

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ROMANISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA NAPLNĚNÍ ŽÁNROU VE FARSA THEOLOGAL  
OD DIEGA SÁNCHEZE DE BADAJOZ

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

Autor práce: Eliška Nováková

Studijní obor: Historie – Španělský jazyk a literatura

Ročník: 3.

2017

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala 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 jejích 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 výsledku 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 odhalování plagiátů.

České Budějovice dne 5. května 2017

.....

Eliška Nováková

## Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala především PhDr. Josefu Prokopovi, Ph.D. za vedení práce, ochotu, rady a trpělivost. Děkuji také své rodině za podporu.

## Anotace

Předložená bakalářská práce se zabývá naplněním žánru frašky ve hře *Farsa theologal* od Diega Sáncheze de Badajoz. Nejprve bude charakterizován termín *farsa*, a bude vymezen jeho obsah a užití v období od počátků španělského divadla. Dále je práce zaměřena na rysy, které byly pro hry žánru frašky v té době typické.

Předmětem zájmu druhé části práce bude hledání představených rysů v konkrétním díle z počátků španělského divadla, tedy ve *Farsa theologal*.

## Annotation

The presented bachelor thesis deals with the genre of farce in the play *Farsa theologal* by Diego Sanchez de Badajoz. In the first part, the term *farsa* will be discussed regarding its characteristics, content and use from the beginnings of the Spanish theatre will. Later, the work is focused on the features that were typical of contemporary farce genre plays at that time.

In the second part of thesis, the aim is to locate for the presented features in the particular work from the beginnings of the Spanish theatre, namely *The Farsa theologal*.

# Obsah

Úvod.....	8
1. Stav bádání.....	9
2. Žánr frašky.....	11
2.1.1 Rysy a charakteristika.....	11
2.1.2 Etymologie a význam pojmu fraška.....	11
2.1.3 Literární kontext.....	15
2.1.4 Divadelní současníci Diega Sáncheze de Badajoz v Extremaduře.....	21
2.2. Rysy žánru frašky.....	23
2.2.1. Struktura her žánru frašky.....	23
2.2.2. Jazyk užívaný ve fraškách.....	24
2.2.3. Postavy vytvářející lo farseosco.....	25
2.2.4. Náměty ve fraškách.....	27
3. Naplnění žánru frašky ve Farsa theolgal.....	29
3.1.1 Uvedení do problematiky.....	29
3.1.2 Diego Sánchez de Badajoz.....	29
3.1.3 Recopilación en metro.....	30
3.1.4 Děj Farsa theolgal.....	32
3.2.1 Struktura.....	34
3.2.2 Jazyk.....	36
3.2.3 Postavy.....	42
3.2.4 Námět.....	46
Závěr.....	49
Resumen.....	51
Seznam literatury.....	54

## Úvod

Španělské divadlo, v pravém slova smyslu, začíná v okamžiku, kdy sestupuje ze šlechtických a univerzitních sálů a začíná se prosazovat v i jiném prostředí, kam mají přístup lidé nevznešení, z nižších vrstev společnosti. Začínají se objevovat představení pro veřejnost. Divadlo se mění v záležitost komerční, otevřenou, určenou pro širší výběr publika.<sup>1</sup> Tato problematika se objevuje například ve studii *Historia de la literatura española*, kde se autoři na začátku kapitoly o divadle 16. století hned snaží upozornit na to, že divadlo je záležitostí pomíjivou, prchavou a složitou, která existuje pro daný okamžik, nebo rozličné další okamžiky, nezachovává si však identickou tvář, je velmi obtížné rekonstruovat jeho celistvost, protože texty, které se dochovaly, reprezentují jen část. Je pak složitější rekonstruovat další aspekty divadla, které jsou jeho součástí, jako prostředí, kulisy, kostýmy a další. Tato bakalářská práce se bude zabývat jedním ze žánrů středověkého divadla, a to žánrem frašky, který také stojí na počátku španělského dramatu.

V této bakalářské práci budou nejprve představeny rysy, které frašku z přelomu 15. a 16. století definují, nebo jsou pro ni charakteristické. Tyto rysy budou postupně rozebrány v první části práce, kde bude dále také vysvětlen původ termínu fraška a přiblíženo prostředí, ze kterého se hra utvářela a jak ji prostředí ovlivnilo. Dále bude představena struktura, která byla pro žánr frašky typická a budou rozebrány jednotlivé části této struktury. V dalších kapitolách se tato bakalářská práce pokusí popsat témata, která autoři využívali pro svá díla a také budou popsány jednotlivé postavy, které se ve fraškách mohly objevovat. Práce se také zaměří na využití španělského jazyka a jeho dialektů ve hrách.

Druhá část bakalářské práce se bude týkat konkrétní hry z 16. století, která je řazena do žánru frašky. Nese název *Farsa theologal* a byla napsána španělským autorem Diegem Sánchezem de Badajoz. Metoda práce tedy spočívá v představení a rozebrání rysů frašky a jejich naplnění právě ve *Farsa theologal*. Spolu s dalšími 28 hrami psanými Diegem Sánchezem de Badajoz, byla *Farsa theologal* vydána tiskem roku 1554 pod názvem *Recopilación en metro*. Dochovaný exemplář tohoto vydání se nachází ve španělské Národní knihovně v Madridu, pod signaturou R-4868.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jorge GARCÍA LOPEZ – Eugenia FOSALBA – Gonzalo POTÓN (edd.), *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013, s. 512.

<sup>2</sup> Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres 1982.

## 1. Stav bádání

Mezi autory, kteří se zabývají divadelní tvorbou v tomto období obecně, patří již zmiňovaný Miguel Ángel Pérez Priego ve své práci *Teatro renacentista*. Dalším je José María Díez Borque, který píše o literárních žánrech 15. a 16. století ve své studii *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, s podtitulem *El teatro hasta Lope de Vega*. Tento podtitul nabízí otázku, zda je možné k bádání o definici frašky použít také dílo Lopeho de Vegy *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Definice, které podává, jistě vychází z tradic minulého století, nicméně tato práce byla vydána až v roce 1609 a k našemu záměru ji tedy nepoužijeme.<sup>3</sup> Z českých prací, které se zabývají literárními žánry, je k dispozici studie s názvem *Encyklopedie literárních žánrů*, od autorů Dagmar Mocné a Josefa Peterky, ale ta však i přesto, že jak v názvu napovídá, pojednává o literárních žánrech, neobsahuje zmínky o frašce v samostatné kapitole, fraška je zde zahrnutá pod heslem komedie, jako její nižší druh a za příklad tohoto žánru je zde uvedený Molière, tedy francouzský autor 17. století.

Informace o Diegu Sánchezovi de Badajoz přináší informace například José Lopéz Prudencio, který vydal o tomto dramatikovi monografii s názvem *Diego Sánchez de Badajoz, Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*. Dalším autorem, který se zabývá tvorbou Diega Sáncheze de Badajoz je, již zmiňovaný, Miguel Ángel Pérez Priego, který rozebírá všechny jeho hry v knize *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, a pak ve studii zvané *Farsas*. Dále k Diegu Sánchezovi de Badajoz publikuje například francouzská autorka Teresa Rodríguez-Saintier, nebo anglická autorka Ann Elizabeth Wiltrout.

*Recopilación en metro* byla zpřístupněna v několika moderních vydáních. Tím prvním je *Recopilacion en metro del bachiller en la qual por gracioso cortesano y pastoril estilose cuentan y de claran muchas figuras y autoridades de la sagrada escriptura* v Seville roku 1554. Vicente Barrantes poté vydal ve dvou svazcích *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz* v Madridu, 1882-1886, dále v roce 1910 José López Prudencio pod stejným názvem v Badajozu. V Madridu je roku 1929 Španělskou královskou akademií, tedy *Real Academia Española* vydáno *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz (Sevilla 1554)* jako faksimile. Dalším moderním vydáním je *Recopilación en metro* z roku 1951 od

---

<sup>3</sup> Více o jeho pojetí literárních žánrů viz Juan Manuel, ROZAS (ed.), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.



kolektivu autorů sdružených v *Centro de Estudios Extremeños* pod vedením Josého Lopéze Prudencia. O nejnovější vydání *Recopilación en metro* se zasloužila Frida Weber de Kurlat v Buenos Aires roku 1968.

Některé hry Diega Sáncheze de Badajoz byly vydány i samostatně, například Ann Elizabeth Wiltrout v roce 1964 ve své diplomové práci rozebrala hru pod názvem *La farsa de Isaac de Diego Sánchez de Badajoz*, dále pak Luis Ortiz Behety vydal hru pod názvem *Farsa del molinero* v *Boletín de Estudios de Teatro* v roce 1950. Další čtyři hry analyzoval Gladstone Rudolph Fluegge v roce 1953 v Torontu v doktorandské práci *Four farsas by Diego Sánchez de Badajoz* a podtitulem *Farsa del matrimonio, Farsa de Santa Susana, Farsa de la hechicera, Farsa de la ventera*. Další tři hry Diega Sáncheze de Badajoz v doktorandské práci na universitě v Torontu vydal roku 1974 Manuel Núñez de Cela. Název jeho práce je *Three farsas by Diego Sánchez de Badajoz* a podtitulem *Farsa militar, Farsa moral and Farsa del juego de cañas*.

Samotným rozbořením určitých aspektů díla Diega Sáncheze de Badajoz se zabývá například Francioše Cazal ve své studii *Dramaturgia y reescritura, El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*.<sup>4</sup>

O etymologii slova fraška přináší mnoho informací práce Bernadette Rey-Flaud. Její výzkum se sice zaměřuje převážně na hry francouzské a anglické, nicméně zmiňuje i ty španělské. Její výzkum tedy není opřen o španělské hry, přesto pomáhá při bádání a ve své studii autorka podává zajímavé myšlenky a informace ohledně tématu původu názvu tohoto žánru.

K samotným definicím žánrů z doby divadla tzv. *prelopesco*, tedy před Lope de Vegou, jak uvádí Díez Borque,<sup>5</sup> bylo napsáno velmi málo publikací. To přináší nemalé obtíže při bádání, a také to zamezuje možnému bohatšímu rozdělení žánrů té doby. Přesněji, žádný autor nepodává stručnou definici, která by žánr frašky pro přelom 15. a 16. století charakterizovala a ani k dalším žánrům nejsou pro toto období definice. K dispozici jsou pouze popisy různých rysů jednotlivých literárních žánrů, které pak dohromady podávají alespoň lehký náznak, jak by se mohl daný žánr charakterizovat.

---

<sup>4</sup> Další odkazy na bibliografii na téma Diego Sánchez de Badajoz a jeho hry viz Constantin C., STATATHOS, *Diego Sánchez de Badajoz. A Bibliography (1530-2005)*, Berlín 2006.

<sup>5</sup> José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 157.

## 2. Žánr frašky

### 2.1.1 Rysy a charakteristika

Nejprve bude třeba si představit, v jakém prostředí se tento žánr utvářel. Počátek 16. století z hlediska literární tvorby na Pyrenejském poloostrově, je možné považovat za rozmanitý a objevují se nové literární žánry. Proto bude nastíněn literární kontext, jak vypadala literární tvorba ještě před 16. stoletím, které lze považovat za století počátku španělského divadla.

Jak bylo zmíněno v úvodu, i žánr frašky je novým a nové je také publikum, pro které jsou frašky psané. Jedná se o diváky nyní už nejen ze vznešeného prostředí, ale obecnost se rozšiřuje o posluchače z nižších vrstev. Dochází i k řadě změn v myšlení vlivem renesance a humanismu a změny se pak projevují i v tvorbě španělských autorů. Proto se objevují nová témata, do her jsou vkládány lidové postavy, tedy nejen ty, které by měly představovat ctnosti a morální hodnoty. Těmto postavám je propůjčován lidový jazyk, z literárních děl mizí latina, a naopak je využíván jazyk, kterým mluví prostí lidé.

Na základě literatury, která se zabývá literární tvorbou na Pyrenejském poloostrově v první polovině 16. století, byly zjištěny určité znaky, které jsou pro frašku z doby počátků španělského divadla typické. Na strukturu a jazyk, jako specifický rys frašky upozorňuje Miguel Ángel Pérez Priego, postavy a náměty zase rozebírá jako charakteristický rys José María Díez Borque.

Proto budou tyto znaky v následujících kapitolách rozebrány a popsány. Jak už bylo zmíněno, definici pro tento žánr žádná z dostupných studií neuvádí, proto je důležité charakterizovat alespoň ty rysy, jako jsou právě témata, postavy, jazyk a struktura her, aby pak v dalších kapitolách mohly být ve *Farsa theologal* tyto znaky použity pro zkoumání konkrétní hry daného žánru.

### 2.1.2 Etymologie a význam pojmu fraška

Ještě dříve, než budou představeny jednotlivé rysy, které žánr frašky charakterizují, a také před samotným představením literárního kontextu, je vhodné přiblížit etymologii slova *fraška/farsa/farce*.

Miguel García-Bermejo Giner ve své studii uvádí informace o vývoji pojmu fraška, hlavně v díle Lucase Fernández, u kterého se tento termín objevil nejdříve. Současníci Lucase Fernández, tvořili ještě ne úplně frašky, ale spíše eklogy.

Existují různé teorie o tom, odkud byl termín převzatý, ale García Bermejo-Giner některé teorie vyvrací, jako například teorii založenou na tvrzení, že pojem fraška byl přejat od portugalského autora Gila Vicenta, protože tato teorie není, jak autor vysvětluje, nijak doložena. Dále uvádí, že v publikacích, které se zabývají studiem španělského divadla v jeho počátcích a průběhu celého středověku, je obecně přijímáno, že byl termín fraška, tak jak se objevoval ve španělských dílech, přejat z Francie. Předpokládá se to pro společné rysy ve formě a v tématech, aniž by se někdy prováděla podrobnější studie, o kterou by se mohlo opřít toto tvrzení.<sup>6</sup>

Ve své studii Miguel García-Bermejo Giner také uvádí, že se termín fraška ve svých počátcích nepoužíval pro označení konkrétního literárního žánru, či přinejmenším ti, kteří psali o soudobém divadelním světě, neznali úplný smysl slova. Termín fraška se objevoval jak v dílech s náboženskou tematikou, tak také v dílech s tématy světskými, což je dalším problémem.<sup>7</sup>

Podle Patrice Pavise etymologie slova fraška/*farsa* pochází od kořeněné ingredience, či přísady, která sloužila k plnění masa, což dále naznačuje, že by měla fraška také v divadelní tvorbě povahu obohacení, či okořenění. Tuto myšlenku o původu termínu frašky přináší Patrice Pavise v *Diccionario del teatro, Dramaturgía, estética, semiología*. V této práci je možné dále dohledat i vysvětlení tohoto přirovnání, a to že ve svých počátcích se frašky vkládaly do děl psaných ve středověku, jako chvilky pro pobavení a oddychnutí. Fraška byla v tomto smyslu pak tím „kořením“, které doplňovalo „potravu“, čímž je myšlena tvorba na úrovni, a tedy díla vážná, která byla považována za vysokou literaturu. Fraška se pak stala žánrem, který nebyl považován za tolik prestižní, a který pouze doprovázel a doplňoval žánry vyšší. Tím získala alespoň to, že nikdy nebyla svržena, ani podrobena řádu, tak jako byly podrobeny žánry vznešené, tragédie a komedie.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Dále viz Miguel M. GARCÍA-BERMEJO GINER, *En Torno al término farsa en Lucas Fernández*, Alicante, Hápax n° 1 2008, s. 46.

