

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

CENTURIO Z TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA A TRASONE Z I DUE
FELICI RIVALI: SROVNÁNÍ CHARAKTERISTIK POSTAV

Vedoucí práce: PhDr. Josef Prokop, Ph.D.

Autor práce: Sara Venturini

Studijní obor: Španělský jazyk a literatura

Ročník: 4.

2020

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 4. prosince 2020

.....

Sara Venturini

Poděkování

Na úvod bych ráda poděkovala panu PhDr. Josefu Prokopovi, Ph.D. za jeho čas, vedení a poskytnutí odborných rad při zpracovávání této bakalářské práce a obzvláště za jeho trpělivost, kterou prokázal. Zároveň bych ráda poděkovala svým rodičům, příteli a blízkým za neméně cennou podporu a trpělivost, kterou mi při mém studiu prokázali.

Anotace

Tato bakalářská práce si klade za cíl analyzovat a porovnat postavu Centuria z tragikomedie *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, napsané Fernandem de Rojas, a Trasona z komedie *I due felici rivali*, napsané Iacopem Nardim. Tyto dvě postavy porovnávám vzájemně a zároveň s postavou chlubitivého vojáka, též známého jako fanfarón. Práce je koncipována tak, aby čtenáře zprvu uvedla do problematiky vývoje renesančního divadla na přelomu patnáctého a šestnáctého století se zaměřením na italské a španělské území. Dále práce představuje krátké biografie autorů a díla, z nichž postavy, se kterými pracuji, pochází. Závěr práce přináší analýzu obou postav a jejich vzájemnou komparaci.

KLÍČOVÁ SLOVA: fanfarón, Trasona, Centurio, I due felici rivali, Iacopo Nardi, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Fernando de Rojas, *Celestina*

Abstract

The following bachelor thesis aims to analyze and compare the characters Centurio from the tragicomedy *Tragicomedia de Calisto y Melibea* by Fernando de Rojas and Trasone from the comedy *I due felici rivali* by Iacopo Nardi. These two characters are compared between themselves and simultaneously to the figure of the Braggart Soldier. The thesis first presents the issues of development of the Renaissance theater at the turn of the fifteenth and sixteenth centuries with a focus on Italian and Spanish territories. Subsequently, it introduces the biographies of the authors and the plays from which the characters I work with originate. And finally it offers an analysis of the individual characters and their mutual comparison.

Obsah

Úvod.....	6
1. Evropské divadlo mezi patnáctým a šestnáctým stoletím	7
1.1. Italské divadlo	7
1.2. Španělské divadlo.....	8
2. Komédie v Itálii a Španělsku v šestnáctém století	10
3. Fernando de Rojas a <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	12
3.1. Autor	12
3.2. Dílo.....	12
4. Iacopo Nardi a <i>I due felici rivali</i>	17
4.1. Autor	17
4.2. Dílo.....	19
5. Voják fanfarón	23
6. Centurio el fanfarrón	25
7. Trasone il fanfarone	37
8. Komparace postav Centuria a Trasona: podobnosti a rozdíly.....	44
Závěr	47
Resumen.....	49
Seznam použité literatury.....	51

Úvod

Tato bakalářská práce je věnována analýze prototypu figury fanfaróna a komparaci jejích charakteristik ve španělské hře *Tragicomedia de Calisto y Melibea* Fernanda de Rojas (je datováno k roku 1506) a v italské hře *I due felici rivali* Iacopa Nardiho (z roku 1513).

K volbě tématu z okruhu starší španělské a italské literatury mě vedla má dostatečná kompetence k porozumění jejich jazyku. Konkrétní formulace zadání pak vzešla od vedoucího této práce pana doktora Josefa Prokopa, jenž se specializuje na figuru fanfaróna ve španělské literatuře.

Na přelomu patnáctého a šestnáctého století se Španělsko a Itálie nacházely v odlišných kulturních kontextech, které se přirozeně projevovaly i podstatným vlivem na literární tvorbu v obou zemích. Proto považuji za důležité porozumět vztahu divadelních her ke kulturnímu prostředí, které se stalo inspirací pro jejich vytvoření.

Před samotným rozbořem postav a porovnáním jejich charakteristik jsem se rozhodla krátce popsat evropské divadlo patnáctého a šestnáctého století se zaměřením na divadlo italské a španělské, aniž bych opomenula komedii v těchto zemích. Obě mnou zkoumané hry odrážejí z jedné strany tradici středověkého, a hlavně antického divadla, z druhé strany ale zároveň i dobové renesanční myšlení.

Pro lepší orientaci čtenáře též ve stručnosti seznámím s biografiemi autorů zkoumaných děl a jejich tvorbou ve vztahu k prostředí, v kterém žili. Poté shrnu obsahy výše zmíněných dramát, přičemž upozorním na zdroje inspirace obou autorů.

Jádrem práce jsou poslední čtyři kapitoly věnované figuře fanfaróna. První představuje prototyp chvástavého vojáka, druhá analyzuje postavu Centuria, třetí postavu Trasona a ve čtvrté je provedena komparativní analýza těchto fanfarónů. Tyto kapitoly obsahují značné množství citací z obou dramát, zejména pak budu citovat repliky fanfarónů, které nám dají možnost důkladně nahlédnout podstatu tohoto prototypu postavy a jeho podobnosti a rozdíly v kontextu dvou rozdílných kulturních prostředí.

1. Evropské divadlo mezi patnáctým a šestnáctým stoletím

Mezi patnáctým a šestnáctým stoletím ztratilo divadlo jednoznačnost, která vycházela z náboženské jednoty středověké Evropy a byla doposud základem západní divadelní praxe.¹ Koncem patnáctého století se začaly rýsovat národní divadelní tradice se specifickými charakteristikami.²

Nacházíme se v období renesance. Nová poetika, pocházející převážně z Itálie, nahradila starou středověkou rétoriku. Vznikl nový estetický vkus, jenž se vzdálil od konceptu středověkého světa a nabídl optimističtější pohled na život.³ V šestnáctém století se začaly pěstovat nové umělecké formy a nová témata, jež byla realizována jiným jazykem a novými poetickými prostředky. Doba byla naplněna velkým obdivem vůči období antiky, který se projevoval hledáním harmonie, rovnováhy a střízlivosti ve všech typech umělecké tvorby. Zároveň byla posílena antropocentrická vize, která prezentuje člověka jako střed vesmíru. Zájem o současný život a přírodu byl konsolidován, vnímán jako ideální rámec pro lidské činnosti, zejména pro ty milostné. Odtud pramenilo užívání bukolického prostředí a námětů *locus amoenus* (místo líbezného) a *carpe diem* (užívej dne), láska se tak stala hlavním tématem renesance.⁴

1.1. Italské divadlo

Renesance umožnila v Itálii velký růst divadla⁵ i z toho důvodu, že velké množství humanistů recipovalo (a posléze překládalo do florentské italštiny a dalších dialektů) mnoho řeckých a latinských klasických textů. Jednalo se o komedie Plauta a Terencia, ale také o Senecovy tragédie, či teoretická díla jako je Aristotelova Poetika, byvši poprvé přeložena do

¹ BERNARDI, Claudio. Teatro e teatralità nel medioevo. In: BERNARDI, Claudio aj. *Storia essenziale del teatro*. Milano: Vita e Pensiero Edizioni, 2005: s. 85-119.

² BINO, Carlo, TAMENI, Ilaria. Il teatro umanistico e rinascimentale. In: BERNARDI, Claudio aj. *Storia essenziale del teatro*. Milano: Vita e Pensiero Edizioni, 2005: s. 121-163.

³ JOHNSON, Paul. *The Renaissance: A Short History*. New York: Modern Library, 2000: s. 1-21.

⁴ HEERS, Jacques. Transizione al mondo moderno. In: BARBIERI, Roberto. *L'Europa del Medioevo e del Rinascimento*. Milano: Jaca Book, 1992: s. 87-108.

⁵ BROCKETT, Oscar G. *History of the Theatre*. Newton (Mass.): Allyn & Bacon, 1987 (it. překlad *Storia del teatro*. Venezia: Marsilio, 1988): s. 139-174 (Il teatro italiano dall'Umanesimo al Seicento).

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana, vol. 2: Dal Cinquecento al Settecento*. Milano: Einaudi scuola, 1991: s. 27-29.

latiny humanistou Giorgiem Vallou roku 1498⁶. Nejrozvinutějšími žánry byly komedie, tragédie, pastorační drama a později melodrama. Všechny jmenované žánry měly významný vliv na evropské dobové divadlo. Současně se však pokračovalo i ve středověké tradici duchovní literatury, která měla četné exponenty i během období renesance.

Divadlo se vyvíjelo na šlechtických dvorech a ve městech. Bohatí a kultivovaní renesanční vládcové získávali prestiž prostřednictvím patronátu nejvýznamnějších umělců (tudíž i autorů) a usilovali o to být prezentováni jako ochránci umění. Mnoho z nich vybavilo své paláce prostory specificky určenými divadelním inscenacím.⁷ Velkou novinkou byl vynález scénografie, to jest sady předmětů a zařízení, které sloužily k vyobrazení prostředí představení. Jednalo se o dovedně vymalované panely a plátna věrně reprodukcující interiéry budov, města, lesy atd. I malíři mimořádného talentu, jako byli Raffaello Santi⁸ a Leonardo da Vinci⁹, se věnovali tvorbě scénografických kulis.

Od počátku šestnáctého století byly navrhovány a při zvláštních příležitostech stavěny prozatímní divadelní scény (často dřevěné). Teprve koncem století vznikala první kamenná divadla. Jedním z nejznámějších je Olympijské divadlo ve Vicenze, budované v letech 1580 až 1585 dle projektu významného architekta Andrey Palladia¹⁰.

Co se týká herců, ti byli na počátku šestnáctého století buď „amatéry“, nebo „profesionály“. V prvním případě se jednalo převážně o mladé šlechtice, kteří měli v oblibě oratorní umění. V druhém šlo o skutečné herce, kteří se tímto povoláním živil.

1.2. Španělské divadlo

Stejně jako v Itálii, i ve Španělsku bylo patnácté a začátek šestnáctého století poznamenáno výraznou změnou v tvorbě divadelních inscenací, která přinesla znamenité výsledky v průběhu šestnáctého století a na počátku století sedmnáctého, kdy habsburské

⁶ O důležitosti překladu:

BATTISTINI, Andrea a RAIMONDI, Ezio. Retoriche e poetiche dominanti. In: *Letteratura Italiana, vol. III: Le forme del testo I, Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984: s. 82-86.

⁷ ATTOLINI, Giovanni. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 1988: s. 64-82.

⁸ ANGELINI, Franca. Teatri moderni. In: *Letteratura Italiana, vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*. Torino: Einaudi, 1986: s. 73.

⁹ ATTOLINI, Giovanni. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 1988: s. 109-110.

¹⁰ MAGAGNATO, Licisco. *Il teatro Olimpico*. Vicenza: CISA "Andrea Palladio" - Milano: Electa, 1992: s. 9-83.

Španělsko prožilo celkově velmi významné období pro politiku, diplomacii, měnu, náboženství, ale zároveň také pro uměleckou a literární tvorbu. Dnes je toto období rozkvětu připomínané jako Zlatý věk (*Siglo de Oro*).¹¹

Zprvu měla církev stále zásadní roli, jelikož k šíření náboženského cítění používala divadlo, jež se stalo velice podstatným „prostředkem hromadné komunikace“. Pořádala inscenace dramát s náboženskou tematikou (a to jak v lidovém, tak v latinském jazyce) jakož i velké oslavy a představení na náměstích a v ulicích měst ve dnech nejvýznamnějších církevních svátků, jako byly Vánoce, Velikonoce, svátek Božího těla (*Corpus Domini*) nebo svátky světců důležitých pro jednotlivé regiony. Hrály se dva typy náboženských her: *comedia de santos* (inscenovaná na jevištích zřízených v kostelech při příležitosti svátku patrona, jehož příběh byl vypravován) a *autos sacramentales* (psané hlavně významnými španělskými dramatiky, byla uváděna na pojízdňích vozech profesionálními herci v létě a sloužila k oslavování svátku Božího těla a eucharistických zázraků).¹²

Paralelně s náboženským dramatem se vyvíjelo i drama světské, které bylo až do poloviny šestnáctého století inscenováno na dvorech nebo v palácích aristokratů. První texty proto tematizují život vyšších sociálních vrstev. Fokalizovaly se na politické záležitosti (častým námětem byly např. bitvy) či oslavy (třeba narození nebo svatby). Brzy však došlo k fúzi s duchovní literaturou: politická dramata byla kontaminována vlivem pastoračních eklog náboženskými prvky. V každém případě byly proudy náboženského a světského dramatu základem dominantní tradice dvorních divadelních představení první poloviny šestnáctého století.¹³

Mezi různými druhy inscenací byly také ty, které oslavovaly pozoruhodné činy šlechtických rodů a byly psány proslulými spisovateli na zakázku představitelů týchž

¹¹ BENASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1988: s. 7-16.

¹² BORQUE, Díez a MAÑA, José. Liturgia-fiesta-teatro: Órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI. In: *Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, I. vol.* Madrid: Arcadia, 1990: s. 485-499.

¹³ LO REYES PEÑA, Mercedes de. El teatro español en la primera mitad del Quinientos: Historia, valoraciones y estado de la cuestión. In: *Revista de estudios extremeños, vol. 74, n. Extra 1.* 2018: s. 15. ISSN 0210-2854.

opěvovaných rodů. Dvorní divadlo tak kromě obveselování a dojímaní diváků sloužilo jako prostředek propagandy šlechtických linií byvších zrovna u moci.¹⁴

Komedie se rozvíjela ve dvou módech: oživení antického divadla a tematizace mýtů o historii Španělska. Toto je jedním z nejpodstatnějších rozdílů mezi španělským renesančním divadlem a renesančním divadlem ostatních evropských národů.¹⁵

2. Komédie v Itálii a Španělsku v šestnáctém století

Italská komedie šestnáctého století silně čerpala z latinské komedie (zejména z děl Plautových a Terenciových), jež byla dramatiky přejata jako vzor světského moderního divadla, na kterém lze inovovat středověké lidové žánry.¹⁶

V rámci divadelní kultury šestnáctého století si dramatici vyvinuli vlastní osobitý komický jazyk, jenž je ukotven v konkrétní inscenaci a je značně podmíněn zažitými formami, k nimž se texty vztahují. „Amatérští“ herci komedie bývali všeobecně privilegovanými partnery dramaturgického experimentu majícího tendenci obnovovat klasickou tradici, zatímco profesionálové bývali spíše vázáni na přežití středověkých scénických konvencí, upravených ve světle zájmů a potřeb nového obecnstva šestnáctého století.¹⁷ Avšak tyto rozdíly postupně vymizely v komplexnosti nových dramatických děl.

