

«ENGAÑAR CON LA VERDAD»,  
*ARTE NUEVO*, V. 319

VÍCTOR DE LAMA  
Universidad Complutense de Madrid

Justo después de exponer qué formas métricas se acomodan mejor a cada asunto (vv. 305-312) y de mencionar cuán importante es el uso de algunas figuras (vv. 313-318), y antes de mencionar cómo «los casos de la honra son mejores», Lope incluye estos versos en su *Arte nuevo* para informarnos de un procedimiento dramático, “engañar con la verdad”, que aporta a la comedia barroca una riqueza dramática y unas posibilidades escénicas que hicieron las delicias del público de los corrales. Estos son los versos:

El engañar con la verdad es cosa  
que ha parecido bien, como lo usaba  
en todas sus comedias Miguel Sánchez,  
digno por la invención de esta memoria.  
Siempre el hablar equívoco ha tenido  
y aquella incertidumbre anfibológica  
gran lugar en el vulgo, porque piensa  
que él sólo entiende lo que el otro dice. (vv. 319-326)

El discutido origen de tal artificio, su polémico significado y su desarrollo en la comedia nueva aconsejan un análisis detenido.

En esta tarea de esclarecer la importancia de «engañar con la verdad», tiene especial interés explicar la deuda que Lope declara con Miguel Sánchez («digno por la invención de esta memoria» dice), un dramaturgo vallisoletano bien conocido y admirado en su época<sup>1</sup> pero que hoy es casi ignorado a pesar de ser uno de los tres únicos autores españoles que se citan en el *Arte nuevo* (los otros dos son el célebre sevillano Lope de Rueda y el no menos famoso valenciano Cristóbal Virués).

---

<sup>1</sup> Le dedican elogios, entre otros, Cervantes, Agustín de Rojas, Francisco de Herrera y Lope de Vega en varias ocasiones. Recoge estas menciones Stefano Arata en su obra *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della Comedia nuova*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

## 1. ALGUNAS INTERPRETACIONES DE “ENGAÑAR CON LA VERDAD”

No es que falten explicaciones de lo que significa “engañar con la verdad”. Más bien al contrario: cualquier lector del *Arte nuevo* cree entender estos versos y da su opinión<sup>2</sup>. Pero si nos detenemos a cotejar las lecturas que ha hecho la crítica de este artificio, descubriremos cómo desde hace mucho tiempo se han divulgado interpretaciones distintas que han venido a sembrar una gran confusión en la materia. Lo más sorprendente del caso es que el error ha perdurado porque han sido críticos prestigiosos quienes han seguido una senda equivocada con base en declaraciones del siglo XVII, como veremos.

Situémonos en los albores de la Filología contemporánea, cuando en 1901 el hispanista Morel Fatio editaba en el recién creado *Bulletin Hispanique* el *Arte nuevo de hacer comedias* y explicaba lo que él entendía por «engañar con la verdad»:

Procedimiento ingenioso que tenía éxito ante un público español acostumbrado a un procedimiento inverso, es decir, a presenciar obras en que los dramaturgos se esforzaban en ocultar cuidadosamente el desenlace, de engañar al espectador desviando su atención [...]. El público no daba crédito a una exposición que permitía adivinar el final y el poeta así, *diciendo la verdad*, engañaba al espectador y obtenía el resultado deseado, que consistía en mantener hasta el final de la obra a este público atento e indeciso<sup>3</sup>.

Morel Fatio quiso conocer qué entendían los contemporáneos de Lope por “engañar con la verdad” y fue a encontrar una explicación en las cartas latinas de un gran sabio del siglo XVII, Juan Caramuel, al que cita en su estudio. Pero el filólogo francés parece haberlo leído demasiado superficialmente, pues no presta atención a todas las posibilidades que menciona el polígrafo madrileño. En efecto, Caramuel en su *Epístola XXI* se hace esta pregunta: «¿Se debe en la comedia engañar a los oyentes?». Él mismo se responde recordando las diversas menciones del *Arte nuevo* a diversos engaños; en primer lugar, el referido al final de la comedia (vv. 302-304):

Engañe siempre el gusto, y donde vea  
que se deja entender alguna cosa,  
dé muy lejos de aquello que promete.

<sup>2</sup> Con todo, sorprende que una reciente edición anotada del *Arte nuevo*, la de E. García de Santo-Tomás, no dedique ni una sola línea a explicar qué significa “engañar con la verdad”. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García de Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, núm. 585, 2006.

<sup>3</sup> A. Morel Fatio, «L'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», *Bulletin Hispanique*, 3, 1901, págs. 365-405, pág. 402. Ya antes Morel Fatio había defendido esta teoría en la reseña de la edición que había hecho Rennert de las dos obras entonces conocidas del autor vallisoletano (vid. Miguel Sánchez, *La isla bárbara* and *La guarda cuidadosa*, ed. Hugo A. Rennert, Boston, Publications of the University of Pennsylvania, 1896).

Caramuel, que era uno de los más apasionados defensores del *Arte nuevo* y de la fórmula teatral de Lope, considera que el dramaturgo cuenta con diversas posibilidades de engañar al público, como se desprende de sus palabras:

Conviene que el público presente en el teatro ignore el final de la comedia. El poeta lo consigue con la falsa suposición o engaño de los oyentes. Ciertamente quedan en suspenso cuando no descubren el término de la comedia, y son engañados cuando se entremezclan tales circunstancias. Que son obligados a esperar un final diverso del que tendrá la fábula.

Sin duda entre los dolos más ingeniosos debe colocarse en primer lugar el que engaña con la misma verdad. Tiene lugar cuando alguien de tal manera está dispuesto que difícilmente aceptará lo que se le diga. Entonces el que quiera engañarlo, piensa así: «Clodio es un hombre incrédulo y desconfía de mí. Juzgará falso todo lo que le diga y, sin embargo, voy a engañarlo. ¿Cómo? Le contaré la verdad, y como no cree lo que yo digo, se engañará». Las comedias de Miguel Sánchez son alabadas por este género de engaño.