<sup>7</sup> Příklady soudobých svědectví, která zmiňují termín fraška, uvádí Miguel M., GARCÍA-BERMEJO GINER, *En Torno al término farsa en Lucas Fernández*, Alicante, Hápax n° 1 2008, s. 48.

<sup>8</sup> Etymologie slova fraška, jak ji uvádí Patrice Pavis viz. Patrice, PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgía, estética, semiología. Torro I A-I*, Cuba 1988, s. 217.

Jessica Milner Davis také uvádí, stejně jako Patrice Pavis, že fraška často zastávala přídatnou roli, jako jakási nádivka, nebo komické odlehčení v divadelním programu.<sup>9</sup> Tuto praktickou funkci navíc podporuje také pojmenování žánru. Podle J. Milner Davis je odvozeno z latinského *farcire*, což v překladu znamená naplnit, nebo vyplnit, či vycpat. Dále autorka uvádí, že francouzský a anglický název pro frašku zní *farce*, ale původně to bylo označení nejspíše také právě pro nádivku, kterou se plnilo maso a jiná jídla.

Dále ve své teorii o původu významu slova, uvádí J. Milner Davis, že spojení frašky s divadlem pochází z církevního prostředí, někdy mezi 9. a 12. stoletím. Latinská liturgie se podrobovala procesu změny v podobě zakomponování a obohacení o hudbu, a také šlo o jakési okrašlování různými frázemi, či slovními obraty. Tyto projevy doprovázené hudbou byly určeny většinou pro prostší lid a často byly nazývány *farsae*, nebo *farsuare*. Termín byl také používán pro čtení Listů, které sloužily jako výplň při bohoslužbě. Během 12. století se pak v prostředí francouzských a italských opatství a katedrálách tyto *farsurae* skládaly v nářečích, či lidovém jazyce jako určité glosy, tedy poznámky nebo vysvětlivky, které měly za úkol osvětlit latinské úryvky. Byly zpívány při církevním shromáždění, při čtení z Bible o zvláštních příležitostech, například na svatého Štěpána nebo na Štědrý den, pravděpodobně ve snaze vysvětlit lidem církevní svátky a události, aby lépe porozuměli učení svatému.

Tato výplň nebyla ještě vůbec směšná a legrační a nejevila žádné zmínky, že by termín *farsae*, nebo *farsurae* odkazoval na to, čím se stala fraška později. Zdá se, že to pak pravděpodobně vyvolal zájem tvořícího se publika. Na tyto jakési mezihry, či doplňky bohoslužeb se ale objevovaly stále častější stížnosti ze strany autorit v průběhu 13. a 14. století, kdy se *farsae* začaly objevovat i u příležitosti jiných oslav a svátků. Nakonec se snažily přežít i mimo prostředí kostelů.<sup>10</sup> A začaly pak také přejímat jiná témata.

Jessica Milner Davis svou studii zakládá hlavně na fraškách z prostředí anglického, francouzského a italského. O fraškách španělských se ale zmiňuje také. Píše, že mají, stejně tak jako frašky anglické, francouzské a italské, poměrně dosti podobnou volnou

---

<sup>9</sup> Jessica, MILNER DAVIS, *From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre*, in: Zenia, SACKS DaSILVA – Gregory M., PELL (edd.), *At whom are we laughing? Humor in romance language literatures*, Newcastle 2013, s. 7.

<sup>10</sup> Jessica, MILNER DAVIS, *From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre*, in: Zenia, SACKS DaSILVA – Gregory M., PELL (edd.), *At whom are we laughing? Humor in romance language literatures*, Newcastle 2013, s. 8.

formu. Autorka uvádí, že španělský termín *farsa* byl jednoduše jedním z několika slov pro označení dramatického představení, neuvádí však, zda mohl být přejatý, nebo zda se ve španělštině utvořil podobnou cestou, jako naznačovala u slova *farce* ve francouzštině, či angličtině. Může to být jedna z možností, ale jak už bylo uvedeno, neexistují k tomuto tvrzení žádné podklady, nebo podrobnější studie.

Vývoj frašky jako jedné z forem komedie je zřejmý, ale co se týká etymologie slova, existuje, jak už bylo zmiňováno, mnoho teorií a mnoho badatelů se drží právě teorie o původu slova odvozením od francouzského slovesa *farser*, které znamená taktéž naplnit, vyplnit, či vycpat.

Nicméně například Bernadette Rey-Flaud věnovala pozornost blíže jazyku středověké francouzštiny a všímá si dalšího francouzského slovesa *farcer*. Toto sloveso bylo v literárním prostředí používáno velmi často ve smyslu oklamat někoho, nebo podvést, či ošálit. Tento význam se podle Bernadette Rey-Flaud objevuje i v současné francouzštině ve smyslu *farces et attrapes*, jako nové a praktické žerty. Proto pak zkoumá význam slova *farce* z jiného hlediska, jako klamání, nebo podvádění.

Podle ní je ale třeba primární význam hledat v nejasnostech mezi francouzskými slovesy *farder*, které znamená převlečení, zamaskování a slovesa *farsir*, které bylo odvozené od latinského *farcire*, tedy naplnit, nebo nadívat. Výsledným bylo *farser*, z čehož poté vznikl termín *farce/farse* v divadelním slova smyslu, který nás zde zajímá, a dále vznikl termín *farseur/farceur* v překladu komediant, či vtipálek. Nezávisle pak, jak Bernadette Rey-Flaud argumentuje, dalo latinské sloveso *farcire* za vznik termínu *farce* užívanému v kuchařském prostředí pro význam nádivky, z čehož se poté jako odnož vyvinulo slovo *farceur*, tedy cukrář.<sup>11</sup>

Tvrzení, které spojuje etymologii slova frašky s podváděním, či klamáním je atraktivní, ale jak bylo uvedeno, spojení tohoto slova ze 12. století s církevním prostředím a jeho užívání, pak zdánlivě vede k úvaze o roli frašky, jako komické vsuvky, nebo odlehčení. Podle J. Milner Davisové je ale zajímavé a jistě užitečné zaměřit se na oba smysly a oba původy, jak vyplnění, tak i klamání.

Etymologie slova *fraška/ farsa/ farce* je tedy dalším badatelským problémem. O původu termínu a o původním významu slova existuje mnoho teorií, jak bylo možné vidět a některé byly představeny, ale žádné se vzájemně neshodují, každý badatel

---

<sup>11</sup> Jessica MILNER DAVIS, *From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre*, in: Zenia SACKS DaSILVA – Gregory M. PELL (edd.), *At whom are we laughing? Humor in romance language literatures*, Newcastle 2013, s. 16.

přichází s novými možnostmi a zároveň vyvrací ty předchozí kvůli nedostatku pramenů, nebo literatury, která by tvrzení podložila.

Přes jakákoli řešení této etymologické hádanky, fraška je dlouho žijícím druhem komedie pojmenované jako *fraška/farce/farsa*, vzešlé z románských zemí a rozšířené do zbytku světa.<sup>12</sup>

### 2.1.3 Literární kontext

Tvorba 16. století nepatří mezi nejlépe známé. Není k dispozici dostatek svědectví o divadelní tvorbě této doby. Miguel Ángel Pérez Priego odkazuje na studii Edwarda M. Wilsona, který upozorňuje, že 16. století je řadou regionálních projevů a jednota tvorby je mnohdy velmi málo patrná.<sup>13</sup> Ve Španělsku chyběla hlubší předchozí divadelní tradice, na kterou by se dalo navázat, tak docházelo k mísení předchozích středověkých žánrů a umožnilo to nově vznikajícím literárním druhům rozrůznit se ve svém vývoji a postupování a vměšování různých témat. Stejným způsobem, jako se vytvářelo divadlo v prostředí církevním, se vytvářelo i v prostředí světském.<sup>14</sup>

Časová vzdálenost, která nás dělí od 15. století a lidská potřeba chronologicky rozčlenit vše možné, může vyvolat omyly v našem pohledu na tvorbu mezi 15. a 16. stoletím. Vývoj událostí v literatuře se nezadržuje pouze v jednom roce, ale po celé století předcházející, utvrzují se změny, které naznačují nové časy a hodnoty historicko-kulturní. Novinky existují paralelně vedle dřívějších tradic. V 16. století přibývá čtenářů, díky vynálezu knihtisku, který umožnil levnější pořízení knih, a tím jejich větší šíření.<sup>15</sup> Autoři 16. století žili ponořeni do spousty nových skutečností a hodnot, jak společenských, tak duševních, které jsou výsledkem změn vědeckých a kulturních způsobených rozvojem humanismu v Evropě. Tyto změny jim podstatně ovlivnily vlastní prožitky a zkušenosti, a tím i jejich tvorbu samotnou.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup>Jessica MILNER DAVIS, *From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre*, in: Zenia, SACKS DaSILVA – Gregory M., PELL (edd.), *At whom are we laughing? Humor in romance language literatures*, Newcastle 2013, s. 17.

<sup>13</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres 1982, s. 40.

<sup>14</sup> María Jesús LACARA – Juan Manuel CACHO BLECUA, *Historia de la literatura española 1. Entre oralidad y escritura*. La Edad Media, Barcelona 2012, s. 570.

<sup>15</sup> María Jesús, LACARA – Juan Manuel, CACHO BLECUA, *Historia de la literatura española 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Barcelona 2012, s. 608-609.

<sup>16</sup> Jorge, GARCÍA LOPÉZ – Eugenia, FOSALBA – Gonzalo, POTÓN, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013, s. 103.

První autoři velkých divadelních her na přelomu 15. a 16. století, působili ve velkých městech jako Salamanca, Valencie Lisabon, Řím a psali svá díla pro uzavřenou společnost. Jejich dramata se odehrávala v sídlech jejich pánů, kteří byli zároveň mecenáši. Publikum tvořila jen špička společnosti, kterou představovali králové, urození šlechtici, vysocí představení, členové dvora, dále družina a městská oligarchie. Omezený byl ale také výběr tématu, který většinou nevolil sám autor, ale bylo mu téma navrženo, uloženo, nebo doporučeno. Většinou bylo téma spjato s událostí, ke které byla hra sepsána, například liturgická slavnost, zásnuby, oslava narození, někdy byla hra složena ku příležitosti návštěvy významné osobnosti, témata navíc také odrážejí uspořádání společnosti. Důležitým prvkem byl hudební doprovod, tanec a zpěv, který měl publikum začlenit do nálady oslav. Dramatičnost, velmi omezená, byla vytvářena prostřednictvím antických témat, gest typických pro dvorské prostředí a pro středověké náboženské divadlo a jeviště zaplňovalo jen málo postav.

Vedle divadla, odehrávajícího se v sídlech urozených, se rozvíjelo paralelně ještě divadlo náboženské, které bylo vázané na průběh liturgického roku.<sup>17</sup> Divadlo se ale brzy začíná utvářet mimo prostředí kostelů a sálů, a to například podél veřejných cest, před farními kostely, či na náměstí, pro publikum neurozené, ze skromných poměrů. Ukazovaly se lidu zcela dobrovolně výjevy ze života svatých, příběhy mučedníků, náboženská dogmata. Objevují se první stálé divadelní společnosti, ovlivněné někdy více, či méně společnostmi italskými, začíná se tvořit divadlo profesionální a přibývá autorů, kteří začínají psát divadelní hry.<sup>18</sup>

Navzdory faktu, že fraška je podle tradice nízkým žánrem, zdála se býti pouze jedním z druhů komedie, ale ve skutečnosti, se jedná o záležitost náročnější, která uspěla jako žánr sám o sobě. Má svůj osobitý styl a je hraná v tempu, které dovoluje publiku vyhnout se úvahám a zamyšlení nad hlubšími otázkami, nebo uvažováním, zda jsou žerty a legrační scény odehrávané před nimi morální, či zda odpovídají dobrým mravům a zda je vhodné se jim smát.<sup>19</sup> Publikum se jednoduše směje tomu, co je mu před očima předkládáno. Fraška měla obvykle sloužit jako odlehčení, úleva od všednodenních starostí.

---

<sup>17</sup> Jorge, GARCÍA LOPÉZ – Eugenia, FOSALBA – Gonzalo, POTÓN (edd.), *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013, s. 513.

<sup>18</sup> Jorge, GARCÍA LOPÉZ – Eugenia, FOSALBA – Gonzalo, POTÓN (edd.), *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013, s. 514.

<sup>19</sup> Jessica, MILNER DAVIS, *From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre*, in: Zenia, SACKS DaSILVA – Gregory M., PELL (edd.), *At whom are we laughing? Humor in romance language literatures*, Newcastle 2013, s. 3.

V Itálii a ve Francii si urození mecenáši užívali jednoduché žerty a frašky, ve francouzštině zvané *farce*, v italštině *farsa*. Zároveň se jim ale také líbila větší propracovanost a vytríbenost, tedy komedie, která dodržovala pravidla struktury a slušného chování. V italském prostředí se nazývala tato komedie jako *commedia erudita*. Fraška byla pak proto termínem, který se začal užívat pro ne zcela nízkou komedii, ale pro žánr volný, ani ne tragédii, ani ne komedii.<sup>20</sup>

Pojetí volného a jednoduchého se jistě dobře hodilo pro akrobaty a různé jiné artisty, šašky, kteří se nabízeli k najmutí městskými autoritami, či akademiemi. Dovednosti komediantů a bavičů spočívaly v improvizaci, ne v přísném dodržování literárních pravidel. V Itálii vzniklo divadlo tzv. *commedia dell'arte*, kde si herci své zápletky vybírali zcela nahodile a podle svých vlastních dovedností akrobacie a imitování. Sláva těchto divadelních společností rostla a rozšiřovala se po celé Evropě. Podle J. Milner Davis některé historické studie ukazují, že na konci 16. století směřují pravidelně jako placené do Španělska, Vídně, Paříže a Londýna. Tento styl komedie záležel na každém herci, jak si zapamatoval nástin hry, a jak spolupracoval s kolegy, rozvíjejíce sebe na jejich vlastní improvizaci. Měla sklony zakomponovat do hry podvádění a klamání, nešlo o vytvoření složitého dramatu. Nicméně šaškárny a intriky byly hlavní součástí směsi, kterou *commedia dell'arte* představovala. Požadavkem publika byl smích. Možná proto je občas označení *commedia* pokládáno za synonymum k *farsa*, či *farce*. Stejně tak totiž, jak už bylo zmíněno, nejranější frašky nebyly omezené, ani ohraničené, možná se určitým způsobem i inspirovaly italskou *commedia dell'arte*, jelikož je pro ně také charakteristické využívat ve volném pojetí šaškárny, intriky a dosáhnout smíchu diváků, ale o této inspiraci se nezmiňuje žádná z jiných publikací, jen Jessica Milner Davis to uvádí jako možné a jistě je to zajímavá myšlenka.

Podle Patrice Pavise byla fraška považována za žánr jednoduchý, hrubý a neotesaný a uvádí, že by se nemohla vyrovnat žánru komedie.<sup>21</sup> Možná tak byla vnímána dosavadním publikem, které navštěvovalo divadelní prostředí a snad se lépe ztotožňovalo s vznešenějšími žánry jako byla jimi oblíbená komedie a tragédie. Na počátku španělského divadla totiž nestojí díla určená hrubému smíchu, ale naopak

---

<sup>20</sup> Jessica, MILNER DAVIS, *From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre*, in: Zenia, SACKS DaSILVA – Gregory M., PELL (edd.), *At whom are we laughing? Humor in romance language literatures*, Newcastle 2013, s. 12.

