

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

LUCAS FERNÁNDEZ A POČÁTKY ŠPANĚLSKÉHO DIVADLA

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

Autor práce: Barbora Kubelová

Studijní obor: Španělský jazyk pro evropský a mezinárodní obchod

2018

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

V Českých Budějovicích dne 8. 12. 2018

.....

Jméno a příjmení studenta

Poděkování

Poděkování patří PhDr. J. Prokopovi, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnoval.

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na počátky španělského divadla a na dramatika Lucase Fernándeze. V první polovině práce je popsán vývoj španělského divadla a vzhled divadla v 15. Století, tedy v době, kdy Lucas Fernández žil. V druhé polovině práce se zabývám životem a uměleckou tvorbou Lucase Fernándeze. Rozeberu světské a náboženské texty a zasadím do kontextu doby, ve které Lucas Fernández žil. Poté rozeberu náboženské dílo *Auto de la Pasión* stylisticky a tematicky a její specifické rysy, kterými se odlišuje od jeho děl ostatních.

Annotation

The bachelor thesis focuses on the beginnings of the Spanish theater and the playwright Lucas Fernández. The first half of the work describes the development of the Spanish theater and the appearance of the theater in the 15th Century, when Lucas Fernández lived. In the second half of my work I deal with the life and artistic work of Lucas Fernández. I analyse secular and religious texts, and I set texts in the context to the time that Lucas Fernández lived. Then I will dismantle the religious play *Auto de la Pasión* stylistically and thematically. I will analyse its specific features, which distinguish it from the works of others.

OBSAH

ÚVOD.....	7
1 VZNIK DIVADLA.....	9
2 DIVADLO V ANTICKÉM ŘECKU.....	11
3 ŘÍMSKÉ DIVADLO	12
4 POČÁTKY ŠPANĚLSKÉHO DIVADLA	13
4.1 AUTO DE LOS REYES MAGOS.....	14
4.2 GÓMEZ MANRIQUE	15
5 ŠPANĚLSKÉ DIVADLO V DOBĚ LUCASE FERNÁNDEZE	17
5.1 VZHLED DIVADLA.....	17
5.2 FERNANDO DE ROJAS (1465-1541)	20
5.3 JUAN DEL ENCINA (1469-1529).....	20
5.4 BARTOLOMÉ TORRES NAHARRO (1476-1524).....	22
5.5 GIL VICENTE (1475-1536).....	22
5.6 LUCAS FERNÁNDEZ (1474-1542).....	23
5.6.1 DÍLO	26
5.6.2 COMEDIA HECHA POR L. FERNÁNDEZ EN LENGUAJE Y ESTILO PARTORIL	27
5.6.3 ÉGLOGA O FARSA DEL NACIMIENTO DE NUESTRO REDENTOR JESUCRISTO.....	28
5.6.4 AUTO DE LA PASIÓN.....	28
5.6.4.1. TECHNKA HRY	30
5.6.4.2. DIDASKALIE HRY	34
6 CÍL AUTOROVY TVORBY	36
7 VÝJÍMEČNOST TVORBY LUCASE FERNÁNDEZE	37
ZÁVĚR	39
RESUMEN	41
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	44
SEZNAM PŘÍLOH BAKALÁŘSKÉ PRÁCE.....	46
PŘÍLOHY	47

ÚVOD

Cílem této bakalářské práce je popsat španělské divadlo od úplných počátků do španělského Zlatého věku a představit dramatika Lucase Fernándeze.

Divadlo již od dávného starověku představovalo únik od reality všedního života. Je důležité, neboť lidé v každém uměleckém směru za sebou nechávali určitý odkaz a jednou z těchto možností je právě divadlo. Ať už šlo o rituály nebo slavnosti, vždy nám to mělo něco připomenout- danou dobu nebo situaci. Zatímco u výtvarného umění a literatury divák a čtenář vnímá definitivně ukončené umělecké dílo, v divadle se zúčastňuje jako aktivní složka při jeho dotváření.

V první polovině bakalářské práce bude nastíněn vznik a historie divadla, jaký přínos mělo pro každé historické období a jaké rysy divadlo v daném období mělo. V první kapitole se budeme zabývat divadlem v antickém Řecku, které hrálo důležitou roli ve vývoji divadla všeobecně, poté navážeme římským divadlem. Po těchto kapitolách se dostaneme ke španělskému divadlu obecně. Pokusím se stručně podat vývoj španělského divadla v jeho počátcích- jaké prvky si vypůjčilo z antického divadla a naopak, jaké prvky se objevily ve španělském divadle zcela poprvé. Poté přejdu na středověké divadlo a divadlo za doby Lucase Fernándeze. Postupně představím důležité dramatiky, kteří jsou zásadní pro vznik divadla ve Španělsku. Mezi tyto dramatiky patří Juan del Encina, Fernando del Rojas a samotný Lucas Fernández.

