

## EL BURLADOR DE SEVILLA: MENTIRA E HONRA NO TEATRO DO SÉCULO DE OURO

OLIVIERI, Danielle Theodoro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Os séculos XVI e XVII marcam um período de grande efervescência cultural na sociedade espanhola. Tal período é comumente conhecido como Século de Ouro. No centro dessa agitação artística, a literatura dramática cresce e ganha maior destaque. Entremezes, bailes, loas, mogigangas, autos sacramentais são alguns dos diversos gêneros que florescem nessa época. Contudo, as comédias se sobressaem desde o ponto de vista artístico e literário-dramático. De modo geral, o teatro áureo possui um forte vínculo com a cultura popular, sendo comum encontrar obras cujos temas giram em torno de paixões humanas, choques sociais, problemas do mundo ou questões puramente religiosas. Havia, entretanto, uma temática sobre a qual frequentemente pairava a atenção dos dramaturgos: a honra. Dentro da sociedade barroca aurisecular, a preservação da honra era uma das grandes preocupações que regiam a vida dos cidadãos de então. Para preservá-la, a mentira surgia como meio eficaz e, até mesmo, louvável e digno. Tirso de Molina, assim como outros autores, não hesitou em criar peças nas quais o jogo entre honra e mentira estivesse presente. *El Burlador de Sevilla* é um exemplo que ilustra bem a justaposição de ambos elementos na composição da obra dramática e de seus personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Século de Ouro, Teatro, Honra, Mentira, Tirso de Molina.

O Século de Ouro é sem dúvida o período que marca o ponto alto da literatura e da arte na cultura espanhola. Entre todas as manifestações literárias e artísticas vigentes nessa época, a literatura dramática adquire maior destaque e oferece, segundo aponta Maravall (1972), um aspecto interessante em relação à sociedade. Isso não quer dizer, porém, que a literatura áurea reflita uma imagem fiel da sociedade, mas se revela como um produto literário fortemente condicionado por sua base social. Trata-se, portanto, de uma criação literária que nasce e se desenvolve com finalidades sociais bem definidas (1972, p. 21).

Nessa época de efervescência artística, duas coisas são certas: 1) a mentira, assim como nos dias atuais e ao longo da história humana, era algo muito comum, 2) por diferentes motivos, sociais, culturais ou até mesmo religiosos, faltar com a verdade era um ato negativo e

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literaturas Hispânicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ (PPGLN/UFRJ). Atualmente é integrante do grupo de pesquisa CNPq Estudos e Traduções do Teatro Espanhol (ETTE/UFRJ). E-mail: [danielle.theodoro.olivieri@letras.ufrj.br](mailto:danielle.theodoro.olivieri@letras.ufrj.br)

vergonhoso. Pode-se dizer, então, que não haveria grande diferença entre o atual período e aquele. No entanto, o que talvez seja diferente é o entendimento sobre o que é “mentir”. O Tesoro de la Lengua Castellana (1611), de Sebastián Covarrubias, define o verbo em questão como “no decir la verdad maliciosamente”. Já o Diccionario de Autoridades de la Lengua Española apresenta, para o mesmo verbo, a seguinte definição: “engañar y frustrar alguna cosa”. Ambas definições, especialmente a de Covarrubias com o uso advérbio “maliciosamente”, nos levam a crer que para que algo improprio, falso, fosse considerado uma mentira era necessário que houvesse a intenção de enganar, causar danos ou sofrimento (GEORESCU, 2010).

Todo o contexto que envolve o ato de mentir, a mentira e o falso é aproveitado das mais diversas maneiras pelos dramaturgos na composição de suas obras dramáticas. Dito de outro modo, a mentira não aparece sempre no teatro áureo como tópico obrigatório, mas quando surge apresenta grau, função e importância distinta em cada obra, sendo em todas elas um recurso muito rentável para a construção da ação dramática e desenvolvimento dos mais diversos temas que aparecem nas peças desse período.

Embora o tratamento dado às situações que abarcam a mentira e a abordagem da mesma seja diferente em cada uma das comédias áureas, há entre elas, segundo aponta Georescu (2010), um ponto em comum: a preservação da honra. Se o intuito da mentira é preservar a honra pessoal ou da família, não deve ser considerado um ato reprovável, mas louvável; porém, se cumpre qualquer outra finalidade, poderia colocar em xeque a imagem daquele que mente ante a sociedade.

A honra é talvez o grande tema do Século de Ouro e está relacionado direta ou indiretamente a todos os outros seja no âmbito político-social ou artístico. É também um tema de interesse entre os estudiosos desse período. Arellano (1998) ressalta que uma questão importante “es la de la vigencia real en la sociedad coetánea del código del honor, es decir, la de la relación vida / teatro en la época.”<sup>2</sup> Segundo o autor, “debió de existir, sin duda, una vinculación con preocupaciones y comportamientos reales (ARELLANO, 1998, p. 9)”<sup>3</sup>. Por outro lado, há pesquisadores que, baseando-se em diferentes argumentos, negam tal fato.

---

2 Tradução: é a da vigência real na sociedade contemporânea do código de honra, isto é, a da relação vida/teatro na época.