También nos inducen a errar los equívocos, pues mientras los oyentes los entienden en un sentido y piensan haber comprendido bien, de repente la fábula se inclina en otro sentido y deleita a todos por su inesperada mutación<sup>4</sup>.

Como vemos, Caramuel contempla al menos tres formas de engaño apuntadas en otros tantos pasajes del *Arte nuevo*: el del final inesperado (vv. 300-304), el del engaño con la verdad propiamente dicho (ejemplo del incrédulo Clodio) (vv. 319-322) y el de los equívocos o dobles sentidos que dan lugar a una interpretación incorrecta (vv. 323-326). Además, sabe que “engañar con la verdad” es truco atribuido a Miguel Sánchez y poco tiene que ver con el final sorprendente de la comedia. Del texto de Caramuel se desprende una de estas dos conclusiones: que Morel Fatio no lo entendió adecuadamente o que no lo leyó entero. Sólo partiendo de esa interpretación errónea se explica que el filólogo francés no encontrara en la obra de Sánchez ejemplos de “engañar con la verdad”.

El problema se agravó cuando Américo Castro y Hugo A. Rennert en su *Vida de Lope de Vega* explican los versos del *Arte nuevo* dedicados a Miguel Sánchez aceptando la interpretación de Morel Fatio que lo relacionaba con la costumbre de ocultar el desenlace hasta el final de la comedia; y no se ahorran la coletilla de que en las dos obras conservadas de Miguel Sánchez no se encuentra dicho recurso<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Héctor Hernández Nieto, «La epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega», *Segismundo*, 12, núms. 23-24, 1976, págs. 203-288, pág. 286.

<sup>5</sup> Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, ed. con notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969, pág. 339. La obra inglesa *The Life of Lope de Vega* de H. A. Rennert se publicó en 1904; A. Castro añadió muchos datos a la edición española, de 1918, ya de autoría compartida. Precisamente Castro señala, en la «Adver-

Juana de José Prades dedica un extenso estudio al *Arte nuevo* en 1971. Sigue básicamente la doctrina de Morel Fatio, reproduce sus palabras y asume la paradoja de no encontrar dicho recurso en las dos obras del dramaturgo vallisoletano. No obstante, parece que la tesis no le satisface del todo y menciona una obra que en parte contribuirá a resolver el malentendido:

Hay una comedia impresa en 1653 que lleva el para nosotros sugerente título de *Engañar con la verdad*; fue su autor Jerónimo de la Fuente, de quien ya nos ocupamos en otro lugar. En esta comedia el procedimiento alabado por Lope sí que tiene un desarrollo ejemplar, y es prueba de que tal recurso había prendido entre los dramaturgos (En esta comedia, la duquesa de Urbino, protagonista de la obra, oculta su verdadera personalidad y rango y se finge criada de sí misma para lograr sus propósitos; es decir «engaña con la verdad»)<sup>6</sup>.

Poco después, en 1976, Juan Manuel Rozas en su *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega* revisa la crítica sobre este célebre pasaje y sus palabras contribuyen a enrevesar el asunto. Reitera el tópico de que en las dos únicas obras de Sánchez no se encuentran ejemplos de “engañar con la verdad”, pero para él «nada prueba esto. Bastaba el que Lope conociese otras dos comedias de Sánchez en que hubiese sendos ejemplos de “engañar con la verdad” para que pudiera hacer dentro del *Arte nuevo* tan tajante aserto sobre el modo de escribir de este dramaturgo»<sup>7</sup>. Y a continuación, rindiendo culto a esta tradición crítica equivocada, explica en qué consiste para él dicho procedimiento:

Se suele entender por *engañar con la verdad* el truco dramático de levantar pistas para aclarar el desarrollo de la obra y su desenlace, pero haciéndolo de tal modo que el espectador dude de ellas y aun las juzgue falaces. Es, por supuesto, una técnica propia de novela o drama policíacos. En los más populares telefilmes vemos que se nos dan dos o tres sospechosos para que el espectador elija el suyo y, con alguna frecuencia, el más marcado por demasiado marcado es rechazado como tal. Es, por tanto, un rasgo de literatura de masas, de literatura de entretenimiento, que no extraña gustase al público barroco. Además es paralelo a un rasgo de lenguaje que el texto enseguida menciona: *el hablar anfibológico*<sup>8</sup>.

Rozas sigue expresamente la tesis de Morel Fatio al decir que «no es un recurso de continuo uso en la escuela lopista». Incluso, reconociendo no haber leído la comedia *Engañar con la verdad* citada por Juana de José Prades, indica

tencia» a la primera edición española, que entre las notas añadidas por él está la referida a la interpretación del procedimiento de “engañar con la verdad”, debida a Morel Fatio, en la página 339.

<sup>6</sup> Juana de José Prades, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971, pág. 211. La comedia de Jerónimo de la Fuente puede leerse en *Parte tercera de Comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez, 1653, folios 19r-39v.