V první části této bakalářské práce se budu snažit nastínit počátky španělského divadla a ukázat vlivy tehdejších dramatiků- zejména Lucase Fernándeze na španělské divadlo. Hlavním cílem této práce je představit Lucase Fernándeze a popsat vývoj španělského divadla po dobu jeho života. Poté se pokusím charakterizovat jeho texty se světskou i náboženskou tematikou a ty se pokusím zasadit do kontextu doby, ve které Lucas Fernández žil.

V druhé části se budu snažit o zasazení literárního díla Lucase Fernándeze do souvislosti s předchozím vývojem španělského divadla a do dobového kontextu divadelní tvorby v jeho době. Divadelní hry jako *Auto de la Pasión*, *Comedia hecha por L. Fernández en lenguaje y estilo pastoril*, *Égloga o farsa*, *Diálogo para cantar* budu též rozebírat. Zaměřím se na hru *Auto de la Pasión*, protože se považuje za nejdůležitější autorovu hru díky své výjimečnosti. Poté se pokusím vysvětlit

výjimečnost hry *Auto de la Pasión* a též samotnou originalitu Lucase Fernández. Tato část je založená na archiváliích a odborné literatuře, ze které jsem čerpala.

Lucas Fernández byl významným dramatikem středověkého divadla a ovlivnil svými texty dramatiky a španělské divadlo v období španělského Zlatého věku.

1 VZNIK DIVADLA

V této kapitole si ujasníme vznik divadla a popíšeme si některé důležité pojmy, které souvisejí s rituálními kořeny divadla a přetrvávají dodnes. Je potřeba si uvědomit, že existuje opravdu málo odkazů a důkazů, ze kterých můžeme vycházet. A proto je zapotřebí si říci, že se pohybujeme v oblasti úvah a hypotéz. Základ divadla musíme hledat v antropologických předpokladech člověka, tedy v jeho mimickém projevu.

Jak říká Eva Stehlíková ve své knize *Antické divadlo*, v raném období si lidé nedokázali vysvětlit přírodní jevy a považovali je za důsledek nadpřirozených sil a tak vznikaly skupiny šamanů, kteří dokázali v těchto jevech číst. Kolem rituálů postupně vyrůstaly mýty, neboli děje zaplněné reprezentanty nadpřirozených sil. O magických rituálech se dozvídáme v oboru výtvarného umění, kde jsou zanechány stopy na nástěnných malbách v jeskyních.¹

Co se týče divadelní antropologie, tak ta považuje za nejdůležitější prvky vycházející z lidských schopností, jako jsou rytmus, tanec a zpěv. Ty reflektovaly rituální obřad. Proto i v divadle, které se v rámci kultury jednotlivých společností vyvíjelo odlišně, objevíme společné kořeny. Pro porozumění současným multikulturním trendům je zapotřebí znát tyto kořeny.

V této kapitole jsem zmínila pojem mýtus, který je pro nás z historického hlediska vývoje divadla důležitý, jelikož jak v minulé, tak i v současné divadelní scéně se s ním budeme hodně setkávat.

Mýtus je obecně definován jako vyprávění určité komunity či kultury. Jeho funkce je vypravěčská a za cíl si dává výklad světa uvnitř dané kultury. Takovým způsobem se vytváří model chování pro různé oblasti lidské aktivity a tím se zajistí pevný pilíř kultury, která mýtus podporuje. O. Brockett v knize *Dějiny divadla* o mýtu říká toto: „*Mýtus vysvětluje nevysvětlitelné, nadpřirozené a nepochopitelné jevy, rozlišuje polaritu světa a jeho podstatou je prazákladní podstata bytí.*“²

Stehlíková ve stejné práci též popisuje, jak prastaré rituály a mýty zobrazovaly modelové situace a postavy, tedy archetypy. Podle ní archetyp symbolizuje model nebo soustavu myšlenek a představ, které se během historie neustále vrací a působí se stejnou

¹ STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo, I. Vydání*, Praha, Karolinum, 2005, str. 199.

² BROCKETT, O. *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, str. 18.

emocionální intenzitou. V divadle se objevují archetypální postavy, jako například *Don Quijote*. S pojmem transcendentálnost se setkáváme v divadle, kdy spojujeme realitu s životem vymyšleným a světem nadpřirozeným.³

³ STEHLÍKOVÁ, E., *Řecké divadlo klasické doby, I. Vydání*, Praha, Karolinum, 2005, str. 222.