3 Tradução: Existiu, sem dúvida, uma vinculação com preocupações e comportamentos reais.

Entretanto, para Arellano (1998), se tal vinculação não houvesse existido, não seria possível compreender a presença do tema, tampouco a importância dada a ele por célebres dramaturgos, como Lope de Vega, por exemplo, em suas obras. O criador *del Arte Nuevo de Hacer Comedias* chega a afirmar que casos de honra movem e emocionam com intensidade ao público dos *corrales de comedia*: “Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente”<sup>4</sup> (vv . 327-328). Lope insere o tema da honra no sistema dramático da comédia nova, atuando como elemento da estrutura dramática. Mas o que se entende por honra no Século de Ouro? Embora o objetivo do presente trabalho não seja uma abordagem exaustiva sobre o conceito de honra, cabe, devido à relevância do tema, uma breve contextualização sobre seu significado nessa época.

Ignacio Arellano (2013) aponta que a honra “tiene muchas facetas”<sup>5</sup> (2013, p.349). A bibliografia existente é extensa e não pretendemos levantar aqui o estado da questão sobre o que dizem os diferentes autores sobre esse tópico. Américo Castro (1972), Cañas Murillo (1995), Arellano (1995, 1998, 2013, 2015), Robert Lauer (2007), entre tantos outros pesquisadores, publicaram excelentes artigos e ensaios dedicados a analisar o conceito de honra na sociedade barroca. Em seus estudos, apontam diferentes matizes e variantes para o que venha a ser honra: honra como virtude, honra como opinião, honra como pedagogia moral, honra como autoridade, honra conjugal, honra familiar, honra social, honra pessoal, etc.

Sem desconsiderar os estudiosos acima mencionados, cujos trabalhos são de suma importância para as pesquisas centradas no Século de Ouro, é interessante ressaltar a proposta de definição de Gustavo Correa (1958). Para o autor, grande parte dos estudos dedicados à honra na literatura áurea centram seu ponto de vista em uma abordagem histórica e descritiva, apontando as marcas clássicas, germânicas e cristãs na formação e consolidação de tal conceito. Contudo, a honra, como elemento de ação dramática, somente pode ser explicada de modo satisfatório quando se considera sua vinculação com autênticas realidades, valores e ideais culturais da Espanha daquele tempo (1958, p. 99). Desde essa perspectiva, Correia (1958) considera que a honra surge como um signo polarizador de projeções culturais que apresenta um duplo plano relacionado à estruturação da sociedade: plano vertical / honra vertical e um plano horizontal / honra horizontal.

---

4 Tradução: Os casos de honra são melhores, porque movem com força a toda gente.

5 Tradução: Apresenta muitas vertentes.

O primeiro plano, como aponta Georescu (2010), diz respeito à escala social, desde nobres até aldeões, comumente pré-determinada pelo nascimento. Dentro desse plano, a honra é inerente à posição que o indivíduo ocupa na sociedade:

Las clases más altas eran en sí portadoras de honra por su misma excelstitud y comunicaban esta honra a la clase subsiguiente. El rey era el máximo portador de honra y sus actos en relación con sus súbditos conferían honra. Los nobles y los hidalgos ostentaban mayor o menor honra, según la distancia que los separaba del máximo centro irradiador de honra. Los labradores carecían de honra en relación con los demás y sólo ocasionalmente recibían honra adventicia por alguna distinción o favor concedido<sup>6</sup>. (CORREA, 1958, p. 100).

A honra vertical seria, portanto, uma *honra imanente*, que existe devido ao grau de nobreza alcançado desde o nascimento, por mérito extraordinário ou como resultado de exercer alguma posição oficial, estatal. O segundo plano - honra horizontal - abarca as complexas relações entre os membros da comunidade e, nesse sentido, o conceito de honra pode ser entendido como *fama* ou *reputação* (CORREIA, 1958). Manter a honra preservada consistia em manter uma boa opinião e aceitação pública. Em síntese, “la honra vertical actuaba como fator diferenciador en el sentido ascendente del status, al paso que la honra horizontal obraba con un sentido de igualamiento en calidad de símbolo de cohesión social.”<sup>7</sup> (CORREA, 1958, p. 102).

Sendo a opinião pública algo fundamental, a mentira funcionava como um recurso muito utilizado para a manutenção da honra. Embora a sociedade dos séculos XVI e XVII estivesse regida basicamente por três pilares, Igreja, monarquia e família, havia um outro sistema de crenças no qual a honra era mais divinizada. Dessa forma, ainda que a mentira apresentasse, conforme mencionamos anteriormente, diferentes faces – enganar, causar sofrimento ou danos, ocultar a verdade em sua totalidade – verifica-se que comumente os dramaturgos áureos a utilizavam para manter a honra de seus personagens (GEORESCU, 2010).

---

6 Tradução: As classes mais altas eram em si portadoras de honra dada sua mesma excelstitude e transmitiam essa honra à classe subsequente. O rei era o portador máximo de honra e seus atos em relação a seus súditos conferiam honra. Os nobres e aristocratas ostentavam maior ou menor honra, segundo a distância que os separava do máximo centro irradiador de honra. Os camponeses careciam de honra em relação aos demais e ocasionalmente recebiam a honra originada por alguma distinção ou favor concedido.