Taktéž objednavatelé děl sehráli důležitou roli ve vývoji komediální tvorby, ideologicky orientovali jeho formu a obsah. V rukou vládce bývaly komické reprezentace s jejich kanonickým šťastným koncem přeměňovány na účinný propagandistický nástroj. Pomáhaly zajistit prestiž dvora prostřednictvím okázalosti inscenací, což vedlo sociální stabilitě uvnitř společnosti.¹⁸ Teologické konflikty narušující duchovní a politický život šestnáctého století

¹⁴ PUERTO MORO, Laura. La comedia urbana de corte celestinesco: Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes [online]. In: *Criticón*, n. 126, *Teatro profano del siglo XVI*. 2016: s. 53-78. ISBN 978-2-8107-0437-8. [cit. 03.12.2020] Dostupné z: <https://doi.org/10.4000/criticon.2793>.

¹⁵ LO REYES PEÑA, Mercedes de. El teatro español en la primera mitad del Quinientos: Historia, valoraciones y estado de la cuestión. In: *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n. Extra 1. 2018: s. 13-36. ISSN 0210-2854.

¹⁶ PEDULLÀ, Gabriele. Prima di Ariosto: le rappresentazioni di Plauto e Terenzio in volgare. In: Luzzatto, Sergio a Pedullà, Gabriele, *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, *Dalle origini al Rinascimento*, Torino: Einaudi, 2010: s. 793-795.

¹⁷ FERRONE, Siro. *Commedie dell'Arte*, vol. 1. Milano: Mursia, 1985: s. 5-14.

¹⁸ ATTOLINI, Giovanni. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari: Laterza, 1988: s. 118-125.

vedly náboženské autority různých vyznání ke kombinování komické dramaturgie na způsob satiry s apologií či propagací náboženské doktríny.

Zpočátku byli mnozí autoři komedií Florentinové, mezi nimiž je přítomen jeden z největších představitelů divadla první poloviny šestnáctého století Niccolò Machiavelliho, autor jedné z nejdůležitějších komedií tohoto období *La mandragola* (1518), která satiricky odkazovala na každodenní realitu městského prostředí.

Ludovico Ariosto nebo Pietro Aretino však rovněž zaujali důležité místo v rozvoji tohoto období. Jestliže bývá jméno Ariosto spojováno s rodem d'Este z Ferrary, u jejichž dvora byl ve službě, Aretino se usadil v papežském Římě, kde bylo divadlo stále více podporováno církví s motivací jej využít k politickým účelům.

I ve Španělsku měla komedie své modely v antické římské komedii, v Plautovi a Terenciovi, ale zároveň občas čerpala inspiraci i ze soudobého italského divadla. Toto byl kupříkladu případ Bartolomé Torrese Naharry žijícího dlouho v Římě a posléze v Neapoli, kde našel nové podněty pro svá díla ve zde zhlédnutých komediích. Jeho dramata se převážně odehrávají v italském prostředí.¹⁹ Obecně je však dnes známo, že vývoj španělské komedie byl většinou autonomní a souběžný s italským a že společnosti italských herců začaly putovat po Španělsku až v mnohem pozdějším období, než se dříve předpokládalo, tj. ne dříve než v druhé polovině šestnáctého století.²⁰

Ve zdokonalení divadla měly také velmi důležitou roli scénické prostory, které se z klasického pouličního prostředí či kostelního interiéru přesunuly do míst, kde lépe plnily svůj účel. Na univerzitách a ve šlechtických palácích se zrodilo tzv. *teatro de salon*, což byly

¹⁹ FERRER VALLS, Teresa. *La representación y la interpretación en el siglo XVI*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [cit. 10.10.2020] Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome_de_torres_naharro/obra-visor/la-representacion-y-la-interpretacion-en-el-siglo-xvi/html/bc96d97b-d2d1-4269-bccb-7665efad10b4_2.html#I_0

²⁰ FROLDI, Rinaldo. *I comici italiani in Spagna*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. s. 274. [cit. 10.10.2020] Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/i-comici-italiani-in-spagna-0/html/ff2cba72-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

vnitřní prostory výhradně sloužící pro šlechtické publikum.²¹ V polovině šestnáctého století vznikly *corrales*, scénické prostory přístupné i běžné veřejnosti po zaplacení vstupenky²².

Mezi autory španělských komedií stojí za zmínku alespoň Juan del Encina (1468-asi 1529), Lope de Rueda (asi 1510-1565) a Fernando de Rojas (asi 1470-1541).

3. Fernando de Rojas a *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

3.1. Autor

Ferdinando de Rojas, narozený v La Puebla de Montalbán kolem roku 1470, pocházel z bohaté rodiny židů, kteří před čtyřmi generacemi konvertovali ke křesťanství, a přesto byli pronásledováni inkvizicí. Vystudoval právo v Salamance, před čímž musel, jak bylo zvykem, studovat tři roky na artistické fakultě, kde se seznámil s latinskými klasiky a řeckou filozofií. Ihned po obdržení právnického titulu se stal právníkem v Talaveře de la Reina v Toledu, kde byl později také starostou a kde roku 1541 zemřel.

Z jeho pozůstalosti se zachovaly například katalog jeho soukromé knihovny, který potvrzuje jeho humanistický způsob myšlení, či závěť ze dne 3. července 1541. Za svůj život napsal pravděpodobně pouze jedno dílo, dnes známé jako *La Celestina*.²³

3.2. Dílo

Celestina, nebo spíše *Comedia* – později *Tragicomedia – de Calisto y Melibea*, po velkém úspěchu mezi lety 1499 a 1644 s více než 88 vydáními v kastilštině a mnoha překlady, je dnes vnímána jako mistrovské dílo španělské literatury. Titul *La Celestina* se časem prosadil nad původními názvy díky jakési tiché dohodě mezi vydavateli, čtenáři a kritiky, kteří tak měli možnost zdůraznit, že právě Celestinu považovali za hlavní postavu celého příběhu.

První vydání tohoto díla se objevilo již v roce 1499, když bylo v Burgosu vytištěno v šestnácti aktech v tiskárně Fadriqua z Basileje pod titulem *Comedia de Calisto y Melibea*.

²¹ FERRER VALLS, Teresa. *La representación y la interpretación en el siglo XVI*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [cit. 10.10.2020] Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome_de_torres_naharro/obra-visor/la-representacion-y-la-interpretacion-en-el-siglo-xvi/html/bc96d97b-d2d1-4269-bccb-7665efad10b4_2.html#I_0

²² GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del teatro*. Madrid: Ediciones Akal, 1997: s. 216-217.

²³ BELTRÁN, Rafael, CANET, José Luis a HARO, Marta. *Fernando de Rojas y el antiguo «auctor»*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [cit. 04.12.2020] Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/portales/la_celestina/el_autor/

Kopie tohoto vydání se zachovala dodnes v Hispanic Society of America v New Yorku bez první stránky, kde by měl být incipit a námět textu.

Druhé známé vydání, dnes dochované v knihovně Bodmeriana v Ženevě, je z Toleda, kde bylo vytištěno jen o rok později, roku 1500, v tiskárně Pedra Hagembacha. Celý jeho název zní *Comedia de Calisto e Melibea: la qual contiene, demas de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas*. A stejně jako předchozí vydání, obsahuje šestnáct aktů, každý s příslušným obsahem. Kromě toho tu najdeme i zápletku díla, kde jsou představeny postavy a je zmíněn tragický konec. V tomto vydání je mimoto ještě jedenáct akrostatických oktáv, které s prvními písmeny každého verše tvoří větu o autorovi a jeho původu („*El bachiller Fernando de Rojas acabò la Comedia de Calisto y Melybea y fue nascido en la pvebla de Montalvan.*“) a dopis od autora jeho příteli počínající: „*El autor a un su amigo*“, kde de Rojas píše o pozitivních rysech díla, aniž by se přehnaně chválil, protože, jak je v dopise vysvětleno, pracoval na základě již existujícího rukopisu, který byl však jen sotva načrtnutý (údajně našel jen první akt a sám dalších patnáct napsal).

Třetí vydání díla je kopií z roku v 1501 vytištěnou v Seville, v tiskárně Stanislava Polona. Dnes je uloženo ve Francouzské národní knihovně. Je velmi podobné vydání z Toleda, i když zde najdeme řadu odlišností, které se zdají být dílem korektora tisku. Nejzajímavější rozdíl je hned na titulní stránce, kde se za titulem objevil dodatek: „*Comedia de Calisto e Melibea, con sus argumentos nuevamente añadidos [...]*.“ Tento dodatek je opravdu zvláštní, protože zápletky jsou tu prakticky totožné s těmi z předchozích vydání z Burgosu a Toleda. Ledaže by existovala i starší vydání, která se bohužel nedochovala.²⁴

Další vydání (celkově šest) jsou tradičně datovaná k roku 1502 a byla publikována jedna v Toledu, jedna v Salamance a čtyři v Seville. Všechna už údajně obsahovala pět dalších aktů a název se změnil na *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Po roce 1966 však díky výsledkům

²⁴ RUSSELL, Peter E., Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 26-39.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio. Edición y notas de *La Celestina*. [online] In: Rojas, Fernando de. *La Celestina*. [03.12.2020] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina--1/html/fedc933a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_113.html#I_1

nového výzkumu všichni literární vědci přijali jinou dataci, jak dobře vysvětluje Francisco J. Lobera Serrano: „*Sono ben sei le edizioni della Tragicommedia tutte falsamente datate 1502: quattro di Siviglia (in realtà una di esse fu stampata a Roma), una di Toledo e l'ultima di Salamanca (in realtà stampata a Roma). Dal 1966, data in cui F.J. Norton pubblicò Printing in Spain. 1501-1520, Cambridge University Press, 1966, tutti gli studiosi accettano per queste sei edizioni i seguenti luoghi e date di stampa: Toledo, fra 1510 e 1514, Siviglia 1511, Siviglia fra 1513 e 1515, Roma fra 1515 e 1516, Siviglia fra 1518 e 1520, Roma 1520*“.²⁵

V současné době se zdá, že nejstarším dochovaným textem známým jako *Tragicomedia* je italský překlad Alfonsa Ordóñez z roku 1505, jenž byl publikován v Římě v lednu 1506.²⁶ Logicky Ordóñez musel překládat ze ztraceného kastilského vydání, které už před rokem 1505 muselo obsahovat kompletní text tragikomedie a prolog s citacemi Herakleita a Petrarky. První španělská dochovaná Tragikomedie je z roku 1507 a byla vydána v Zaragoze. Tomuto vydání chybí bohužel první čtyři listy s úvodem a neobsahuje zápletky každého aktu.

Termín tragikomedie odkazuje na výskyt jak tragických, tak komických prvků, a také prostoru pro sarkasmus a parodii. Sám de Rojas cítí, že výběr toho pojmu musí obhájit, a proto v prologu díla vysvětluje: „*Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfia y llaméla tragicomedia. [...]*“.²⁷

Dílo má realistické rysy a postavy jsou jasně uvedeny. Přestože v průběhu příběhu dochází k dějovým zvrátům, jsou tyto zvraty logické a vysvětlitelné. Napětí se neustále stupňuje a závěr je důsledkem činů a situací, které jsou prezentovány zcela jasně a jednoznačně. Proto, i když se hra tradičně označuje za literární žánr didaktického charakteru a je prezentována jako moralizující dílo s formou dialogu, jehož obsah je obecně platný a

²⁵ ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Překlad Gasparetti, Antonio. Milano: Rizzoli, 1994.

²⁶ TOBÁR, María Luisa. *Las traducciones italianas de la Celestina*. [online] Messina: Universidad de Messina. s. 249. [cit. 02.12.2020] Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/Lengua/iulmyt/pdf/traduccion_clasicos/21_tobar.pdf.

²⁷ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 219.

neosobní (např. Bataillonem (1961)²⁸ nebo Morónem Arroyem (1974)²⁹), je dnes *Tragicomedia* spíše interpretována jako fúze morálního aspektu s konkrétními historickými a sociálními podmínkami de Rojasova světa.³⁰

Nová délka Tragikomedie o 21 aktech přirozeně vedla k diskuzi, zda ji bylo vůbec možné zinscenovat (sám de Rojas o tom v prologu díla pochybuje). Je pravděpodobnější, že byl text koncipován tak, aby byl před publikem recitován nahlas.³¹ Obsahem a formou vychází z latinských děl Terencia, ale také ze středověké tradice elegické komedie, a především z italské humanistické komedie, tj. literární žánr didaktické povahy, který se zrodil v patnáctém století a byl psán v latině. Díla obsahovala dialogy v próze a byla určena spíše ke čtení než k uvádění v divadle.³² Rozkvět žánru měl v historii italského a evropského divadla pozoruhodný význam, protože souvisel s osvobozením divadla od forem náboženské reprezentace a církevní hegemonie a se zrodem světského dramatu. Charakteristikami Celestiny přiřazujícími ji k výše zmiňovaným literárním tradicím jsou pomalu se rozvíjející jednoduchý děj, psychologická propracovanost jednotlivých postav bez ohledu na jejich sociální postavení, věrohodnost a stylistická rozmanitost. Obecně ji lze vnímat jako přechodné dílo mezi středověkem a renesancí obsahující charakteristické prvky z obou ér: morální zaměření je typicky středověké, stejně jako popis společnosti, zatímco význam připisovaný jednotlivci je charakteristickým znakem humanismu a renesance. Nacházíme se ve zlomovém bodě, kdy středověká organizace společnosti ustupovala městské buržoazii a jejímu novému bohatství. Jinak vyjádřeno slovy Josého Antonia Maravalla: „*La Tragicomedia nos presenta el drama de la crisis y transmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura y de la vida entera, en la sociedad del siglo XV.*“³³

²⁸ BATAILLON, Marcel. *La Celestine selon Fernando de Rojas*, Paris: Didier, 1961: s. 268.