2 DIVADLO V ANTICKÉM ŘECKU

Vývoj řeckého divadla můžeme sledovat od 5. do 4. století př. n. l. Divadlo se v antickém Řecku vyvinulo z náboženských slavností, které doprovázel sborový zpěv, živé obrazy a tanec. Teprve později byl přidán dramatický děj, předváděný jedním, dvěma a později třemi herci. Představení se pořádalo o velkých svátcích a mělo podobu soutěže. Herci byli pouze muži. Hlavním tématem divadelního představení byl bůh Dionýsos (bůh plodnosti, vína a nového života). Dionýsovo divadlo v Athénách bylo jedno z nejznámějších řeckých divadel s kapacitou 17 000 diváků.

Jak už bylo zmíněno, řecké divadlo bylo doprovázeno náboženskými slavnostmi a centrem oslav byl průvod satyrů a silénů, což byli napůl lidští a napůl zvířecí bohové. Ženy měly zakázáno v divadlech hrát, protože jim to společnost nedovolovala.

Mezi hlavní divadelní prvky patří maskované postavy boha a jeho doprovodu. Tragédie a komedie se hrály v přírodních divadlech, zvaným *theatron* (z překladu dívat se či pozorovat). Stavěla se na návrších a prostor byl rozdělen na tři části:

- 1) *Theatron*- tj. stupňovitý, terasovitý půlkruhový prostor pro sedící diváky;
- 2) *Orchestra*- tj. kruhový či půlkruhový prostor dole uprostřed hlediště, kde původně vystupoval pouze chór (sbor), později i herci;
- 3) *Skené*- tj. divadelní budova, obvykle patrová, se sloupovím, balkony a branami, která uzavírala orchestru, později před ní vzniklo proscénium, neboli předscéna či také forbína, která byla vyvýšená nad orchestrou, kde vystupovali jednotliví herci.

V Athénách se poprvé v roce 536. př. n. l. setkáváme s prvním zrodem tragédie.

3 ŘÍMSKÉ DIVADLO

Římské divadlo jako takové nejvíce ovlivnilo formu a prostor divadla, tj. šlo zejména o to, jak a kde se hrálo. Z architektonického hlediska ovlivnilo římské divadlo podobu divadel v renesanci. Na rozdíl od řeckého divadla, římské divadlo není spojeno s bohy, ale motivem divadelních her jsou veřejné slavnosti pořádané pro zábavu.

Jak jsem již zmínila, římské divadlo nejvíce ovlivnilo divadlo jako takové především díky prostoru. Takže jak tedy vlastně římské divadlo vypadalo? Římské divadlo se hrálo na různých místech. Jedním z těchto míst je volné prostranství s menším dřevěným pódiem. Římané měli ve zvyku převzít určité kulturní vzory od ostatních národů a nebylo tomu jinak ani v divadle. Římané používali ke hraní divadla staré divadelní budovy z řecké helénistické doby, ale samozřejmě si je upravili k obrazu svému. Hrálo se v amfiteátrech a v zastřešených prostorách. Tomuto zastřešenému prostoru se říkalo *odeum*- dříve používané pro gladiátorské zápasy nebo ke štvání zvěře.

V římském divadle hrály i ženy. V komediích vystupoval klaun a většinou primadona, během představení se improvizovalo a zpívalo. Nejoblíbenějšími žánry byly *pantomimus* a *atellánská fraška* (*atellana fabula*). Prvky *pantomimu* jsou z tragických i komických námětů, na rozdíl od toho *atellánská fraška* byla improvizovaná, plná satiry a karikatury.

Největší význam měla literární komedie a ta se dělila na *togátu* a *palliatu*, přičemž z *togáty* se nedochovaly žádné texty a z *palliaty* jsou nejznámějšími autory Titus Maccius Plautus a Publius Terentius Affer. Podle Brocketta římská tragédie nebyla tolik oblíbená jako komedie. Římané se spíše chtěli bavit, takže z římské tragédie se oproti komedii dochovalo velmi málo her. Mezi nejpopulárnější autory tragédií patřil Quintus Ennius. Námětem těchto her byly převážně bitvy.⁴

⁴ BROCKETT, O. *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, str. 27.

4 POČÁTKY ŠPANĚLSKÉHO DIVADLA

Před vznikem středověkého divadla existovalo tzv. období temna, což bylo období, kdy se rozpadla Římská říše a začal úpadek obchodu a měst a vznikalo křesťanství. Křesťanství tak trochu přineslo chudobu, protože byl kladen důraz hlavně na víru v Boha.