7 Tradução: A honra vertical atuava como fator diferenciador no sentido ascendente do status, ao passo que a honra horizontal atuava no sentido de igualar em qualidade de símbolo de coesão social.

Pedro Calderón de la Barca em *El Alcade de Zalamea* (1651), Lope de Vega em *Castigo sin venganza* (1631) e Tirso de Molina em *El Burlador de Sevilla* (1616) são amostras de dramaturgos, e suas respectivas obras, que abordam todo o cenário que brevemente tentamos descrever. Em todos esses exemplos, fica evidente a inclinação a aceitar algo pouco honroso como a mentira para proteger a honra.

Em *El Burlador de Sevilla y el invitado de piedra*, Tirso de Molina nos apresenta personagens que evidenciam uma justaposição dos distintos motivos para a mentira e suas consequências. Publicada em 1616, a famosa comédia de Tirso tem como centro as aventuras “amorosas” (ou melhor, falaciosas, burlescas e enganadoras) de um nobre cavalheiro, Dom Juan Tenório. Filho do secretário pessoal do rei de Sevilla, usa de todo seu engenho, astúcia, boa aparência e posição social para enganar as mulheres que cruzam seu caminho, além de seus pais, tutores ou prometidos em casamento. A duquesa Isabella é sua primeira vítima e, logo na primeira cena, vemos a fuga de dom Juan de Nápoles a Sevilla. Dentro desse percurso, sofre um naufrágio nas praias de Tarragona e aí encontra sua segunda vítima, a pescadora Tisbea. Já em Sevilla, realiza outros enganos e em um deles mata o pai de uma das jovens, dona Ana, que retorna no final da peça como o Convidado de Pedra para vingar-se de dom Juan e levá-lo consigo.

Dom Juan é um burlador narcisista e demonstra falta de respeito em relação a muitos dos princípios aceitos pela sociedade como amizade, hospitalidade, casamento, apressado pela figura do rei, por exemplo. O jovem cavalheiro busca sua própria satisfação e, para ter êxito em seus planos, vale-se da mentira como ferramenta principal. Naquele período, o destino de toda mulher era o casamento. Conseguir um bom marido para suas filhas era o que almejava todo pai e um bom casamento era o que desejava toda filha. Dom Juan é consciente disso e o aspecto mais persuasivo usado em suas mentiras consistia em dizer sempre o que as mulheres desejavam ouvir: uma proposta de casamento (GEORESCU, 2010). Sendo ele jovem, bonito, nobre e convincente em suas palavras, era muito difícil não acreditar em suas (mentirosas) promessas.

Zamorano (2017), em um artigo intitulado *El burlador de Sevilla, don Juan antes del mito*, argumenta que dom Juan é obcecado pela própria fama. Tal circunstância para os demais personagens da comédia não é outra coisa senão infâmia. Segundo o pesquisador, essa divergência separa a obra em perspectivas opostas, uma vez que há aqueles que consideram a fama um valor absoluto e digno de ser conquistado, porém outros defendem que tanto a fama

como a glória somente recebem devido valor se cumpre objetivos heroicos e, claro, compatíveis com a moral do sistema social dominante. Para Zamorano (2007):

(...) don Juan es un transgresor integral y sin fisuras (...). Actitud que, sin embargo, no lo convierte en un revolucionario en el sentido moderno, pues su rechazo a las normas y la ruptura con ellas no obedece a un ideal que las sustituya sino a una autoexigencia privada y egocéntrica, de naturaleza enteramente narcisista. Su irresponsabilidad social y la negligencia de sus deberes se explican como consecuencia de un individualismo exacerbado que se concentra en satisfacer sus apetitos, a costa de despreñar los valores que cohesionan y dan sentido al cuerpo social del que forma parte. Como personaje dramático, va a contrapelo de lo que representa y es. Desde el punto de vista social, un transgresor sin idealismo, sin ninguna visión política y con nula conciencia de estado o de la colectividad. Una figura solitaria que hace la guerra por su cuenta con la obediencia admonitoria de su criado Catalinón.<sup>8</sup> (ZAMORANO, 2017, p. 810)

A primeira vítima que surge em cena é a duquesa Isabella. Fazendo-se passar por duque Octavio, com quem a duquesa estaria previamente comprometida, o Burlador de Sevilla entra no palácio do rei de Nápoles, onde a jovem residia, e consegue ter relações com ela. Após o ato consumado, Isabella nota que não é seu prometido quem está em seus aposentos e pede por socorro. O rei descobre o ocorrido e ordena que seu embaixador, dom Pedro Tenório, persiga o infrator e o mate. Ao encontrá-lo, dom Pedro descobre que se trata de seu sobrinho: “Pedro: Di quién eres. / Juan: Ya lo digo: / tu sobrino”. (vv. 54-56). Para protegê-lo, o tio permite que fuja e mente ao rei, atribuindo injustamente a duque Octavio a culpa pela burla feita à duquesa em pleno palácio real. Para que não haja dúvidas sobre a identidade do violador, afirma ainda que a própria duquesa confessou tratar-se de duque Octavio.