²⁹ MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de "La Celestina"*. Cátedra: Madrid, 1974: s. 35.

³⁰ MARAVALL, José A. *El mundo social de la Celestina*. Madrid: Credos, 1972: s. 16-17.

³¹ WHINNOM, Keith. El género celestinesco: origen y desarrollo. In: *Academia literaria renacentista: Literatura en la época del Emperador*. Salamanca: Universidad de Salamanca. s. 119-130.

³² VALLÉS, José Luis Canet. *La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [cit. 03.12.2020] Dostupné z: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-evolucion-de-las-criadas-desde-Ala-comedia-humanistica-hasta-el-teatro-profesional/html/e90d03fc-4953-4e67-bb6a-c38c272781c3_4.html.

³³ MARAVALL, José A. *El mundo social de la Celestina*. Madrid: Credos, 1972: s. 22.

V díle lze rozlišit tři hlavní části. V první mladý šlechtic Calisto vstoupí do zahrady krásné dívky Melibey za účelem odchytit svého sokola a v okamžiku, kdy ji spatří, se do ní zamiluje. Vyzná jí svou lásku, ale je odmítnut.

Tak začíná část druhá, ve které se Calisto v naději, že zvrátí situaci ve svůj prospěch, rozhodne obrátit na Celestinu, starou kuplířku a bývalou prostitutku oddanou čarodějnictví. Prostřednictvím řady zaklínadel a jiných nemorálních metod se stará žena, které Calisto za odměnu daroval zlatý řetízek, snaží přesvědčit Melibeu, aby se vzdala Calistovu naléhání a lichocení.

Mezitím dva z jeho služebníků, Pármeno a Sempronio, kteří začali navštěvovat prostitutky a chráněny Celestiny Eliciu a Aréusu, od ní požadují kus zlatého řetízku, který obdržela od Calista darem. Když jim ho však stará žena odmítne vydat, zabíjí ji a následně jsou zatčeni a popraveni.

Na to navazuje třetí a poslední část díla. Na straně jedné jsou Calisto a Melibea, na straně druhé Elicia a Areúsa, které ztratily jak svou ochránkyni, tak své milence a chtějí se pomstít Calistovi. Požádají proto Centuria, chvástavého vojáka, který se před lety oženil s Areúsou (a tímto aktem se zachránil před popravou), aby akt pomsty vykonal. Ten mluví, slibuje, vypráví o hrdinských činech a vymýšlí strašlivé způsoby, jimiž bude čelit Calistovi, ale ve skutečnosti je nečinný a bojácný. Jeho plán, jak zachránit situaci, spočívá v tom, že vyděsí Calista velkým hlukem a pověří tímto úkolem jiného darebáka. Jednoho večera, zatímco Melibea tajně a bez vědomí svých rodičů přijímá Calista, se z ulice začnou ozývat hlasité zvuky. Vyděšený mladík běží pomoci svým sluhům, domnívaje se, že na ně někdo útočí, ale při tomto úkonu přepadne přes zeď domu Melibey a umírá. Dívka zničená touto smrtí spáchá sebevraždu.

V díle jsou přítomny prvky dvojí povahy: záměr kázání a morálního poučení (smrt hlavní postavy jako „Boží trest“), ale také prvky lidové (sebevražda pro lásku, avšak láska zde není vznešená, ale tělesná). Postavy, ať už šlechtického nebo lidového původu, obvykle nejsou ušlechtilými postavami, ale tvory z masa a kostí. Styl úspěšně spojuje dvě tendence přítomné v próze patnáctého století: kultivovanost (v dialozích hlavních postav – je vznešeného rázu a elegantní výřečnosti) a lidovost (v mluvě služebníků – je živý a příliš

květnatý). Vesměs je příběh ponořen do tragické dimenze existence vnímané jako chaos, labyrint chyb postrádající jakékoliv světlo spásy.³⁴

4. Iacopo Nardi a *I due felici rivali*

4.1. Autor

Iacopo Nardi³⁵ se narodil ve Florencii 20. července 1476 v rodině, jejíž členové v minulosti často zastávali veřejné funkce. O jeho prvních pětadvaceti letech života není mnoho známo a vše, co lze o jeho vzdělání, patrně získaném ve florentských kruzích, zmínit je, že muselo být poznamenáno silnou religiozitou a humanistickou kulturou. Nardiho pozdější myšlenky svědčí o jeho dodržování příkazů Savonarolových kázání, s výjimkou jistých vzácných autobiografických odkazů však neexistují žádné dokumenty, které by svědčily o jeho aktivní účasti na událostech souvisejících s dominikánským mnichem, jenž skončil na hranici roku 1498.

První literární díla a politické postoje sahají až do počátku patnáctého století. Mezitím byl pravidelným návštěvníkem kulturního centra při Oricellárských zahradách, kde měl mimo jiné možnost stýkat se s Machiavellim. Restaurace Medicejských roku 1512 pro něj nebyla nijak zvlášť problematická, udržoval s tímto rodem dobré vztahy a mnoho jeho děl bylo dokonce věnováno oslavě tohoto rodu. Roku 1513 napsal *I sette trionfi del secol d'oro* k příležitosti oslav zvolení Lva X. (Giovanni Medicejský) na papežský stolec a téhož roku dedikoval svou komedii *I due felici rivali* vévodovi Lorenzu Medicejskému, vévodovi z Urbina. Krátce nato zastával několik veřejných funkcí a roku 1517 se oženil s Lenou (Elenou) di Piero Bettini z rodiny silně ovlivněné Savonarolovými myšlenkami.

Roku 1527 se účastnil úspěšného povstání proti Medicejským, jež vyvrcholilo jejich vyhoštěním z Florencie. Byla ustavena republika trvající pouze tři roky. Během tohoto

³⁴ MARAVALL, José A. *El mundo social de la Celestina*. Madrid: Credos, 1972: s. 13-89.

³⁵ DALL'AGLIO, Stefania. Iacopo Nardi. [online] In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77. Treccani-Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012. [cit. 04.12.2020] Dostupné z:

http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-nardi_%28Dizionario-Biografico%29/.

MONTEVECCHI, Alessandro. Iacopo Nardi. [online] In: *Enciclopedia machiavelliana*. Treccani, 2014. [cit. 04.12.2020] Dostupné z: https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-nardi_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/.

FERRAIOLI, Alessandro. Nardi e i Medici. In: Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 15-26.

období bylo Nardimu opět svěřeno několik veřejných funkcí. Existence republiky byla ukončena zásahem papeže Klementa VII. (Giulio di Giuliano Medicejský), který za pomoci císařských vojsk pomohl svému rodu k zisku kontroly nad městem. Po restauraci Medicejského rodu byl Nardi 2. prosince 1530 odsouzen k tříletému vyhnanství v Petigliolu vzdáleném jen několik kilometrů od Florencie, kde vlastnil rezidenci. V listopadu 1533, když měl jeho exil dle původního rozsudku skončit, byl trest zprísňen a Nardimu přikázali přesun do Livorna, majíce za cíl oslabit jeho kontakt s Florentány.

Konečné zavedení dědičného knížectví a jmenování Alessandra Medicejského vévodou Florencie vzalo Nardimu naděje na to, že se do své vlasti bude moct vrátit, a proto se rozhodl přestěhovat do Benátek, centra florentských exulantů, kteří nesouhlasili s politikou Medicejů a jichž se Nardi brzy stal reprezentantem. Aby se uživil, překládal z latiny do lidového jazyka, ale zároveň pracoval na několika polemických spisech, ve kterých stavil „republikánskou svobodu“ proti „medicejské tyranii“. V letech 1535 a 1536 se jeho politický závazek přesunul z literární sféry do sféry politické. Tato léta byla naplněna vyčerpávajícími diplomatickými jednáními florentských exulantů s císařem Karlem V. Habsburským. Chtěli docílit vyhnání vévody Alexandra a možnosti vlastního návratu do Florencie. Po prvních rozhovorech v Barceloně roku 1535 se rozhodující setkání konalo v lednu 1536 v Neapoli, kam císař dorazil několik dní před svým tažením do Tunisu. Při této příležitosti sehrál Nardi podstatnou roli, jelikož sepsal mnoho dokumentů na podporu kauzy republikánů. Jak se dalo očekávat naléhavé prosby Nardiho a ostatních uprchlíků nedosáhly účinku. Karel V., který podporoval Alessandra Medicejského od samého začátku, neměl důvod měnit orientaci své podpory. Navíc vnitřní rozepře mezi exulanty krátce na to vedly k rozptýlení skupiny.

Po krátkém úsvitu naděje ve prospěch republiky roku 1537 po úspěšném atentátu na vévodu Alessandra uskutečněném rukou Lorenzina Medicejského, byla poražena armáda utečenců u Montemurla vojenskými oddíly nového vévody Cosima I. Medicejského. Nardi, který opět osobně participoval na vývoji událostí a investoval do něj veškeré své nadšení, následně utrpěl již několikáté zklamání, proto se rozhodl stáhnout z veřejného života. Od té chvíle pobýval téměř permanentně v Benátkách a k stáru, byv unaven a rozčarován, znovu navázal kontakt s vévodou Cosimem (od roku 1543 dokonce dostával dotaci pěti dukátů měsíčně) a přizpůsobil svou literární tvorbu jeho požadavkům.

Zemřel v Benátkách 11. března 1563, předtím však nařídil, aby byly všechny jeho spisy spáleny.

4.2. Dílo

Komedie *I due felici rivali*³⁶ byla poprvé uvedena 17. února 1513 ve florentském paláci Medicejských, umístěném v ulici Larga, ku příležitosti karnevalu oslavujícího rod Medicejských stojící v čele městského státu, konkrétněji Lorenzina Medicejského, urbinského vévodu. Nardiho role byla nanejvýš důležitá, jelikož to byl právě on, kdo vymyslel ikonografický program triumfálních vozů projíždějích mezi lidem při přehlídce na počest návratu medicejské vlády po politicky velmi bouřlivém období (Medicejští se opětovně chopili moci násilím před necelým rokem za pomoci španělských vojsk a s podporou papeže Julia II.).³⁷ Slavnosti, a tudíž i tato komedie (i když by nebylo od věci hovořit spíše o komediích, jelikož byla při této příležitosti uvedena též *Iustitia* od Frosina Boniniho), měly explicitně politický účel, který neměl obdoby u běžných dobových komedií s identickou strukturou, jež byly vytvořeny a hrány v dalších italských kulturních centrech.

Opomeneme-li zápletku, ke které se zakrátko vrátíme, je třeba z formálního hlediska zdůraznit, že tradiční použití veršů detekuje zakořenění ve florentské kultuře. Nardiho komedie s ohledem na další „avantgardní“ experimenty v próze, jako byla Ariostovy ferrarská díla (komedie *Cassaria* a *I Suppositi*, obě uvedena na dvoře rodu d'Este, první při karnevalových slavnostech roku 1508 a druhá o rok později při téže příležitosti) nebo jako komedie inscenované v Urbinu při karnevalových slavnostech roku 1513 (Bibbiena *Calandria* a Grassova *Eutichia*).³⁸

Zápletko komedie má taktéž jisté znaky, které ji silně spojují s florentským prostředím. V prvé řadě vycházela spíše z Terencia než z Plauta. Plautus byl na počátku bezpochyby prvotní inspirací humanistických inscenací italského quattrocenta, ale postupem času byl nahrazen Terenciem. Ještě podstatnějším bylo, že Terencius, narozdíl od Plauta, byl nedílnou

³⁶ FERRAIOLI, Alessandro. La Commedia. In: Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 31-40.

³⁷ ATTOLINI, Giovanni. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Laterza: Roma-Bari, 1988: s. 186-188.

³⁸ STEFANI, Luigina. Introduzione. In: *Tre commedie fiorentine del primo 500. Amicitia di Iacopo Nardi. Due felici rivali di Iacopo Nardi. Iustitia di Eufrosino Bonini (con una prefazione di Emilio Faccioli)*. [online] Ferrara-Roma: Gabriele Corbo Editore, 1986. [cit. 30.11.2020]. Dostupné z: https://archive.org/stream/trecommediefiore00stef/trecommediefiore00stef_djvu.txt.

součástí humanistického studijního programu určeného pro mládež, která si Terencia jistou formou osvojila. Jména postav figurujících v komedii a její umístění do Atén okamžitě poukazují na terenciánský původ.

Atény – Florencie; bylo by vhodné zmínit tuto korelaci mezi městy, za kterou vdčíme převážně iniciativám Cosima Medicejského, který byl v letech 1463-1464 hlavním propagátorem založení Platónské akademie, jejímž řízením byl pověřen filozof a významný renesanční učenec Marsilio Ficino.³⁹ Ve druhé polovině patnáctého století se tak Florencie stala novými Aténami, centrem řeckých studií pro celou Evropu, a důmyslnou propagandou byla takto i prezentována. Stejným směrem pak pokračoval i jeho vnuk Lorenzo I. Medicejský, který byl sám vysoce kultivovaným literátem a mecenášem umění, proto byl nazýván „novým Periklem“. Návrat Medicejů k moci po pádu Savonaroly a po skončení úřadu Piera Soderina ve funkci *gonfaloniera* souvisel se vši pravděpodobností se znovuzrozením tohoto mýtu.

Avšak, jak bylo již řečeno, Florencie byla konzervativní a autoreferenční. V takovém kontextu byla inspirace Giovanni Boccacciem, jedním z otců zakladatelů prvenství florentské kultury, extrémně důležitá a vítaná. Nardi se ve své komedii inspiroval mimo jiné pátým příběhem pátého dne Dekameronu.