Oproti divadlu v Římské říši, kde bylo divadlo velkolepou podívanou, tak ve středověku se církev snažila krok po kroku divadlo vytlačit, například tím, že bylo hercům zakazováno hrát, tančit nebo zpívat při oslavách a všechno to vyvrcholilo Trullánským koncilem. Církev tehdy proklela herce a zakázala činnost divadla. Jenže v té době již v Evropě existovala mobilní forma divadla, to znamená, že se mohlo hrát kdekoliv, kde herci právě zastavili. Herci měli statut vyhnanců, ale říkalo se jim různě, např. *žakéř*, atd. O této formě divadla se nedochovalo mnoho písemností.

Později se divadlo šířilo ve dvou liniích- ve světské a církevní. Světská linie byla typická tím, že herci hráli na královském dvoře a bavili šlechtu, jako např. šašci, nebo při turnajích a karnevalech. Častými náměty byly milostné a rytířské příběhy. K této době je také spojen žánr *sotties* (fraškovité výstupy namířené na církev nebo šlechtu). *Sotties* předcházely frašce. V *sotties* se objevovaly motivy, které známe z řecké komedie, jako jsou nevěrná žena, chytrý sluha, atd.

Církevní linie se týkala spíše obřadů spojených s bohoslužbami, jelikož církev zakazovala divadlo. Protože zájem o bohoslužby klesal, musela církev vymyslet způsob, jak nalákat diváky, takže postupně připojovala divadelní prvky. Vznik této linie je nejasný, ale připisuje se k 10. století, z této doby vzniklo také první drama *Hra tří Marií*. Hry se hrály především v benediktýnských kláštorech. V 11. století se situace v Evropě uklidnila díky tomu, že většina kmenů byla křesťanská, takže byl kladen důraz na rozvoj měst, škol a univerzit, kde se začínalo hrát liturgické divadlo i pro ostatní lid. Hlavním motivem liturgického dramatu byly Velikonoce a zmrtvýchvstání Krista. Právě těmto dramatům, spojeným s chrámem, kostelem či bohoslužbou, říkáme *officium*. Později se do původně latinské formy *officia* začali mísit ostatní národní jazyky a slova byla obohacena o vulgární slovní zásobu, takže se z *officia* stalo skutečné divadlo. Brockett zmiňuje ve své knize *Dějiny divadla*, že postupem času *officium* již nemělo

s bohoslužbami nic společného, takže splynulo se světskou divadelní formou-
tzv. *ludus*.⁵

Ze všech evropských států máme důkaz o existenci tzv. mystérií – Pašijové hry (šp. *Autos sacramentales*). Jednalo se o hry, ve kterých se předváděly příběhy ze Starého i Nového Zákona. Texty těchto her se šířily opisováním nebo ústní tradicí. Pohoršená církev podnítila zákaz těchto mystérií v 16. století.

4.1 AUTO DE LOS REYES MAGOS

Podle Lópeze Moralese *Auto de los Reyes Magos* je dílo pocházející pravděpodobně z 12. století z Toleda.⁶ Je to jediné dílo pocházející z území Španělska z této doby. Tento dokument se považuje za úplně první španělské dramatické dílo. Jedná se o dílo neznámého autora a z něhož se dochovalo 147 veršů. Dílo je v této době nástrojem polemiky, protože někteří odborníci tvrdí, že dílo je nekompletní. *Auto de los Reyes Magos* popisuje situaci v den, kdy se narodil Kristus a tři králové ho navštívili v Betlémě. *Kašpar, Melichar a Baltazar* uviděli kometu a dohadují se, zda je to Boží znamení. Nakonec se rozhodnou Ježíše najít. Jednotlivé scény jsou dramaticky velmi propracované s ohledem na dobu vzniku a tehdy používaný postup při tvorbě divadelních her.

„*GASPAR: ¡Dios criador, cuán maravilla!*

No sé cuál es aquesta estrella.

Agora primas la he veída.

Poco tiempo ha que es nacida.

¿Nacido es el Criador

que es de las gentes señor?

Non es verdad, no sé qué digo.

Todo esto non vale un figo.

Otra noche me lo cataré.

Si es verdad, bien lo sabré.“

¿Bien es verdad lo que yo digo?

En todo, en todo lo prohío.

⁵ BROCKETT, O. *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, str. 21.

⁶ LÓPEZ, M., *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, str. 58.

*¿Non puede ser otra señal? Aquesto es y non es ál;
nacido es Dios
, por ver, de fembra
en aqueste mes de diciembre.
Allá iré; [d]o que fuere, adorarlo he,
por Dios de todos lo tendré
BALTASAR: Esta estrella non sé dond viene,
quien la trae o quien la tiene.“⁷*

Ze světského divadla se nedochovaly téměř žádné záznamy, tudíž o něm nevíme mnoho. Víme jen, že Alfonso X. Aragonský zakázal kněžím provádět tzv. *juegos de escarnios*, protože se při nich páchaly hanebnosti a ničemnosti. Tyto hry měly výsměšný charakter a později se hrály na protest proti Alfonsovi X. Aragonskému. Podle V. Mikeše byly *Juegos de escarnios* byly tvrdé satirické básně, doprovázené hudbou, většinou namířené proti šlechtě, urozeným, atd.⁸ Dalším typem středověkého divadla bylo školní divadlo. Hry se utvářely na půdě univerzit a v těchto případech byly v latině, ale je pravděpodobné, že v některých výsměšných hrách se začíná objevovat i hovorový jazyk.

