraños nombres, por Dios!
Teucro: (Milagro fue no reírme
Fabio: Calla, buen Teucro, ten firme
que has de ver milagros hoy)

Al fin Fabio ha de reconocer la verdad. Ellos sólo representaron una mentira, que el día antes habían aprendido de memoria:

Fabio: Señor, ya sabes la fingida historia,
y estás de mi inocencia satisfecho.
Digo que ayer tomamos de memoria
cuanto hoy has visto que tenemos hecho.
Ricardo nos lo ha dado por escrito.

En definitiva, el engaño puede construirse como una representación, que el personaje podrá hacer mejor o peor pero siendo consciente de que está actuando. Tal manera de hacer los engaños se da, sobre todo, en criados o personajes que tienen que mentir por bien de otros.

I.3. Un contrario menor: los inclinados a mentir en beneficio de otros.

[13] Cf. Lope de Vega, *La burlas de amor*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la „Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 39-73.

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

Se registra en las comedias la presencia en un número menor de la variante operativa de los personajes obligados a mentir. Lope en su creación de las obras busca, lo hemos observado ya en otras ocasiones, fórmulas y recursos que logran entre sí una simetría perfecta. Recurre para ello a opuestos y contrarios, que pueden darse o no en una misma obra, pero que están presenten sin duda a lo largo de su producción. En este caso se trata de individuos que, valiéndose de su liberalidad, vinculación a determinado agonista, gusto o sentido de la justicia, mienten en beneficio de otros sin que nadie les pida que lo hagan. De hecho el agonista al que se favorece no es necesario que sepa, aunque puede saberlo, que alguien miente en su apoyo. Normalmente no se da una justificación extensa de los motivos por los que el agonista se dispone a ayudar a otros. Además el público reconoce siempre esta inclinación de la figura o el engaño efectivamente realizado. Sus intervenciones casi siempre alcanzan el éxito.

Un ejemplo encontramos en *La inocente Laura*[14] donde Andronio apoya de manera exagerada un engaño que Ricardo hace al rey:

Rey: ¿Qué es esto?
Ricardo: A no ser tu vida,
a no ser tu mismo aliento
esta traidora mujer,
tú la hallaras muerta aquí,
por lo que acabo de ver.
Rey: ¿Es Leonarda?
Ricardo: Señor, sí.
Rey: ¡Leonada! ¿qué puede ser?
Ricardo: Entré a dar la norabuena,
que ya merece tan mala
una mujer que no es buena,
cuando en su pública sala,
de afrentas secretas llena,
dos veces este criado
y yo la vimos tener
un vil, un loco, abrazado,
un oficial de placer.
Rey: ¡Qué bien el nombre ha empleado!
¿Tú lo viste?
Ricardo: Yo lo vi.
Rey: Y ¿tú también?
Ricardo: Señor, sí;

[14] Cf. Lope de Vega, *La inocente Laura*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch, Tomo IV, Madrid, Rivadeneira (BAE, LII), 1952, p. 493ab.

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

Y si no es verdad, que el cielo
permita que abierto el suelo
reciba ni cuerpo en sí.

Acto III, p. 493bc.

En boca de los propios agonistas de las comedias, en fin, encontramos una caracterización de los mismos con respecto al engaño a partir de los animales procedentes del bestiario medieval[15]. Son simples menciones que estructuran una clasificación más abierta y, sin duda, menos funcional. En ella el grupo más sólido lo constituye el formado por los engañadores que se designan con el nombre genérico de „áspides venenosos". Dentro de este conjunto ocupa un lugar importante la mujer a la que se considera „sirena melindrosa" y otro menos destacado los hombres bajo el calificativo de „cocodrilo camaleónico". Junto a este grupo aparecen otros siempre menos desarrollados como el del „papagayo" (los repetidores de engaños), el prudente „delfín" (los que sospechan donde hay un engaño) o la simple „perdiz" (los engañados). Estos dos últimos son los que presentan una frecuencia de aparición menor. Esta supuesta clasificación de los agonistas hecha por agonistas hace hincapié sobre todo en la figura del engañador.

2. *La evolución dramática del agonista obligado a mentir en el teatro de Lope*.

Analizamos a continuación la figura del agonista engañador en la producción dramática del Fénix. Fragmentamos en tres partes el corpus de nuestra investigación haciéndolas coincidir con otros tantos momentos diferentes que marcan su biografía y la evolución de su práctica dramática. Hemos considerado el corpus completo de la producción dramática del primer Lope de Vega (1588-1595)[16], un total de 45 comedias. Analizamos 177 de las 317 que fueron escritas con seguridad, según Morley y Bruerton[17], por el Fénix en su etapa de madurez (1596-1626) y el corpus total, sólo 18, de las que pertenecen a su ciclo *de senectute*[18].