Temos nesta primeira cena duas faces da mentira: a de dom Juan e a de dom Pedro Tenório. Dom Juan mente duplamente: mente sobre sua identidade, pois diz ser duque Octavio, e, fazendo-se passar por outro homem, realiza uma promessa de casamento à duquesa a fim de que esta aceite se entregar a ele.

---

8 Tradução: (...) dom Juan é um transgressor integral e sem fissuras (...). Atitude que, no entanto, não o converte em um revolucionário no sentido moderno, pois seu rechaço às normas e a ruptura com elas não obedece a um ideal que as substitua, mas a uma autoexigência privada e egocêntrica de natureza puramente narcisista. Sua irresponsabilidade social e a negligência de seus deveres se explicam como consequência de um individualismo exacerbado que se concentra em satisfazer seus apetites, desprezando os valores que unem e dão sentido ao corpo social do qual faz parte. Como personagem dramático, vai na contramão do que representa e é. Desde o ponto de vista social, um transgressor sem idealismo, sem nenhuma visão política e com nula consciência de estado ou de coletividade. Uma figura solitária que faz guerra por sua própria conta contra a obediência admoestatória de seu criado Catalinón.

ISABELA: Duque Octavio, por aquí  
podrás salir más seguro.  
JUAN: Duquesa, de nuevo os juro  
de cumplir el dulce sí.  
ISABELA: Mi gloria, ¿serán verdades  
promesas y ofrecimientos,  
regalos y cumplimientos,  
voluntades y amistades?  
JUAN: Sí, mi bien.  
(vv. 1-9)<sup>9</sup>

As mentiras de Dom Juan no primeiro episódio alcançam o resultado pretendido, porém resultam em graves consequências a todos os envolvidos: a perda pública da honra da duquesa e de sua família; duque Octávio passa a ser visto como traidor do rei. Considerando que a honra está vinculada não só a uma esfera social (honra horizontal), mas também à linhagem familiar de uma pessoa (honra vertical), pode-se dizer que a desonra de Isabella recai também sobre sua família que muito provavelmente é bem conhecida, já que pertencem à nobreza. Ademais, por ter cometido uma falta grave dentro do palácio real, a desonra da duquesa colocaria em xeque a honra do próprio rei como responsável direto por sua segurança. A transgressão de Isabella a uma norma social (velar, proteger e preservar a honra) implica em um castigo: prisão em uma torre do palácio. Já duque Octavio (acusado no lugar de dom Juan) recebe uma ordem de prisão como punição por ter violado uma nobre dentro dos aposentos reais.

Também para dom Pedro Tenorio as mentiras do burlador geram consequências: uma nova mentira. Dom Pedro é secretário do rei de Nápoles, participa e cuida ativamente para que as ordens reais sejam cumpridas. Ter um parente adentrando ocultamente o palácio e desonrando uma duquesa poderia ser visto como um ato de traição e, com isso, toda a família dos Tenorio estaria desonrada. Sendo assim, mesmo sendo homem de confiança do rei, acaba obrigado a desobedecê-lo para salvar a vida do sobrinho e sua linhagem.

Com a ajuda do tio, dom Juan foge à Tarragona. Diante do rei, dom Pedro mente e acusa duque Octavio. A mentira e desobediência a uma ordem do monarca, nesse caso, é motivada por uma questão pessoal/familiar. Mesmo configurando um ato de traição, deslealdade à

---

<sup>9</sup> Todas as citações referentes à obra *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* correspondem à versão digital disponibilizada pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (ver bibliografia).



autoridade máxima do reino a quem todos devem obediência, a mentira é justificada pela preservação da honra.

PEDRO: (Perdido soy si el rey sabe  
este caso. ¿Qué he de hacer?  
Industria me ha de valer  
en un negocio tan grave.)  
Di, vil, ¿no bastó emprender  
con ira y fiereza extraña  
tan gran traición en España  
con otra noble mujer,  
sino en Nápoles también,  
y en el palacio real  
con mujer tan principal?  
¡Castíguete el cielo, amén!  
Tu padre desde Castilla  
a Nápoles te envió,  
y en sus márgenes te dio  
tierra la espumosa orilla  
del mar de Italia, atendiendo  
que el haberte recibido  
pagaras agradecido,  
¡y estás su honor ofendiendo. (vv. 86-92)  
(...)  
PEDRO: Pues yo te quiero ayudar.  
Vete a Sicilia o Milán,  
Donde vivas encubierto. (vv. 108-110)

A segunda burla de dom Juan, e conseqüentemente a nova mentira, ocorre durante a fuga de Nápoles. Acompanhado por seu criado Catalinón, sofre um naufrágio próximo às praias de Tarragona e é salvo pela pescadora Tisbea.

A chegada de dom Juan à Tarragona dá início à oitava cena da primeira jornada da comédia. Tisbea surge solitária e abre um largo solilóquio expondo sua satisfação em ser uma mulher honrada, em viver sozinha e em nunca se deixar dominar por nenhum homem. Exalta ainda sua capacidade de desdenhar dos jovens que por ela se interessam e expressa certo gozo em ver o sofrimento de Anfriso, um pescador local, ao ser desprezado por ela. Tisbea, porém, acaba caindo como presa fácil nas redes do Burlador de Sevilla.