<sup>7</sup> Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGAE, 1976, pág. 141.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 141.

que «no parece coincidir exactamente con nuestro problema», pues la prometida del rey, María de Urbino, consigue enamorarle disfrazada bajo el nombre de Claudia, pero no le engaña con la verdad, lo que resulta es que el público sabe que ella es la verdadera prometida. Cree Rozas que «*engañar con la verdad* atañe en muchos casos al suspense del desenlace, paralelamente a la *incertidumbre anfibológica* de la que a nivel lingüístico, habla Lope»; y aporta en favor de su tesis la comedia *El semejante a sí mismo* de Ruiz de Alarcón, en la que el dramaturgo mejicano nos presenta a don Juan fingiendo ser su primo don Diego para someter a prueba a su amada y prima doña Ana «que ve a don Diego tan igual a don Juan que naturalmente le gusta. Y se enamora de los dos siendo uno solo...». Más adelante Rozas aprovecha la comedia citada por Juana de José Prades (*Engañar con la verdad*) y *El semejante a sí mismo*, de Ruiz de Alarcón, para indicar que «hay más posibilidades de acertar si interpretamos el engañar con la verdad como dos trucos teatrales: un fingimiento de cara al espectador y un fingimiento de un personaje de cara a otro u otros»<sup>9</sup>. Con estas consideraciones Juan Manuel Rozas parece asumir la tesis de Morel Fatio, crítica, pero acaba admitiendo, el ejemplo de Juana de José Prades y contempla dos trucos teatrales derivados de las dos comedias mencionadas. En conjunto, Rozas da la impresión de que no tenía nada claro qué es eso de «engañar con la verdad».

Como el *Arte nuevo* se incluyó en la edición de las *Rimas* de Lope de Vega de 1609, también Felipe Pedraza en su magnífica edición de las *Rimas* nos ofrece el texto del *Arte nuevo* con numerosas consideraciones interesantes<sup>10</sup>. Ya en la introducción se decanta por interpretar «el engañar con la verdad» y «el hablar equívoco» como dos aspectos de un mismo recurso dramático, en contra del criterio de Juana de José Prades, que estudiaba por un lado los vv. 319-322 de «engañar con la verdad» y los vv. 322-326 del «hablar equívoco». Pero lo novedoso de su interpretación no es reunir ambos recursos citados en el *Arte nuevo*, sino emparentarlos con otro bien conocido desde la antigüedad: la ironía trágica. Considera que el hablar equívoco «se refiere a esas frases de doble filo en que los personajes piden para sí o enuncian simultáneamente el más dulce de los bienes y el más acerbo de los males» (pág. 65) y lo relaciona con diversas muestras de ironía trágica que anuncian anfibológicamente el desenlace, como en esos versos de *Peribáñez* en que el Comendador sentencia

Esta noche has de ser mía,  
villana, rebelde, ingrata,  
por que muera quien me mata  
antes que amanezca el día. (vv. 2.306-2.309)

<sup>9</sup> *Ibíd.*, pág. 142.

<sup>10</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, 2 vols., [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993 y 1994; el *Arte nuevo* se encuentra en el vol. II, págs. 353-393.

Así, proclamando que morirá su deseo en cuanto Casilda sea suya, anuncia involuntariamente su propia muerte. Pedraza considera que éste es un caso de “engaño con la verdad” ya que sólo el espectador sabe que Peribáñez, alertado y dispuesto a defender su honra, hará verdaderas las palabras del comendador. Sólo veo un problema: en este caso no se pretende engañar a nadie. Me parece muy oportuna la aportación de Pedraza, nunca antes insinuada, pues la ironía trágica presenta ciertas concomitancias con el artificio que nos ocupa: la ironía trágica significaba en el teatro griego adelantar, sin que el héroe fuera plenamente consciente de ello, algo grave que le iba a suceder y que efectivamente sucedería con la colaboración del destino. La «ironía trágica» y el «engaño con la verdad» coinciden efectivamente en el anuncio de una verdad que se verá confirmada más adelante (con la natural sorpresa del auditorio), pero mientras en el procedimiento clásico no se advierte ninguna intención de engañar (más bien al contrario pretende “desengañar”), engañando con la verdad asistimos a un juego escénico utilizado con la misma finalidad cómica que el hablar equívoco. Los contextos y las funciones son muy diferentes: una cosa es la tragedia griega y el peso del destino en ella y otra muy distinta la comedia barroca y su afán de divertir por cualquier procedimiento. Me parece evidente que, si al recurso de “engaño con la verdad” hay que buscarle una filiación clásica, ha de ser emparentándolo con la comedia y no con la tragedia.

Para terminar este recorrido, debo referirme al estudio de José Roso *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*<sup>11</sup>. Entre los nueve tipos de engaños, el autor incluye «engaño con la verdad» en el primero, el de los «malentendidos»<sup>12</sup>. Considera que estos malentendidos pueden ser intencionales (y aquí entran el “engaño con la verdad” y el “hablar equívoco”) o no intencionales (el “engañarse” y el “engaño a los ojos”). Roso señala que la interpretación de Caramuel en su carta XXI es una interpretación reducida del recurso, sin reparar en que el equivocado no fue Caramuel sino Morel Fatío. Y aunque admite con Northup y Arata que “engaño con la verdad” «es una afirmación verdadera enunciada en sentido ambiguo o en una situación equívoca para despistar al interlocutor que interpreta erróneamente lo que se dice», acaba siguiendo a los críticos equivocados al decir que

<sup>11</sup> José Roso Díaz, *Tipología de los engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002. En su obra del año anterior, *El engaño y la acción en el teatro de Lope* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001), apenas se insinúa cómo repercute el procedimiento de “engaño con la verdad” en la acción de las comedias de Lope.

<sup>12</sup> Vemos luego en el tipo sexto, el de las verdades a medias (José Roso, *Tipología de los engaños...*, *op. cit.*, págs. 104-106), cómo continuamente hay referencias a «engaño con la verdad», y así lo corroboran los ejemplos de *El perro del hortelano* y *La moza de cántaro* que nos ofrece, lo cual siembra muchas dudas sobre la utilidad de dicha clasificación.

engañar con la verdad tiene dos niveles diferentes de realización. El primero se vincula a uno de los cuidados primordiales de los comediógrafos españoles de esta época que era el mantener oculto enteramente el desenlace hasta el final [...]. El segundo nivel de realización del engañar con la verdad trata del engaño de un agonista a otro dentro del escenario y con el total dominio de la situación por parte del auditorio [...]<sup>13</sup>

Y termina afirmando que «Lope alterna en las comedias la utilización de las dos concepciones del engañar con la verdad», sin mostrar ningún ejemplo de la primera de las mencionadas, es decir, aquella imaginada y nunca ejemplificada por Morel Fatio y sus seguidores<sup>14</sup>.