Nardi a další autoři dobových komedií využívali pod vlivem Terencia techniku „kontaminace“, tedy spojování více inspiračních zdrojů. V podstatě se jednalo o opakované přebírání postav a zápletek od Terencia a skrze něj z nové řecké komedie, od Plauta a z bohaté italské povídkové tvorby. Je třeba vzít v potaz, že sama Boccacciova novela byla Terenciem inspirována, jelikož měl Terencia ve velké oblibě.⁴⁰

V novele Dekameronu se vypráví o sporu vypuknuvším mezi dvěma mládenci, oběma zamilovanými do krásné dívky Agnesy, kterou otec svěřil do péče svému příteli, když umíral, a u kterého vyrůstala jako dcera. Po sérii peripetií vyšlo najevo, že dívka byla ve skutečnosti

³⁹ GENTILE, Sebastiano. Accademia Platonica. In: *Letteratura Italiana. Gli autori. Dizionario bibliografico e Indici. Vol. 1. A-G*. Torino: Einaudi, 1990: s. 11.

MARTELLI, Mario, Firenze. In: *Letteratura Italiana. Storia e geografia. Vol. 2/I. L'età moderna*. Torino: Einaudi, 1988: s. 25-28.

⁴⁰ BRANCA, Vittore. Giovanni Boccaccio. *Decameron*. Torino: Einaudi, 1992: s. 640.

sestrou jednoho z nápadníků, tudíž se spor vyřešil sám a Agnesa si vzala druhého. Příběh se odehrává ve Faenze.

Stějně jako v Boccacciovu příběhu i zápleтка Nardiho komedie se zakládala na zjištění skutečné identity hlavní postavy, jež je až do samého konce považována za někoho jiného. Je to typická anagnorisis – moment ve hře, kdy důležitý objev přináší možnost vyřešit jinak neřešitelnou situaci nečekaným vyvrcholením.⁴¹

Jedná se o příběh krétského vojáka Megadora, který si po rabování Atén s sebou přináší malou dívku Panfilu a adoptuje ji. Na smrtelném loži ji přenechává v péči svého bratra Cremeta. Ten se později i s dívkou přestěhuje do Atén. Zde mladíci Carino a Callidoro spatří krásnou nyní dospělou Panfilu, do níž se oba beznadějně zamilují. Oba se ji také pokusí unést, přičemž jednomu pomáhá sluha a druhému služebná, avšak po zjištění vzájemných plánů vypukne mezi milostnými soupeři boj. Nakonec zápletku rozuzlí stařec jménem Manedemo, věda, že Panfila je ve skutečnosti sestrou Callidora. Panfila se vdá za Carina. Konec příběhu se však s Boccacciiovou novelou rozchází, Nardi se rozhodl oběma soupeřům přidělit „šťastný“ konec, jak samotný název díla napovídá. V této komedii se Callidoro také ožení, a to se sestrou svého rivala Carina, kterou miloval ještě před příchodem Panfily.

Spřízněnost s Boccacciiovou novelou může být rozpoznána v užití jizvy dívky, jakožto elementu finálního poznání, ale zejména pak ve scéně s pokusem o noční únos dívky. V novele byla pojata dramaticky, kdežto v Nardiho komedii komicky.

K nalezení Terenciova vlivu si stačí prohlédnout jména postav jeho komedií, všechna se objevují v Nardiho příběhu: Carino, Callidoro, Simone, Cremete atd. Navíc, mladé lidi Nardi označuje slovem „adolescentní“ (it. „*adolescenti*“), což je překladem terenciánského „*adulescentes*“. *Eunuchus*⁴² byl natolik velkou inspirací, že z něho byly použity i jiné elementy, ať už byly jen „recyklovány“ či přímo předělány.

Hlavní postavou komedie *Eunuchus* je Thais milovaná vojákem Thrasem a mladým Phaedriou. Thraso daruje kurtizáně (Thaidě) otrokyni jménem Pamphila, do které se zamiluje Chaerea (Fedriův mladší bratr), který za ní tajně chodívá, jsa převlečen za eunucha. V

⁴¹Anagnorisis původně znamenala ve svém řeckém kontextu uznání nejen osoby, ale také toho, za čím tato osoba stála.

⁴²TERENZIO AFRO, Publio. *Eunuco*. Milano: BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.

průběhu hry se ji Thraso pokusí získat zpět, ale tato situace je nakonec vyřešena jejím osvobozením z otroctví, jelikož se prokáže, že původně byla aténskou občankou. Toto zjištění posléze umožní její svatbu s Chaereou, zatímco Thais dá přednost soužití s Phedriou před sňatkem.

Zmíním zde několik momentů, jež ovlivnily podobu *I due felici rivali*. V souladu s tématem této práce se zaměřím hlavně na ty, které přispěly ke komičnosti díla. Na začátku čtvrtého aktu Phedria obviní (neprávem) starou služku Pythii z opilství, aby vyvrátil její obvinění, že znásilnil Pamphilu (což se ale opravdu stalo). Ve hře Nardiho se stará služebná Miside objeví několikrát přiočilá a v páté scéně třetího aktu má dokonce monolog ve velmi pokročilé opilosti. V obou komediích se kojná (na začátku pátého aktu v *Eunuchovi*, v pátém aktu ve druhé scéně *I due felici rivali*) povoláná k provedení rozhodující identifikace pohybuje příliš pomalu (pravděpodobně natolik přehnaným a karikujícím způsobem, aby bylo dosaženo komického efektu), je vybidnuta k většímu spěchu, ale nemůže kvůli pokročilému věku. Téma dvojitého (či trojitého) závěrečného *happy endu* lišícího se od Boccacciovy novely sice nesouvisí s komičností, zato je zásadním elementem. Konec byl samozřejmě revidován, z důvodu nemorálnosti římského originálu (*Eunuchus*). V *Eunuchovi* se koná svatba mezi Pamphilou a Chaeraeou, který ji ale před sňatkem zneužil. Mezi Phedriou, bratrem snoubence, a jeho rivalem Thrasem dojde po vyřešení rozporů k „pikantní“ džentlmenské dohodě: Phedria si Thaidu nevezme, aby dále mohla pokračovat ve svém výnosném povolání kurtizány, avšak oba se budou moci nadále milovat, jelikož ji bude obstarávat majetný Thraso (jakýmsi způsobem zesměšněn, ale zároveň i šťasten: bude ji moci nadále navštěvovat, přestože jeho láska není opětována).

Přejdeme však konečně k Trasonovi. U Terencia je povoláním voják, prezentuje se jako chvástal a domýšlivec (nejen, že se považuje za odvážného, ale také za důvtipného, mazaného atp.). Další charakteristikou je jeho bohatství (zbohatl díky své vojenské kariéře) a sám si najímá jiné (např. sluhu, centuriona Songa, ku příležitosti napadení domu Thaidy při pokusu vzít si zpět Pamphilu). U Nardiho je naopak chvastounem, kterému stačí to málo nezbytné k přežívání, a jak bude upřesněno později, který si žije tak trochu ve vlastní realitě, jíž se zdá sám věřit (alespoň do svého posledního výstupu, kdy nedůstojně prchá).

O díle lze dodat, že na scéně se neodehrává žádná skutečná akce, ale spíše příběh toho, co se děje za scénou. I toto je terenciánským znakem velké části humanistického a renesančního divadla Itálie, ve kterém jsou přítomna nesmrtelná díla, ale také mnoho průměrných produktů, jako byli Nardiho *I due felici rivali*. Postavy nemají hloubku, jsou neměnné a z psychologického hlediska jsou ne zcela vyvinuté. Komických momentů je málo a jsou produkovány postavami služebníků jejich rozmanitým jazykem a florentským důvtipem.

A proto *I due felici rivali* nemělo mnoho úspěchu a během Nardiho života a dlouhou dobu po jeho smrti dílo nebylo publikováno.⁴³

5. Voják fanfarón

Voják fanfarón (anebo, jak ho definuje De Michele, „směšný bojovník“⁴⁴) je definovatelný jako figura, již identifikována jako typická postava Aristotelem v *Poetice* (232-233). Tento prototyp se pak poměrně brzy stal mezi ostatními tím nejtypičtějším zastupitelem vojáků v dramatech. V helénistické komedii (a částečně i v jejím římském pokračování) se nacházeli paralelně i námezdní voják, voják navracející se z tažení, bývalý voják na odpočinku. To všechno byli neopomenutelní členové dobové společnosti, a právě proto byly v dramatických textech přítomné odkazy na válečné konflikty publikem snadno rozklíčovatelné.

Později, s příchodem středověku prototyp fanfaróna nevymizel, ale ztratil na popularitě a významu. Lze se s ním však setkat jako se směšnou postavou v *Ludus Paschalis*, v níž byla reprezentace posledních dnů Kristova života odlehčená právě komickými momenty jako je zesměšňování zlého římského vojáka (např. ve chvíli odhalení prázdného hrobu po zmrtvýchvstání – není náhodou, že se fanfarón z Celestíny jmenuje Centurio).

⁴³ Dílo bylo vydáno celkem dvakrát, na začátku a na konci XX. století.: FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*, Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901 (použité citace jsou z tohoto vydání) a STEFANI, Luigina. *Tre commedie fiorentine del primo 500. Amicitia di Iacopo Nardi. Due felici rivali di Iacopo Nardi. Iustitia di Eufrosino Bonini*, Ferrara-Roma: Gabriele Corbo Editore, 1986.

⁴⁴ DE MICHELE, Fausto. Il guerriero ridicolo e la sua storia ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota. [online] In: *Quaderni d'italianistica*, vol. XX, n. 1-2. 1999: s. 7-20. [cit. 01.12.2020] Dostupné z: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/9430/6382>.

Znovuzrození římského divadla díky italskému humanistickému divadlu přivedlo zpět na scénu vojáka fanfaróna, i když byl zpočátku do velké míry sociálně dekontextualizován a znovu navržen čistě jako oživení jednoho komického typu mezi ostatními (jako byli zamilovaný mladík, příživník ad.). Byl zbaven jakékoliv originality, zůstaly jen některé jeho charakteristiky, čímž se vlastně stal pouhou karikaturou. Přesně s tímto druhem vojáka se setkáváme v *I due felici rivali*.

Aby se voják fanfarón znovu mohl stát „dynamičtější“ postavou, bylo třeba, aby se v italském cinquecentu dvorní divadlo „kontaminovalo“ různými postupy dramaturgie lidového divadla a aby se rozšířilo vedení válek prostřednictvím žoldněrských jednotek (z nichž mnoho bylo španělských). Nebylo tedy náhodou, že tento divadelní typ postavy ožil nejprve na jevištích ve Španělsku a v Itálii a až později v Anglii, Německu, Nizozemí a dalších zemích. Jestliže se na začátku při jeho uvedení do italského dramatu jeho národnost nutně nespecifikovala, časem mu byla přidělena ve značné většině případů právě národnost španělská a tato skutečnost se přenesla i do italské *commedia dell'arte* šestnáctého a sedmnáctého století, kde byla identita španělského vojáka zastoupena maskou Kapitána (it. *il Capitano*). Tento jev má pravděpodobně návaznost na posílení již přítomných španělských tercií⁴⁵ na italském území rozhodnutím Karla V.

Je pravda, že byli i tací teoretici, jež se této tezi bránili, byli jimi zejména Benedetto Croce a Arturo Farinelli.⁴⁶ Vysvětlení hledali v syntéze několika faktorů: v jisté univerzalitě charakteristiky typu fanfaróna, imitaci římské komedie a dobových svědectvích historiků a politicky zaměřených spisovatelů, jakými byli Machiavelli či Guicciardini, kteří uznávali zásluhy španělských vojsk. Jejich námitky však nebyly adekvátní. Fanfarón, který v italské komedii převládá, je ztvárněn jako Španěl, navíc není nezbytné, aby imitace klasická (*miles gloriosus*) vylučovala imitaci španělskou (obě jsou k vidění i v *I due felici rivali*) nebo satiru vůči Španělům obecně. Samotný Croce nakonec odmítl při analýze díla *Gl'ingannati* (což

⁴⁵ Španělská tercie byla po dvě století základní organizační i bojovou jednotkou španělské armády. Výraz se poprvé objevuje v roce 1535 v souvislosti s vojenskou reorganizací španělské armády v Itálii, ale projekt stálých vojenských jednotek ve službách krále se začal formovat již na konci patnáctého století.

⁴⁶ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el Teatro del Renacimiento. In: *Roman Philology*. Vol 3. No.11. California: University of California Press, 1958: s. 273.

byla komedie z roku 1531, která jako první explicitně uvádí fanfaróna jako Španěla) své předchozí námitky.⁴⁷

Dílem, které uvedlo fanfaróna na italskou scénu, byla touto prací již popisovaná komedie *I due felici rivali*, jejíž děj, připomeňme si to, byl inspirován novelou z pátého dne Dekameronu a jejíž prostředí napodobuje římskou komedii, zejména Eunucha.

6. Centurio el fanfarrón

Když byla *Tragicomedia de Calisto y Melibea* vydána pod tímto názvem, poprvé obsahovala i pět nových aktů známých pod názvem *Tractado de Centurio*, čímž bylo dílo rozšířeno na celkových dvacet jedna aktů. V tomto dodatku se objevuje zcela nová postava jmenující se právě Centurio. I když evidentně v ději hry nemá žádnou primární roli, autor cítil nutnost ji přidat do svého díla. Proč tomu tak bylo? Odpověď lze shrnout slovy Herrery: „*Centurio es uno de los participantes en LC⁴⁸ que menos importancia tienen en el nivel funcional de la obra, importancia paralela tan solo a la de la criada Lucrecia. Y sin embargo debió demostrar la insistencia de las continuaciones en este punto. Este éxito fue causado sin duda por el arraigo popular del personaje al que ya hemos aludido con anterioridad. Quizá el propio Rojas incluyó este rasgo en su re-escritura de la Comedia con la seguridad de conseguir el aplauso del público*“.⁴⁹

V tragikomedii jsou sice většinou postavy velmi rozmanité, ale nepřilíší originální, jelikož se zakládají na literárních prototypy, které mají většinou své kořeny již v římských komediích, hlavně v Plautových a Terenciových. Kdyby tomu tak bylo i u chlubitelského vojáka Centuria, jeho modelem by mohl být Pyrgopolynices z Plautovi hry *Miles Gloriosus*. On se od něj však jednoznačně liší, a i když v de Rojasově hře téměř není popsán⁵⁰, jeho specifické chování neodpovídá potenciálnímu vzoru. Podstatné je, jak upozorňuje Lida de Malkiel: „*el*

⁴⁷ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el Teatro del Renacimiento. In: *Roman Philology. Vol. 3. No. 11*. California: University of California Press, 1958: s. 273.