TISBEA: Yo, de cuantas el mar,  
pies de jazmín y rosa,  
en sus riberas besa  
con fugitivas olas,  
sola de amor exenta,  
como en ventura sola,



tirana me reservo  
de sus prisiones locas,  
aquí donde el sol pisa  
soñolientas las ondas,  
alegrando zafiros  
las que espantaba sombras.

(...)

Mi honor conservo en pajas,  
como fruta sabrosa,  
vidrio guardado en ellas  
para que no se rompa.  
De cuantos pescadores  
con fuego Tarragona  
de piratas defiende  
en la argentada costa,  
desprecio soy, encanto  
a sus suspiros sorda,  
a sus ruegos terrible,  
a sus promesas roca.  
Anfriso, a quien el cielo,  
con mano poderosa,  
prodigio en cuerpo y alma,  
dotó de gracias todas,  
medido en las palabras,  
liberal en las obras,  
sufrido en los desdenes,  
modesto en las congojas,  
mis pajizos umbrales,  
que heladas noches ronda,  
a pesar de los tiempos  
las mañanas remoza;  
pues con los ramos verdes,  
que de los olmos corta,  
mis pajas amanecen  
ceñidas de lisonjas.  
Ya con vigüelas dulces,  
y sutiles zampoñas,  
músicas me consagra,  
y todo no le importa,  
porque en tirano imperio  
vivo de amor señora,  
que halla gusto en sus penas  
y en sus infiernos gloria.  
(vv. 375-498)

Ao presenciar o naufrágio e o afogamento de dois homens, a pescadora busca ajudá-los. Dom Juan reconhece imediatamente sua potencial vítima nesse momento. Diferente do que acontece na burla anterior, na qual o jovem finge ser outra pessoa, veremos com a pescadora Tisbea a manutenção da identidade do burlador. Don Juan não cria uma nova identidade,

tampouco a oculta, mas permite que Tisbea saiba que ele “es el hijo aqueste señor del camarero mayor del rey” (vv. 570-572).

Temos, então, nessa cena, o encontro entre a pescadora, mulher pertencente às camadas sociais inferiores, e o burlador, um nobre. Como não se verifica a ocultação da identidade, é válido pensar que sua manutenção seria usada como instrumento para levar a cabo uma nova mentira e elaborar um novo plano. A possibilidade de contrair casamento com um nobre e a consequente mudança de status social poderia funcionar como um meio para atrair Tisbea a dom Juan que, sem ocultar sua origem e sem se negar ao possível matrimônio, recorre à posição social que ocupa para ter êxito em mais uma burla. O contraste nobres x plebeus não lhe soa como impedimento ou ameaça, mas parece sentir-se protegido por ele, ter total certeza da impunidade e estar resguardado de qualquer castigo.

A chegada de dom Juan, homem conhecido na alta sociedade de seu tempo, revela o ponto fraco de Tisbea: sua condição social. Dom Juan representa a única possibilidade de mudança de vida de uma pobre pescadora que possivelmente almeja ascender socialmente, tornando-se uma dama. Esse ponto fraco será usado pelo burlador, mediante a falsa promessa de casamento, para conseguir concretizar o segundo engano.

JUAN: Si vivo, mi bien, en ti,  
a cualquier cosa me obligo.  
Aunque yo sepa perder  
en tu servicio la vida,  
la diera por bien perdida,  
y te prometo de ser  
tu esposo.  
TISBEA: Soy desigual  
a tu ser.  
JUAN: Amor es rey  
que iguala con justa ley  
la seda con el sayal.  
(vv. 923-932)

Partindo disso, é possível pensar que, neste caso, a mentira esteja relacionada não só à questão da honra, mas também a outros temas: classe social e impunidade. Tisbea, que vela a todo custo pela manutenção de sua honra, ao ver em dom Juan a possibilidade de alterar seu status, decide entregar-se ao burlador. Este, por sua vez, certo da condição inferior de Tisbea não hesita em usar de sua posição para enganá-la. A burla feita à pescadora reclama um castigo que, a princípio, não ocorre. A classe social a qual dom Juan pertence o blinda e resguarda de

qualquer contrariedade, garantindo sua impunidade. Mais uma vez a mentira contada consegue o efeito pretendido: elevar seu ego e fama.

Depois de alcançar seu objetivo, dom Juan foge com seu criado, incendiando a choupana e toda a dignidade da pescadora, que acaba desonrada e sem seu único bem material: “¡Fuego, fuego, que me quemo, / que mi cabaña se abrasa!” (vv. 985 – 986), “¡Ah, *falso* huésped, que dejas, una mujer *deshonrada!*” (vv. 1007-1008, grifo nosso).