4.2 GÓMEZ MANRIQUE

Gómez Manrique byl toledský básník a asi úplně první dramatik předrenesanční doby Španělska. Byl synem Pedra Manrique de Lara y Mendoza a Leonor de Castilla y Alburquerque. Nebyl jediný, kdo se v jeho rodině věnoval literatuře a psaní. Jeho strýc byl též známý básník, jehož jméno je Íñigo López de Mendoza a Gómez sám byl strýcem neméně slavného básníka J. Manriqueho.

Jeho rodina byla velice vážená. Jeho babička, poté co ovdověla, si dokonce vzala za muže Alfonse Enríqueze, což byl pradědeček Fernanda II. Aragonského. Je třeba zmínit též jeho bratra, slavného Rodriga Manrique, který úspěšně bojoval proti Arabům, kteří okupovali mnoho území v tehdejší Španělsku. Vstoupil do *Orden de Santiago*, což byl mnišský a vojenský řád, který bojoval proti muslimům a zároveň chránil poutníky na jejich pouti *Camino de Santiago*.

⁷ ZAMORA, A., *Auto de los Reyes Magos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, str. 17.

⁸ MIKEŠ, V., *Divadlo španělského Zlatého věku*, Praha, Divadelní ústav, 1995, str. 17.

Gómez Manrique se ale také zúčastnil politického a rytířského života. Dokonce Katoličtí králové odměnili jeho věrnost tím, že mu udělili pozici purkmistra Toleda v roce 1477. Tuto pozici vykonával hrdě a až do své smrti sloužil Isabele. Napsal mnoho děl, ale mezi jeho nejuznávanější dílo patří *Exclamación y querella de la Gobernación*- jedná se o drsné satirické dílo o španělské společnosti té doby. Dalšími díly jsou *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, *Los Momos*, *Las Lamentaciones fechas para la Semana Santa a Canción a La concepción de Nuestra Señora*. Gómez Manrique složil *Los Momos*, což byly krátké divadelní hry pro královský dvůr, např. dvorní dámy v divadelním představení hrály víly, atd. *La Representación del nacimiento de Nuestro Señor* napsal Gómez Manrique pro františkánské sestry z kláštera v Calabazanos. V tomto díle není mnoho dramatu, ale poprvé se setkáváme se spojením zpěvu a španělského divadla vědomě. *Las Lamentaciones fechas para la Semana Santa* je příkladem lyrické poezie s divadelními prvky. Dílo obsahuje dialog mezi *Svatou Marií, Magdalenou* a *Svatým Janem*.⁹

⁹ RUIZ, RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde su orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2011, str. 29.

5 ŠPANĚLSKÉ DIVADLO V DOBĚ LUCASE FERNÁNDEZE

5.1 VZHLED DIVADLA

Španělské divadlo se začalo rozvíjet až ve 12. století, jelikož španělský poloostrov obývali Arabové, kteří se soustředili spíše na přírodní vědy než na drama a literaturu. Samozřejmě můžeme najít pár kratších satirických povídek, ale neřadíme je do dramatického žánru. Jak jsem již zmínila, divadlo se rozvíjelo zpočátku dvěma směry- církevním směrem a směrem světským.

Liturgické drama se rozvíjelo díky mším a *autos sacramentales*. Jak jsem vysvětlila v kapitole předchozí, jedná se o liturgické drama, tedy drama, které vznikalo na půdě církve. *Autos sacramentales* propojovaly motivy moralit a cyklických her. Konaly se až čtyřikrát do roka a náměty byly čistě biblické, ale i světské. V druhé polovině 17. století *autos sacramentales* píše pouze Calderón de la Barca. Většinou se jednalo o drama spojené s různými křesťanskými akty nebo se předváděly situace spojené s Kristem, jako je ukřižování a posléze zmrtvýchvstání, nebo tři králové. Právě o třech králích je nejstarší španělské drama *Auto de los Reyes Magos (Representación de los Reyes Magos, v češtině Mystérium tři králů)*. Mše byly doprovázeny texty zvanými tzv. *tropos*, což byly zpívané texty v dialogích. Při větších církevních svátcích byly tyto texty doprovázeny hudbou, například během Velikonoc nebo Vánoc. Tyto *tropos* daly vznik dramatu díky tomu, že se z těchto dialogů později stávaly písně, které byly zpívané u oltářů a doprovázené představením. Všechna tato představení se odehrávala uvnitř kostelů, takže scénografie těchto představení byla velice chudá, a proto se začalo uvažovat o přesunu těchto představení ven. Lidé se přesouvali na montovaná pódia na náměstí, kde mohli sledovat i vylepšené kulisy.