## 2. EL ORIGEN Y EL VERDADERO SIGNIFICADO DE “ENGAÑAR CON LA VERDAD”

Para encontrar la buena senda, debemos remontarnos de nuevo a Caramuel o, sin ir tan lejos, al breve artículo de G. T. Northup «The rethorical device of *deceiving with the truth*»<sup>15</sup>, de 1930, que no veo citado ni por F. Lázaro Carreter en la actualización del libro de Castro y Rennert, ni tampoco por J. de J. Prades, ni J. M. Rozas, ni F. Pedraza. Ha sido Stefano Arata quien, en su estudio *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita de la Comedia nueva*, da cuenta de la correcta interpretación.

Northup había señalado que “engañar con la verdad” era una afirmación verdadera enunciada con palabras ambiguas o en una situación equívoca con el objeto de despistar al interlocutor que interpretará de modo erróneo lo que se le ha dicho. Y cuando Lope añade que «Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice» no está más que justificando las virtudes teatrales y escénicas que tiene el hablar equívoco como uno de los procedimientos de “engañar con la verdad”.

Ya vimos cómo la lectura parcial que Morel Fatio había hecho de Caramuel (quien distinguía claramente tres tipos de engaños) había desviado la atención de la crítica hacia un final sorprendente de la comedia, al que Lope se refería en los vv. 300 y 301. No es extraño que no encontrara ejemplos en las obras de Miguel Sánchez, pues Lope no pretendía engañar con la verdad al espectador,

<sup>13</sup> José Roso, *Tipología de los engaños...*, *op. cit.*, pág. 50.

<sup>14</sup> Fiel a su propia clasificación de engaños, Roso defiende «que los esfuerzos actuales deban centrarse en diferenciar *el engañar con la verdad* y *el hablar equívoco*» sin reparar en que Lope, como veremos luego, cuando habla de esa «incertidumbre anfibológica» tan grata al vulgo, está refiriéndose lo mismo al artificio de «engañar con la verdad» que al hablar equívoco, que vendría a ser una forma especial de engañar con la verdad.

<sup>15</sup> G. T. Northup, «The rethorical device of *deceiving with the truth*», *Modern Philology*, 27, 1929-1930, págs. 487-493.

sino que era un personaje cualquiera quien engañaba a otro con la verdad para regocijo del público. Era este juego de perspectivas el que interesaba al dramaturgo: un personaje (no necesariamente el gracioso) interpretaba en sentido equivocado una frase o una situación cuyo sentido correcto conocían los espectadores. Y si además dicha frase o situación era interpretable como verdadera, el dramaturgo se metía en el bolsillo a un auditorio que estaba acostumbrado a engaños con base en la mentira. Es fácil imaginar el regocijo del público de los corrales, iletrado en su mayoría, al conocer mejor que muchos personajes de la escena, a veces aristocráticos, todos los hilos de la trama. Frente a los engaños habituales, el personaje que engañaba con la verdad aparecía en escena como persona inteligente y atrevida, por no haber tenido que recurrir a la mentira; y además podía presumir de su inocencia, lo que suponía un especial mérito del dramaturgo por el juego escénico que desencadenaba. No es de extrañar que “engañar con la verdad” fuera considerada la guinda del ingenio teatral y que Miguel Sánchez, como cultivador adelantado de tal artificio, alcanzara la fama en su tiempo con escasas comedias.

Pero, ¿fue Miguel Sánchez el primero en utilizar el recurso? En absoluto. Interpretar las palabras de Lope en el *Arte nuevo* literalmente y asegurar que fue Miguel Sánchez («digno por la invención de esta memoria», v. 322) quien inventara este artificio puede parecer exagerado. Pero no cabe duda de que Sánchez fue quien popularizó el recurso de “engañar con la verdad” y, con base en las palabras de Lope, a él se atribuyó la invención. Aunque Stefano Arata afirma en principio que la frase de Lope ha de tomarse al pie de la letra (pues en las tres comedias que se han conservado del dramaturgo podemos encontrar al menos seis secuencias construidas con este artificio retórico<sup>16</sup>), a continuación matiza que la intención de Lope es destacar el papel de Sánchez al elevar esta estratagema a situación escénica por excelencia.

En efecto, ya Terencio en el siglo II a. C. había usado brillantemente este recurso en el *Heautontimorumenos* y con plena conciencia de que era un procedimiento ya codificado en la expresión *vera dicendo fallere*. En dicha comedia Siro, un siervo muy astuto, plenamente consciente de la eficacia de este recurso, lo utiliza para engañar a los dos viejos de la comedia, Cremes y Menedemo. Esta pieza de Terencio es la de argumento más enrevesado. La estratagema de Siro, en un momento culminante de la acción, consiste en que el joven Cli-

<sup>16</sup> Stefano Arata, *Miguel Sánchez il «Divino»...*, *op. cit.* Recordemos que además de *La isla bárbara* y *La guarda cuidadosa*, ya publicadas por H. Rennert hace más de cien años, Arata atribuye a Miguel Sánchez con fundados argumentos *La desgracia venturosa* en su artículo «Un'opera sconosciuta di Miguel Sánchez 'el Divino': *La tragicomedia de la Desgracia venturosa*», *Cultura Neolatina*, 45, 1-2, 1985, págs. 125-140. Fue el tema de su tesis doctoral: *La Desgracia venturosa: commedia inédita di Miguel Sánchez 'El Divino', dramaturgo spagnolo del sec. XVI*, Tesi di Dottorato, Roma, 1987.