É interessante observar neste episódio de Tisbea toda a astúcia, *todo el ingenio*, e jogo de palavras usados por dom Juan na construção da mentira com a qual a engana. Todas as vítimas do burlador caem no mesmo discurso falacioso: a proposta de casamento. No entanto, para cada mulher enganada, a falsa proposta se apresenta de forma diferente. Dom Juan sabe que Tisbea é uma jovem simples e sua realidade está ligada às atividades que desempenha como pescadora. Atento a essas circunstâncias, o Burlador de Sevilla formula seus galanteios. É o que encontramos, por exemplo, entre os versos 583 e 596:

JUAN: Vivo en vos, si en *el mar* muero.  
Ya perdí todo el recelo  
que me pudiera anegar,  
pues del infierno del *mar*  
salgo a vuestro *claro cielo*.  
Un espantoso huracán  
dio con mi *nave* al través,  
para arrojarme a esos pies,  
que abrigo y *puerto* me dan.  
Y en vuestro *divino oriente*  
renazco, y no hay que espantar,  
pues veis que hay de *amar a mar*  
una letra solamente. (vv.583-596)

Nesse breve fragmento, dom Juan se vale de um jogo de palavras entre “amar – mar” para comparar a intensidade do amor com a grandeza, magnitude do mar. Isso constituiria uma forma de galanteio com o intuito de aproximar-se de seu alvo. Para que essa aproximação ocorra, utiliza em sua fala elementos que formam parte do dia a dia da pescadora como, por exemplo, o mar e o associa àquilo que ela no início rechaçava: o amor.

Outro aspecto interessante deve-se ao fato de dom Juan usar uma verdade, um dado real, na formulação da mentira. Seu nome, sua identidade e linhagem são mantidos. Efetivamente ele não cumprirá a promessa de casamento, mas o fato de tornar conhecida sua origem garante um certo peso às suas palavras. Não se espera que um homem pertencente à nobreza minta, *Gláuks: Revista de Letras e Artes- jul-dez, 2021- ISSN: 2318-7131- vol. 21, nº 2* 58

sobretudo em uma questão tão delicada como era o casamento. Trata-se de uma mentira embasada em uma verdade. Em palavras de Derrida (1996): “Mentir é querer enganar o outro, às vezes até dizendo a verdade. Pode-se dizer o falso sem mentir, mas pode-se dizer o verdadeiro no intuito de enganar, ou seja, mentindo.” (DERRIDA 1996, p. 8).

A terceira burla de dom Juan ocorre com sua chegada a Sevilla. Dona Ana, filha do Comendador dom Gonzalo, é o centro de sua atenção. A jovem está prometida em casamento a um homem escolhido pelo rei. Contudo, ao longo da peça descobrimos que ela mantém um relacionamento amoroso com seu primo, Marquês da Mota, e melhor amigo de dom Juan. Como é uma dama e filha de um homem muito respeitado, não pode desobedecer ou enfrentar abertamente seu pai. Percebendo que o casamento com o Marquês é impossível de acontecer dentro dos protocolos existentes na época no caso dos nobres, dona Ana decide entregar-se ao Marquês e consumir sua união com ele de outra forma.

Como o sentimento entre ambos era recíproco, seguramente o matrimônio se efetivaria posteriormente sem que dona Ana acabasse desonrada. A filha de dom Gonzalo escreve, então, uma carta ao Marquês marcando um encontro noturno em sua casa. A jovem especifica a hora, o local por onde ele deveria entrar e o que ele deveria usar: uma capa de cor. Erroneamente, a carta é entregue, muito provavelmente por uma criada, a dom Juan. Tal fato acaba funcionando como um caminho aberto, sem obstáculos para que o filho de dom Diego Tenório formule mais uma burla. O interesse em dona Ana já havia sido despertado em dom Juan pelo próprio Marquês quando este enumera todas as qualidades e beleza de sua prima ao amigo. A diferença é que agora o burlador tem todos os meios necessários para fazer com ela o mesmo que fez à duquesa Isabella, ou melhor, quase todos os meios.

Dom Juan parece ser ajudado pela casualidade, pois depois de receber a carta de Dona Ana, o próprio Marquês ingenuamente empresta ao burlador sua capa. Isso ocorre para que dom Juan assuma a identidade do companheiro e consiga facilmente entrar na casa da jovem. São duas casualidades, carta e capa, que possibilitam a terceira tentativa de burla de dom Juan, que efetivamente não ocorre, mas tem um fim trágico. A estratégia usada seguiria os mesmos moldes da burla contra a duquesa Isabella (promessa de casamento e ocultação da verdadeira identidade), no entanto a filha de dom Gonzalo percebe de imediato que o homem em seus aposentos não é o Marquês e pede ajuda. Seu pai entra em cena, inicia um duelo, mas acaba golpeado fatalmente.