⁴⁸ poz. *La Celestina*

⁴⁹ HERRERA, Francisco José. El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes. In: *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Vol. II*. Granada: Edición de Juan Paredes, 1995: s. 479.

⁵⁰ Ačkoliv se časem Centurio stal jednou z hlavních postav díla Fernanda de Rojas, je přítomen pouze ve dvou aktech, konkrétněji v patnáctém a v osmnáctém, a projevuje se jen krátce.

*soldato fanfarrón de la comedia romana es un soldato de veras*⁵¹, tudíž že chlubitivý voják z římské komedie je povoláním skutečný voják (kupř. právě Pyrgopolynices⁵² z *Miles Gloriosus* či Thraso z *Eunuchus*), kdežto Centurio je prostým pasákem prostitutek, který vojákem nikdy nebyl.

Centurio se ve hře poprvé objevuje v patnáctém aktu, kdy Celestina, Sempronio a Pármeno byli už po smrti. Jeho hlavní úlohou nebylo nic jiného, než nahradit postavu Celestiny jako zástupce spodiny společnosti. Jeho přítomnost je z tohoto důvodu zcela nutnou k pokračování příběhu Tragikomedie⁵³ – je mostem, jehož úlohou je spojit jeho společenskou vrstvu, do níž spadají také prostitutky Areúsa a Elicia a další jeho kumpáni, se šlechtou reprezentovanou milenci, jejichž smrt má sám zajistit.

Jednou z hlavních charakteristik Centuria je bezpochyby jeho ekonomická závislost na ženách, s kterými ale na druhou stranu umí mistrně manipulovat. Již v úvodní zápletce patnáctého aktu de Rojas uvádí, že: „*Areusa dize palabras injuriosas a un rufián llamado Centurio*“⁵⁴. Slovo „*rufián*“ následně znovu použije Areúsa v takovém kontextu, že publikum nemá jinou možnost než si ho okamžitě spojit s kuplířstvím.

Scéna začíná hádkou mezi Centuriem a Areúsou (akt XV., scéna 2.):

“*AREÚSA. Vete de mi casa, rufián, bellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, bova, con tus ofertas vanas. Con tus ronces y halagos hasme robado quanto tengo. Yo te dí, vellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mill maravillas labradas; yo te di armas y cavallo, púsete con señor que no le merecias descalçar; agora una cosa que te pido que por mí fagas, pónesme mill achaques.*”⁵⁵

⁵¹ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el Teatro del Renacimiento. In: *Roman Philology. Vol 3. No. 11*. California: University of California Press, 1958: s. 269.

⁵² Jeho jméno, složené ze tří slov, znamená v řečtině „dobyvatel pevností a měst“ od „*pyrgos*“ (pevnost), od „*polis*“ (město) a „*nike*“ (vítězství).

⁵³ HERRERA, Francisco José. El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes. In: *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Vol. II*. Granada: Edición de Juan Paredes, 1995: s. 478.

⁵⁴ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 531.

⁵⁵ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 532.

V této pasáži ho velice rozzlobená družka výslovně nazývá ničemou, lhářem a podvodníkem (šp. „*bellaco, mentiroso, burlador*“). Dle slov Lidy de Malkiel Centurio je schopným podvodníkem a lži jsou typickým rysem jeho osobnosti.⁵⁶ Tento výrok potvrzuje Areúsa sama: „[...] *me traes engañada, bova con tus ofertas vanas. Con tus ronces y halagos hasme robado quanto tengo [...]*“.

Záhy potom se projeví první velký rozdíl mezi fanfarónem typu Centuria a typem *miles gloriosus*. Vyznačuje-li se ten druhý svým bohatstvím a dvorným chováním, fanfarón z Tragikomedie je v těchto ohledech opakem. Sám nemá ani vindru a živí ho družka, jsouc prostitutkou: „[...] *Yo te di, vellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mill maravillas labradas; yo te di armas y caballo, [...]*“.

Vytýká mu, že nechce dostát svému slovu, jež ji dal, přestože sama pro něj udělala mnoho: „[...] *agora una cosa que te pido que por mí fagas, pónesme mill achaques*“. Na což jí Centurio téměř uraženě odpovídá (akt XV., scéna 2.):

“*CENTURIO. Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu servicio, y no que ande una legua de camino a pie.*”⁵⁷

Už v Centuriově první replice je v celku patrná jeho chvástavost, tedy naprosto příznačný rys postavy fanfaróna. Jeho řeč je bombastická, svými slovy omamuje a skrývá svou skutečnou zbabělou povahu před sebou i ostatními.

Tentokrát však Centuriovo řečnění nedosáhne zamýšleného cíle a Areúsa reaguje našťvaným monologem, ve kterém mu opět připomíná, jak mu byla vždy nápomocna, přičemž jí za laskavost odplácí jen nevděkem, načež ho vyhání ze svého obydlí (akt XV., scéna 2.):

“*AREÚSA. ¿Por qué jugaste tú el caballo, tahúr, vellaco? Que si por mí no oviesse sido, estarías tú ya ahorcado. Tres vezes te he librado de la justicia, quatro vezes desempeñado*

⁵⁶ LIDA DE MALKIEL, María R. *La Originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962: s. 695.

⁵⁷ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 532.

en los tableros. ¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy loca? ¿Por qué tengo fe con este covarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada, treynta mugeres en la putería. ¡Salte luego de ay! No te vea yo más, no me hables ni digas que me conoces; si no, por los huesos del padre que me hizo y de la madre que me parió, yo te haga dar mill palos en essas espaldas de molinero Que ya sabes que tengo quien lo sepa hazer y, hecho, salirse con ello."⁵⁸

Vedle dalších výrazů, která charakterizují Centuriovu morálku („*tahúr, vellaco, covarde*“), je možné si povšimnout, že je u Centuria naznačen i fyzický vzhled, jak zmiňují Lida de Malkiel nebo Herrera⁵⁹: „[...] *¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada [...] yo te haga dar mill palos en essas espaldas de molinero*“.

I když popis jeho fyzická není o moc detailnější, než co je výše uvedeno, stále je to jedna ze tří postav (zbylými dvěma byly Celestina a Melibea), kterým autor nějakou vnější charakteristiku vůbec dopřál. Jakoby ostatní postavy, které nebyly fyzicky popsány, místo toho aktivněji jednaly a více posouvaly děj příběhu. Centurio je naopak tím, komu se nechce dělat vůbec nic (jen hodně mluví a lže) a v jednom kuse hledá způsob, jak se vyhnout své „povinnosti“ (splnění slibu daného Areúse).⁶⁰ Areúsina groteskní deskripce je v podstatě jen dalším prostředkem ke zdůraznění jeho negativní povahy.

Nakonec reaguje na Areúsiny výhrůžky našťvaným odseknutím (akt XV., scéna 2.):

⁵⁸ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 532-533.

⁵⁹ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el Teatro del Renacimiento. In: *Roman Philology*. Vol 3. No. 11. California: University of California Press, 1958: 270-271.

HERRERA, Francisco José. El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes. In: *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. II. Granada: Edición de Juan Paredes, 1995: s. 480.

⁶⁰ LIDA DE MALKIEL, María R. *La Originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962: s. 695.

*“CENTURIO. ¡Loquear, bovilla! Pues si yo me ensaño, alguna llorará. Mas quiero yrme y çofrirte, que no sé quién entra, no nos oyan.”*⁶¹

Kromě vychloubavého podtónu zde můžeme pozorovat Centuriovu zbabělost projevenou ústupem v konfliktní situaci. Zároveň se touto replikou uzavírá dění ve druhé scéně patnáctého aktu.

Druhou příležitostí, při které se diváci (i když by bylo přesněji užít termínu „čtenáři“ nebo „posluchači“) mohli v díle setkat s Centuriem, je osmnáctý akt, kde je hned v úvodní zápletce vysvětlení děje (akt XVIII.):

*“Elicia determina de fazer las amistades entre Areúsa y Centurio por precepto de Areúsa, y van a casa de Centurio, onde ellas le ruegan que aya de vengar las muertes en Calisto y Melibea; el qual lo prometió delante de ellas. Y como sea natural a éstos no hacer lo que prometen, escúsase, como en el processo parece.”*⁶²

Od samého začátku se ukazuje pravá podoba Centuriovy povahy. Klíčovým bude způsob, jakým si zařídí, aby se mu podařilo vyhnout se splnění slibu, který ho může ohrozit na životě. K tomuto účelu bude potřebovat naplno využít svého řečnického umu, a proto byl autor ochoten mu zde ponechat více prostoru k existenci. Scéna se otvírá Centuriem odemykajícího dveře (akt XVIII., scéna 1.):

*“CENTURIO. Muchacho, corre, verás quién osa entrar sin llamar a la puerta. Torna, torna acá, que ya he visto quién es. No te cubras con el manto, señora; ya no te puedes esconder, que, quando vi adelante entrar a Elicia, vi que no podía traer consigo mala compañía ni nuevas que me pesassen, sino que me avían de dar plazer.”*⁶³

⁶¹ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 533.

⁶² RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 563.

⁶³ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 563.

Centurio cítí dobrou příležitost, jak si znovu získat náklonnost své vydržovatelky. Proto ihned tasí své nejlepší lichotky: „[...] *quando vi adelante entrar a Elicia, vi que no podía traer consigo mala compañía ni nuevas que me pesassen, sino que me avían de dar plazer*“.

Nicméně, Areúsa je stále uražená a náhle nechce vejít dovnitř (nebo předstírá, že nechce), jako by cítila hrozbu v Centuriově chování (akt XVIII., scéna 1.):

“*AREÚSA. No entremos, por mi vida, más adentro, que se estiende ya el vellaco, pensando que le vengo a rogar. Que más holgara con la vista de otras como él, que con la nuestra. Bolvamos, por Dios, que me fino en ver tan mal gesto. ¿Paréscete, hermana, que me traes por buenas estaciones, y que es cosa justa venir de bísperas y entrarnos a ver un desuellacaras que ay está?*”⁶⁴

Pořád ho oslovuje pejorativními výrazy („*vellaco, desuellacaras*“) a vytýká mu jeho špatné chování (akt XVIII., scéna 1.):

“*AREÚSA. Mejor lo vea yo en poder de justicia y morir a manos de sus enemigos, que yo tal gozo le dé. ¡Ya, ya hecho ha conmigo para quanto biva! Y ¿por cuál carga de agua le tengo de abraçar ni ver a esse enemigo? ¿Porque le rogué estotro día que fuese una jornada de aquí, en que me yva la vida, y dixo de no?*”⁶⁵

Centuriovi začíná docházet, že situace je vážná a nezbyvá mu nic jiného než navýšit dávku svého chvástání, aby docílil svého (akt XVIII., scéna 1.):

“*CENTURIO. Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hazer, cosa que sea de mi officio. Un desafío con tres juntos, y si más vinieren, que no huya, por tu amor; matar un hombre; cortar una pierna o braço; harpar el gesto de alguna que se aya ygalado contigo: estas tales cosas, antes serán hechas que encomendadas. No me pidas que ande camino ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que tres saltos daré sin que me se cayga blanca. Ninguno da lo que no tiene. En una casa bivo qual vees, que rodará el majadero por toda*

⁶⁴ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 564.

⁶⁵ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 564.

ella sin que tropiece. Las alhajas que tengo es el axuar de la frontera: un jarro desbocado, un assador sin punta. La cama en que me acuesto está armada sobre aros de broqueles, un rimero de malla rota por colchones, una talega de dados por almohada. Que, aunque quiero dar collación, no tengo qué empeñar, sino esta capa harpada que traygo a cuestras."⁶⁶

Přehnaným způsobem vypočítává, jaké neuvěřitelné služby může nabídnout: „[...] **matar un hombre; cortar una pierna o brazo; harpar el gesto de alguna que se aya ygalado contigo: estas tales cosas, antes serán hechas que encomendadas.** [...]“, ale zároveň si vymínjuje, co od něho nesmí žádat: „[...] **No me pidas que ande camino ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que tres saltos daré sin que me se cayga blanca. Ninguno da lo que no tiene.** [...]“.

Elicia pokračuje v nastražené lsti. Fanfarón rád slyší lichotivá slova, která ho zlákají o krok blíže pasti obou sester (akto XVIII., scéna 1.):

“ELICIA. Assí goze, que sus razones me contentan a maravilla. Como un santo está obediente, como ángel te habla, a toda razón se allega. ¿Qué más le pides? Por mi vida, que le hables y pierdas enojo, pues tan de grado se te ofrece con su persona.”⁶⁷

Hovoří o Centuriovi jako o „poslušném světci“, který k Areúse „mluví jako anděl“: „[...] **Como un santo está obediente, como ángel te habla** [...]“. Komický efekt je silný, Centurio je okolnostmi donucen ještě více přidat na intenzitě předsvědčování (akt XVIII., scéna 1.):

“CENTURIO. ¿Offrecer dizes, señora? Yo te juro por el sancto martilogio, de pe a pa, el brazo me tiembla de lo que por ella entiendo hazer, que contino pienso cómo la tenga contenta y jamás acierto. La noche passada soñava que hacía armas en un desafío por su servicio, con quatro hombres que ella bien conosco, y maté al uno. Y de los otros que

⁶⁶ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 565.

⁶⁷ RUSSELL, Peter E., Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 565.

huyeron, el que más sano se libró me dexó a los pies un brazo yzquierdo. Pues muy mejor lo haré despierto, de día, quando alguno tocara en su chapín.”⁶⁸

Jeho přísahy jsou účinným krokem k odpuštění, ale i přísaha je možné snadno zveličít, obzvláště když jí Centurio nepřikládá žádnou skutečnou hodnotu: „[...] *Yo te juro por el sancto martilogio, de pe a pa, el brazo me tiembla de lo que por ella entiendo hazer [...]*“.

Jeho taktika vedoucí k dosažení odpuštění zahrnuje téměř ezoterické vyvyšování svých kvalit skrze sen: „[...] *La noche pasada soñava que hacía armas en un desafío por su servicio, con quatro hombres que ella bien conoce, y maté al uno. Y de los otros que huyeron, el que más sano se libró me dexó a los pies un brazo yzquierdo. [...]*“.