<sup>21</sup> Patrice, PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgía, estética, semiología. Torro I A-I*, Cuba 1988, s. 217.



smíchu jemnému, s tématy vytríbenými, tedy divadlo, které se odehrávalo v palácích, či sálech vznešených osob, kteří se divadlem zabavovali při různých oslavách a svátcích.

Mezi nejvýraznější autory na počátku španělského divadla patří autoři Gómez Manrique, Juan de Encina a Lucas Fernández. Gómez Manrique byl prvním, kdo se pokoušel o dramata, která všechna představují pouze náboženské náměty. Jsou však významná jak po stránce historické, tak také citlivostí, jakou autor vkládal do svých děl. Juan de Encina, jehož hry se odehrávaly v prostředí paláců, či sálů zámožnějších vrstev společnosti, poprvé zasazuje do děje prosté osoby, například pastýře z venkovského prostředí, které dosavadnímu čistému stylu dodávaly důvtip a živý realismus. Symbolizuje přechod divadla od středověké tradice k renesanci.<sup>22</sup> Jeho hry se nazývají pastýřské eklogy a patří mezi první pokusy o ztvárnění divadla na přelomu 15. a 16. století. Eklogy přišly jako originální krátké básně, s pastorální tematikou, s gesty pro pobavení, s prvky oslavování a hraní, ztělesnění rytířství a kavalírství, básně se držely dosavadní tradice a byly předváděny stále ještě převážně pro publikum u dvora.<sup>23</sup>

Lucas Fernández je dalším autorem z počátků španělského divadla a jeho dílo bylo vydáno ve *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano* z roku 1514. Tato díla jsou již o něco obsáhlejší než eklogy od Juana de Enciny, čítala 600 až 900 veršů a autor tvořil způsobem více oblíbeným pro měšťanstvo, a to zejména tím, že nápadně používal ve svých dílech tzv. *sayagués*, což je dialekt, kterým se mluvilo ve středověké oblasti království Leonu, Asturie a Extremadury.

Již zde se tedy objevuje jeden z rysů frašky, a to užití místních dialektů, kterými byl dotvářen charakter určité postavy, zejména pastýřovy a působily v díle jako jeden z prvků pro pobavení. Ve fraškách byly využívány pro určité postavy, kterým tak bylo dokreslováno jejich postavení a tyto postavy hovořící dialektem byly dávány do kontrastu k postavám vznešeným, které v dílech také vystupovaly. Linie her Lucase Fernándezze je velmi jednoduchá a jasná, ve hře se objevovalo málo postav, mezi nimiž došlo ke konfliktu, který se ve hře potom řeší. Předchází tomu obvykle milostná zápletka, ale vše je na konci šťastně vyřešeno.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Jorge, GARCÍA LOPÉZ, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1991, s.137–140.

<sup>23</sup> Jorge, GARCÍA LOPÉZ – Eugenia, FOSALBA – Gonzalo, POTÓN, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013, s. 530.

<sup>24</sup> Jorge, GARCÍA LOPÉZ – Eugenia, FOSALBA – Gonzalo, POTÓN, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013, s. 538.

Záměr použití jednoduchého jazyka se objevuje v řadě dalších děl, které se tímto prvkem inspirovaly, proto je možné to považovat za jeden z rysů divadelní tvorby, a také frašky této doby.<sup>25</sup>

V dílech přelomu 15. a 16. století také překvapuje vstupování pastýře, které se liší od jeho dřívějšího pojetí. Pastýř byl v předchozích dílech a tvorbě vykreslován idylicky, ale jeho nynější vystupování je plné výbušného napětí, které je velmi výrazné, znatelné a viditelné, což se pojí s jistou svobodou autora při tvoření díla, které není jen improvizací, nebo náhodou, ale autor si s lidovým jazykem pohrává a vytváří tak již určitou estetickou úroveň.<sup>26</sup>

Jak uvádí druhý svazek *Historia de la literatura española*, první ze sedmi děl Lucase Fernándeze, je označováno jako *commedia* a jak bylo již zmiňováno, hranice mezi jednotlivými literárními žánry nebyla ještě tolik znatelná, nebyla pevně dána. Další hry jsou pak označovány jako *farsa o cuasi commedia*.<sup>27</sup>

Frašku 16. století lze považovat za žánr neohraničený a velmi složitě definovatelný.<sup>28</sup> Podle obsahu se přibližovala fraška blíže komedii. Díez Borque zmiňuje, že již Covarrubias<sup>29</sup> považoval frašku za ztvárnění podobné komedii, s hlavním rozdílem, že fraška obsahovala a promíchávala mnoho různých, odlišných věcí za účelem pobavit a rozptýlit posluchače, čímž se snižovala její estetická hodnota, kterou na rozdíl od frašky, komedie měla. Komédie byla brána jako žánr vyšší literatury pro vzdělanější a vznešenější diváky.

Patrice Pavis v díle *Diccionario del teatro* píše, že frašky můžeme najít již v období řeckém, například od Aristofana, v době římské, od Plauta, ale že se utváří v žánr až téměř na konci středověku a toto utváření se protahuje až do počátku 17. století. Patrice Pavis ve frašce vyzdvihuje hlavně obsah komický a považuje ji za styl, ne tolik čistý, určený pro neomalený a hrubý smích. Podle něj byla fraška běžně spojována s něčím komickým/*lo cómico*, groteskním, či směšným/*lo grotesco* a legračním až šaškovským/*lo bufonesco*. Patrice Pavis uvádí, že je někdy až přehnaně

---

<sup>25</sup> Francisco, RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid 1983, s. 35.

<sup>26</sup> Francisco, RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid 1983, s. 35.

<sup>27</sup> Jorge, GARCÍA LOPÉZ – Eugenia, FOSALBA – Gonzalo, POTÓN, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013, s. 539.

<sup>28</sup> José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 37.

<sup>29</sup> Sebastián de Covarrubias y Orezco, lexikograf a kaplan u dvora španělského krále krále Filipa II., více o jeho pojetí frašky uvádí ve svém díle *El Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, na které odkazuje José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 37.

fraška považována za odraz společenské reality, všednodennosti, každodennosti. Frašku definuje jako styl, který se nemůže nikdy vyrovnat komedii, která je pro danou dobu stylem vyšším a vznešenějším, a to ani zápletkou, kde v komedii vítězí duch, intelekt.<sup>30</sup>

Fraška je žánr, kterým bylo opovrhováno, byl podceňovaný, ale zároveň také obdivovaný, ale vždy byl velmi oblíbený, vnímáný trochu jako lidový. Jako žánr komický je stavěn do opozice vůči komedii, která byla vnímána jako žánr, kde vítězí mysl, rozum, inteligence a jemné slovo. Fraška, ta naopak se snaží rozesmát, smíchem upřímným, tedy smíchem, který není nucený, ale vyvolává ho v nás spontánně dění hry. Proto se hodnotí jako uznávaný žánr. Frašku autor píše podle svého gusta, jak se mu zlíbí a podle své inspirace, ničím není vázán.

Jak uvádí Patrice Pavis fraška má své charakteristické postavy/*personajes típicos*, groteskní masky/*máscaras grotescas*, šaškoviny/*payasadas*, a další typické znaky jako specifickou mimiku/*mímica*, úšklebky/*muecas*. Dále za sebou navazující komické situace plné legračních posunků/*gestos* a komických slov/*palabras*. Celé dílo se nese v tónu bohatě eschatologickém/*eschatológico* a obscénním, tedy vulgárním a mnohdy lehce oplzlém. Emoce, které fraška zprostředkovávala a vyvolávala, byly jasné a zřejmé, jelikož zápletky se zakládá většinou na hlouposti hlavní postavy a také trochu na bláznovství, a to vše do sebe v ději zapletené. Dění v divákovi probouzelo nutkání ke smíchu.

Frašky nejsou zaplněny postavami, složitými zápletkami, soucitnými výjevy, ale naopak se tam objevují zjednodušené komické prvky. Fraška je založena na tom, že tyto komické prvky nijak složitě neskrývá a nesnaží se je obratně zakomponovat do záludného textu, naopak jsou využívány vizuální a přímé vtipy a žerty, od sledu slovních hříček, důvtipu, přes otevřené útoky, nestřídmost, až po hrubost a neurvalost všeho druhu, čímž se míní užívání šokujících obscénností a občasné užití nadávek, které si přisvojují hlavní postavy.<sup>31</sup> Ale v kontrastu se satirou, nebo černým humorem, který může být taktéž stejně násilný, je fraška založena na humoru, který je stále ještě v podstatě konzervativní, i přes to, že se fraška vyznačuje trochu jiným a reformním zápletem a nadšením. Nakonec však po všech komických zvratech opět tihne k znovuoobnovení obecně uznávané autority, nebo alespoň k zachránění její tváře.

---

<sup>30</sup> Patrice, PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Torro I A-I*, Cuba 1988, s. 218.

<sup>31</sup> Jessica, MILNER DAVIS, *From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre*, in: Zenia, SACKS DaSILVA – Gregory M., PELL (edd.), *At whom are we laughing? Humor in romance language literatures*, Newcastle 2013, s. 6.

Díez Borque v díle *Géneros teatrales* zmiňuje studii, kterou na téma frašky zpracovala Bernadette Rey-Flaud, která se na frašku dívá z pohledu sémantického, hledá mechanismy humoru a snaží se definovat frašku jako divadelní žánr, kterému vymezuje hranice mezi komedií a tragédií.<sup>32</sup>

Díez Borque upozorňuje, že Patrice Pavis a Bernadette Rey-Flaud se v těchto svých definicích neopírají tolik o španělské hry žánru frašky, ale spíše o ty, ve kterých jsou tyto rysy jasné a lépe definovatelné, například o hry francouzské, přesto ale nabízejí užitečné myšlenky, kterými lze frašku od ostatních žánrů odlišit. Tedy směs legračních a zábavných prvků, přítomnost komického ve vážném, které dodávají tón fraškovitosti „*de lo farseosco*“.

Přičemž, co se týká terminologie, označení *auto*, nebo *auto sacramental* se používalo pro hry s tématy náboženskými, zatímco označení *farsa*, tedy fraška, zahrnovalo mnohem širší a hůře identifikovatelná témata mezi *auto* a *comedia*, tedy komedií, v tom smyslu, jaký měla komedie 16. století. Jak už bylo zmiňováno, hranice mezi žánry byly v tomto období velmi malé. Někdy se fraška více přibližovala komedii, jindy zase více k žánru *auto*, vždy ale s tím, že obsahovala prvky komické až burleskní.<sup>33</sup>

#### 2.1.4 Divadelní současníci Diega Sáncheze de Badajoz v Extremaduře

V předchozí kapitole byl představen vývoj literatury a také španělského divadla na celém území Pyrenejského poloostrova. Miguel Ángel Pérez Priego ale uvádí, že španělská divadelní tvorba je ve svých počátcích hlavně záležitostí celé řady regionálních projevů, jejich jednota je mnohdy velmi málo patrná. Proto zde nastíníme, jak vypadala literární tvorba v Extremaduře, odkud pochází Diego Sánchez de Badajoz.

Extremadura se jeví jako spojovací článek, oblast, kde se ožívují a přetváří staré struktury a schémata středověké náboženské divadelní tvorby, a kde se zároveň z těchto schémat vytváří modernější, úspěšnější a kvetoucí tvorba.

O literární tvorbě v tomto regionu před 15. stoletím není mnoho informací. Miguel Ángel Pérez Priego odkazuje na studii *Historia literaria de Extremadura*, kterou sepsal Antonio Rodríguez-Moñino. Ten vysvětluje, že od 13. do 15. století byla

---

<sup>32</sup> Dále José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 38-39.

<sup>33</sup> José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 39.

Extremadura oblastí, kde probíhala reconquista<sup>34</sup> a kruté boje stejně jako tomu bylo i ve zbylé části Pyrenejského poloostrova, někde však měla válka průběh horší než v jiných částech země. To je dalším důvodem, proč chybí svědectví o literární tvorbě a samotná literární tvorba té doby, lidé se totiž věnovali buď zemědělství, aby se zaopatřili, nebo válce, málo z nich se věnovalo psaní. Až v 15. století přináší stopy po kulturní činnosti, kdy se objevují texty s motivy národními, zakládají se kulturní centra, jako například Colegio de San Vicente, a dále k tomu také přispěl knihtisk, který umožnil levnější a rychlejší produkci textů.<sup>35</sup>

V době, kdy píše svá díla i Diego Sánchez de Badajoz, jsou v Extremaduře známí i jiní autoři, jako například Bartolomé de Torres Naharro, který byl zmiňván již dříve jako jeden z velkých autorů doby. Dále Vasco Díaz Tanco de Fregenal, který byl básníkem, dramaturgem, kronikářem, tiskařem a později duchovním diecéze v Badajozu. Z mnohých jeho děl se ale dochovala pouze část, proto není možné plně prozkoumat jeho dílo, ale většina jeho děl, jsou náboženská, nesou v názvu *auto*, jako například *Auto del bautismo celebrado en el río Jordán*, *Auto de la tentación en el desierto*. Dalším autorem první poloviny 16. století, působící v oblasti Extremadury je Marcelo de Nebrija, který vydává tři díla s náměty již více světskými, přesto ale mají náboženský podklad a jsou spíše lyrická, *Triaca del alma*, *Triaca de amor*, *Triaca de tristes*. Významnými dramaturgy té doby, kteří psali své hry vedle Diega Sáncheze de Badajoz, jsou pak ještě Micael de Carvajal, nebo Luis de Miranda. Jejich divadlo se již snaží řídit se liniemi renesance, která se začíná v té době na Pyrenejský poloostrov prosazovat, ale přesto je znatelný ještě vliv tradičního náboženského divadla. V jejich dílech se mísí náboženské náměty, oslavy svatých a koledy s tématy divadla humanistického a učeného, které bylo zatím ale možné jen v univerzitních sálech.

Z tohoto přehledu je možné vidět, že divadlo první poloviny 16. století bylo v Extremaduře převážně náboženské a bylo církví velmi ovlivňováno, ale s ubíhajícími roky se divadlo měnilo a začínaly se do něj vkrádat prvky, které již nejsou striktně náboženské, a divadlo se uvolňuje z církevního dohledu.<sup>36</sup> Tvorba Diega Sáncheze de Badajoz bude ještě v následujících kapitolách představena, ale téměř všechny jeho hry jsou považovány za náboženské frašky. Podle toho, co bylo zmíněno v této kapitole, je

---

<sup>34</sup> Reconquista je pojem, kterým je označováno dobývání Pyrenejského poloostrova zpět a vytlačování Maurů, kteří tam před stoletími vnikli a poloostrov zabrali.

<sup>35</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres 1982, s. 42.

<sup>36</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres 1982, s. 50-52.

zřejmé, že i Diego Sánchez de Badajoz byl ovlivněn prostředím, a tedy že ve svých dílech také mísí prvky náboženské s prvky lidovými.

## 2.2. Rysy žánru frašky

Po představení etymologie slova fraška a literárního kontextu počátků španělského divadla budou nyní představeny jednotlivé rysy žánru frašky, které Díez Borque a Pérez Priego vyzdvihují jako ty, které žánr frašky utváří. V následujících kapitolách bude jednotlivě rozebrána struktura her, jazyk užívaný ve fraškách, postavy, které ve hrách vystupují a náměty.