nias acuda a la casa de su padre Menedemo con Báquide y le diga que es la amante de Clitifón, en tanto que Antífila, la amada de Clinias, se queda en casa de Clitifón. Debido a que tanto Menedemo como Cremes desconfían de que eso sea cierto, les engañará con la verdad. Dice Siro a Clinias:

Pues yo a este plan le doy la palma de la victoria: de él me enorgullezco, por tener en mí tanta fuerza y tanta capacidad de astucia, que *diciéndoles la verdad, los engañaré a ambos*; hasta el punto que, aunque cuente vuestro viejo [Menedemo] al nuestro [Cremes] que Báquide es la amiga de su hijo, pese a todo, no se lo creerá<sup>17</sup>.

Se viene admitiendo que el *Heautontimorumenos* tiene su base en una comedia griega de la que restan escasos fragmentos. Por otro lado, una declaración de Terencio en el prólogo de la obra (v. 6) ha sido muy debatida y hoy resulta imposible saber si el recurso de *vera dicendo fallere* es original de Terencio o ya estaba en el original griego<sup>18</sup>.

¿Conocía Lope la deuda de Sánchez con Terencio cuando compuso el *Arte nuevo*? Probablemente no. Mucho después, en el *Laurel de Apolo* dice Lope de Vega de Miguel Sánchez «que ha sido / el primer maestro que han tenido / las Musas de Terencio...» pero estamos ya en 1630, muy lejos de aquellos primeros años del siglo cuando escribía: «encierro los preceptos con seis llaves / saco a Terencio y Plauto de mi estudio / para que no me den voces, que suele / dar gritos la verdad en libros mudos» (*Arte nuevo*, vv. 41-44).

El procedimiento de “engañar con la verdad”, base de muchos chistes y cuentecillos, fue tenido en cuenta a menudo en los tiempos que median entre la época de Terencio y la Europa renacentista, pues como veremos se conservan varios testimonios y la certeza de que el asunto interesó incluso a los filósofos escolásticos. Santiago Ramírez, traductor y comentarista de la *Suma Teológica*, señala que Santo Tomás «hasta se compadece con lo que no puede tacharse de mentira: cuando nos consta la suspicacia del oyente y que ha de tomar por falsa nuestra afirmación, podemos decir la verdad precisamente para que se engañe, sin que por eso engañemos»<sup>19</sup>.

Hay que decir, no obstante, que se han cometido excesos de interpretación en lo que ha de entenderse «engañar con la verdad». Veamos algunos ejemplos.

<sup>17</sup> El texto latino es como sigue: «Hic equidem consilio palmam do; hic me magnifice efero, / qui uim tantam in me et potestatem habeam tantae astutiae / *uera dicendo ut eos ambos fallam*; ut, quom narret senex / uoster nostro istam ese amicam gnati, non credat tamen» (*Heautontimorumenos* [IV, 3, pág. 402], en Terencio, *Comedias*, ed. bilingüe de José Román Bravo, Madrid, Cátedra, 2001).

<sup>18</sup> Terencio declara en ese verso del prólogo que el *Heautontimorumenos* es una comedia «duplex quae ex argumento facta est simplice».

<sup>19</sup> Santo Tomás, *Suma Teológica*, trad. Santiago Ramírez, Madrid, BAC, 1964, pág. 655. Desde una perspectiva más moderna Adolfo León Gómez nos ofrece la opinión de Freud sobre el asunto en su *Breve tratado sobre la mentira*, Cali, Universidad del Valle, 2003, pág. 10.

En el primer acto de *La Celestina* se ha descubierto el artificio en el recibimiento que Elicia (que debe esconder precipitadamente a Crito con ayuda de Celestina) hace a Sempronio cuando exclama toda apurada:

ELICIA (Aparte): ¡Ay triste! ¡Qué saltos me da el corazón! Y ¡qué es dél?

CELESTINA: Vesle aquí, vesle. Yo me lo abraçaré, que no tú.

ELICIA: ¡Ay! ¡Maldito seas, traydor! ¡Postema y landre te mate y a manos de tus enemigos mueras, y por crímenes dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas! ¡Ay! ¡Ay!

Cándido Ayllón comenta que ésta es «una de las escenas más irónicas del primer acto», porque es «una ironía que abarca lo verbal y lo dramático, sin dejar de tener [...] una fuerte dosis de un recurso típico de la comedia española del Siglo de Oro: *engañar con la verdad*»<sup>20</sup>. El hecho de que las palabras de Elicia anunciaran involuntariamente hechos funestos para Sempronio no implica que ésta intentara engañar a nadie con ellas, con independencia de que los buenos lectores supieran reinterpretar y disfrutar el significado profético de esas palabras cuando muere Sempronio. Estamos más bien ante un caso de ironía trágica, o tragicómica, si se me permite.

Patricia Garrido Camacho confunde el artificio de «engañar con la verdad» con la anagnórisis en su estudio *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*. En efecto, en el *Auto de la Resurrección de Nuestro Señor*, fechado entre 1550 y 1575, Jesucristo aparece disfrazado de hortelano y se revela a María Magdalena hablando como un pastor rico que requiebra a Magdalena con un lenguaje pastoril que puede ser interpretado en clave religiosa. Según Garrido Camacho en esta escena de anagnórisis Jesús está engañando con la verdad<sup>21</sup>:

Yo soy bivo y tengo padre  
 en la más rica majada  
 tengo hacienda no pensada,  
 y soy hijo de una madre  
 la mejor y más honrada.  
 Tengo ovejas cuantas quiero,  
 so una paloma sin yel,  
 y tengo un abrevadero  
 que no hay semejante a él,  
 y es una gloria mi apero.