---

[15] Cf., para profundizar al respecto, José Roso Díaz, *Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega*, en *La comedia de enredo. XX Jornadas de teatro clásico*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 131-142.

[16] El conjunto de comedias que sirven de base al estudio de la primera etapa de la producción dramática de Lope fue delimitado por el profesor Cañas Murillo. Cf. Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, especialmente pp. 23- 25.

[17] Cf. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (BRH), 1968, pp. 590-601.

[18] El profesor Juan Manuel Rozas sentó las bases biográficas, artísticas y temáticas que definen al espíritu de este ciclo. Cf. Juan Manuel Rozas, *El ciclo* ***de senectute****: Lope de*

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

a) *La figura del agonista obligado a mentir en la obra dramática del primer Lope de Vega (1588-1595).* No son tan importantes como en la etapa de madurez, aunque aparecen ya con funciones perfectamente definidas y sin diferencias sustanciales con respecto a los registrados en aquella. Suelen ser criados y criadas o amigos, en menor medida familiares. Actúan como confidentes de agonistas principales (normalmente también engañadores) por lo que a veces intervienen en la preparación de engaños. Responden siempre a una petición de ayuda, saben que deben actuar para llevar a buen puerto los propósitos de sus amigos o, incluso, deciden obrar por propia voluntad en beneficio de otros. Los obligados a mentir crean en las obras situaciones complejas, pueden mentir una o varias veces y se suelen pronunciar sobre tal hecho y los riesgos que conlleva. Aparece, por ejemplo, en las siguientes obras: Fabio y Severo en *Las burlas de amor* (Jornada III), Carlos en *Carlos el perseguido* (Jornada II), un criado en *La serrana del Tormes* (Acto III) Lavinio en *El enemigo engañado* (en varias ocasiones), *El dómine Lucas* (en varias ocasiones) o Pinelo en *El favor agradecido* (Acto II), Octavio en *Laura perseguida* (Acto I) o Abderite en *Las justas de Tebas y reina del Amazonas* (Jornada II).

En cambio, los obligados a mentir, aunque no tan frecuentes, aparecen ya muy definidos, de forma semejante a como lo harán en las obras del Lope-Lope. Destaca, relacionado con ellos, el recurso de los miedos a realizar o que se descubran engaños.

b) *La figura del agonista obligado a mentir en la obra dramática de madurez de Lope (1596-1626).* Son en el Lope maduro más importantes y frecuentes que en las comedias del destierro. Se trata de criados, amigos o parientes del agonista que hace la petición de ayuda; funcionan como sus cómplices y confidentes. En esta etapa los obligados a mentir se relacionan habitualmente con la técnica de preparación/realización del engaño, pueden crear confusiones que constituyen la situación significativa del nudo de la acción, muestran con frecuencia su desagrado y su miedo ante la empresa encomendada, pueden mentir una o varias veces o ser varios en una misma pieza. Ahora son más veces aprovechados para crear enredos muy complejos. Con este fin Lope hace coincidir diversas peticiones de ayuda en un mismo personaje, que conoce, por tanto, los intereses de los amigos a los que debe apoyar y los utiliza en su favor[19]. En estos casos el agonista

---

*Vega y Felipe IV*, en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega.* Ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-132.

[19] Es el caso de Castro en *El galán Castrucho.* Varios agonistas piden ayuda a este personaje para lograr el amor de su amada (Fortuna). Ocurre que Castro ama también a esa mujer. Cf. Lope de Vega, *El galán castrucho*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas,* VI. Ed. Emilio

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

obligado a mentir toma la iniciativa en su propio beneficio y es figura principal en el desarrollo de la acción. Aparecen ya con gran nitidez las peticiones de ayudas que se caracterizan por ser breves, expresivas y, en ocasiones, por encarecer la importancia de la ayuda para conseguir los objetivos del personaje que la solicita. Abundan también más en esta etapa los inclinados a mentir en beneficio de otros. La figura del obligado a mentir aparece en las siguientes comedias: *El galán castrucho* (Castro, en Acto II), *Lucinda perseguida* (El conde, Acto I), *La ocasión perdida* (Doriclea, Jornada II), *La prisión sin culpa* (Carlos; Acto I, preparación; Acto II, realización), *Los esclavos libres* (Zulema, Acto I; Leonardo, Acto I), *El ejemplo de casadas* (Tibaldo, Acto II), *El piadoso veneciano* (Leoncio y sus criados, Acto I), *Los embustes de Celauro* (Leonela, Acto I, *El ingrato arrepentido* (Alberto, Acto III), *Los amantes sin amor* (don Lorenzo, Acto I) *La gallarda toledana* (Ana, Acto III), *La desdichada Estefanía* (Mudarra, Acto II), *El alcalde mayor* (Camilo; Acto I, preparación; Acto I, realización), *El testigo contra sí* (Morata; Acto II en varias ocasiones), *Viuda casada y doncella* (Ardín, Acto II), *La pobreza estimada* (Tancredo, Acto III), *Los melindres de Belisa* (varios; Acto I, preparación; Acto I, realización), *La locura por la honra* (Blanca, Acto I), *El servir a señor discreto* (El conde, Acto III), *La venganza venturosa* (Rosela; Acto II, preparación; Acto II, realización), *La envidia en la nobleza* (Maestre de Santiago; Acto II, preparación; Acto II, realización), *Amor secreto hasta celos* (Leonora y Fabio en varias ocasiones), *Virtud, pobreza y mujer* (Julio; Acto II), *La vengadora de las mujeres* (Octavio; Acto II), *Quien todo lo quiere* (Octavia, Jornada II), *¡Ay, verdades, que en amor!* (Clara y Alberto en varias ocasiones) *Sin secreto no hay amor* (varios) y *De cosario a cosario* (varios).