Tyto rysy přiblíží frašku, jak vypadala ve svých počátcích, tedy na přelomu 15. a 16. století a budou pak využity v další části práce, jelikož jak už bylo zmíněno, definice pro žánr frašky pro danou dobu není k dispozici, proto budou využity tyto charakteristické prvky, které se ve hrách objevovaly.

### 2.2.1. Struktura her žánru frašky

Jedním z rysů, které frašku charakterizují, je jejich struktura, i když bylo již zmíněno, že frašky byly žánrem poměrně volným. Proto bude nyní představeno, z jakých částí se obvykle frašky skládaly, jak byly uspořádány.

Miguel Ángel Pérez Priego ve své studii popisuje, že frašky se svým rozsahem pohybovaly mezi tisícem, až patnácti sty verši, což ale také nebylo pravidlem, existovaly i hry kratší, ty byly méně obvyklé a čítaly asi pět set veršů. Struktura ve hrách 16. století ještě není přesně dána, chybí řád, kterého by se fraška držela, chybí preciznost, se kterou by autor hru skládal, aby splňovala normy pro daný žánr. Pérez Priego ale uvádí, že se přeci jen ve fraškách objevuje náznak jakési struktury, a tím je rozdělení na tři části.

První část frašky je úvod/*introito*, v některých hrách je tato část nazývaná také jako *parte inicial*. Pro úvod je typické, že jedna z postav, většinou je to postava pastýře vede dlouhý monolog, uspořádaný do veršů a představuje sebe, svůj život, popřípadě svou ženu a jejich soužití, často si v monologu stěžuje a lamentuje. Užívá mluvu, která uvozuje dílo do venkovského, až neomaleného a hrubého tónu.

Po úvodu přichází tzv. *cuervo dramático*. To je místo, které dává prostor k rozrůznění hry, a kde se během aktů rozvíjí a řeší zápletka/*argumento*.<sup>37</sup> Zápletka je většinou spojena právě s postavou prostého původu, jako je pastýř, ale hlavní postava frašky nemusela být vždy nutně pastýř, v kapitole o postavách bude představeno celé spektrum lidových postav, které se mohly ve frašce objevit a zastávat úlohu hlavní postavy. Pastýř se tam mohl mnohdy vyskytnout jako postava vedlejší, nebo se nemusel objevit vůbec a hlavní role mohla být svěřena jiné postavě.

*Cuervo dramático*, tedy vlastní děj hry, je pak prostoupen lidovými popěvkami/*villancicos*, které se objevují spíše v různých dialektech španělštiny, což jim dodává na prostotě a jsou typičtější pro postavy, které je zpívají. Dále modlitbami, které jsou psány v latině a mnohdy jsou během děje tyto latinské verše vysvětlovány, a to nejen protože publikum nižšího postavení latinu neovládá, tudíž modlitbě a jejímu sdělení nerozumí, ale také za účelem vzdělání, kdy je jim to vlastní sdělení modlitby vysvětleno, aby mu porozuměli, aby porozuměli učení Písma svatého.

Poslední část/*parte final* bývá ve fraškách pak ukončena obvykle dalším popěvkem, který zpívají dohromady postavy, které byly ve hře zastoupeny,<sup>38</sup> a obvykle také v této části dojde k vyřešení zápletky, a jak již bylo uvedeno, znovunastolení autority.

### 2.2.2. Jazyk užívaný ve fraškách

Dalším rysem, který charakterizuje frašku 16. století je jazyk, kterým nechává autor ve svých hrách promlouvat postavy. V této kapitole tedy budou představeny některé dialekty, které se mohly ve fraškách objevit. Je to důležitým rysem, protože dialekty v sobě nesou komický efekt, který je pro frašku nezbytný. Některým postavám mnohdy díky dialektu, nebo jejich zkomolené mluvě nebylo rozumět, a tak bylo i na divákovi, co si z promluvy postavy vezme.

Postavám tedy může být propůjčen nějaký dialekt. Nejčastěji využívanými dialekty ve hrách byly například již zmiňovaný *sayagués*, nebo pak dále *gallego*, *catalán*, *andaluz*, nebo *extremeño*. Někdy také mohla být do hry zakomponována portugalština/*portugués*, či některé slovní výrazy přejaté z francouzštiny/*francés*. Někdy postava promlouvala kastilštinou, ale s tím, že byla kastilština nějak zkomolená,

---

<sup>37</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres 1982, s. 133.

<sup>38</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.) *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 41.

například špatným časováním sloves, nebo užitím slov cizího jazyka, třeba právě francouzských.

V dílech se objevovala vedle lidového jazyka ještě také latina. Latina je v 16. století stále ještě jazykem vzdělanců, je jazykem, který se vyučuje ve školách a na univerzitách. V žádném případě to není ještě mrtvý jazyk, naopak je považován za prestižní a jakýsi jazyk nadnárodní. V 16. století se ale autoři snaží latinu vyměnit. Chtějí ve svých dílech používat svůj lidový jazyk/*lengua vulgar*.

V případě autorů španělských je to tedy kastilština/*castellano* a chtějí užívat ve svých dílech i jazyk mluvený, tedy i dialekty, které se vedle kastilštiny na Pyrenejském poloostrově objevovaly. Žádný z těch románských lidových jazyků však neměl tak širokou základnu, slovní zásobu pro oblasti technické, právnické, lékařské, jako měla právě latina, ani neměl takovou prestiž, jako právě ona.<sup>39</sup>

Lidové jazyky se ale rychle a s vervou prosazují a snaží se dosáhnout vyšší úrovně.<sup>40</sup> Nicméně v dílech, jako jsou frašky a komedie, která jsou určená především pro ty vrstvy obyvatelstva, které latině nerozuměly, je tento lidový jazyk více než příhodný, je jim přístupnější a slouží právě k tomu, aby lidé pochopili například dogmata, které se snaží zprostředkovat frašky náboženské. Je užíván lidový jazyk, protože tomu prostí lidé rozumí a lépe se s ním ztotožní.

### 2.2.3. Postavy vytvářející *lo farseosco*

Ve fraškách se objevuje velké množství rozličných postav. Tyto postavy se mohly objevit i v díle jiného literárního žánru, ale pro frašku je charakteristické, že v ní vystupovalo mnoho postav tzv. lidových, nebo jinými slovy prostých. Právě ty utváří ten komický efekt frašky. Všechny postavy, které vystupují ve hrách žánru frašky budou nyní představeny, a to nejen ty lidové, ale také postavy abstraktní a vznešené.

Mezi postavy abstraktní, obecné, jejichž název již symbolizuje jejich úlohu ve hře, patří například *Tiempo*/Čas, *Mundo*/Svět, *Paz*/Mír, *Justicia*/Spravedlnost. Ze vznešených lze vidět postavy jako *Rey*/Král, *Duque*/Vévoda, *Comendador*/Komtur,

---

<sup>39</sup> Docházelo také k případům, kdy se autoři nechtěli latiny úplně vzdát, právě proto, že věděli, že je v Evropě znakem prestiže, a tak psali svá díla v jazyce lidovém a posléze je vydali znovu, latinsky přepsané a upravené do stylu, který latině odpovídal, více Jorge, GARCÍA LOPÉZ – Eugenia, FOSALBA – Gonzalo, POTÓN, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013, s. 163.

<sup>40</sup> Vznikají první slovníky, encyklopedie, jako například v roce 1492 *Gramática*, kterou vydal Antonio de Nebrija.



*Caballero/Rytíř, Dama/Dáma*. Tyto vznešené postavy jsou v dílech užívány často ke znázornění kontrastu mezi vystupováním a chováním, které si drží oproti postavám lidovým.

Lidových postav je největší škála, objevuje se jich ve fraškách více než postav vznešených či abstraktních, podle námětu díla se může objevit například *Cura/Kněz, Fraile/Mnich, Criados/Sluhové, Aguador/Nosič*, či *Prodavač vody, Negro/Negra, Portugués/Portugalec, Gitano/Cikán, Rufián/Pasák* prostitutek, později převzal pojem i význam darebák, *Pastor/Pastýř, Escudero/Panoš, Simple/Prostřáček, Salvaje/Divoch, Lacayo/Lokaj, Alguacil/Rychtář, Sacristán/Kostelník, Vieja/Stařena, Bobo/Naivka, Ermitaño/Poustevník, Loco/Blázen*, a další. Ve výčtu těchto lidových postav, můžeme najít další ze specifických rysů frašky, protože tyto postavy představují určitý typ prostředí a jazyka, jsou jim propůjčovány již zmiňované dialekty, což ji také oddaluje od vyššího žánru komedie.

V náboženských fraškách je charakteristickým rysem to, že přítomnost neslušného, či nestydatého a směšného, se může vystupňovat až k hříchu, či zločinu, který je poté učeně vysvětlen hříšníkovi, a je třeba ho soudit, což bývá hlavní zápletkou ve fraškách s náboženskou tematikou, se kterou se hlavní postava, která bývá zvolena právě ze zástupu postav lidových, musí potýkat. Lidová postava je většinou tím hříšníkem, kterého autorita, kterou pak bývá jedna z postav vznešenějších v podobě například kněze, kostelníka, či třeba spravedlnosti poučuje a moralizuje.<sup>41</sup>

Masky jsou neodmyslitelnou součástí divadla a nebylo tomu jinak ani v 16. století. *Masky/máscaras* a *převleky/disfraces* byly kombinovány, aby bylo dosaženo přenesení diváka do úplné změny postavy. Na počátku užívání fenoménu převlékání se, stojí osobitý středověký socio-kulturní prostor, kdy se rozvíjí užívání masek a převleků při příležitostech, kdy byla oslavována nějaká událost, aby došlo k posílení pouta mezi těmi, kteří hráli představení a jeho prostřednictvím poučovali ty, kteří ho sledovali. Pak se ale začíná úloha převleků a masek dostávat do prostředí kastilského divadla světského a zužuje se na mechanismus, prostřednictvím kterého je dokreslována zápletko díla. Převleky a masky se objevují již ve všech žánrech divadla, ale nejtypičtější jsou právě pro komedii. V mnoha fraškách, a nejen fraškách, ale dílech jiného žánru na počátku 16. století, se můžeme setkat se zápletkou, kdy se postava z jedné vrstvy společnosti převlékne za osobu náležející do jiné vrstvy společnosti, než

---

<sup>41</sup> José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 40.

ze které pochází. Tím se osoba rozdvojuje a pro diváka přináší novou formu hry. Byl to v té době velmi oblíbený prvek, proto je možné ho v mnoha dílech objevit.<sup>42</sup>

#### 2.2.4. Náměty ve fraškách

Námět je dalším možným prvkem, který lze ve frašce sledovat. Nelze říci, že by měla fraška své specifické náměty, které se v jiných literárních žánrech neobjevovaly, ale přesto mají frašky určité náměty, které se objevovaly častěji, a právě ty budou v této kapitole nyní představeny.

Komický efekt frašky spočívá hlavně v uvedení do děje určitého dobového zvyku, normy, nebo pravidla, které je porušeno, nebo znesvěceno a obecně zesměšněno. Duch díla se vyhýbá přímému vyjádření morálního hodnocení, nebo sociální kritice a nevciťuje se do situace hlavních obětí. Tato kombinace je pro frašku nezbytná.

Náměty se tedy ve fraškách objevují různé. Jedním je například láska. Tento námět se objevoval i v ostatních dílech různých literárních žánrů, která se v té době psala, rozdíl můžeme však vidět v tom, jak bylo toto téma uchopeno. Láska se v některých fraškách, například ve fraškách Lucase Fernándeze objevuje jako láska pastýře, kde se střetává zdvořilost, s jeho postavením ve společnosti, láska, která je doprovázená napětím, až násilím při střetnutí milenců, což je typickým prvkem, který zapadá do světa frašky. Střetnutí milenců může být slovní, nebo dokonce i prostřednictvím násilí, kdy po sobě milenci hází rozličné předměty a vyhrožují si. Mluva, kterou používají, nás může také uvést do rozpaků, mohou to být erotické narážky, až oplzlosti.

Toto téma se také objevuje ve frašce zvané *Cornelia* z roku 1537, kterou napsal Andrés Prado. Tato fraška je kratší a stručnější, než je u frašek běžné, nedosahuje ani 500 veršů. V tomto díle chvastounství Pandulfa, lži panoše, předstíraná nedoslýchavost Benita dotváří fraškovitost díla o lásce pastýře. Postavy samy o sobě jsou jedním rysem frašky, ale zde jsou zasazeny do kontextu, který jim na komičnosti přidává. Další ukázkou tématu lásky ve frašce, je dílo, které nese název *Farsa* z roku 1556 jehož autorem je Alonso de Salaya. Zde stojí za povšimnutí již v úvodu, dlouhý monolog pastýře. Pastýř neotesaně popisuje půvabno místa tzv. *locus amoenus*, popis je ale narušen oplzlým tónem s erotickými narážkami a celá tato scéna je postavena do

---

<sup>42</sup> Miguel M., GARCÍA-BERMEJO GINER, *Disfraz, máscara, e identidad en el primer teatro prelopesco. De Encina a Torres Naharro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

kontrastu s později objevující se bolestí z nenaplněné lásky postav vznešených, a do hry pak vstupují ještě sluhové. Je tam milostná zápletka hned ve dvojí rovině, v rovině pánů a pak sluhů. Scénu dokreslují veršované dopisy, písně, monology v portugalštině. V některých fraškách je také jako prvek komičnosti užíváno nerovné manželství, a to ohledně věku manželů.<sup>43</sup>

O jiném tématu, objevujícím se ve fraškách, nám dává svědectví několik dalších děl. Spojují je příhody politicko-vojenského rázu. Je zajímavé v nich pozorovat roli alegorických postav Spravedlnosti, Času, Světa, Míru a dalších v kontextu politiky, či vojenského prostředí. Jako příklad můžeme uvést frašku s názvem *Farsa de las galeras de la religion de Sanct Joan* představená ve Valencii, v královském paláci roku 1530 a 1558. Představuje boj proti Turkům, ale také boj lásky.<sup>44</sup> Díla s touto tematikou mohou být dobrým svědectvím o politickém a vojenském dění té doby, jak byla vnímána určitá situace a zprostředkovávána lidu, prostřednictvím právě frašek.

Přestože se ve fraškách objevují převážně světská témata, která byla zmiňována, existuje několik děl s tematikou náboženskou, s prvky, které se mohou objevovat i v *autos*, tj. náboženských hrách. Jak uvádí Díez Borque, jsou kratší než frašky se světskou tematikou. Jsou považovány za frašky, protože zápletka vyšší, či vznešená, je zde zastoupená náboženským motivem. Je ale představována s jistou komičností, ale za účelem katechismu, tedy k vysvětlení hlavních náboženských otázek křesťanského učení.

Jedním z náboženských témat je například téma Vánoc, které se objevuje nejen ve fraškách, ale ve všech možných žánrech. Je typické i pro *autos* i pro *englogas*. Druhým velkým tématem náboženských frašek je pak Utrpení Ježíše Krista. Mezi autory, kteří píší náboženské frašky, patří Lopez de Yanguas a náš Diego Sánchez de Badajoz. Jejich díla jsou plná alegoričnosti a symbolismu. Od Yanguase *Farsa del Santísimo Sacramental* od Yanguase, z roku 1521, kde anděl vysvětluje náboženské otázky tak, že je pro diváka snadné rozluštit a odkrýt poselství, které skrývají, na rozdíl od ostatních dřívějších, nebo soudobých náboženských děl.<sup>45</sup> V těchto dílech vystupují postavy jako například Touha, Víra, Svět, které se pak zároveň objevují také v *autos*.