Od roku 1570 se začíná měnit i podoba divadel a tzv. *carros* téměř mizí a začíná výstavba stálých divadel. Přestavbou dvora vznikají veřejná divadla nazývaná *corrales*. Hlavním centrem a kolébkou *corrales* byl Madrid, odkud také pochází nejznámější *Corral de la Cruz (1579)*. Původně divadlo vydělávalo na charitu a patřilo dobročinným spolkům, ale později soukromníkům a v poslední řadě měšťanům. Jeviště bylo podobné alžbětinskému divadlu- zastřešené jeviště s pevným pozadím. Jevištěm nesměla chybět okna, věže, hrady, ale i propadla a stroje umožňující létání. Publikum mohlo stát uprostřed dvora na *patiu*, lidé si mohli sednout na lavice po stranách zvané *gradas*.

Aposentos byly lóže, které se často nacházely u oken a *Cazuela* byla galerie pro ženy, protože ženy nemohly sedět dohromady s muži.

Důležitým elementem pro španělské divadlo byl divák- vděčný i nebezpečný. Španělské divadlo je totiž divadlem lidovým, na rozdíl od francouzského divadla, kde se hrálo hlavně pro šlechtu. Publikum bylo často hlučné a neukázněné, požadující vzruch a akci. Často publiku nesměly chybět řehtačky, píšťaly a předměty, které po hercích lidé občas házeli, když se jim hra nelíbila. Nejbouřlivější část publika tzv. *vulgos* nepřicházejí do divadla hru poslouchat, ale vidět. *Mosqueteros* se říkalo publiku, které bylo nejobávanější. *Mosqueteros* zabírali místa na stání uprostřed dvora. Když se jim hra líbí, tak *mosqueteros* volají *Victor!*

Na úvod autor hry obvykle prosí o přízeň publika. Jedině Ruiz de Alarcón diváky vždy na úvod svých komedií upozorňuje, že se je prosit nebude, doslova říká:

„Na tebe se doslova obracím, ty divá zvěři, protože na ty ušlechtilé diváky se obracet nemusím, neboť oni o mně mluví lépe, než bych to byl udělal já. Tady jsou mé komedie, nalož si s nimi, jak chceš, ne spravedlivě, ale jak se ti zlíbí, předstupují před tebe beze strachu a s pohrdáním, když prošly očistcem tvého pískotu. Jestli se ti nebudou líbit, budu rád, protože to bude důkaz, že jsou dobré. Jestli se ti líbit budou, aspoň ty peníze, které jsi za ně dal, budou dostatečným odškodněním za důkaz, že jsou špatné.“¹⁰

Podle V. Mikeše se hrálo od září do půstu a potom od Velikonoc do července a každé představení muselo skončit do západu slunce.¹¹ Během představení hrála hudba, tančilo se a zpívalo. O divadelní představení byl obrovský zájem, takže města se snaží aktivitu herců nějak omezit. Stanovili i maximální počet dnů, ve kterých se smělo hrát. Samozřejmě města se také setkávala s problémy s mravností a s veřejným pořádkem, docházelo totiž ke konfliktům mezi diváky samotnými.

Herci se ve Španělsku měli nejlépe, avšak stále to bylo bezbožné povolání a velmi časově náročné. Ráno herci studovali, dopoledne zkoušeli a večer hráli. Dlouho se vedly spory o povolení účasti žen. V polovině 17. století se povoluje vstup na scénu pouze ženám starším 12 let, a to jen pokud nemají manžela a nikdo samozřejmě nesmí vstoupit do místnosti, kde se nacházeli herci, jinak ho čekala tučná pokuta. Během

¹⁰ REYES, A., *Teatro / Ruiz de Alarcón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1937, str. 29-35.