O comendador se converte posteriormente no Convidado de Pedra que, ao retornar do mundo dos mortos, desempenhará o papel de aplicar um castigo ao nobre burlador. A volta de dom Gonzalo cumpre simbolicamente a função de ser o executor da justiça divina que, diferente da dos homens, não falha. Dom Juan não recebe a justa punição por parte do rei, cujas ações estão centradas durante toda a obra em organizar e reorganizar casamentos. Dom Diego Tenório, exercendo sua autoridade de pai, também não consegue frear suas ações e, por fim, Catalinón, o criado, igualmente fracassa em todas as tentativas de impedir que seu senhor levasse a cabo mais alguma burla. Para todos que se opunham as suas ações e o reprochavam, dom Juan respondia: “¡Qué largo me lo fiáis!”. Com essa frase o protagonista da peça queria dizer que não era hora de arrependimentos, haveria seguramente bastante tempo para isso. Nem o rei, nem o sangue, nem a amizade puderam deter o Burlador de Sevilla. Segundo Ruiz Ramón (1978): “La vida de don Juan, teatralmente, transcurre como un relámpago entre la cama y el sepulcro, entre el amor y la muerte, entre el goce y el castigo<sup>10</sup>” (RUIZ RAMÓN, 1978, p. 73). Dom Juan não tem tempo para arrependimentos, não pode parar ou deter seus impulsos porque isso significaria “renunciar a ser quien es: quien goza y parte para gozar de nuevo”<sup>11</sup> (RUIZ RAMÓN, 1978, p. 73).

As mentiras usadas por Dom Juan para elaborar seus enganos ocasionam uma série de crimes, conforme aponta Zamorano (2017):

1) el engaño sexual, mediante la promesa del matrimonio, despoja a la joven casadera de su “honra” y la inutiliza para el matrimonio reglado, 2) rompe las relaciones, si bien es cierto que no siempre armónicas ni del todo honestas, de las mujeres burladas con su entorno y destruye los vínculos con sus pretendientes y familias, 3) al estar sujeta al fracaso y sus eventuales consecuencias pueden derivar en una escalada de crímenes, como el asesinato del Comendador don Gonzalo cuando acude en ayuda de su hija doña Ana, 4) por último, al constituirse en modo de vida de don Juan, transgrede principios de obligado cumplimiento para un caballero, como el respeto a la palabra dada y a las promesas de matrimonio, o el no menos importante deber de obediencia al padre y por extensión al principio de autoridad que representa en el orden social.<sup>12</sup> (ZAMORANO, 2017, p. 821).

---

10 Tradução: A vida de dom Juan, teatralmente, transcorre como um relâmpago entre a cama e o sepulcro, entre o amor e a morte, entre o gozo e o castigo.

11 Tradução: renunciar a ser quem é: quem goza e parte para gozar de novo.

12 Tradução: 1) o engano sexual, mediante a promessa de matrimônio, despoja a jovem em idade de casar de sua “honra” e a inutiliza para o matrimônio regular, 2) rompe as relações, nem sempre harmônicas ou honestas, das mulheres burladas com seu entorno e destrói os vínculos com seus pretendentes e famílias, 3) ao estar sujeita ao fracasso e suas eventuais consequências podem derivar em uma escala de crimes, como o assassinato do Comendador dom Gonzalo ao atender o pedido de ajuda de sua filha, dona Ana, 4) por último, ao se constituir em modo de vida de dom Juan, transgrede princípios de obrigatório cumprimento para um cavalheiro, como respeito

Não é comum nas comédias do Século de Ouro encontrar personagens que tenham seu desenvolvimento e crescimento dramático sem a materialização de um obstáculo, seja na forma de um antagonista ou existência de uma norma, lei ou princípio moral que o obrigue a atuar na direção contrária à sua vontade. Tirso de Molina, entretanto, lança mão de uma rara construção dramática: um protagonista sem obstáculo, sem ninguém capaz de detê-lo, sem nada em seu horizonte moral capaz de impedir seus atos (ZAMORANO, 2017). Em *El burlador de Sevilla*, temos, por tanto, um personagem totalmente livre para realizar suas vontades e a mentira é um dos recursos empregados para isso. Por outro lado, a mentira exerce também outra função: possibilitar a progressão da ação dramática. Se não fosse pelas mentiras e enganos promovidos por dom Juan, a história não teria sentido.

O protagonista da comédia em questão mente, conforme mencionamos ao longo desse trabalho, não para proteger sua honra, como fez o tio diante do rei de Nápoles, tampouco por algum motivo relacionado à manutenção ou elevação de seu status social, mas sim para aumentar sua fama, sua *hombría*, seu orgulho e soberba quanto à conquista de mulheres. A fama conquistada por Dom Juan, por tanto, está dirigida à sua satisfação pessoal e o coloca justamente em oposição aos valores sociais de seu tempo. Sendo assim, não é surpresa que acabe morto como consequência de seus atos. O conquistador de mulheres criado por Tirso de Molina visa unicamente assegurar a fama de sua masculinidade e virilidade, tornando-se, ao mesmo tempo, um herói antissocial que atenta diretamente contra os valores fundamentais do indivíduo e da sociedade (CORREIA, 1958).