---

<sup>43</sup> José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 41.

<sup>44</sup> José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 44.

<sup>45</sup> José María, DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid 1987, s. 46-47.

### 3. Naplnění žánru frašky ve *Farsa theoloyal*

#### 3.1.1 Uvedení do problematiky

V této další části práce budou nyní použity všechny rysy žánru frašky, které byly představeny v předchozích kapitolách, tedy struktura, jazyk, postavy a náměty, a bude zkoumáno jejich naplnění v konkrétní hře s názvem *Farsa theoloyal*. Konkrétní definice žánru k dispozici není, proto tuto naši hru nelze podrobit znakům, které by definice udávala, využívat lze jen ty rysy, které byly uvedeny.

Nejprve je ale třeba představit samotného autora Diega Sáncheze de Badajoz, a také vydání *Recopilación en metro*, ve kterém je obsaženo jeho 28 náboženských frašek a mezi nimi i *Farsa theoloyal*.

#### 3.1.2 Diego Sánchez de Badajoz

Diego Sánchez de Badajoz patří mezi autory první poloviny 16. století. Životopisné informace, které byly posbírány z dokumentů souvisejících s tvorbou Diega Sáncheze de Badajoz a jeho *Recopilación en metro*, jsou velmi řídké a skrovné. Jediné, co se dá s jistotou zjistit z těchto dokumentů a jeho her je, že zemřel před rokem 1552. Také je známo, že byl duchovním, a že nosil titul *bachiller*. Diego Sánchez de Badajoz se narodil, oženil a dožil svůj život ve španělském městě Talavera.

Jak uvádí José Lopéz Prudencio, „de Badajoz“ je pouze jeho uměleckým jménem. Vysvětluje, že jeho jménem bylo pouze Diego Sánchez, jak se lze vyčíst z dokumentů, které jsou k dispozici, ale „de Badajoz“ je pouze přízviskem. Zajímavé je například, že na titulní straně frašky s názvem *Farsa de la muerte*, je pojmenován jako Diego Sánchez de Talavera.<sup>46</sup> Kdyby „de Badajoz“ znázorňovalo část jeho jména, nebylo by na jiném místě zaměněno za jiné.

Jeho sbírka her *Recopilación en metro* byla objevena až v polovině 19. století, kdy Pedro Salvá, získal v Paříži její jediný exemplář. Zařadil sbírku do inventáře své knihovny, aniž by pochyboval o tom, že je to nejkrásnější a nejzajímavější z těch, které

---

<sup>46</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s.22.

čítalo jeho oddělení dramatu. Od té doby nepřestal být Diego Sánchez de Badajoz, jako autor divadelních her, studován.<sup>47</sup>

### 3.1.3 Recopilación en metro

Vicente Barrantes se od roku 1880 snažil se o zprostředkování *Recopilación en metro* v moderním vydání. Také se ale snažil odrýt mlhu, která se kolem Diega Sáncheze rozprostírala a dále datovat jeho hry, které se v *Recopilación en metro* objevují. Dílo Diega Sáncheze de Badajoz čítá 28 krátkých divadelních her a několik lyrických skladeb. To vše zahrnuje právě sbírka *Recopilación en metro*, která byla vydána v Seville roku 1554. O první vydání sbírky se zasloužil synovec Diega Sáncheze, Juan de Figueroa, který po smrti strýce vlastnil všechny jeho rukopisy. Každá z 28 komických divadelních her byla složená k oslavování náboženských svátků, především k oslavení Vánoc, nebo k oslavení *Corpus Christi*/těla Kristova. Na toto téma jsou to například díla *Farsa de la Navidad*, nebo právě *Farsa theologal*.<sup>48</sup>

Frašky se dají datovat stěží, ale přesto některé z nich obsahují informace, které s datací pomáhají. Například se v některých fraškách objevují informace o pohromách, či přírodních katastrofách, které by odpovídaly rokům 1508, 1523, 1533, 1540. Fraška s názvem *Farsa de Abraham* zmiňuje informace o zatmění Slunce, které se podle zjištění událo roku 1543, zmiňovaná fraška je pak datována, podle výpovědi pastýře během děje, do roku 1544.<sup>49</sup> V některých fraškách je možné, podle zmínění určitého svátku či oslavy, určit konkrétní datum, ale už nikoli rok. Nejpřesnější časové zařazení je možné najít ve *Farsa militar*, která odkazuje na bitvu u Mühlberku roku 1547.

*Farsa theologal* také obsahuje zmínku, jak uvádí José Lopéz Prudencio, kterou lze vztáhnout k jisté časové události, a to napomůže s datací hry. Nelze ale určit přesný rok, jen rozmezí, kdy mohla fraška vzniknout a zmínku najdeme v následujících verších.

*Gente honrada, Dios mantenga,  
que también mantien ruines;  
yo nunca vengo a Maitines  
ni encuentro con quién me venga.*

---

<sup>47</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 13-14.

<sup>48</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 16-19.

<sup>49</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s.58.

Tyto verše se nejspíše vztahují k jedné velmi známé otázce, kterou řešila Kapitula zasedající v Badajozu tzv. *Cabildo de Badajoz*, ohledně hodiny, kdy by se mělo zpívat tzv. *Los Maitines*, tedy jeden z liturgických obřadů, přičemž tato otázka se řešila od roku 1525 a nebyla vyřešena do roku 1539, kdy se zmiňované Kapitulě povolilo změnit hodinu, během které se obřad měl konat. Což poté dovoluje datovat s jistotou frašku za rok 1525, dále ale jak uvádí José Lopéz Prudencio ji zároveň datuje nedaleko roku 1530, kdy se Kapitula začala potýkat s kritikou, což už ve frašce zmíněno není.<sup>50</sup>

Divadlo Diega Sáncheze je ve své podstatě doktrinální, či naukové, je divadlem náboženským. Jeho hry, aniž by se dotkly hloubky duchovnosti člověka, se snaží poučit o dogmatech křesťanské víry a snaží se poskytnout křesťanům zevrubnější poznání dogmat, a také zásady chování, které je nasměruje ke spáse.<sup>51</sup>

Jako hry s náboženskými tématy se frašky Diega Sáncheze de Badajoz velmi podobají náboženským hrám, tedy tzv. *autos*. Miguel Ángel Pérez Priego však ve své studii poukazuje na rozdíl, který vidí mezi *autos* a *farsas*/fraškami Diega Sáncheze de Badajoz. Vidí jej v pojetí hlavního tématu hry a také při rozvíjení zápletky děje. Rozdíl mezi tématem/*asunto* a zápletkou/*argumento* byl v náboženském divadle vždy zásadní, jak bude ještě vysvětleno.

Náboženské hry, jak už bylo zmíněno, jsou označovány jako *autos*. Miguel Ángel Pérez Priego odkazuje na studii Alexandra A. Parkera, který se těmito hrami zabýval a podle jeho slov, je tématem náboženské hry vždy eucharistie a téma je vždy jednotné. Zápletky se mění od jednoho díla k druhému, ale také se jedná o jednu zápletku během díla. Může mít původ v jakémkoli příběhu o Bohu, může být historická/*historica*, bájná/*legendaria*, nebo smyšlená/*ficticia* za předpokladu, že osvětluje určitým způsobem nějakou stránku tématu, tedy tzv. *asunto*. Stejným způsobem jako v *autos*, i ve fraškách Diega Sáncheze existuje rozrůzněnost možných zápletek, ale na rozdíl od jednotného tématu, který nesou *autos*, frašky nemají jednotné téma, podle kterého by se rozvíjela celá dějová linie.<sup>52</sup> Autor využívá situací, které během dramatu nastávají, aby je potom doplnil o řadu významů duchovních, či duševních jak z hlediska teologického, tak morálního za účelem poučit obecenstvo. Diegu Sánchezovi nestačí pouze uvést na scénu stanovený text, což bylo dlouhou tradicí

---

<sup>50</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 62.

<sup>51</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s.21.

<sup>52</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s.28-29.

liturgických představení, ale snaží se vytvořit nové situace a nové zápletky, které by sloužily k potřebám zostření, či zesílení tématu.

Miguel Ángel Pérez Priego rozděluje frašky Diega Sáncheze do tří kategorií. Jednu pojmenovává jako *farsas dialogales*, druhou skupinu jako *farsas alegóricas*, třetí je potom pojmenována jako *farsas figurativas*. První skupina, tedy *farsas dialogales* se vyznačuje tím, že frašky postrádají ve skutečnosti zápletku a téma, které je prostupuje, je živé pouze při výměně názorů hlavních postav, které se zdají být odlišné od ostatních, méně podstatných, které se ve hře objevují. Téma se formuje na základě dlouhých promluv mezi postavami, které hluboce přemýšlí. Bývají monotónní, jednotvárné, jak hlavní téma, tak motivy, které hlavní téma doprovází. Do toho schématu zapadá, podle Miguela Ángela Péreze Priego, *Farsa theologal*, a dále pak *Farsa de la Navidad*, *Farsa del colmenero*, *Farsa del Santísimo Sacramento*, *Farsa del molinero*, *Farsa del herrero*, *Farsa del matrimonio*. Druhou skupinou jsou *farsas alegóricas*. Ty mohou být typu *alegoría retórica* neboli *allegoria in verbis*, které spočívají v pouhém užití obrazů v básnickém diskurzu, a které zahrnují jak metafory, tak další alegorie, ale v psaném slova smyslu. Dále mohou být typu *alegoría divina o tipológica*, neboli *allegoria in factis*, která spočívá v obrazném, či symbolickém ztvárnění historických událostí Starého Zákona.<sup>53</sup> Poslední skupinou jsou pak *farsas figurativas*, do té spadají hry, ve kterých autor vkládá na scénu námět, který jakoby vychází z Bible, ale vše je pak vysvětleno podle učení svatého.

### 3.1.4 Děj *Farsa theologal*

Dříve než budou zkoumány jednotlivé rysy, které charakterizují žánr frašky, bude dobré velmi stručně zmínit, o čem *Farsa theologal* pojednává, jaký děj se v ní rozvíjí.

Nejprve vystupuje postava Pastýře, která vede dlouhý monolog o svém životě, o manželství, vypráví o své manželce, která se jmenuje Mari Menga. Toto jeho vyprávění se nese v hrubém a neotesaném tónu, je lehce oplzlé, a také se v něm objevují expresivní výrazy, nadávky a urážky.

Úvod je tedy již velmi rozveselený. Pastýř popisuje publiku jeho výstřední, neobvyklá, směšná a překvapující milostná dobrodružství. Pastýř má podobné postavení, kde hraje tuto úlohu i v dalších fraškách Diega Sáncheze de Badajoz,

---

<sup>53</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 30–35.

například *Farsa militar*, *Farsa de Salomón*.<sup>54</sup> Pastýř popisuje společné manželské soužití a podle jeho slov je poznat, že bude nejspíše veselý.

*Digo 's qu'es muy gran rapaz  
quien assí va a meter paz  
entre marido y muger.*<sup>55</sup>

Do děje pak vstoupí Teolog, který začne s Pastýřem rozmlouvat o náboženských otázkách, přičemž Pastýř se ho vyptává a Teolog odpovídá.

Celý dialog se nese rozvláčně a scéna se zdá zdlouhavá, velmi těžká a vysilující. Dodává to scéně téměř nezávislé postavení, téměř jako by byla tato scéna nesouvisle nalepena na ostatní části hry, jelikož úvod hry je veden v cynickém tónu, a závěr hry je pak vyplněn legračními a komickými situacemi, ve kterých se Teolog již neobjevuje.<sup>56</sup>

*Farsa theologal* pak působí jako rozdělená na dvě části. V první části postavy diskutují nad tématem zbožnosti, je možné ji označit jako dialog. Druhá část se pak podstatně rozvíjí více právě na komických prvcích.

Když z děje mizí Teolog, začíná ta část, která je charakterizována jako především žertovná a legrační. Pastýř je pak tím jediným pánem dramatu. Posmívá se Negře, děsí ji rachotem korbelu přestrojený za strašidlo. Rozmluva, nebo dialog se tak rozšiřuje o další způsob, a to právě o tyto posunky a gesta která Pastýř vůči Negře vymýšlí, a navíc se děj přehoupne k další postavě, kdy do děje vstupuje *Soldado/Voják*, který je ale Pastýřovým výjevem také vyděšený.<sup>57</sup> Téma hry se mění, od náboženských otázek se děj přesunuje k žertovným situacím, kterým vévodí Pastýř.

Pastýř Negru vystraší tím, že se převlékne za strašidlo a rámusí. Tímto výjevem se však vyděsí i Voják, který přichází na scénu. Je to jednou z nejkomičtějších situací ve hře. Voják se vyděsí, téměř upadne do mdlob, když vidí strašáka. Domnívá se, že je to trest, který přišel zásahem prozřetelnosti, za jeho napařování se a chvástání. Žádá o vyzpovídání se. Cítí se trapný a směšný ve své slabosti. A raději, než by přiznal, že se tím výjevem vyděsil, předstírá, že jeho mdloby a slabost způsobila ukrutná bolest zubů.

---

<sup>54</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 88.

<sup>55</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 84, 54.

<sup>56</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 147.

<sup>57</sup> François, CAZAL, *Dramaturgia y reescritura. El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse 2001, s. 45.



Jeho přetvářku však prohlédne Kněz, který pak dojde pro odbornou pomoc, kterou je Zubař.<sup>58</sup>

V závěru hry promlouvá Kněz, který všechny vyzývá, aby se společně zazpívali, a tím ukončili hašteření. Dojde tak k znovuoobnovení klidu.

### 3.2.1 Struktura

Jedním z rysů charakterizujících frašku byla její struktura. Rozsahy frašek se lišily, jedno dílo od druhého. Mohly se pohybovat mezi tisícem, až patnácti sty verši, přičemž *Farsa theologal* by se podle těchto kritérií zařadila mezi hry delší. V edici Miguela Ángela Péreze Priega čítá tato hra čtrnáct set šedesát čtyři veršů, dá se tedy říci, že je poměrně obsáhlá a rozvedená. *Farsa theologal* není nijak vnitřně rozdělena. Za dělicí prvky mohou být považovány jen komentáře autora mezi verši, jimiž upozorňuje na vstup nové postavy. V těchto krátkých sděleních je napsáno pouze, že vstupuje do hry další postava, postava ale není nijak popsána, ani není napsáno, jakým způsobem do děje vstupuje.

Stejně tak, jako se měnil rozsah u jednotlivých her, také struktura nebyla nijak pevně stanovena, frašky byly poměrně dosti volným žánrem a ve struktuře se nemusely držet žádné normy, nebo řádu. Vnitřní dělení pro frašku není nijak stěžejní, ale přesto bylo možné sledovat rozdělení na již zmiňované tři části. Je možné si toho všimnout i v dílech Diega Sáncheze de Badajoz, které přesto, že dokládají nerovnováhu, nebo určitou nevyváženost, ve fraškách lze najít úvod/*introito*, který je charakteristický dlouhým monologem Pastýře, dále tzv. *cuero dramático* a poslední část, tzv. *parte final*, která bývá vyplněna popěvkem, jak již bylo uvedeno. *Farsa theologal* tohoto jednoduchého schématu využívá. Ve hře se pozvolna přechází z jedné části ke druhé, není to nijak viditelně odděleno.