<sup>20</sup> Cándido Ayllón, «La ironía en *La Celestina*», *Romanische Forschungen*, 82, 1970, págs. 37-55, pág. 42.

<sup>21</sup> Patricia Garrido Camacho, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*, London, Tamesis, 1999, pág. 104.

Si María Magdalena no reconoce a Jesús es porque está obnubilada por la pena, ya que cree que Jesús está muerto; parece lógico que esas palabras ambiguas de Jesús no sean bien interpretadas por Magdalena. Esa escena evangélica, que efectivamente tiene como base el artificio de “engañar con la verdad”, al estar recreada tan dilatadamente en esta pieza, permite que el público disfrute descubriendo el juego escénico de ver cómo Jesús se revela alegóricamente sin que la Magdalena caiga en la cuenta de que ese pastor es el mismo hijo de Dios. El paralelismo con el artificio de “engañar con la verdad” es evidente, pero falta algo esencial para que estemos ante el recurso que Lope atribuye a Sánchez: que Jesús pretenda engañar a la Magdalena. El propósito del autor no es primordialmente cómico sino religioso: el público conoce este pasaje evangélico y aquí con una extensión de 266 versos está siendo aleccionado en la doctrina cristiana.

En su empleo más elemental, la estratagema de “engañar con la verdad” aparece en las obras de Sánchez como una simple astucia retórica a la que recurre un personaje para salvarse de una situación comprometida. Así, en la tercera jornada de *La Isla bárbara*, Nísida y Emilio, que pasan por ser hermanos, son prisioneros del rey Drúсило. El monarca quiere casarse con Nísida, pero al enterarse de la desesperación del que cree ser su hermano, éste le explica la causa de su dolor sin que pueda descifrar el exacto significado de sus palabras:

¿Qué quieres, Rey, que te diga  
 si la Fortuna enemiga  
 me quita todos mis bienes?  
 ¿Puede ser más grave pena  
 ni suerte más rigurosa,  
 que ver mi querida sposa  
 reduzida en mano agena? (vv. 2.424-2.430)

El equívoco continúa cuando, para consolar a Emilio, el rey le aconseja matar al antagonista, sin saber que él mismo es el causante de los celos de Emilio. La secuencia se cierra con la intervención de Nísida que reprocha a Emilio utilizar demasiado a las claras el “engañar con la verdad”.

Parecida situación cómica encontramos en el primer acto de *La guarda cuidada*, donde Florencio, alertado de que el príncipe corteja a su amada Nisea, lo acusa recurriendo al doble sentido de sus palabras:

PRÍNCIPE: ¿Por qué pierdes la esperanza?

FLORENCIO: Porque me dicen, señor,  
 que tengo competidor,  
 hombre que puede y alcanza. (vv. 805-808)

PRÍNCIPE: Quizá para darte enojos  
y desanimarte, intente  
engañarte alguno.

FLORENCIO: Haz cuenta  
Que lo veo por mis ojos. (vv. 821-824)

Pero la verdadera originalidad de Sánchez alcanza su más alto grado cuando construye toda la trama de la obra «engañando con la verdad». Así sucede en *La desgracia venturosa* y en *La guarda cuidadosa*, comedias en las que este recurso va produciendo múltiples efectos ilusorios. Explica Stefano Arata que «para tener una exacta dimensión de la innovación de Sánchez es preciso leer la escena del tercer acto de *La desgracia venturosa* en la que todos los personajes participan del divertido juego de espejos surgido del hábil empleo que hace Laura del “engañar con la verdad”<sup>22</sup>. Del mismo modo en *La guarda cuidadosa*, Florencio y Nisea se arriesgan a embaucar al príncipe secundando la intriga organizada por el gracioso, construida bajo la misma estratagema empleada por Laura en la comedia precedente. Resulta chocante que todos estos ejemplos, tan evidentes, hayan pasado desapercibidos a tantos críticos<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Hay que destacar que la secuencia de *La desgracia venturosa* basada en «engañar con la verdad» se prolonga por más de 700 versos y constituye una de las más brillantes aplicaciones de este procedimiento en el teatro de la época. La comedia se abre precisamente con una escena en que el príncipe en el curso de una cacería, al grito de que viene un león, pretende «engañar con la verdad» (él era el auténtico león) a la ignorante Laura y seducirla, apartándose a solas con ella. Contrariada por las intenciones malévolas del rey, Laura lo desdeña. Poco después el rey la sorprende en brazos de Ludovico, a quien apuñala celoso; no obstante, Ludovico consigue escapar. El código de la honra establece que Laura debe morir, pero, simulada su ejecución, y con ayuda de Ludovico, que oportunamente regresa disfrazado, consigue huir al campo donde la joven pareja vivirá con los nombres pastoriles de Florisa y Alcino. La gente de palacio cree que Laura ha muerto. Paseando por el campo tiempo después, el rey descubre a Florisa cuyo parecido con Laura le anima a llevarla a palacio donde debe limitarse a representar el papel de Laura. Ahora Laura es una actriz consumada que en los apartes sigue siendo la campestre Florisa y con el personal de palacio una recatada mujer aristocrática. Durante un buen tiempo sólo Laura conoce todos los hilos de la trama y con un habilísimo empleo del artificio de «engañar con la verdad» sabe explotar a su favor la mentira del príncipe, primero obligándole a reconocer su matrimonio con Ludovico y luego desenmascarando su tosco plan y poniéndole en ridículo delante de toda la corte. Al final Laura y Ludovico piden perdón al príncipe y todos se reconcilian. Pues bien, la extensión y destreza en el uso del artificio justifica el trato destacado que Lope dispensa a Miguel Sánchez en el *Arte nuevo*.