¹¹ MIKEŠ, V., *Divadlo španělského Zlatého věku*, Praha, Divadelní ústav, 1995, str. 18.

představení měl nejdůležitější úlohu tanec-někdy i velice vyzývavý. Herci si kostýmy obstarávali a platili sami. Byla to součást osobní výbavy a podmínka přijetí do společnosti. Samozřejmě platili i výjimky, kdy město muselo obstarat kostým a to v případě *autos*, protože kostýmy byly velice nákladné. Agustín de Rojas Villandrando rozlišuje sedm typů herců: *bululú*, *ñaque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *bojinga*. Většinou se od sebe odlišují počtem herců, a také tím, zda hrají komedie, *autos* či mezihry. V *cambaleo* se poprvé kromě mužů objevuje jedna žena.¹²

Za doby Lucase Fernándeze, tedy ve středověku, se začala rozvíjet španělská historická situace, která představovala lidské soužití. Středověk je doba, kdy ve Španělsku vedle sebe žily tři odlišné kultury- španělská, maurská a židovská. Lucas Fernández pravděpodobně žil v okamžiku, kdy Židé začali opouštět Španělsko a konvertité se pokoušeli začleňovat do společnosti ve Španělsku té doby. Lucas Fernández, jako ostatní primitivní dramatici ve středověku se zajímal o to, jak noví křesťané vyžadovali určitá postavení ve španělské společnosti. Od první poloviny 15. století se ve Španělsku objevoval zájem o prokázání tzv. čisté krve. Lidé, kterým se toto nepodařilo prokázat, byli z církevních nebo i z civilních úřadů vyloučeni. Španělé, kteří byli takto vyloučeni, byli nazýváni „españoles al margen“.

Problémem tehdejší doby byly konflikty mezi novými křesťany a starými křesťany. První kastilské divadlo bylo dílem konvertitů. Sloužilo jako prostředek k napadení rolníků, kteří byli reprezentováni většinou starými křesťany. Můj názor je takový, že středověcí spisovatelé nenáviděli tyto staré křesťany kvůli jejich zlomyslnosti, nedůvěře a pýše k jejich rodokmenu. Primitivní divadelní pastýř je ztělesněním kastilského rolníka- tedy starého křesťana.

Lucas Fernández je bezpochyby dramatikem, který se velmi zajímá o genealogii (genealogie je věda, zabývající se společným rodovým původem). Ve své hře *Comedia hecha por L. Fernández en lenguaje y estilo pastoril* je protagonista uražen kvůli tomu, že jeho původ nebyl shledán příliš dobrým a aby prokázal svoji dobrou rodovou linii, ukázal ostatním svůj rodokmen:

¹² DELEITO Y PIÑUELA, J., *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza editorial, 1988, str. 257-260.

JUAN BENITO

„¡O hy de puta mestizo,
hijo de cabra y de erizo!“¹³

Pořád je ale středověk dobou, která tolik nevyžadovala konvertování oproti renesanci.

5.2 FERNANDO DE ROJAS (1465-1541)

Fernando de Rojas byl španělský spisovatel a dramatik. Pocházel z velmožné židovské rodiny, která přešla ke křesťanství a díky tomu byla pronásledována inkvizicí. O jeho životě se toho neví mnoho. Jisté je, že byl studentem práv v Salamance. Je známý díky dílu *La Celestina*, které bylo považováno za velice důležité pro Španělsko na pomezí středověku a renesance. První vydání *Celestiny* bylo publikováno anonymně roku 1499 v Burgos a mnozí si mysleli, že Fernando de Rojas není autorem knihy, později ale bylo napsáno druhé vydání, kde bylo jméno Fernanda a místo jeho narození ukryto v podobě akrostichu. Akrostich je báseň, ze které, když poskládáme počáteční písmena slov a veršů, dostaneme určité sdělení.

Fernando de Rojas napsal sice jen jediné dílo, ale to bylo nesmírně důležité, protože jím nastínil takové otázky, které řešili dramatici ještě čtyři generace po Fernandovi. *Celestina*, neboli tragikomedie *O Kalistovi a Malibeje*, je nadčasové dílo, které hledí do budoucnosti. Podle V. Mikeše je *Celestina* bránou španělského Zlatého věku.¹⁴

5.3 JUAN DEL ENCINA (1469-1529)

Tohoto důležitého dramatika musím zmínit, protože to byl učitel Lucase Fernándeze a většina Fernándezových děl vychází z děl Juana del Enciny.

Juan del Encina se narodil roku 1469 jako Juan del Fermoselle. Byl to španělský básník, spisovatel a především dramatik. Dokonce se označuje za otce španělského dramatu. Stejně jako Fernando de Rojas byl z rodiny pokřtěných Židů. Studoval práva na Univerzitě v Salamance, kde jeho učiteli byli A. Nebrija a Diego de Fermoselle, který byl pravděpodobně i jeho bratrem. Poté sám Juan del Encina měl působit v katedrále v Salamance, ale na popud svého rivala Lucase Fernándeze opustil

¹³ FERNÁNDEZ, L., *Comedia / hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

¹⁴ MIKEŠ, V., *Divadlo španělského zlatého věku*, Praha, Divadelní ústav, 1995, str. 21.

Španělsko a cestoval do Itálie. Byl významnou spojnicí mezi renesancí Španělska a Itálie.