Un buen ejemplo encontramos en *La vengadora de las mujeres*[20] cuando Lisardo pide a Octavio que vaya a la corte a requebrar en amores a Laura haciéndose pasar por príncipe de Portugal y dueño suyo, pese a que en realidad es su amo:

Lisardo: (...)
Tu vendrás vestido, Otavio,
que eres príncipe diciendo
de Portugal, en España,
por mi padrino y mi dueño:
así entrarás en palacio

---

Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la „Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1928, acto II. Castrucho maneja la acción en su beneficio.

[20] Cf. Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, XIII, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. 614-646.

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

como que asistes sirviendo
a Laura.
Octavio: ¡Paso, señor,
paso! ¿Estás loco? ¿Qué es esto?
Antes de hablarte palabra,
me has dicho tantas, que creo
o que ya Laura te quiere,
o que ya has perdido el seso.
(...)
mas, ser yo príncipe, entiendo
que no es acuerdo acertado,
que haremos algún enredo
de que nos resulte daño.
Lisardo: Yo no te pido consejo,
sólo que calles te pido,
y que me sigas te ruego;
que son las leyes del criado
la obediencia y el silencio.
(Acto II, p. 636ab).

c) La figura del agonista obligado a mentir en la obra dramática del Ciclo *de senectute* de Lope. Son en las comedias del ciclo *de senectute* poco importantes y bastante menos frecuentes que en las obras del Lope maduro. Ello se debe tanto a la reducción de la presencia del recurso como a la tendencia a disminuir el número de agonistas que participan en los engaños. Aparece en las siguientes obras: *Por la puente Juana* (Benito; Acto I, preparación, Acto I, realización), *Del monte sale* (Tirso y Juan; Acto II) y *La noche de san Juan* (Blanca; acto III; Pedro, acto III) y *Si no vieran las mujeres* (Tristán, acto III). Registramos una solicitud de aguda en *Del monte sale* (Narcisa; acto II, es poco significativa para la acción).
La tendencia a reducir el número de agonistas que participan en los engaños hace poco pertinentes para la acción a los obligados a mentir y a los consejeros, que son menos frecuentes que en etapas anteriores.

3. *Los obligados a mentir en el teatro barroco*.

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

Aparecen con frecuencia en el corpus de obras analizado[21]. Se trata casi siempre de criadas o amigos del agonista que hace la petición de ayuda. Llevan a cabo engaños que se construyen con la técnica preparación/realización del engaño e inciden de forma significativa en el desarrollo de la acción. Muestran a veces el desagrado y miedo con el que engañan, pueden hacerlo varias veces en una misma pieza o, incluso, ayudar a varios agonistas a la vez, aunque entonces actúan en buena medida buscando el beneficio propio. Las peticiones de ayuda son breves y expresivas, quedan siempre muy claras para el auditorio. Se dan en estas piezas los inclinados a mentir en beneficio de otros, aunque generalmente presentan una importancia menor para la intriga. Ejemplos encontramos en *La suerte sin esperanza* (Ascanio, Jornada II; Leonarda, Jornada III), *El Narciso en su opinión* (Tadeo, Jornada II, preparación; Jornada II, realización), *Amar por señas* (Gabriel, Acto II), *Don Gil de las calzas verdes* (Quintana, Actos II y III), *Averígüelo Vargas* (Cabello, Acto II), *El desdichado en fingir* (Arseno, Acto I, preparación; Acto I, realización), *La industria y la suerte* (Julio, Acto III), *Casa de dos puertas mala es de guardar* (Marcela, Jornada III) y *El socorro de los mantos* (Inés, Jornada III).