<sup>23</sup> Morel Fatio emitió sus primeras opiniones sobre el artificio de «engañar con la verdad» en la reseña a la publicación las dos obras de Miguel Sánchez entonces conocidas (ed. de H. Rennert, Boston, 1896). Después, el difícil acceso a las obras del vallisoletano, o su desconocimiento, propiciaron la prolongación del error.

### 3. EN LOPE Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Stefano Arata nos refiere que Lope «engaña con la verdad» en una de sus obras más tempranas, *El príncipe inocente*, fechada en 1590. Por otro lado, un parlamento de Floriano en *Los locos de Valencia* (vv. 690-697) (comedia escrita entre 1590 y 1595) es considerado por Hélène Tropicé la primera manifestación del procedimiento conocido como «engañar con la verdad» en el teatro de Lope, artificio que la editora francesa identifica con lo que llama el «hablar equívoco». Otro ejemplo del mismo recurso serían los versos 1.756-1.800 de la misma comedia<sup>24</sup>. José Roso descubre el artificio de engañar con la verdad en las siguientes obras compuestas por Lope entre 1588 y 1595: *El molino* (1585-1595), *El mesón de la corte* (1588-1595), *Los locos de Valencia* (1590-1595), *El soldado amante* (1593-1595), *El leal criado* (1594) y en *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* (antes de 1596). Llama la atención que con las premisas falsas de Morel Fatio se siga afirmando que «no se registra en el primer Lope ningún caso de engañar con la verdad en su concepción más amplia, que consiste, como ya hemos señalado, en confundir también al público con el fin de mantener su atención hasta el final de la pieza»<sup>25</sup>.

Prueba de que el procedimiento de “engañar con la verdad” pronto se convirtió en paradigma del honesto disimulo es que en *Los mal casados de Valencia*, obra de Guillén de Castro fechada en la última década del siglo XVI, un personaje afirma: «¿Tú no sabes que en efeto / engaña como discreto / quien con la verdad engaña?»<sup>26</sup>.

En el Lope maduro se reconoce el procedimiento de engañar con la verdad en una veintena de piezas compuestas entre 1596 y 1626: *El galán Castrucho*, *Los locos por el cielo*, *Los pleitos de Inglaterra*, *Los embustes de Celauro*, *La gallarda toledana*, *El cuerdo loco*, *El caballero de Illescas*, *El hombre de bien*, *La discreta enamorada*, *El alcalde mayor*, *El testigo contra sí*, *El gran duque de Moscovia*, *El desconfiado*, *Mirad a quien alabáis*, *El caballero de Olmedo* (acto II, págs. 161-163), *La corona de Hungría*, *Amar con vistas* y *De cosario a cosario*<sup>27</sup>.

En el ciclo de senectud (1627-1635) al parecer el procedimiento de “engañar con la verdad” no es tan frecuente, aunque sí que lo son en general los en-

<sup>24</sup> Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, ed. Hélène Tropicé, Madrid, Castalia, 2003.

<sup>25</sup> Roso, *Tipología de los engaños*, op. cit., pág. 122.

<sup>26</sup> Guillén de Castro, *Los mal casados de Valencia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976, pág. 271.

<sup>27</sup> Menciona José Roso que «se registra en esta etapa también el engañar con la verdad en su concepción más amplia, que supone el confundir también al auditorio para mantenerle en todo momento atento a los acontecimientos que suceden en la acción» (*Tipología de los engaños*, op. cit., pág. 147), pero no pone ningún ejemplo.

gaños con base en malentendidos. Lope lo utiliza en *No son todo ruiseñores* y en *El castigo sin venganza*<sup>28</sup>.

Para Lope el artificio de “engañar con la verdad” constituía un instrumento cómico de gran eficacia, artificio idóneo para que el vulgo se sintiera privilegiado descubridor del juego dramático que se desenvolvía en el escenario. La difusión de dicho procedimiento a través del *Arte nuevo*, junto con el ejemplo de sus obras en escena, facilitó la generalización de dicho recurso en sus seguidores; y así es cómo pronto su importancia se elevó a uno de los procedimientos de más fuerza teatral en la comedia barroca.

Cervantes lo utiliza profusamente en *Laberinto de amor* con un enredo complicado en el que varios personajes recurren a numerosos engaños (algunos con la verdad) que se van descubriendo para culminar en un final con tres matrimonios felizmente concertados. En efecto, en esta obra de Cervantes la forma más habitual de “engañar con la verdad” es disfrazarse de otra persona, sin que ninguno de los disfrazados sea descubierto. Se llega al extremo de que Porcia, disfrazada de pastor (y luego de estudiante y de labrador), siendo considerada como hombre por Anastasio, acepte disfrazarse a su vez de mujer para entrar en la fortaleza donde está Rosamira, y allí trocarse al fin por ella y posibilitar así que salga de la prisión donde la tenía encerrada su padre. Pocos casos de travestismo habrá más atrevidos (e inverosímiles) en nuestro teatro clásico. También en la parte final de *El viejo celoso* Cervantes juega con el artificio cuando Cañizares no sabe que doña Lorenza tiene escondido al galán que le ha proporcionado Ortigosa, su vecina; en ese contexto es capaz de engañar con la verdad a su marido cuando le dice a su sobrina:

DOÑA LORENZA: ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares.

CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras, y qué niñerías! ¿Está loca, tía?

DOÑA LORENZA: No estoy sino en todo mi juicio; y en verdad que, si le vieseis, que se te alegrase el alma.

CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras, y qué niñerías! Ríñala, tío porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades.

CAÑIZARES: ¿Bobear, Lorenza? ¡Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir estas burlas!

DOÑA LORENZA: Que no son sino veras; y tan veras, que en este género no pueden ser mayores.