A tento výčet vyvrcholí srovnáním sebe sama s Centuriem ze snu. Dokazuje tím, že dokáže být ještě udatnějším, než „statečný“ Centurio ze snu a takto oslnit dámy svou odvahou: „[...] *Pues muy mejor lo haré despierto, de día [...]*“.

Touto větou se vychloubačnost a chvástavost postavy skutečně dovršila. Areúsa Centuriovi odpouští a zároveň ho žádá, aby dokázal svou lásku (akt. XVIII., scéna I.):

“*AREÚSA. Pues aquí te tengo, a tiempo somos. Yo te perdono con condición que me vengues de un cavallero que se llama Calisto, que nos ha enojado a mí y a mi prima.*”⁶⁹

Areúsa po něm chce, aby vykonal pomstu pro ni a Eliciu. Lest obou žen se zdařila, Centurio už nemůže couvnout, jediné, co může učinit je dál hrát roli chrabrého rytíře a pokusit se zmírnit následky. Následující dialog zachycuje žertovnost celé situace (akt XVIII., scéna 1.):

“*CENTURIO. ¡O, reñiego de la condición! Dime luego si está confessado.*”

“*AREÚSA. No seas tú cura de su ánima.*”

“*CENTURIO. Pues sea assí; embiémosle a comer al infierno sin confesión.*”

⁶⁸ RUSSELL, Peter E., Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 566.

⁶⁹ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 566.

“AREÚSA. Escucha, no atajes mi razón. Esta noche lo tomarás.”

“CENTURIO. No me digas más, al cabo estoy. Todo el negocio de sus amores sé, y los que por su causa ay muertos, y lo que os tocava a vosotras, por dónde va, y a qué hora, y con quiénes. Pero, dime, ¿quántos son los que le acompañan?”

“AREÚSA. Dos mozos.”

“CENTURIO. Pequeña presa es éssa, poco cevo tiene ay mi espada. Mejor cevara ella en otra parte esta noche, que estava concertada.”

“AREÚSA. Por excusarte lo hazes. A otro perro con esse huesso. No es para mí essa dilación. Aquí quiero ver si dezir y hazer si comen juntos a tu mesa.”⁷⁰

Centurio chtěl celou akci posunout a získat čas, když už daný slib musí dodržet, ale z poslední repliky Areúsy je jasné, že mu nenechává v tomto ohledu šanci. Družka na něj vyvíjí tlak, aby prokázal, je-li skutečně schopen jednat: „[...] **A otro perro con esse huesso. No es para mí essa dilación. Aquí quiero ver si dezir y hazer si comen juntos a tu mesa**“.

Centurio se rychle přizpůsobuje situaci a zkouší užít jinou strategii k dosažení vlastních zájmů. Potřebuje Areúsu přesvědčit o své smělosti, co doposud namluvil, patrně nebylo dostačující. Když mu nevyšla dříve zmíněná komparace, své naděje vloží do vychvalování svého meče (akt XVIII., scéna 1.):

“CENTURIO. Si mi espada dixese lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimiterios? ¿Quién hace ricos los cirujanos de esta tierra? ¿Quién da contino quehacer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién haze riça de los broqueles de Barcelona? ¿Quién revana los capacetes de Calatayud, sino ella? Que los caxquetes de Almayén assí los corta como si fuessen hechos de melón. Veynte años ha que me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti. Por ella

⁷⁰ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 566-567.

le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo.”⁷¹

Meč v jeho slovech doslova nabývá života: „*Si mi espada dixese lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. [...]*“ a svědectvím o meči dokládá dobré jméno jeho držitele: „*[...] Por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti. Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo*“.

Meč ho symbolicky spojuje s minulými generacemi (otcem a dědečkem), dává mu „pevnou minulost a rodinnou tradici“. Po svém dědečkovi i otci zdědil též své jméno. Toto jméno ho mělo spojit s čestnou tradicí chrabrých rytířů, což by očistilo jeho pověst. Ale krátce na to se jeho naděje rozplynou, jak se dozvídáme z interakce mezi Eliciou a Centuriem (akt XVIII., scéna 1.):

“*ELICIA. Pues, ¿qué hizo el espada por que ganó tu abuelo esse nonbre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitán de cient hombres?*”⁷²

Centurio naivně řekne pravdu, což učiní jeho předchozí snažení zcela neúspěšným (akt XVIII, scéna 1.):

“*CENTURIO. No, pero fue rufián de cient mugeres.*”⁷³

Děd i otec byli úspěšnými kuplíři. Tento fakt se neobtěžuje nijak utajovat, naopak dědovu profesi dokonce zdůrazňuje použitím číslovky sto v odpovědi: „*No, pero fue rufián de cient mugeres*“ na otázku: „*¿[...] fue [...] capitán de cient hombres?*“.

Chceme-li dění shrnout, lze říct, že veškeré Centuriovo žvanění v tomto aktu je do této chvíle zoufalou snahou získat zpět přízeň své paní. Ale protože Areúsa stále nevypadá dost přesvědčeně o jeho vůli jí vyhovět, Centurio pokračuje s jistou rezignací v eskalaci své šarády galantního kavalíra: „*Más desseo yo la noche por tenerte contenta, que tú por verte vengada.*

⁷¹ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 567-568.

⁷² RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 568.

⁷³ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 568.

*Y por que más se haga todo a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé. [...]*⁷⁴. Aby své milé udělal radost, přijde s originálním nápadem, že ji nechá vybrat z širokého repertoáru možností, jak zabít Calista: „[...] *Allí te mostraré un repertorio en que ay siete-cientas y setenta especies de muertes; verás cuál más te agradare*“⁷⁵.

Tato nabídka přichází Areúse samozřejmě vhod, a tak následuje konverzace Elicii, Areúsy a Centuria o nejvhodnějším způsobu provedení vraždy, analyzující možné překážky a důsledky. Elicia si dělá starosti, aby vražda nezpůsobila ve městě skandál, který by jim mohl uškodit („[...] *Más vale que se quede por hazer que no escandalizar la ciudad, por donde nos venga más daño de lo pasado*“⁷⁶) a Areúsa navrhuje, aby vražda proběhla nenápadně („[...] *díganos alguna que no sea de mucho bullicio*“⁷⁷). Centurio ženám prezentuje různé alternativy, jako by byl zkušeným prodávacem prodávajícím své zboží na tržnici (akt. XVIII., scéna 1.):

*“CENTURIO. Las que agora estos días yo uso y más traygo entre manos son espaldarazos sin sangre, o porradas de pomo de espada, o revés mañosos; a otros, agujero como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algún día doy palos por dexar holgar mi espada.”*⁷⁸

Jak je obecenstvu už dobře známo, Centurio neopomíjí zdůraznit svou jedinečnost (schopnost své paže usmrcovat dokonce přirovnává k jistotě východu slunce), (akt XVIII, scéna 1.):

*“CENTURIO. Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es más en mi brazo derecho dar palos sin matar que en el sol dexar de dar bueltas al cielo.”*⁷⁹

⁷⁴ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 568.

⁷⁵ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 568.

⁷⁶ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 568.

⁷⁷ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 568.

⁷⁸ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 568-569.

⁷⁹ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 569.

Nakonec mu Areúsa nechává volnou ruku: „[...] *Haga lo que quisiere, mátele como se le antojare* [...]“⁸⁰ (akt XVIII., scéna 1.), což vede k Centuriovo vyjádření spokojenosti: „[...] *Muy alegre quedo, señora mía, que se ha ofrecido caso, aunque pequeño, en que conozcas lo que yo sé hazer por tu amor* [...]“⁸¹ (akt XVIII., scéna 1.).

Když pak zůstane na scéně sám, nastává chvíle, kdy jeho maska zdvořilosti a velkorysosti padá: „*¡Allá yrán estas putas atestadas de razones!* [...]“. V Centuriovo posledním monologu silně rezonuje jeho malichernost. Přišla chvíle si vymyslet, jak bezpečně uniknout riziku: „[...] *Agora quiero pensar cómo me escusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de executar lo dicho y no negligencia, por no me poner en peligro.* [...]“ a své vychytralosti využít k úspěšnému podvodu: „[...] *Quiero embiar a llamar a Traso el coxo y a sus dos compañeros, y dezirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan a dar un repiquete de broquel a manera de levada, para oxear unos garçones, que me fue encomendado; que todo esto es passos seguros, y donde no conseguirán ningún daño, más de facerlos huyr y bolverse a dormir*“⁸² (akt XVIII., scéna 2.). Něchtěje se sám vystavit riziku, vymyslí si lež, že už je jinak zaneprázdněn, a povolá Trasa⁸³ a jeho kumpány, aby za něj vykonali plán vystrašit nepřítele jeho družky. Naposledy se zkoumaný protagonista zjeví na scéně na konci Tragikomedie, kdy se na něj usměje štěstěna a postará se o smrt Calista.

V Tragikomedii je Centurio jednou z mála postav, které nepodléhají vášním a jsou svými vlastními pány. Navíc je jediný, kdo si sám ze sebe dělá legraci. Dovolila bych si vyzdvihnout, že právě on je satirickým a parodickým elementem, jenž značně odlehčuje atmosféru hry, jednak svým zde podrobně popsaným charakterem, jednak způsobem mluvy,

⁸⁰ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 569.

⁸¹ RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 569.

⁸² RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 570-571.

⁸³ O této postavě pojednává: HŮLKOVÁ, Zuzana. *La Celestina: Comedia, Tragicomedia, Acto de Traso a přidané postavy*. České Budějovice, 2018. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Josef PROKOP.

která napodobuje kavalírskou řeč, což stojí v protikladu vůči jeho postavení ve společnosti (pasák prostitutek).⁸⁴

Postava fanfaróna měla na španělskou literaturu široký, i když spíše povrchní, dopad. Vyskytoval se v tzv. pokračováních a imitacích. Je hojně zastoupen v dramatech ze šestnáctého století a užívali ho i pokračovatelé Lope de Vegy ve století sedmnáctém. Samozřejmě ale byla jeho charakteristika postupně modifikována. Stal se z něj chudý a chamtivý ničema a násilník. Jeho vychloubačnost byla čím dál přehnanější a absurdnější a za své neřesti pykal ve většině případů ztrátou života, což bylo vnímáno jako spravedlivé vyústění jeho osudu (tento koncept byl původní Tragikomedii naprosto neznámý).⁸⁵

7. *Trasone il fanfarone*

V této kapitole budu analyzovat charakteristické rysy chlubitivého vojáka v *I due felici rivali*. Toto dílo mělo na rozdíl od Tragikomedie pouze jednu podobu, nebylo tedy v průběhu let nijak upravováno. Jak bylo výše již zmíněno, *Trasone* byl inspirován postavou *Thrasa* z Terenciovy komedie *Eunuchus* (včetně jména).

I zde, podobně jako u *Centuria*, lze říci, že je sekundární postavou, ale v tomto případě neskrývá žádný hlubší interpretační potenciál. Jeho úlohou je v podstatě pouze funkce komického elementu.

Odborná literatura o této postavě je velmi omezená, a navíc obtížně dostupná. Krom toho je *Centuriova* přítomnost v Tragikomedii hojnější, než je ta *Trasonova* v *I due felici rivali*, tudíž je menší množství materiálu použitelného k interpretaci. Z těchto příčin je má kapitola o *Trasonovi* obsahově chudší oproti kapitole předchozí.

Ve třetím aktu se *Callidorův* sluha *Libano* chystá odejít k *Trasonovi* domů, ale setká se s ním dříve, protože mu *Trasone* vyšel vstříc. Okamžitě se jeví jako typický *miles gloriosus*, vychloubojící se svou odvahou a nesčetnou sérií hrdinských činů (akt III., scéna 2., verše 1-21):

⁸⁴ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el Teatro del Renacimiento. In: *Roman Philology. Vol 3. No.11.* California: University of California Press, 1958: s. 270-272.

⁸⁵ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el Teatro del Renacimiento. In: *Roman Philology. Vol 3. No.11.* California: University of California Press, 1958: s. 270-272.

*“Li armaroli, e i chirurgici e i bechini
A questa franca et honorata spada
Rendon, sacrificando, honor divini.
Et iusto è che così la cosa vada,
Porgendo questa guadagno a ciascuno
Di lor, quanto a ciascun di loro aggrada.
Ma io so che io sarei troppo importuno
Se io volessi di questa ora parlare,
E pria la nocte il ciel farebbe bruno.
Insomma, questa mi fa riguardare,
Questa mi fa honor, questa mi dona,
Venti anni son, da bere e da mangiare,
Per questa ho già avanzato mia persona
Con più di cento par d’huomini forti,
Tanto che ’l mondo d’altro non ragiona.
Lassamo star adesso il dir de morti,
Quai non posso contar, ma grassi sono
D’intorno a’ templi, i cimiteri e li horti.
Secento spetie e più di morte dono
A l’inimici, come fa mistero:
De’ quali adesso un libretto compono.”⁸⁶*

Trasonova vychloubačnost je už sama o sobě směšnou, ale u devátého verše dosahuje navýsost komického efektu: „*facciamo notte*“ je v italštině rčením, které dává smysl jen tehdy, není-li už noc. Fakt, že je noc, měl platit jak v realitě diváků, tak v realitě fikční (jak je také zdůrazněno v samotné scéně veršem 34). Představení se běžně konala pozdě odpoledne a tento případ nebyl výjimkou, přestože se hrálo v únoru. Je totiž známo, že oslava

⁸⁶ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 35-36.

s divadelní inscenací, která byla její součástí, byla zakončena oslavou v Medicejském paláci, jíž se mimo jiné zúčastnil i Nardi⁸⁷.

Ale Libano je mazaným sluhou a okamžitě komentuje postavu (Trasona) a jeho chvástavost „stranou“. Jeho poznámky mají utvrdit publikum v dojmu, že nemá co do činění s hrdinou, ale právě s fanfarónem (akt III., scéna 2., verše 22-24):

*“Costui non si pagò giamai d’un vero,
Ma il mio patrone hebbe ben carestia
Di favor, a invitar questo bel cero.”*⁸⁸

Libanova replika využívá amfibologii⁸⁹, kterou lze spatřit kupříkladu ve dvacátém druhém verši (a následně i v dalších), jenž má proto dvě možné interpretace. Ta první zní: „Nikdy mu nebyla dost dobrá pravda“. Avšak při zohlednění faktu, že Trasone řekl, že si dvacet let vydělával na živobytí svým mečem (verše 11-12), se nabízí interpretace druhá: „Nikdy si nic nevydělal“.