*Introito*, tedy úvod, je zde poměrně dlouhý. Vystupuje v něm sám pastýř, a jak uvádí José Lopéz Prudencio, v úvodní části je hra nejvíce uvolněná, nenucená a přirozená. A co je hlavní, v této části je hra cynická, což je u Diega Sáncheze de Badajoz, který zrovna nevynikal v komičnosti a ve hře s jazykem, typické i pro všechny další hry, které jsou také nejcyntičtější a nejuvolněnější právě v úvodní části.<sup>59</sup> A je to

---

<sup>58</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 150.

<sup>59</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 145.

způsobeno tím, že je do úvodu vržena postava neomaleného, sprostého a hrubého Pastýře, jehož vystupování hned na začátku hry všechny diváky udiví a ohromí a pak se teprve přehoupne v diskuzi s Teologem.

Tímto vstupem druhé postavy lze poznat, že již končí úvodní část a dílo se začíná rozvíjet v samotném *cuervo dramático*. Teolog s Pastýřem se pouští do rozmlouvání nad mnohými tématy a tato scéna je jádrem celé hry.

Jak bylo uvedeno, frašky většinou bývají hrány v rychlém tempu tak, že divák nemá možnost ihned přemýšlet nad tím, zda scény, které se před ním odehrávají, jsou z hlediska morálního hodny smíchu a jednoduše se směje. I tato fraška, tedy *Farsa theologal*, se zdá být nesena v poměrně rychlém tempu. Úvod, i přes to, že v něm Pastýř vystupuje sám, se zdá být velmi lehce odbíhající, Pastýř se nad ničím nepozastavuje a vypráví jednu historku za druhou. Druhá část hry je také velmi svižná, vystupuje tam více postav najednou, jejich promluvy nejsou nijak protáhlé, kromě jedné promluvy Vojáka, a divák opět nemá tolik možností k uvažování o moralitě scén. Avšak ta část, kde spolu rozmlouvají Pastýř a Teolog se zdá být hlubší a jako by se zde děj zpomalil. Pastýř sice nemluví dlouhými projevy, verše Teologa, kterými promlouvá, se ale zdají být delší a rozvláčnější. V této části bylo nejspíše žádoucí, aby se i divák pozastavil nad myšlenkami, které hra přináší. Jak už ale bylo vysvětleno, scény, které po této části hry přicházejí, navrátí diváka opět k zábavě. Divák tak mohl odcházet z představení uvolněný, bez tíživých myšlenek, bez zarmoucení, či posmutněný, odcházel zřejmě odpočínutý od všedních starostí, tak jak si to frašky kladly za cíl.

Jak bylo dále uvedeno, poslední část frašky neboli *parte final* je obvykle ukončena zpěvem, většinou se jedná o hromadný zpěv postav ve hře vystupujících. *Farsa theologal* takto ukončena není. Poslední verše nejsou hromadným zpěvem všech postav. Ve verších tzv. *parte final* promlouvá kněz.

*Ora, por fin del gasajo,  
Si queréis, todos cantemos  
Y cantando mos iremos  
por aquí, po reste atajo.*

Fraška tedy není ukončena přímo zpěvem, ale v posledních verších postava Kněze navrhuje zpěv ostatním postavám, které se s ním na scéně objevují, a to jsou

Negra, Pastýř a Voják. Těmito verši pak fraška končí a zdá se, že končí v poklidném tónu, tedy že byla nastolena jakási autorita míru prostřednictvím promluvy duchovního.

### 3.2.2 Jazyk

V předchozích kapitolách bylo vysvětleno, že pro literární tvorbu doby konce 15. a počátku 16. století je typické, že propůjčovala postavám jednoduchý jazyk, zejména pak pro frašku, kdy užití dialektů ve hře bylo uvedeno jako další rys tohoto žánru.

François Cazal ve své studii *Dramaturgía y reescritura, El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, nabízí myšlenku, kde rozmluvy mezi jednotlivými postavami ve fraškách Diega Sáncheze de Badajoz nenazývá jako *diálogo*/dialog, ale raději užívá termín *interlocución*/rozmluva. A to proto, že tento termín lépe charakterizuje vystupování a rozmlouvání postav ve hře, kdy je úvod vyplněn delším monologem, kterým vlastně určitá postava rozmlouvá s publikem, i když publikum do rozmluvy zasahuje pouze smíchem, a teprve poté se zapojí další postavy a objevuje se již klasický dialog mezi dvěma a více postavami.<sup>60</sup> Publikum je považováno za prvek, který je pro divadlo Diega Sáncheze de Badajoz důležitý.

Také ve hře *Farsa theologal* se objevuje zmiňovaná *interlocución*. V úvodní části tzv. *introito*, vystupuje Pastýř sám, i tato fraška začíná monologem jedné z hlavních postav. Během monologu Pastýř komunikuje s publikem a obrací se na něj, přičemž komunikace publika spočívá pouze ve smíchu. François Cazal upozorňuje na pasáž ve *Farsa theologal*, kdy se toto Pastýřovo jednání objevuje i následně v textu.

*Muchachos, el espantajo  
tened vosotros aquí.  
Algún negro, juri a mí,  
o quiçás algún muchacho  
mos hará reír un cacho,  
bullendo a rratos assí.*<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> François, CAZAL, *Dramaturgía y reescritura. El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse 2001, s.9.

<sup>61</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 112, 795.

Není tedy specifické pouze pro úvodní část, tedy *introito*. Také během děje se Pastýř na diváky opět obrací a znovu je zapojuje do dění.

Postavy jsou charakterizovány jazykem, kterým ve hře promlouvají, také pak právě díky prosté mluvě užívají mnohé výrazy, které také dokreslují jejich komičnost a je to neodmyslitelným prvkem frašky. Hned v úvodu to dokládá mluva Pastýře, kdy postava zdraví své posluchače.

*Gente honrada, Dios mantenga,  
que también mantién ruines.*<sup>62</sup>

Jako by zdravil nějaké vysoce postavené, či urozené publikum. Výraz *Dios mantenga* zde nese nádech neuctivosti, nezdvořilosti a hrubosti, jelikož se užívá způsobem, kdy nerozlišuje, komu je určen. Také za oslovením publika prostřednictvím *honrada*, tedy „čestní“, se může skrývat určitá ironie. A dále je možné si hned v tomto verši všimnout, že Pastýř užívá zkrácené formy slov, tzv. apokopy, zde u slovesa *mantién*, což je pak následně v celé hře typickým projevem jeho mluvy, je to rysem mluvy venkovanů, nebo jednoduše nevzdělaných, neomalených lidí, což je postava, kterou má přesně Pastýř charakterizovat.

Pastýř se zde, jak bylo dříve vysvětleno, obrací k publiku, k němu promlouvá a jemu vysvětluje, jak těžké je soužití v manželství. Vysvětluje to však takovou formou, která, jak již bylo také uvedeno, je velmi cynická a pro publikum zábavná. Vypráví publiku i záležitosti ze soukromí, jak svou ženu trestá nejen fyzicky, ale i psychicky.

*Quando mos imos a echar  
es para mear de risa:  
trae muy prieta la camisa  
y no la quier desnudar;  
yo adrerre déxola estar,  
resuello como dormido,  
ella escúchame al oído  
y espíençame de atentar.*<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 70.

<sup>63</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 85, 73.

Tak jak se Pastýř vyjadřuje otevřeně, tak je to pro frašky také typické. Jak bylo zmíněno, frašky nijak nezahalovaly žertovné situace, vtipy, či nestrídmost slovních hříček do složitého děje, ale předkládaly je beze studu a přímo.

Ty postavy, které spadají do vrstev lidových a jsou posluchačům bližší, užívají tedy kromě španělského jazyka i jeho některé dialekty, nebo kastilštinu s určitými fonetickými změnami, které jsou typické pro venkovské prostředí. Teolog zase naopak užívá vedle kastilštiny ještě latinu. Ta jej také odlišuje od ostatních postav a dodává mu určitou autoritu a nadřazenost, protože latina byla v té době stále jazykem vzdělanců, jak bylo již vysvětleno v předchozích kapitolách. Je charakteristické, že mu ostatní postavy nerozumí. Musí pak tedy přebrat úlohu učitele, který svá slova vysvětluje v kastilštině, v tomto případě je to postava Pastýře, který mluví vulgárně, popichuje a posmívá se častými uštěpačnými poznámkami. Těmito verši vstupuje Teolog do děje.

*Ullullet catasta yma,  
tripudiet soli rotundum,  
buliat mare profundum,  
aer et ygnitum clima  
pangant mistorum opima  
exultent orbis celorum;  
tu ciuitas angelorum,  
diuinum melos sublima.<sup>64</sup>*

Podle José Lopéz Prudencia se nejspíše jedná, podle metra a podle rytmu těchto veršů, o hymnus svatého Ambrože. Teolog zpívá, jak je možné vidět, v latině. Údiv venkovana, když slyší latinu a překlad latinských veršů pak slouží ve hře jako prvek pro spleť a složitou diskuzi, která se rozpoutá.<sup>65</sup> Tato diskuze, která už tak se zdá být obtížná, když pojednává o tak složitých teologických otázkách, je o to složitější, když ji vedou dvě naprosto odlišné postavy, hrubý, sprostý a nezdvořilý Pastýř a k němu opakem postava Teologa. Dokladem toho může být Pastýřova odpověď na Teologova latinská slova, kterým jak zdá se nerozumí a odpovídá svými slovy.

---

<sup>64</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 91.

<sup>65</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 146.

*THEÓLOGO*            *Clementer saluauit nos*  
                                  *per bonitatem diuinam*  
                                  *instaurans nostram ruynam.*  
  
*PASTOR*                *Mucho más roín sois vos.*<sup>66</sup>

Takto Pastýř reaguje na latinu, odpovídá nesmyslně a překrucuje jí. Tím podle Miguela Ángela Péreze Priega dosahuje autor hry další určité dávky cynismu a veselí a více tím zdůrazňuje vystupující dvě postavy jako protiklady.<sup>67</sup>

V tomto díle se však zdá, jako by bylo z velké části protknuto cynickými poznámkami, neotesaností, neomalenými žerty, ale ta část, kde promlouvá Pastýř s Teologem, se jeví vážnější, jako by postrádala žertovnou náladu, která se jinak nese celým dílem. Teolog zde vystupuje jako ten vzdělanější a musí Pastýře mnohokrát napomínat. Nejprve ho usměřňuje slovy:

*Hermano, çesate aora*  
*De dezir cosas emiendes,*  
*Que en hablar donde no entiendes*  
*tu palabra te desdora.*<sup>68</sup>

Pastýř ale neustává ve svých všetečných otázkách a Teolog se mu vše snaží vysvětlit, ale musím ho okřikovat, aby výklad nepřerušoval a poslouchal, a to například ve verších: *Ora sosiégate, amigo, ...*<sup>69</sup> nebo dále pak *¡Nescio! ¿Nunca oíste, di, nobis datus, nobis natus?*<sup>70</sup> Nebo dále prostým *Calla.*<sup>71</sup> Teolog si tak získává autoritu, je to další typický rys pro náboženskou frašku. Hlavní téma jsou náboženské otázky, pro které se snaží lidové postavy najít odpovědi a vysvětlení. V tomto případě Teologovi, jakožto hlavní postavě, která vystupuje jako moudrá a snaží se křesťanské učení zprostředkovat, nahrává Pastýř z lidového prostředí svými otázkami, díky nimž může Teolog vysvětlovat i to, co snad i napadá samo publikum, když jejich dialog poslouchá.

V kapitole o jazyce užívaném ve fraškách bylo také vysvětleno, že hry byly velmi často prostoupeny různými popěvkami, většinou v lidovém jazyce, a i *Farsa*

<sup>66</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 92, 244.

<sup>67</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 92.

<sup>68</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 93, 250.

<sup>69</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 94, 273.

<sup>70</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 94, 293.

<sup>71</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 109, 749.

*theological* je toho důkazem. Zpěv je dobrým prostředníkem k uvedení postavy do děje, než se vmísí do již probíhajícího předchozího dialogu. Do zpěvu se vloží komentáře ostatních postav, nebo se zpěv, či píseň poté nějak postavami hodnotí, nebo je komentována samotná přicházející postava, a tak se může pak zapojit do děje. Negra si při vstupu na scénu prozpěvuje koledu. Což je ihned Pastýřem komentováno. Teolog se zdá být rozradostněn, že právě tato osoba zná koledy, ale pro Pastýře je to skvělá příležitost se opět naladit do posměvačné nálady.

*Essa noche raregría  
que re naserá Sesocrito  
e ra bisen Emaría  
una pobre portaleso;  
esa ra visen y e vieso  
naser er ysito Sesu,  
ras ánsere re serbía  
esa noche raregría.<sup>72</sup>*

Negra zpívá koledu velmi nahlas, skoro rámusí, což přeruší dialog Pastýře a Teologa. To že Negra zpívá koledu, je však zajímavý okamžik hry, protože jak bylo zmíněno, přeruší rozmluvu Teologa, který se snaží poučit o víře Pastýře, a v tom se objeví Negra, která zpívá koledu, což zdůrazňuje velký dosah křesťanství.<sup>73</sup>

Jazyk Negry není stejný, jako je jazyk Pastýře. Zabývalo se tím mnoho autorů, kteří se snažili rozebrat jazyk ve všech hrách, kde se tato postava objevuje, nejsou však jak píše Miguel Ángela Pérez Priego nijak rozhodující a stěžejní.<sup>74</sup> Tento autor uvádí, že se jedná o nahodilý slang, ve kterém se odehrávají mnohé fonetické změny, jako například zaměňování souhlásek za jiné, tedy především *d*, *l*, *r*, a dalších, v její mluvě se také objevují známky tzv. *lusismo* neboli podle *Diccionario de la lengua española*<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 110, 760.

<sup>73</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres 1982, s. 67.

<sup>74</sup> Jazykem lidové postavy Negry, se zabývali autoři jako Edmund DE CHASCA v díle *The phonology of the Speech of the Negroes in the Early Spanish Drama*, Frida WEBER DE KURLAT v díle *El tipo cómico del negro en el teatro prelopec. Fonética*. Dále například Germán DE GRANDA *Sobre el origen del habla de negro en la literatura peninsular del Siglo de Oro* v díle *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollo* z roku 1978.

<sup>75</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23. vyd., Madrid, 2014.

*portuguesismo*. Jedná se o jev, který spočívá v užívání slov, frází, nebo slovních obrátů portugalského jazyka v jazyce jiném.<sup>76</sup>

Na tomto příkladu lze vidět, že do hry se opět vrací lidový ráz. Negra užívá jakéhosi dialektu, čímž zapadá do určité vrstvy, jíž je opovrhováno, Pastýř se tedy znovu chopí úlohy posměvačné na úkor druhých. Negra je mnohokrát během děje také urážena, je nazývána různými urážkami jako *perra*<sup>77</sup>, *escaravajo*<sup>78</sup>, tak lze poznat, jak o ní ostatní postavy smýšlejí, tedy že jí spíše opovrhují. Podle José Lopéz Prudencia by Negra mohla působit jako mnohem zábavnější a vtípnější prvek, než dosud vystupuje, kdyby bylo její mluvě více rozumět. Během děje mnohokrát nahodile promluví, a jak komentuje José Lopéz Prudencio, tyto její projevy by mohly být velice vtípné, ale nemohou se dočkat takového ohlasu, spíše jsou zatemněny a jejich komičnost se proto nemůže naplno projevit ve všech jejích výstupech.<sup>79</sup>

I postava zubaře má svou specifickou mluvu. Je dalším komickým prvkem, který se vyjadřuje prostřednictvím jakéhosi slangu. Jeho slang je také určitým deformováním, jazyka španělského. Zdá se, že mnohá slova jsou zkomolena s jazykem francouzským, také italským, katalánským, nebo portugalským.