*El burlador de Sevilla* nos permite ter uma ideia sobre como funcionava a dinâmica da sociedade do Século de Ouro no que diz respeito à função da mentira. Se o objetivo é a autossatisfação pessoal ou qualquer outro motivo superficial, devia ser evitada e até mesmo castigada socialmente. Por outro lado, se havia a possibilidade de perda da honra, a mentira era aceita e vista como recurso louvável e digno. A virilidade do homem e a virtude da mulher aparecem constantemente ao longo da comédia como elementos constitutivos da manutenção da honra, cuja perda resulta no aniquilamento individual e social. A honra adquire um valor de certo modo divino, metafísico e uma vez perdida ou manchada deve ser reparada. Muitas vezes

---

à palavra dada e às promessas de matrimônio, ou o não menos importante dever de obediência ao pai e por extensão ao princípio de autoridade que ele representa na ordem social.

isso só é possível através do sangue do ofensor derramado pelo ofendido, tal como um ritual de purificação (CORREIA, 1958). É o que acontece com dom Juan, levado em chamas ao mundo dos mortos por Dom Gonzalo, o Convidado de Pedra, como meio de reparação por todos os males cometidos.

Muitos críticos afirmam que o objetivo de Tirso de Molina com a obra seria chamar a atenção do público de seu tempo para o fato de que as mentiras podem gerar graves consequências e afetar não só às pessoas que nela acreditam, mas também os que as contam. Em contrapartida, de acordo com Georescu (2010), há os que defendem a ideia de que o autor estaria, mediante a justaposição honra/mentira, criticando as normas da sociedade barroca. Por fim, há ainda os que apontam que o dramaturgo estaria tratando de enfatizar a supremacia da honra como lei social. Os objetivos pretendidos por Tirso talvez não possam ser estabelecidos com certeza, embora haja um número considerável de bibliografia que busca solucionar essa questão. Contudo, sua obra nos permite realizar uma análise sobre quais eram as questões mais inquietantes durante o Século de Ouro e a compreender a vasta gama de valores e recursos de ação frequentemente encontrados na literatura dramática dessa época.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- \_\_\_\_\_. Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope. *Anuario Lope de Vega*. Universidade de Navarra, n. 4. p. 7-32, 1998.
- \_\_\_\_\_. Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro. *Boletín de la Real Academia Española*, v. 95, n. 311, p. 17-35, 2015. Disponível em: <<http://revistas.rae.es/brae/article/view/35>> Acesso em: 30 de jun. 2021.
- \_\_\_\_\_. El honor calderoniano en las comedias de capa y espada. *Romanische Forschungen*. Pamplona, v.125, n.3, p. 331-352, 2013.
- CASTRO, Américo. Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII. *Revista de Filología Española*. Madrid, v.3, n. 1. p. 1-50, 1916.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611. Ed. Martín Riquer. Barcelona: S. A. Horta, 1943.
- CORREA, Gustavo. El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII. *Hispanic Review*. Universidade da Pensilvânia, v. 26, n. 2, p 99-107, 1958.



DERRIDA, Jacques. História da mentira: prolegômenos. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 10, n. 27. p. 7-39, 1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8934/10486>> . Acesso em 15 de jun. 2021.

GEORESCU, Vlad. Mentira y Honor. Los temas del teatro español en el Siglo de Oro. *Elements*. Boston, v.6, n.2, p. 22-28, 2010.

LAUER, Robert. Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, v. 5, n. 1, 2017, p. 293-304.

MARAVALL, José Antonio. *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Ed. Francisco Florit Durán, 2006. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--0/> Acesso em 24 de jun. 2021.

MURILLO, Jesús Cañas. Honor y honra en el primer Lope: las comedias del destierro. *Anejos del Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres, n.18, 1995.

NUEVO, diccionario histórico del español (NDHE). Real Academia Española. Disponível em: < <http://web.frl.es/DA.html> >. Acesso em 10 de jun. 2021.

RUIZ RAMÓN, Francisco. Don Juan y la sociedad del Burlador de Sevilla. *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1978, p. 71-96.

\_\_\_\_\_. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 2000.

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

ZAMORANO, Miguel Angel. *El burlador de Sevilla*, don Juan antes del mito. In: *Revista Gragoatá*. v. 22, n. 43, p. 809-836, 2017.

## **EL BURLADOR DE SEVILLA: MENTIRA Y HONRA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

**RESUMEN:** Los siglos XVI y XVII marcan un periodo de efervescencia cultural en la sociedad española. A ese periodo se llamó Siglo de Oro. En el centro de esa agitación artística, la literatura dramática crece y se destaca. Entremeses, bailes, loas, mogigangas, autos sacramentales son géneros que florecen en esa época. Sin embargo, las comedias se sobresalen desde el punto de vista artístico y literario-dramático. En general, el teatro áureo posee un fuerte vínculo con la cultura popular, así que es común encontrar obras cuyos temas parten de pasiones humanas, choques sociales, problemas del mundo o cuestiones puramente religiosas. Había, no obstante, una temática que despertaba el interés de los dramaturgos: la honra. Dentro de la

sociedad barroca aurisecular, la preservación de la honra era una de las grandes preocupaciones que regían la vida de los ciudadanos de entonces. Para preservarla, la mentira surgía como medio eficaz e incluso laudable y digno. Tirso de Molina, así como otros autores, no dudó en crear piezas en las cuales el juego entre honra y mentira estuviera presente. *El Burlador de Sevilla* es un ejemplo que ilustra bien la yuxtaposición de ambos elementos en la composición de la obra dramática y de sus personajes.

**PALABRAS CLAVE:** Siglo de Oro, Teatro, Honra, Mentira, Tirso de Molina.