Los obligados a mentir y los consejeros no difieren en exceso a la forma y frecuencia con la que se daban en la producción dramática de Lope. Han aumentado ahora las reflexiones sobre el hecho de engañar (casi siempre determinaciones a seguir haciéndolo) y no aparecen los reproches a quien todo lo cree con facilidad.

4. *Conclusiones:*

Los obligados a mentir son los agonistas que responden a las solicitudes de ayuda hechas por familiares o amigos mediante la realización de engaños. Son personajes que sostienen con sus embustes los

[21] La nómina de autores seleccionados para realizar el corpus responde a la intención de que queden representados en ella las diferentes etapas evolutivas de la Comedia, ya sean éstos consolidadores, reformadores o epígonos fundamentales o insignificantes para la historia del género. Se pretende con ello rastrear la presencia del agonista obligado a mentir en toda la Comedia Nueva. Hemos seleccionado un corpus de 50 obras que pertenecen a los siguientes autores: F. Agustín Tárrega (1554?-1602), Gaspar Aguilar (1561?-1623), Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631), Luis Vélez de Guevara (1570?-1644), Tirso de Molina (1570?-1648), Antonio Mira de Amescua (1574?-1644), Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581?-1639), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686), Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669), Álvaro Cubillo de Aragón (1596?-1661), Francisco Leiva Ramírez de Arellano (1630-1676), Diego y José Figueroa y Córdoba (mediados del siglo XVII), Fernando de Zárate y Castronovo (¿?-1660) y F. Antonio Bances Candamo (1662-1704).

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

proyectos de éstos, se convierten en sus cómplices y confidentes. En las comedias registramos también el contrario de estas figuras. Se trata de personajes que por iniciativa propia y sin existir una obligación explícita deciden mentir en beneficio de otros. Esta variante es, en cambio, poco utilizada.

La presencia de los agonistas obligados a mentir en todas las etapas de la producción dramática de Lope de Vega y en dramaturgos contemporáneos y posteriores suyos confirma el hecho de que estamos ante una figura especialmente significativa para el desarrollo del enredo, y que Lope realiza una clasificación de los personajes ante el engaño, en la que esta figura es simple pieza, con el fin de precisar sus funciones dramáticas y generar los enredos más efectistas.

## BIBLIOGRAFÍA


Arco y Garay, R., *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de V*ega. Madrid, RAE, 1942.

Cañas Murillo, Jesús, *Personajes-tipo y tipo de personajes en el teatro de Gaspar Aguilar*, en „Anuario de Estudios Filológicos", VI, 1983, Cáceres, Uex, 1984, pp. 35-56.

Cañas Murillo, Jesús, *Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, en „Anuario de Estudios Filológicos", XIV, 1991, Cáceres, Uex, 1992, pp. 75-95.

Cañas Murillo, *Jesús, Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.

Díaz Borque, J. Mª., *Sociología de la comedia del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

Díaz Borque, J. Mª, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch (Ensayo), 1978.

Esquer Torres, R., *Estructura de los personajes en el teatro de Lope de Vega*, en *Historia y Estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC (Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica). Anejos a „Revista de Literatura", 31, pp. 219-224.

Morley, Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (BRH), 1968.

Prades, Juana de José, *Teoría de los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, CSIC, 1963.

Roso Díaz, José, *Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega*, en *La comedia de enredo. XX Jornadas de Teatro Clásico*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 131-142.

Roso Díaz, José, *Propuesta metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega*, en „Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica", XXV (2), San José, Facultad de Letras, pp. 67-86.


BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)

Roso Díaz, José, *Las Circes del Arte. Sobre los agonistas embusteros del teatro de Lope de Vega*, en „Analele Universităţii de Vest din Timişoara". Seria Ştiinţe filologice, XLII-XLIII (2004-2005), pp. 339-356.

Rozas, Juan Manuel, *El ciclo **de senectute**: Lope de Vega y Felipe IV*, en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.

## PROTAGONIŞTII OBLIGAŢI SĂ MINTĂ ÎN TEATRAL LUI LOPE
(Rezumat)

Scopul acestui articol este de a analiza figura protagoniştilor obligaţi să mintă în opera dramatică a lui Lope de Vega. În teatrul său există, efectiv, protagonişti a căror intervenţie se face necesară pentru a se realiza înşelăciunile şi interesele altora, de care ei se simt legaţi prin legături ca prietenia, rudenia sau obedienţa. Sunt, prin urmare, complici şi confidenţi ai protagoniştilor care înşală. Apar, de asemenea, în opere, protagoniştii înclinaţi să mintă în beneficiul altora. În acest articol studiem prezenţa acestor protagonişti în cele trei etape ale evoluţiei dramatice ale lui Lope şi le urmărim prezenţa la dramaturgi contemporani şi urmaşi ai săi, cu scopul de a le sublinia importanţa în genul istoric al Comediei Noi.

BDD-A6389 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:40 UTC)