Co se týče jazyka obecně, ve *Farsa Theological* se objevuje také mnoho přísah či klení, hlavně prostřednictvím mluvy Pastýře. Například *juro por San Herrando*<sup>80</sup>, což je pro něj zvolání charakteristické. V těchto zvoláních, nebo přísahách se střídají jména opravdových svatých se jmény fantaskními jako například *Cuerpo he de Sancta Ñora*<sup>81</sup>, kdy tento výraz nahrazuje možná trochu neuctivě jeden z nejužívanějších výrazů *Cuerpo de Dios*, nebo *Cuerpo de Christo*, tedy Tělo Kristovo, a měl by vyjadřovat obdiv, nebo úžas. Další výrazy, kde se pak již neobjevují postavy, ale přísahy na jiné věci, je například *jpar Diego*<sup>82</sup> nebo *ijuri al hin de la praneta*<sup>83</sup>. Tyto výrazy používají při mluvě ty postavy, které vystupují jako lidové, u Teologa tyto výrazy neobjevíme, ten si zachovává mluvu důstojnou. Kromě těchto výrazů, které se objevují napříč více fraškami *Recopilación en metro*, se objevují pak také výrazy, jimiž si postavy ulevují více, a nejsou již tak eufemistické, ale jedná se o výrazy klení.

<sup>76</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 111.

<sup>77</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 113, 804.

<sup>78</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 112, 794.

<sup>79</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 148.

<sup>80</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 88, 138.

<sup>81</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 93, 253.

<sup>82</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 86, 91.

<sup>83</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 90, 194.



Příkladem může být mnohokrát v díle používaný výraz ¡*Pardiez!*, což bychom do českého jazyka mohly přeložit jako „mordyje“.

Díky těmto výrazům je dotvářen hrubý a neotesaný tón, jímž se fraška nese převážně ve své druhé části, tedy v té části, která se již nezabývá křesťanskými otázkami, ale rozvíjí se komické situace prostřednictvím lidových postav. Diego Sánchez de Badajoz prokazuje své nadání v použití jazyka do svých her a dokáže tak vykreslit každou postavu do detailů. Bylo na řadě příkladů dokázáno, že jazyk, tedy užití dialektů pro dokreslení lidových postav, užití expresivních výrazů, jako jeden z charakteristických rysů frašky, je ve *Farsa theologal* obsažen, z tohoto hlediska tedy tato hra také naplňuje žánr.

### 3.2.3 Postavy

Žánr frašky lze také charakterizovat prostřednictvím postav, které ve hře vystupují. Ve *Farsa theologal* vystupuje během děje několik postav, a jak uvádí například François Cazal, tyto postavy jsou hned v úvodu hry rozděleny na ty pro děj důležitější, a na ty, které pouze dotváří komický efekt. Hned v úvodní části hry *Farsa theologal* je totiž naznačeno, které z postav jsou ty hlavní, a to ve verši „*un Pastor que pregunta y un Theólogo que responde, y una Negra y un Soldado y un Maestro de sacar muelas y un Cura*“. Jasně a zřetelně jsou tak postavy rozděleny. První skupinou je Pastýř/*Pastor* a Teolog/*Theólogo*, a oběma je navíc připsána i úloha, kterou pak ve hře zastávají. Tedy *un Pastor que pregunta*/ Pastýř, který se ptá a *un Theólogo que responde*/Teolog, který odpovídá. Další postavy jsou pak vyjmenovány jako pouhé lidové postavy, jejichž úloha je dotvářet komičnost děje.<sup>84</sup> Ve hře se pak objevuje ještě jedna postava, která ale nevystupuje, pouze je zmiňována a je o ní vyprávěno, a tou je pastýřova žena *Mari Menga*.

Ve hře nevystupuje příliš mnoho postav, vystřídá se jich během děje pouhých šest. Podle typů postav, které byly zmiňovány už dříve, v kapitole o postavách, které se ve fraškách mohou objevit, ve *Farsa theologal* nejsou zastoupeny žádné postavy abstraktní, není zde Spravedlnost, Mír, nebo Čas a neobjevují se zde ani postavy vznešené, tedy Král, Rytíř, Dáma a další. Postavy, které se v této hře objevují lze zařadit spíše mezi ty tzv. lidové. Teolog jediný by mohl být zařazen do skupiny vznešených

---

<sup>84</sup> François, CAZAL, *Dramaturgia y reescritura. El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse 2001, s.45.

postav, jelikož zde zastává vznešenou funkci, tedy vysvětluje učení Písma svatého, což jej vystavuje na vyšší úroveň jak vzděláním, tak vyjadřováním se, není sice urozeného původu, který by jeho vznešenost dokazoval, ale jeho vystupování je svým způsobem vznešené.

Postavy vstupují do děje jednotlivě. Počáteční monolog tedy zaujímá Pastýř. Miguel Ángel Pérez Priego odkazuje na zpracování *Recopilación en metro*, které vydal od Vicente Barrantes. Ten se již tam snaží poukázat na to, že Pastýřovo vystupování ve hře je obdivuhodné, a že přesně zastupuje lidové vrstvy.

*Comiença a hablar el Pastor.*<sup>85</sup>

Pastýř je uveden jednou větou před verši, a pak se hned ujímá svého, již veršovaného monologu, který začíná uštěpačným pozdravem, který byl již zmíněn.

Když přichází další postavy do děje ve *Farsa theologal*, také většinou jejich vstup na jeviště doprovází uvedení krátkou větou, či poznámkou, jak bylo vidět i u postavy Pastýře, a většinou, když přichází, prozpěvují si. Teolog je také uveden krátkou větou.

*Aquí entra el Theólogo diciendo:*<sup>86</sup>

Tak je v psaném textu čtenář připraven na příchod nové postavy, na příchod Teologa, ale publikum při probíhající ději připraveno není, tento verš nenahlásil vypravěč, musel se tedy Teolog nějak uvést sám a nejlépe se k jeho příchodu hodila latinská slova, jimiž popěvoval hymnus, který byl již rozebrán v předchozí kapitole.

Když do děje vstupuje další postava, kterou je Negra, zpívá si Vánoční píseň. Je uvedena také malou poznámkou mezi verši. A hned poté je ještě před jejím vstupem uvedeno, že bude zpívat Vánoční píseň, tedy čtenář si toho může hned všimnout.

*Aquí viene una Negra cantando y tañendo con un pichel al son dél.*<sup>87</sup>

*Villancico*

---

<sup>85</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 81.

<sup>86</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 91, 220.

<sup>87</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 110.

Negro, či Negra je postava, která se opakuje velmi často ve hrách Diega Sáncheze de Badajoz, je tedy možné ji najít i v dalších fraškách v *Recopilación en metro* například *Farsa de la fortuna*, *Farsa de Moysén*, *Farsa de la hechicera*, *Farsa de la ventera*. Objevuje se jako typ postavy lidové pro komický efekt, a také jako postava výstřední, nebo neobvyklá, a to nejen v divadle tohoto autora, ale i v mnohých dalších dílech 16. a dokonce i 17. století. Ve Španělsku to má i historickou souvislost, kdy od 15. století bylo ve velkých španělských městech mnoho černošských otroků.<sup>88</sup>

Na scéně už nedominuje postava Teologa, a naopak přichází další lidové postavy. V tomto okamžiku se hra dostává do své druhé části, jak bylo zmíněno. Hru opouští jeden její hlavní protagonista a zůstává tam již jen Pastýř, u kterého znovu nabývá na síle jeho hrubost a neotesanost, teologické myšlenky jej již nezajímají, nevyptává se, nepídí se po nich dál, ale proměňuje se v postavu, která již zapadá do komické nálady, do které se děj posunuje. Další postavou je postava Vojáka, který vstupuje, ve hře je ohlášen takto:

*Aquí entra el Soldado, señor de la Negra, muy feroz; y ella tras él llorando, Y ase de salir fuera de del tablado la Negra quando él riñe noc ella.*<sup>89</sup>

Voják/*Soldado* je další postavou, která zapadá do komického schématu frašky. Nejen fraška *Farsa theologal*, ale i dalších děl dané doby.<sup>90</sup> Zde se objevuje, se všemi svými pohnutkami, jak uvádí Miguel Ángel Pérez Priego, charakteristický tím, že nosí pláštík, je vyzbrojený mečem a malým štítem, vyhlíží ukrutně, ohromně a strašně, z jeho úst vychází okázalé přísahy, pyšní se svým postavením a hrdinskými činy, nakonec ale prokazuje jen svou zbabělost a zpovídá se, má strach ze smrti, ukazuje své slabiny.<sup>91</sup>

Je nutné si uvědomit, že Voják z frašky *Farsa theologal* je Maur, jak je možné si všimnout v jednom z veršů, kdy se ve společné konverzaci baví Negra, Pastýř, Kněz a Voják. Tento poznatek pak také dokresluje jeho postavu. Ve verši, kde je to zmíněno, se jedná o slovní hříčku. *Moro* se pak objevuje ještě v dalších částech textu, kdy

---

<sup>88</sup> O tomto fenoménu pojednává například Frida, WEBER DE KURLAT ve své studii s názvem *Sobre el Negro como tipo cómico en el teatro del siglo XVI*, z roku 1963.

<sup>89</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 113.

<sup>90</sup> O Vojákovi, jako divadelní postavě pojednává například James Pyle Wickersham, CRAWFORD v díle *The Braggart Soldier and the Rufian in the Spanish Drama of the Sixteenth Century* z roku 1991. Dále pak María Rosa LIDA DE MALKIEL ve studii *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento* v díle *Estudios de Literatura Española y Comparada*, které bylo vydáno v Buenos Aires roku 1963.

<sup>91</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 113.

v původním významu to znamenalo „pohan“, zde ale Voják říká, že je *moro con bautismo*, tedy je pokřtěný.

<i>SOLDADO</i>	<i>Anda ya</i>
<i>CURA</i>	<i>Abraçalo, hermana</i>
<i>PASTOR</i>	<i>¡Abraçar! ¿Tú eres christiana?</i>
<i>SOLDADO</i>	<i>Ni ella ni cuya es.</i>
<i>CURA</i>	<i>Hablar en esso conviene;</i> <i>¿súfrese tal barbarismo?</i>
<i>SOLDADO</i>	<i>Soy un moro con bautismo</i> <i>y ella no sé si lo tiene.<sup>92</sup></i>

Pastýř do děje přivádí Kněze/*Cura*, který pak pro Vojáka ještě přivede Zubaře/*Sacamuelas*. Tento zubař, je také nízkého postavení, není nijak vážený, což dokazuje i jeho lidová mluva. Sdílí některé rysy s postavou lékaře v jiných dílech dané doby.<sup>93</sup> I tato postava má svůj specifický jazyk dotvářející komičnost, která je již tak na vysoké úrovni díky situacím, které v ději nastávají.

Postava zubaře na sebe váže ohromnou komičnost a představuje neodmyslitelnou část díla. Jeho vstup vyplývá ze situace, která se zdá naprosto logická, přitom v sobě nese obrovskou komickou sílu.<sup>94</sup>

Tedy co se týká postav, vystupuje ve *Farsa theologal* mnoho postav z těch, které jsou označovány jako lidové. Tyto postavy byly v této kapitole představeny a popsány, a jako další rys žánru fraška na počátku 16. století, je tato hra opět shodná s tím, co bylo představeno v kapitole o postavách. Proto i tento rys *Farsa theologal* naplňuje, a proto ji můžeme z tohoto hlediska považovat za frašku.

---

<sup>92</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 122, 1019.

<sup>93</sup> O lékařích, či zubařích a podobných typech postav pojednává například Yvonne DAVID-PEYRE v díle *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans littérature du XVI et XVII siècle* vydáno v Paříži roku 1971, nebo Maxime CHEVALIER, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, v Madridu roku 1982.

<sup>94</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 148.

### 3.2.4 Námět

V kapitole o námětech, byly představeny ty, které se objevují ve fraškách a již tam bylo uvedeno, že *Farsa theologal* se svým hlavním námětem řadí mezi frašky náboženské.

*Farsa theologal* především pojednává o tématu vtělení se Ježíše Krista/*Encarnación* a o narození Ježíše Krista/*Natividad*. V kapitole o tématech, která jsou pro frašku 16. století nejtýpější, tato fraška svým hlavním tématem zapadá do frašek s náboženskou tematikou.

A jak již bylo zmíněno, je pro frašku nezbytný jistý konflikt, kdy je během děje narušen určitý dobový zvyk a celkově se vše nese v duchu zesměšnění. V této frašce se nejedná přímo o porušení dobového zvyku, nebo pravidla, pouze jsou vysvětlovány náboženské otázky, kterým Pastýř nerozumí, nebo se je nesnažil pochopit, a proto mu je Teolog předkládá. Nicméně jde také o konflikt mezi postavami samotnými, mezi hrubostí a neotesaností Pastýře a mezi vzdělaností a umírněností Teologa. Je zde tedy vidět jeden z rysů frašky. V těchto scénách ale Pastýř nevystupuje zcela jako komický prvek, nýbrž jako postava, prostřednictvím které jsou kladeny otázky k vysvětlení náboženského učení.

Cílem jejich diskuze je osvětlení inkarnace neboli vtělení Boha v člověka, dále Boží prozřetelnost, shovívavost nad prvním hříchem a dále osvětlení jiných obtížných a komplikovaných otázek. Při těchto tématech se ukazuje autorova svěžest při veršování, bystrost a duchaplnost, nápaditost a nepatrně také kvalita jazyka, jímž dává dialogům hodnotu, ráz a živost. Se zapáleností a entusiasmem veršuje pro milovanou pravdu a skutečnost, která je obsažená v teologických myšlenkách, jež se snaží vysvětlit.<sup>95</sup>

Jak bylo vysvětleno už dříve, Miguel Ángel Pétez Priego vysvětluje, proč se nejedná o náboženskou hru, tedy tzv. *auto* nebo *auto sacramental*. Diego Sánchez de Badajoz totiž nestaví svou hru pouze na jednom tématu, které by se neslo celým dílem, ale naplňuje hru více tématy, spjatými jak s tím duchovním, tak také s tím světským.

V tomto ohledu se zdá, že se nejedná o frašku, ale že spíše autor píše náboženskou hru. Ale jak bylo uvedeno dříve, hranice mezi jednotlivými žánry byly velmi křehké, a jednou se fraška přiblížila více komedii, jindy zase náboženské hře,

---

<sup>95</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 146.

a také byl autor jistě ovlivněn prostředím Extremadury, kde v literární tvorbě přetrvával ještě náboženský vliv.

Další náměty, které se mohou objevit ve frašce a byly zmíněny dříve, se *Farsa Theological* pouze okrajově dotýká. Téma lásky je zde zastoupeno jen v úvodu, kdy se však nejedná o lásku ušlechtilou, ale Pastýř vypráví o svém velmi rušném manželství. Tématu války, či vojny se fraška dotýká jen prostřednictvím postavy Vojáka.