Trasone pozdraví Libana a Callidora, načež Libano pokračuje ve stejném duchu jako v předešlé replice (akt III., scéna 2., verš 26):

*“Ben sia trovato il caffo de’ poltroni.”*⁹⁰

Trasone si není jistý, zda mu dobře rozuměl, ale Libano ho amfibologicky ujišťuje (akt III., scéna 2., verš 27):

*“Che a te ben, qual mertì, sia.”*⁹¹

⁸⁷ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 23.

⁸⁸ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 36.

⁸⁹ Amfibologie je použití vět nebo slov s více než jednou interpretací.

⁹⁰ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 36.

⁹¹ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 36.

Trasone si svým chováním nadále dělá ostudu a je všem pro smích (akt III., scéna 2. verše 28-31):

*“Io ho trovato dua compagni boni
Per servir Calidor, ch'è mio interesse,
E' quai non fa mestier ch'io punto sproni.
Ma dove son questi poltroni adesso?”⁹²*

Je třeba si představit scénu, kde se Trasone ohlíží na obě strany, divě se, že nikde nevidí své dva, jak sám říká, „pohotové pomocníky“ (kteří se ale stále nedostavili na scénu).

Libano pokračuje v sarkastickém tónu: „*Možná není třeba, aby je někdo pobízel, ale mezitím se museli vrátit do kuchyně*“. Kuchyně je ve hře prezentována jako „společenské centrum“ služebnictva, může se zde totiž „pohotově vyhýbat práci“.

Jakmile Libano domluví, Trasonovi pomocníci se objeví na scéně. Důvodem, proč se za svým pánem dostavili až po takové době, bylo, že jeden byl slepý a druhý kulhavý. Efekt je natolik komický, že se to Libano ani neobtěžuje komentovat. Rozloučí se s ostatními (ti se jdou připravit k vykonání nočního únosu dívky) a spěchá za Callidorem, aby ho informoval o předchozím dění. Callidoro se mezitím objeví na scéně a něco si mumlá pod vousy (zde Libano neodolá a zvolá: „*Mluví sám se sebou jako blázni!*“).

Na počátku třetí scény se před publikem objeví Callidoro a Libano mu prozrazuje (akt III., scéna 3., verše 28-32):

*“Ei verrà a il tempo, e due menerà seco
De' qual l'un mai non fugge, ché è sciancato:
Quell'altro è meglio assai, perché elli è ceco,
Che non discerne, e non vede e' pericoli
E ardire' combatter co' ei celicoli.”⁹³*

⁹² FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 37.

⁹³ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 39.

Trasone se vrací na scénu v momentě, kdy má spolu se společníky uskutečnit únos. Callidoro vyjadřuje jisté morální pochybnosti ohledně činu: „*V každém případě z toho (pro ni) vzejde újma či ostuda, ale přesto je nutné dílo dokonat.*“ Trasone, stojí v čele své malé jednotky (slepý a kulhavý pomocník), se zdá reagovat pouze na slovo „újma“ (akt IV., scéna 2., verše 4-10):

“Nel gran periglio il gran cor si dimostra.

Ma di che temi tu? havendo detto

Che noi harem honor senza far giostra

E che tu non avevi alcun sospetto?

Di chi repugni? or oltre: tutti avanti:

Che noi harem victoria a lor dispecto;

Sai che la nocte è cappa de li amanti.”⁹⁴

Trasone uklidňuje ostatní, vycházející ne z faktů, nýbrž z Callidorových slov (které byly podle scénáře vyřčeny mimo jeviště ještě předtím, než se postavy vrátily na scénu): „*Není nutno mít strach, jelikož sám jsi už řekl, že není, čeho se báti, že při tomto činu nic nehrozí*“. Tato replika není sama o sobě moc vtipná, avšak je zajímavá ze sémanticko-lexikálního hlediska odhalujícího belicismus Trasona.

Callidoro doplňuje Trasonova poslední slova (akt IV., scéna 2., verš 11) o:

“E de poltroni.”⁹⁵

Replika se zdá být adresována Trasonovi, jako by Callidoro sdílel výhrady svého sluhy, ale pravděpodobně tomu tak není. Tato slova jsou naopak nejspíš adresována Libanovi, který se narozdíl od Trasona nezdá být nadšen chystaným činem, zatímco publiku je jasné, že se jedná o komentář vystihující charakter fanfaróna. Zesměšněn před publikem je nejen Trason, nýbrž i sám Callidoro, protože narozdíl od Libana neprohlédl fanfarónovu povahu.

⁹⁴ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 51.

⁹⁵ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 51.

Fakt, že Callidorova slova byla směřována k Libanovi se zdá být potvrzen tím, že odpoví, vyzýváje vojáka, aby konečně prokázal svou (ne)hodnotu:

“Adunque a Thrason tocca:

Che non harà bisogno di altri ammanti.”⁹⁶

Trasone tentokrát reaguje (samozřejmě ne uvedením faktů, ale výhružkami) (akt IV., scéna 2., verše 13-15):

“Che parli tu? ti pizica la bocca?

Forse non pensi che con un buffecto

Ti fo cascare ei denti in terra a ciocca.”⁹⁷

Libano, znaje dobře svého soka, není sebezmeně zastrašen (akt IV., scéna 2., verše 16-18) a odvětlí, vykládaje si Trasonovu výhružku políčkem (it. „*buffecto*“) v úplně jiném smyslu:

“E’ mi parrà haver teco pan buffecto

Se tu l’apicchi meco, e non ch’io tema:

Ma pel patron la bocca mi rassetto.”⁹⁸

Následně Callidoro říká (akt IV., scéna 2., verše 19-20) vojákovi s jistou naivní důvěřivostí:

“Taci: che al nome sol di Trason trema

La Grecia.”⁹⁹

V těsné následnosti je další replika, tentokrát Trasonova (akt IV., scéna 2., verše 20-21), v níž sluhu znovu označí za „povaleče“ (it. „*poltron*“):

*“Ho ben: questo **poltron** s’accorge*

⁹⁶ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 51.

⁹⁷ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 51.

⁹⁸ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 52.

⁹⁹ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 52.

Come altra cura, per tuo amor, mi preme.”¹⁰⁰

Kdyby nebylo toho, že dal přednost Callidorovu dobru před vlastním, býval by přešel od pouhých slov k činům a zmlátil Libana, ale neudělá nic, protože nemají času nazbyt a musí se pokusit vykonat to, na čem se usnesli.

Začíná tudíž scéna třetí, která záhy skončí neúspěchem pokusu o únos. Samozřejmě, jak publikum může očekávat, Trasone není nijak užitečný. Má totiž hlídkovat a krýt záda Callidorovi a Libanovi, zatímco se vloupávají do Cremetova domu, aby unesli Panfilu, ale místo toho svěří úlohu hlídky svým pomocníkům (akt IV., scéna 3., verše 7-13):

*“Pamphila, tu se’ nostra, s’ tu non voli;
Hora il costume mio, cari compagni,
Qual tu, Guercio, observar maxime suoli,
Fu sempre adoperar prima i calcagni,
Dipoi la spada. E però, se elli accade,
Ciascun del campo quanto può guadagni.
Fugiamo: ecco qua gente con le spade.”*¹⁰¹

Sedmý verš ještě stále odráží jisté sebevědomí a jistotu, ale mimo scénu je již slyšet šelest zbrojí ohlašující brzký příchod stráží, který se postupně zesiluje. I přes toto riziko se však naskytne příležitost pro poslední amfibologickou repliku. Guercio¹⁰² je mezi svými dvěma kumpány tím, který více „sleduje“ zásadu (ve smyslu řídit se jí) upřednostnění útěku před bojem. Kulhavý přirozeně není schopen držet krok kvůli svému handicapu. V tomto případě je jasné, že se jedná o slovní hru vycházející z nemožnosti Guercia cokoliv doslova „pozorovat“.

Pak už nezbývá nic jiného než útek, aby se dostali do bezpečí. Trasone se na scéně do konce dramatu už neobjeví.

¹⁰⁰ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 52.

¹⁰¹ FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901: s. 53.

¹⁰² Nejedná se o skutečné jméno, ale o pouhé přízvisko. Jeho překlad do češtiny by mohl být Jednooký nebo Šilhavý, i když bych se osobně přikláníla spíše k první variantě.

Trasone je chlubitvým vojákem, který narozdíl od Centuria nijak neovlivnil vývoj tohoto prototypu. Důvodem je to, že dílo krátce po své premiéře (a současně jediné inscenaci) upadlo v zapomnění. Povahově je naivní a hloupý, a přestože vykazuje parciální agresivitu je bázlivý. Svým způsobem chvástání připomíná Centuria.

8. Komparace postav Centuria a Trasona: podobnosti a rozdíly

Na základě svého bádání jsem dospěla k názoru, že postavy Centuria a Trasona se v některých rysech shodují, ale z obou postav má blíže k původnímu *miles gloriosus* spíše Trasone, nežli Centurio. Lida de Malkiel a Mazzei se však shodují na tom, že Trasone reprezentuje nájemného hrubiána, který má mnohem blíže k Centuriovi než k terenciovskému *miles gloriosus*.¹⁰³ Osobně s tímto tvrzením souhlasím jen částečně. Je pravda, že Trasone odráží Centuriův způsob chvástání, ale zároveň vykazuje jistou hloupost projevující se sebepřesvědčováním o pravdivosti své percepce reality. Navíc je též bývalým vojákem. To všechno jsou charakteristiky blízké *miles gloriosus*.

Za společné rysy obou fanfarónů lze jednoznačně považovat jejich chvástavost a zbabělost. Zároveň jsou oba sekundárními postavami. Oba jsou narozdíl od *miles gloriosus* chudí. Trasone si vystačí s málem a nemá tudíž potřebu kumulovat bohatství (a vlastně ani nemá schopnosti ho nějak získat). Centurio je finančně závislý na své družce Areúse (možnou příčinou jeho chudoby může být také jeho možná náklonnost hazardním hrám¹⁰⁴). Kombinace vlastností, kterou oba disponují je nepochybně přiřazuje ke komickým elementům děl, v nichž vystupují.

Charakteristiky, jež jsou příznačné pouze pro Centuria jsou jeho přehnaná předstíraná galantnost a ekonomická závislost na ženě. Dalším rozdílem hodným zkoumání je intelektuální bystrost těchto dvou postav. Trasona lze jednoznačně označit za hloupého, Centurio je v tomto ohledu však komplexnější. Dle obsahu většiny jeho replik působí jako vcelku vychytralý jedinec, jak je patrné například z jeho pokusu obelstít Eliciu a Areúsu ke konci příběhu. Občas se ale vyskytnou i takové chvíle, které jeho inteligenci do jisté

¹⁰³ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el Teatro del Renacimiento. In: *Roman Philology*. Vol 3. No. II. California: University of California Press, 1958: s. 272-274.

¹⁰⁴ Tuto domněnku jsem si utvořila z Centuriovy promluvy: „una talega de dados por almohada“ (RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001: s. 565.)

míry zpochybňují, čímž odkazují na jeho doznání (jež vyjádřil s jistou dávkou hrdosti) o řemesle svých předků, na které sám navazuje (tím řemeslem je kuplířství). Přestože měl možnost si přiřknout vznešenější původ skrze své jméno, jež se také v rodině dědilo (jméno Centurio signalizuje status vojáka), nevyužil ji. Toto nás vede ještě k jiné odchylce mezi nimi, a to sice jejich povolání: Trasono býval vojákem a měl tedy společensky přijatelnou profesi, kdežto Centurio je kuplířem a svým řemeslem se řadí k nejnižším sociálním vrstvám dobové společnosti. I v takové práci však Centurio nevyniká, jak lze vytušit z repliky, v níž se srovnává se svým dědem, o kterém prohlašuje, že měl na starosti stovky žen.

Zajímavý je také svět kolem Nardiho a de Rojasova fanfaróna. U Trasona jde o mužský svět, zatímco Centurio má kolem sebe mnoho žen. Takový rozdíl, myslím si, ovlivňuje i základ vztahů mezi nimi a dalšími postavami her. Centuriovy vztahy jsou charakterizovány lží a manipulací, k čemuž dopomáhá to, že obě ženy, s kterými Centurio v Tragikomedii hovoří, ovládají intriky a lsti snad ještě lépe než on. Trasonův svět je naopak jednodušší a přímější (Callidoro se chová naivně a Libano je sice mazaný, ale není ve svém odporu vůči Trasonovi nikterak urputný, omezuje se na pouhé ironizování jeho osobnosti a jednání). Trasonova manipulace Callidorem, není ani manipulací v pravém slova smyslu, protože, jak jsem již uvedla, Trason sám věří tomu, co říká a pouze utvrzuje Callidora v jeho původním přesvědčení. Jeho motivace není sobecká, projevuje se však jeho vojenská mentalita, jež ho vede k přesvědčení, že je nutno vykonat čin, na kterém se dříve domluvili. Naproti tomu se Centurio snaží využít svou schopnost manipulace pouze k vlastnímu prospěchu a sebezáchově.

Je známo, že *La Celestina* byla v Itálii dosti rozšířená už v době, kdy vznikla hra *I due felici rivali*, čehož jsou důkazem její dotisky a překlady.¹⁰⁵ Není ale známo, že by byl Nardi de Rojasovou tvorbou jakkoli ovlivněn.

Nicméně, jak je na první pohled zřejmé z nevyváženosti obsahu kapitol o Trasonovi a Centuriovi, pro Nardiho význam fanfaróna v rámci jeho hry nebyl tak velký jako pro de

¹⁰⁵ TOBÁR, María Luisa. *Las traducciones italianas de la Celestina*, Messina: Università di Messina. [online] [cit. 02.12.2020] Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/Lengua/iulmyt/pdf/traduccion_clasicos/21_tobar.pdf.