<sup>28</sup> José Roso, *Tipología de los engaños...*, op. cit., pág. 173. Tal procedimiento puede verse, a modo de ejemplo, en Lope de Vega, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1970, pág. 200, v. 2.842.

En el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*, publicado en 1615, Cervantes escribió estas palabras: «estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez...»; no parece extraño que el autor del *Quijote* tuviera *in mente* al autor vallisoletano al componer su *Laberinto de amor y El viejo celoso*.

En Calderón hay ejemplos bien elocuentes. Mencionaré sólo el de *El médico de su honra*, en el que doña Mencía para explicar la presencia de D. Enrique en su casa duda entre contar a su esposo, Gutierre, la verdad o engañarlo diciendo que es un ladrón; es entonces cuando considera menor mal “engañar con la verdad”<sup>29</sup>. Pero el resultado será contraproducente para ella, pues Gutierre encontrará la daga de D. Enrique y considerará infiel a su mujer.

#### 4. OTRAS PERVIVENCIAS

En el siglo XVIII el procedimiento sigue bien vivo en España. Tomás de Iriarte en *El señorito mimado* alude al artificio de “engañar con la verdad”, demostrando conocer perfectamente el *Arte nuevo* de Lope, obra que cita con inteligencia en *Los literatos en Cuaresma*. Don Alfonso, un personaje de *El señorito mimado*, cree descifrar el nombre vasco de quien le pretende engañar (Roberto Urreguezurrescoá), aislando sus componentes:

DON ALFONSO: [...]
   
De *urréa* el oro y *guezurra*,
   
la mentira, le ha compuesto,
   
lo mismo que si dijera
   
*orofalso* u *contrahecho*.

PANTOJA: El sobrenombre le viene
   
de perlas. ¡Gran marrullero!
   
Engañó con la verdad. (vv. 2.935-2.941)<sup>30</sup>

El procedimiento tuvo larga descendencia, incluso fuera de nuestras fronteras. *Les fausses confidences* es una comedia en tres actos de Pierre de Marivaux (1688-1763) que, por utilizar profusamente este recurso, fue traducida libremente por Bretón de los Herreros con el título de *Engañar con la verdad*<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Espasa Calpe, 1970.

<sup>30</sup> Tomás de Iriarte, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, ed. R. P. Sebold, Madrid, Castalia, 1986, pág. 309.

<sup>31</sup> *Engañar con la verdad, comedia en tres actos, escrita en francés por Mr. de Marivaux y traducida libremente por Manuel Bretón de los Herreros*, representada en Madrid por primera vez en abril de 1828 (editada en Madrid, Imprenta de Repullés, 1831). La obra de Bretón de los Herreros era en realidad una adaptación; se ha publicado recientemente una traducción, respetando el título original, de la obra de Pierre de Marivaux, *Las falsas confidencias*, Madrid, Cátedra, 2005.

El sintagma “engañar con la verdad” ha conservado su valor aforístico hasta el presente; sólo así se entiende que se utilice como título de una novela contemporánea, la del académico mexicano Artemio de Valle Arizpe publicada en 1955<sup>32</sup>.

Pero no vengamos tan acá. Sin dejar el siglo XVII, vemos que el procedimiento tuvo fortuna en la narrativa y Castillo Solórzano diera el título de *Engañar con la verdad* a la última de las seis novelas recogidas en sus *Tardes entretenidas* (1625)<sup>33</sup>. Solórzano había asimilado perfectamente el recurso y lo combina en esta novela con el motivo folklórico-novelesco del personaje que toma la personalidad del fallecido. Aquí el impostor es aquel a quien se había dado por muerto y, como en cualquier comedia, la trama se complica con una serie de disfraces haciendo honor a la estética barroca más genuina.

Pero anterior y mucho más conocida es la presencia del procedimiento de “engañar con la verdad” en el capítulo XLV de la segunda parte del *Quijote* (1615), en el célebre pasaje de Sancho en la ínsula. Sabido es que, como gobernador, se ve en la necesidad de administrar justicia sobre el caso de un hombre que decía haber prestado a otro diez escudos de oro, sin que éste se los hubiera devuelto. Cuando Sancho pide al viejo del báculo que jurara si era cierto que le habían prestado esos dineros, éste

dio el báculo al otro viejo, que se le tuviese en tanto que juraba, como si le embarazara mucho, y luego puso la mano en la cruz de la vara diciendo que era verdad que se le habían prestado aquellos diez escudos que se le pedían, pero que él se los había vuelto de la mano a la suya...

Sancho al momento descubrió que el prestatario pretendía “engañar con la verdad” ocultando el dinero en el báculo que había cedido al prestamista en el momento de jurar, a consecuencia de lo cual «quedaron todos admirados y tuvieron a su gobernador por un nuevo Salomón». El propio Sancho explicó luego a los asombrados presentes que «él había oído contar otro caso como aquel al cura de su lugar». Efectivamente, la misma historia se refiere en varias colecciones de cuentos medievales<sup>34</sup>. Como en tantas otras manifestaciones literarias, también en el artificio de “engañar con la verdad” lo culto y lo tradicional andan de la mano.

<sup>32</sup> Artemio de Valle Arizpe, *Engañar con la verdad*, México, Los Presentes, 1955.

<sup>33</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625; puede leerse en la edición moderna de Patrizia Campana, *Tardes entretenidas*, Barcelona, Montesinos, 1992, págs. 307-350.

<sup>34</sup> Este caso, según anota F. Rodríguez Marín en su edición siguiendo a anteriores comentaristas del *Quijote*, está tomado de la Vida de San Nicolás de Bari, inserta en la *Legenda aurea* de Jacobo de Voragine, arzobispo de Génova en el siglo XIII. Existe una traducción moderna de José Manuel Macías: Santiago de la Vorágine, *Leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 2001-2002.