Bylo také uvedeno, že fraška byla považována za styl nižší, který se nemůže vyrovnat komedii. Ta část, kde promlouvá Pastýř s Teologem o náboženských otázkách by se snad přiblížila vyššímu žánru, jelikož se jedná o téma ušlechtilé, nicméně i v této části si Pastýř neodpustí občasné poznámky a narážky, to značí přítomnost toho komického ve vážném, což považuje Díez Borque za další častý a typický rys frašky. A když se připojí zbytek díla, který se přesně zdá být tím, co je považováno za komické/*lo cómico*, groteskní či směšné/*lo grotesco*, až šaškovité/*lo bufonesco*, celkový dojem frašky v divákovi vzbudí smích a pobavení. Podle Patrice Pavise, jak bylo v předloženo dříve byla fraška vždy lehce cítit i prohnáním. Postava Pastýře má radost z toho, že může vystrašit Negru, ale se svým žertem neskončí, ani když vstoupí postava Vojáka a také se vystraší, což je pro diváky nepochybně velice zábavné.

Podle José Lopéz Prudencia<sup>96</sup> právě *Farsa theological* je naplněna nadáním Diega Sáncheze de Badajoz a označuje ji jako skandální/*ruidosa* a rozveselenou/*regocijada*.

Ve hře se pak ale objevují ještě několikrát narážky na náboženské otázky. Například ohledně Negry naráží Diego Sánchez de Badajoz na to, že není pokřtěná, což pak v několika verších vysvětluje Kněz, který vede promluvu o Svátostech a vysvětluje tak symboly a zákonitosti křtu. Toto vysvětlení Svátostí je tam vloženo jazykem běžným, Kněz se jimi nezaobírá tak, jako bylo vysvětlování Teologa v první části hry.

Jedním z dalších námětů, které byly zmíněny dříve, může být motiv přetvářky. I ve *Farsa theological* se tento prvek objevuje v souvislosti s postavou Vojáka, a lze si toho všimnout v následujících verších.

*Si vinier el confesor,  
por quitar inconvenientes,  
fingiré que de los dientes  
e tenido gran dolor,*

---

<sup>96</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 145.

*y aunque encubra mi temor,  
lloraré mi vida ciega,  
que nuestro señor no niega,  
a los contritos favor.*<sup>97</sup>

Raději, než by přiznal strach, předstírá bolest zubů. Jeho přetvářku však prohlédne Kněz, který pak dojde pro pomoc a přivádí na scénu Zubaře.<sup>98</sup>

Podle toho, co již bylo zmíněno dříve, frašky obsahovaly a mísily mnoho různých a odlišných témat za účelem pobavit a rozptýlit posluchače. Podle námětů, které se objevily ve *Farsa theologal* je možné konstatovat, že tato hra opravdu obsahovala spoustu odlišných prvků, tedy mohla divákům předložit širší spektrum témat, i když hlavní bylo to téma náboženské. I v tomto rysu tedy *Farsa theologal* zapadá do žánru frašky, a ne mezi náboženské hry, tedy *autos*.

---

<sup>97</sup> Miguel Ángel, PÉREZ PRIEGO (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985, s. 118, 938.

<sup>98</sup> José Lopéz, PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915, s. 150.

## Závěr

V této bakalářské práci byly představeny rysy žánru fraška, tak jak se objevovala ve svých počátcích na přelomu 15. a 16. století. Dále bylo dokládáno jejich naplnění v konkrétním díle, tedy *Farsa theologal* Diega Sáncheze de Badajoz.

*Farsa theologal* má stejně jako většina ostatních frašek Diega Sáncheze de Badajoz hlavní téma, které je náboženské. Snaží se obsáhnout všechny hlavní zásady křesťanské víry. Zároveň se vedle těchto témat ve fraškách ukazuje velké nadání Diega Sáncheze de Badajoz, jako je hra s jazykem, využití rozmanitých postav, a nakonec uvedení hry na scénu jako dramatického celku, který je pro publikum zábavný, odlehčující od denních starostí, ale také poučný.

Struktura hry odpovídá struktuře, kterou podle Miguela Ángela Péreze Priega obvykle frašky měly. *Farsa theologal* se v tomto rysu tedy shoduje s ostatními fraškami, obsahuje úvody, ve kterém dlouze promlouvá Pastýř, dále *cuerpo dramático*, ve kterém se rozvíjí děj hry a *parte final*, kde by měly všechny postavy zpívat společně. Ve *Farsa theologal* sice nejsou poslední verše písní všech postav, ale Kněz k ní ostatní postavy vyzývá.

Co se týká jazyku hry, jako dalšího rysu typického pro žánr frašky té doby, tato fraška tento rys jistě naplňuje. Jazyk je u většiny postav kastilština s fonetickými změnami a výpůjčkami slov z cizích jazyků. Zde jazyk dokresluje postavy z lidového prostředí a působí velmi komicky, dokonce některým postavám není téměř rozumět, pak by byl komický efekt jistě větší.

Soubor postav, které vystupují ve *Farsa theologal*, jak bylo možné vidět, je velmi různorodý, ze všech možných typů zde vystupují postavy převážně lidové a všechny svým způsobem přesně zapadající do díla a dotvářející ta témata, která se rozvíjejí vedle hlavního tématu, které je neseno v duchu křesťanské nauky, jelikož *Farsa theologal* patří mezi náboženské frašky, kde hlavní téma je neseno, stejně jako v dalších náboženských fraškách nejen Diega Sáncheze de Badajoz, právě v tomto duchu. Tedy i v rámci námětů, které jsou pro frašky nejtypičtější, *Farsa theologal*, nese jedno z nich.

Fraška, jak bylo možné vidět, odráží protiklady, v jednom místě se řeší náboženské otázky a v dalších scénách dochází naopak k narušování náboženských dogmat, nebo narušování morálky. Tyto scény pak jsou tím komickým jádrem frašky



a jsou dotvářeny samotnými postavami, jejich mluvou, slovními přestřelkami, gesty a posunky a komickými situacemi.

Podle toho, co bylo zmíněno v předchozích kapitolách lze *Farsu theologal* zařadit mezi hry, které by zapadly do žánru frašky, tak jak byla popsána a jak byla psána a na počátku 16. století. Také za předpokladu, že počátkem 16. století byla Extremadura ještě regionem, který byl velmi ovlivňován církví, stejně tak jako mnohé jiné regiony, nicméně jak uvádí Miguel Ángel Pérez Priego, i další extremadurští autoři psali hry s náboženskými tématy v době kdy psal Diego Sánchez de Badajoz, navíc náš autor byl duchovním, proto není divu, že témata jeho her jsou náboženská, tedy i hlavní téma *Farsa theologal*.

Ale vzhledem k tomu, že se postoje v té době začínaly měnit, pozvolna se měnilo i smýšlení lidí, začínaly se projevovat vlivy humanismu a renesance, i divadelní tvorba se snaží o změny. Začíná se přibližovat širšímu spektru posluchačů a snaží se je i zaujmout. V dílech se proto objevují lidové jazyky, v tomto případě kastilština a objevují se lidové postavy. V jiných regionech více než v jiných. Tyto pozvolné změny ale odráží i *Farsa theologal*, a to tím, že zde vystupuje řada lidových postav, odehrává se řada komických situací, které se nesou v posměšném tónu, a které jsou mnohdy také charakteristické svou prohnaností. Jsou charakteristické lidovou mluvou, která je pro tento žánr nezbytná, a která dotváří to komické/*lo cómico*, to směšné, či groteskní/*lo grotesco* a samozřejmě také to šaškovské, či legrační/*lo bufonesco*. Mluva lidových postav je neotesaná, hrubá, posměšná, neomalená, což je přesně tím důležitým prvkem, který je pro žánr frašky charakteristický a také jsou využity mnohé vulgarismy, prostřednictvím kterých je hrubost a neotesanost dotvářena.

Rysy, které byly nejprve představeny v první části práce byly ve *Farse theologal* doloženy, proto jak i její název napovídá, je možné ji považovat za žánr frašky, i když svou částí, ve které je vysvětlováno křesťanské učení se spíše podobá náboženské hře. Rozdíly mezi fraškou a náboženskou hrou byly ale také předloženy, proto je možné považovat ji za žánr frašky.

## Resumen

El objeto principal de esta tesis es un género literario que aparece a los finales del siglo XV y especialmente a principios del siglo XVI. Se trata de los principios del teatro español cuando los autores empiezan a componer las primeras obras de teatro. El teatro en España era muy diverso y en sus principios no habían límites exactos que delimitaran los géneros literarios nuevos.

El género literario que hemos examinado en esta tesis es la farsa. Para esta tesis era importante el papel que farsa desempeñaba en los principios del siglo XVI más bien cómo se podían caracterizar las obras de este género literario. En la otra mitad del trabajo hemos fijado en una obra concreta que pertenece a este género literario, *Farsa theologal* de Diego Sánchez de Badajoz. Esta farsa suele ser considerada como farsa religiosa.

Farsa es un genero literario sin límites y complejo de definir, como asegura José María Díez Borque. Prácticamente no existe ninguna definición para determinar las farsas de este tiempo. Más tarde en el siglo siguiente, en el siglo XVII Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias* ya definió todos los géneros literarios existentes en aquella época pero sus definiciones ya no pueden servirnos porque son posteriores y ya pueden reflejar rasgos un poco diferentes.

Desde el punto de vista del contenido las farsas se acercaban a las comedias. Sin embargo las comedias ya eran un género teatral muy bien definido y eran consideradas como un estilo de nivel más alto que las farsas como dice Patrice Pavis. Este autor propone unas delimitaciones de farsas. Las farsas según este autor son las que se asocian comúnmente a lo cómico, grotesco y bufonesco, a una risa grosera y a un estilo poco refinado.

Díez Borque describe las farsas como un género literario que cubre un espacio amplio de indefinición entre *comedias* y *autos*, aproximándose de vez en cuando a una o a otra. *Autos* es la denominación para las obras de temas religiosos. Con todo en las farsas hay siempre los elementos cómicos-burlescos. Debido a la falta de la definición de farsas para poder caracterizar a este género literario nos fijamos en sus rasgos típicos. Estos rasgos menciona especialmente Díez Borque en su estudio *Los géneros dramáticos en el siglo XVI, El teatro hasta Lope de Vega*.

Primero en esta tesis era necesario presentar los autores que nos dan las informaciones sobre la literatura de aquella época, que se ocupan de los géneros

literarios y luego los autores que estudian concretamente la obra de Diego Sánchez de Badajoz. Después Hemos presentado el contexto literario de los principios del siglo XVI y lo que precedió en la literatura al este siglo. En el capítulo siguiente hemos visto la etimología de la palabra farsa y luego ya hemos analizado los rasgos particulares que caracterizan a las farsas.

Entre los rasgos que determinan las farsas está su estructura típica. Hemos mencionado las partes que forman la pieza teatral farsa. La estructura está formada por el introito, cuerpo dramático y la parte final. Además hemos hablado de la extinción habitual de las farsas.

A continuación hemos analizado el lenguaje de los personajes. Hemos visto que en las farsas se utilizan mucho los dialectos del español, o el español con diversos cambios fonéticos como son por ejemplo apócope, el lusismo y otras. Este lenguaje sirve en las farsas para poder determinar mejor los personajes populares para los que este tipo de habla es característico y pertenece entre los elementos cómicos que aparecen en las farsas.

Excepto de la estructura y del lenguaje hemos presentado la galería de los personajes. De acuerdo con la voluntad de este género literario pueden aparecer personajes muy diversos. Desde los conceptuales como Tiempo, Mundo, Paz, los nobles que contienen personajes como Rey, Duque y otras, hasta los populares como Cura, Pastor, Negrom gitano, Rufián. Hemos descubierto que el último equipo de personajes es el más rico y que forma parte de los rasgos que caracterizan a las farsas, porque nos llevan a un determinado tipo de acción y lenguaje.

Por último hemos mencionado el tema que se puede desarrollar en las farsas y su interpretación y que también se puede considerar como el rasgo característico de las farsas.

En los capítulos siguientes hemos informado sobre el autor de la farsa que era esencial para esta tesis, sobre Diego Sánchez de Badajoz, dramaturgo extremeño. Su obra conjunta la publicó su sobrino en 1554 en Sevilla con el título *Recopilación en metro. Farsa theologal* junto con otras 28 obras está incluida en este *Recopilación en metro* también. Hemos visto que a algunas farsas es posible poner la fecha pero que algunas no llevan ninguna información de tiempo.

Después hemos reflexionado sobre los rasgos de las farsas, los que hemos visto en la primera parte de la tesis, y los hemos examinado en *farsa theologal*. Vimos que a pesar de que esta pieza teatral tiene el asunto religioso tiene todos los rasgos que

habíamos presentado antes. Vimos la estructura, el lenguaje, los personajes y el tema de esta obra y todo esto en conjunto hace de esta obra un representante del género literario que denominamos farsa.

La estructura de *Farsa theologal* tiene todas las partes, el introito donde habla el Pastor, el cuerpo dramático donde aparece la rica colección de personajes populares y también la parte final donde todos se preparan para la canción final. Nos hemos fijado en el lenguaje que caracteriza a los personajes populares, pero también hemos visto algunos versos en latín los que canta el Teólogo.

Luego hemos presentado los personajes que desarrollan el asunto en la farsa. la mayoría de ellos pertenece a los personajes populares y forman la parte de los elementos cómicos de la obra. En *Farsa theologal* actúan un Pastor, un Teólogo, una Negra, un Soldado, un Cura y un Sacamuelas. Pocas personas pero con un gran potencial de crear numerosas situaciones cómicas. La única excepción es el Teólogo que en la farsa desempeña la función educativa. Explica al Pastor algunos dogmas de religión católica, en su habla utiliza el latín y castellano no modificado por los cambios fonéticos, este personaje no pertenece a los personajes populares sino a las que podemos considerar nobles.

Lo último que hemos visto es el tema de *farsa theologal* y el argumento principal de la pieza teatral.

Según todo esto hemos concluido que *Farsa theologal* cubre todos los rasgos principales que hemos presentado en la primera mitad de la tesis. Por lo tanto podemos deducir que cumple los requisitos para que se pueda denominar farsa como lo lleva en su nombre. A pesar de que trata del tema religioso, contiene los rasgos característicos de las farsas.

## Seznam literatury

1. CAZAL, François, *Dramaturgia y reescritura. El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse 2001.
2. DÍEZ BORQUE, José María, *Los géneros dramáticos del siglo XVI*, Madrid 1987.
3. GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *En torno al término farsa en Lucas Fernández*, Alicante, Hápax n° 1 2008.
4. GARCÍA LOPÉZ, Jorge – FOSALBA, Eugenia – POTÓN, Gonzalo, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo 1500–1598*, Barcelona 2013.
5. GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Disfraz, máscara, e identidad en el primer teatro prelopesco. De Encina a Torres Naharro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
6. GARCÍA LOPÉZ, Jorge, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1991.
7. LACARA, María Jesús, – CACHO BLECUA, Juan Manuel, *Historia de la literatura española 1. Entre oralidad y escritura, La Edad Media*, Barcelona 2012.
8. MILNER DAVIS, Jessica, *From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre*, in: SACKS DaSILVA, Zenia – PELL, Gregory M. (edd.), *At whom are we laughing? Humor in romance language literatures*, Newcastle 2013.
9. PAVIS, Patrice *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Torro I A-I*, Cuba 1988, s. 217.
10. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres 1982.
11. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*, Madrid 1985.
12. PRUDENCIO, José López, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid 1915.
13. RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid 1983.
14. Real academia española, *Diccionario de la lengua española*, 23. vyd., Madrid, 2014.
15. STATHATOS, Constantin C., *Diego Sánchez de Badajoz. A Bibliography (1530-2005)*, Berlín 2006.

16. PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgía, estética, semiología. Torro I A-I*, Cuba 1988, s. 217.