Rojase. První autor Trasona použil jen, aby publikum pobavil, zatímco pro druhého je Centurio nedílnou součástí příběhu a zakomponoval ho i do jeho tragického rozuzlení. Centurio byl tudíž nepřímou příčinou smrti Calista a Melibey. Komplexnost postavy Centuria je potom jedním z faktorů, proč si ho novodobá odborná literatura všímá mnohem více než Trasona. Za zásadnější však považují skutečnost, že celá *Tragicomedia* je z literárněvědného hlediska zajímavější než *I due felici rivali*, jež navíc nebyla oblíbená ani v době svého vzniku (inscenována byla pouze jednou a nebyla ani vydána tiskem), čehož důsledkem může být i nezáměr historiků literatury (v protikladu k tomu *Tragicomedia* byla velice populární, přestože bylo nerealizovatelné ji inscenovat, a dosáhla bezpočtu různých vydání).

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo porovnat postavy Trasona z *I due felici rivali* od Iacopa Nardiho a postavy Centuria z *Tragicomedia de Calisto y Melibea* od Fernanda de Rojas. Obě postavy jsou představiteli figury fanfaróna z her, které jsou svou datací téměř současné.

Hlavní část mé práce je rozdělena do osmi kapitol. V první kapitole stručně shrnuji vývoj divadla na přelomu patnáctého a šestnáctého století, počínajíc obecně na evropském kontinentu a pokračujíc konkrétněji na území španělském a italském. Lze říct, že příchod novověku s sebou přinesl jisté oživení kultury oproti střídmemu a vážnému středověku a zároveň obnovení recepce antického dramatu. Druhá kapitola úzce navazuje na předchozí, přibližujíc vývoj divadelního žánru komedie v tomto období na území Itálie a Španělska, berouc v potaz fakt, že právě pod tento žánr spadají obě hry, se kterými jsem pracovala.

Třetí a čtvrtá kapitola jsou zaměřeny na Fernanda de Rojas a jeho dílo *Tragicomedia de Calisto y Melibea* a Iacopa Nardiho a jeho dílo *I due felici rivali*. Pojednává se v nich o životě autorů, ději výše řečených dramát a dalších faktech týkajících se jich (okolnosti jejich vzniku, čím byly inspirovány apod.).

V následujících oddílech už prezentuji přímo figuru fanfaróna. Pátá kapitola přibližuje čtenáři vývoj této figury od jejích kořenů v prototypu *miles gloriosus* až po její užívání v dramatech raného novověku. V šesté a sedmé kapitole realizuji analýzu konkrétních postav, tj. Centuria a Trasona, na bázi rozboru jejich promluv a jednání v jednotlivých dramatech. Závěrečná kapitola se zabývá finálním srovnáním obou postav

Kdybych měla celkově zhodnotit své zkušenosti při práci se zde rozebíranými literárními texty, uvedla bych, že jsem byla velmi překvapena zjištěním, že mě stálo mnohem větší úsilí porozumět italské komedii *I due felici rivali*, přestože je italština mým mateřským jazykem. Práce se španělskou Tragikomedii se mi jevila jednodušší, protože její jazyková podoba je mnohem bližší současné španělštině než italština *I due felici rivali* současné italštině.

Co se týče samotné analýzy fanfarónů, došla jsem k závěru, že je jejich podobnost v některých ohledech nepopíratelná, avšak jsou mezi nimi i značné rozdíly (viz kapitola 8.).

Na závěr bych ráda podotkla výzvu, kterou pro mě zpracování tohoto tématu představovalo. Nebudu popírat, že se nejednalo zrovna o snadnou úlohu, ale pokusila jsem se práci zkoncipovat tak, aby byla pro čtenáře obsahově přínosnou, ale zároveň ne příliš informačně zahlcující.

Resumen

El objetivo de esta tesis era comparar las similitudes de los personajes de Trasone y Centurio provenientes de las obras *I due felici rivali*, cuyo autor es Iacopo Nardi, y *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cuyo autor es Fernando de Rojas. Ambos personajes son representantes de la figura del fanfarrón de piezas teatrales que fueron creadas en una datación casi contemporánea. Pero para no adelantarme, será apropiado desglosar la estructura del trabajo gradualmente por capítulos y resumir brevemente cada uno de ellos.

En el capítulo introductorio presento al lector cual fue mi impulso inicial para la elección del tema y, luego, su realización. Y, más bien, que puede esperar durante una hipotética consulta de esta obra, para que se oriente mejor.

La parte principal está dividida en ocho capítulos. En el primer capítulo me dedico a un resumen sucinto del teatro a la vuelta de los siglos quince y dieciséis comenzando generalmente en el territorio europeo y prosiguiendo más concretamente en los territorios italiano y español. Se puede decir que el arribo de la Edad Moderna portó consigo un cierto avivamiento en confronto al sobrio y serio Medioevo y, contemporáneamente, la resucitación del placer del drama clásico. El segundo capítulo enlaza estrechamente con el precedente aproximando la evolución del género teatral de la comedia en este período en Italia y en España teniendo en cuenta el hecho que propio bajo este género pertenecen las obras con las cuales he trabajado.

Continuando, el tercer y el cuarto capítulo son dedicados: el primer a Fernando de Rojas y a su obra *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y el segundo a Iacopo Nardi y a su obra *I due felici rivali*. Se trata en ellos sobre las biografías de los autores. En seguida, viene introducida en breve la trama y otros hechos relacionados con las obras que acabo de mencionar (el origen, que inspiró su creación, etc.).

En los apartados cinco, seis y siete ya presento la figura del fanfarrón. El quinto acerca al lector la evolución de esta figura a partir de sus raíces en el prototipo del *miles gloriosus* y su siguiente desarrollo hasta su uso en las incensaciones del Alta Edad Moderna. En cambio, en el sexto y en el séptimo realizo un análisis de los personajes concretos, es de decir sobre

Centurio y Trasone, en base a su aparición en las obras individuales y comento sus características. Y, finalmente, en el octavo capítulo comparo las cualidades de esos caracteres entre sí, y con el soldado vanaglorioso original.

En el caso de que debiera evaluar mis experiencias durante el trabajo con los textos literarios, expondría lo sorprendente que estaba por la revelación de que al final me costó mucho más esfuerzo comprender la comedia *I due felici rivali* a pesar de que el italiano sea mi lengua materna. Encontré incluso tales pasajes que tuve que consultarlos para poderlos alcanzar mejor. Por otro lado, trabajar con la *Tragicomedia* española me resultó mucho más simple. Su forma de lengua es más cercana al español actual, que en el caso del italiano.

En cuanto al análisis de los fanfarrones, he llegado a la conclusión que su similitud en algunos aspectos es indisputable, pero hay también notables diferencias entre ellos (para más informaciones consúltese el capítulo 8).

Al final, me gustaría mencionar el reto que fue para mí el procesamiento de este tema. No negaré que en lo que se refiere a su realización no me resultó una tarea exactamente fácil, pero intenté concebir este trabajo de tal manera para que se mostrara adecuado respecto al contenido y, al mismo tiempo, no excesivamente informativo para el lector.

Seznam použité literatury

Publikace, monografie, sborníky:

ANGELINI, Franca. Teatri moderni. In: *Letteratura Italiana, vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*. Torino: Einaudi, 1986: s. 69-225.

ATTOLINI, Giovanni. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 1988.

BATAILLON, Marcel. *La Celestine selon Fernando de Rojas*, París: Didier, 1961.

BATTISTINI, Andrea a RAIMONDI, Ezio. Retoriche e poetiche dominanti. In: *Letteratura Italiana, vol. III: Le forme del testo I, Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984: s. 82-86.

BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1988.

BERNARDI, Claudio. Teatro e teatralità nel medioevo. In: BERNARDI, Claudio aj. *Storia essenziale del teatro*. Milano: Vita e Pensiero Edizioni, 2005: s. 85-119.

BINO, Carlo, TAMENI, Ilaria. Il teatro umanistico e rinascimentale. In: BERNARDI, Claudio aj. *Storia essenziale del teatro*. Milano: Vita e Pensiero Edizioni, 2005: s. 121-163.

BORQUE, Díez a MAÑA, José. Liturgia-fiesta-teatro: Órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI. In: *Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, I. vol.* Madrid: Arcadia, 1990: s. 485-499.

BRANCA, Vittore. Giovanni Boccaccio. *Decameron*. Torino: Einaudi, 1992: s. 640.

BROCKETT, Oscar G. *History of the Theatre*. Newton (Mass.): Allyn & Bacon, 1987 (it. překlad *Storia del teatro*. Venezia: Marsilio, 1988).

LO REYES PEÑA, Mercedes de. El teatro español en la primera mitad del Quinientos: Historia, valoraciones y estado de la cuestión. In: *Revista de estudios extremeños, vol. 74, n. Extra 1*. 2018: s. 13-36. ISSN 0210-2854.

FERRAIOLI, Alessandro. Iacopo Nardi. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C. tipografi del senato, 1901.

FERRONE, Siro. *Commedie dell'Arte, vol. 1*. Milano: Mursia, 1985.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana, vol. 2: Dal Cinquecento al Settecento*. Milano: Einaudi scuola, 1991.

GENTILE, Sebastiano. Accademia Platonica. In: *Letteratura Italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici. Vol. 1. A-G*. Torino: Einaudi, 1990: s. 11.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del teatro*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

HEERS, Jacques. Transizione al mondo moderno. In: BARBIERI, Roberto. *L'Europa del Medioevo e del Rinascimento*. Milano: Jaca Book, 1992: s. 87-108.

HERRERA, Francisco José. El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes. In: *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Vol. II*. Granada: Edición de Juan Paredes, 1995.

HŮLKOVÁ, Zuzana. *La Celestina: Comedia, Tragicomedia, Acto de Traso a přidané postavy*. České Budějovice, 2018. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Josef PROKOP.

JOHNSON, Paul. *The Renaissance: A Short History*. New York: Modern Library, 2000.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el Teatro del Renacimiento. In: *Roman Philology. Vol. 3. No. 11*. California: University of California Press, 1958.

LIDA DE MALKIEL, María R. *La Originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

MAGAGNATO, Licisco. *Il teatro Olimpico*. Vicenza: CISA "Andrea Palladio" - Milano: Electa, 1992.

MARAVALL, José A. *El mundo social de la Celestina*. Madrid: Credos, 1972.

MARTELLI, Mario, Firenze. In: *Letteratura Italiana. Storia e geografia. Vol. 2/I. L'età moderna*. Torino: Einaudi, 1988: s. 25-28.

MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de "La Celestina"*. Cátedra: Madrid, 1974.

PEDULLÀ, Gabriele. Prima di Ariosto: le rappresentazioni di Plauto e Terenzio in volgare. In: Luzzatto, Sergio a Pedullà, Gabriele, *Atlante della letteratura italiana, vol. 1, Dalle origini al Rinascimento*, Torino: Einaudi, 2010: s. 793-795.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Překlad Gasparetti, Antonio. Milano: Rizzoli, 1994.

RUSSELL, Peter E. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Editorial Castalia, 2001.

TERENZIO AFRO, Publio. *Eunuco*. Milano: BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.

WHINNOM, Keith. El género celestinesco: origen y desarrollo. In: *Academia literaria renacentista: Literatura en la época del Emperador*. Salamanca: Universidad de Salamanca. s. 119-130.

Elektronické zdroje:

BELTRÁN, Rafael, CANET, José Luis a HARO, Marta. *Fernando de Rojas y el antiguo «auctor»*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [cit. 04.12.2020] Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/portales/la_celestina/el_autor/.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio. Edición y notas de La Celestina. [online] In: Rojas, Fernando de. *La Celestina*. [03.12.2020] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina--1/html/fedc933a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_113.html#I_1.

DALL'AGLIO, Stefania. Iacopo Nardi. [online] In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77. Treccani-Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012. [cit. 04.12.2020] Dostupné z: http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-nardi_%28Dizionario-Biografico%29/.

DE MICHELE, Fausto. Il guerriero ridicolo e la sua storia ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota. [online] In: *Quaderni d'italianistica*, vol. XX, n. 1-2. 1999: s. 7-20. [cit. 01.12.2020] Dostupné z: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/9430/6382>.

FERRER VALLS, Teresa. *La representación y la interpretación en el siglo XVI*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [cit. 10.10.2020] Dostupné z: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de torres naharro/obra-visor/la-representacion-y-la-interpretacion-en-el-siglo-xvi/html/bc96d97b-d2d1-4269-bccb-7665efad10b4_2.html#I_0](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20torres%20naharro/obra-visor/la-representacion-y-la-interpretacion-en-el-siglo-xvi/html/bc96d97b-d2d1-4269-bccb-7665efad10b4_2.html#I_0).

FROLDI, Rinaldo. *I comici italiani in Spagna*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. s. 274. [cit. 10.10.2020] Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/i-comici-italiani-in-spagna-0/html/ff2cba72-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html.

MONTEVECCHI, Alessandro. Iacopo Nardi. [online] In: *Enciclopedia machiavelliana*. Treccani, 2014. [cit. 04.12.2020] Dostupné z: https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-nardi_%28Enciclopedia-machiavelliana%29.

PUERTO MORO, Laura. La comedia urbana de corte celestinesco: Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes [online]. In: *Criticón*, n. 126, *Teatro profano del siglo XVI*. 2016: s. 53-78. ISBN 978-2-8107-0437-8. [cit. 03.12.2020] Dostupné z: <https://doi.org/10.4000/criticon.2793>.

STEFANI, Luigina. Introduzione. In: *Tre commedie fiorentine del primo 500. Amicitia di Iacopo Nardi. Due felici rivali di Iacopo Nardi. Iustitia di Eufrosino Bonini (con una prefazione di Emilio Faccioli)*. [online] Ferrara-Roma: Gabriele Corbo Editore, 1986. [cit. 30.11.2020]. Dostupné z: https://archive.org/stream/trecommediefiore00stef/trecommediefiore00stef_djvu.txt.

TOBÁR, María Luisa. *Las traducciones italianas de la Celestina*, Messina: Università di Messina. [online] [cit. 02.12.2020] Dostupné z:

https://cvc.cervantes.es/Lengua/iulmyt/pdf/traduccion_clasicos/21_tobar.pdf.

VALLÉS, José Luis Canet. *La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional*. [online] In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [cit. 03.12.2020] Dostupné z: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-evolucion-de-las-criadas-desde-Ala-comedia-humanistica-hasta-el-teatro-profesional/html/e90d03fc-4953-4e67-bb6a-c38c272781c3_4.html.