V roce 1492 vstoupil do služeb vévody z Alby Fadrique Álvareze de Toledo, na jehož dvoře byl Juan del Encina zodpovědný za zábavu a za pořádání oslav, tudíž psal komedie a hudbu. O Vánocích roku 1492 byly představeny úplně poprvé jeho eklogy. Poté působil nějakou dobu v Římě a často cestoval ze Španělska do Itálie, ale nakonec zůstává v Leónu, kde i umírá.

Juan del Encina je považován za patriarchu španělského renesančního divadla. Zpočátku se živil skládáním hudby a vytvořil svůj Zpěvník- *Cancionero*. Zpěvník byl uveřejněn poprvé roku 1496 a byl doprovázený prozaickým traktátem, který byl nazván *Arte de trobar*. Líčí tehdejší básnictví ve Španělsku, ale obsahuje též milostné básně, náboženské a dramatické texty. Traktát se používá k šíření politických nebo náboženských idejí, a také se snaží srozumitelně pojednat o vybraném tématu (většinou v oblasti lidského jednání a myšlení), neklade si důrazy na originalitu.

Později se začíná věnovat dramatu, ve kterém předznamenává díla napsaná v 17. století. Jeho 15 dramatických děl je ovlivněno dvěma aspekty- středověkou tradicí a prostředím té doby. Hry jsou typické jak náboženskou tematikou, tak i sekulární tematikou. Hry *Auto del Repelón* (Hra o rvačce) popisuje studentský život. Dílo *Plácida y Vitoriano* je ovlivněno *Celestinou* od Fernanda de Rojas.

Jeho tři Eglogy, *Egloga de Fileno*, *Zambardo a Cardonio*, napsané během jeho pobytu v Římě, jsou důkazem změny jeho psaní jiným směrem. Začíná se věnovat otázkám pohanského života, nešťastné lásky a sebevraždy. Juan del Encina měl vystříbený styl psaní a jeho hry byly plné archaismů a nářečí.

Po Juanovi del Encinovi se snaží dva dramatici Gil Vicente a Bartolomé Torres Naharro skloubit prvky divadla středověkého a renesančního. Divadlo v této době nabízí dva směry- jeden pokračuje v tvorbě středověkého náboženského dramatu a v druhém se začíná obnovovat řeckolatinská forma divadla.¹⁵

¹⁵ MIKEŠ, V., *Divadlo španělského zlatého věku*, Praha, Divadelní ústav, 1995, str. 24.

5.4 BARTOLOMÉ TORRES NAHARRO (1476-1524)

Bartolomé Torres Naharro byl renesanční básník a dramatik. Jeho přezdívka byla *Creador*, protože vytvořil nové divadelní a básnické formy. Byl prvním dramatikem, který psal divadlo v mateřském jazyce na evropském kontinentu. Narodil se roku 1485 ve španělské provincii Badajoz. Pravděpodobně byl židovského původu. Při ztroskotání lodi ho zajali alžírští piráti, ale nakonec ho v Itálii vykoupili a byl vysvěcen knězem. Kolem roku 1508 sloužil jako voják pod vedením Césara Borjy. Také sloužil španělskému kardináloví Bernardinu Lópezovi de Carvajal, díky němuž obdržel církevní výhody. Neví se, kde přesně zemřel, ale předpokládá se, že to bylo v Seville.

On sám rozeznává dva druhy komedie. Komedie smyšlené (*Comedias a fantasia*) a hry podle skutečnosti (*Comedias a noticia*). Komedie se člení na pět dějství (*jornadas*) a vystupuje v nich od šesti do dvanácti postav. V roce 1517 publikoval v Neapoli sbírku svých her s názvem *Propalladia*, ve které vysvětluje své dramatické teorie. Jedná se o teoretický výklad a řadu pravidel vycházejících z Horatia. Tento výklad byl velice důležitý nejen pro španělské renesanční divadlo, ale i pro evropské divadlo vůbec. Stručně řečeno, hra by měla mít šťastný konec a hrát radostné události pro lid. Napsal celkem 14 děl, všechna díla jsou komedie, i když s vážnými konflikty. Komedie *Serafina* je pravděpodobně jeho první dramatické dílo. V Komedii *O Hymeneovi* (*Himenea*) se objevuje postava *graciosa*, což je komický sluha, vtípaček. Ve všech jeho komediích můžeme vycítit antiklerikalismus, což je hnutí, které se staví proti duchovním kvůli jejich skutečné nebo domnělé moci a vlivu v politických institucích a v ostatních sférách života.

5.5 GIL VICENTE (1475-1536)

Gil Vicente byl portugalský středověký dramatik. Narodil se v Évoře, v Portugalsku. Je považován za zakladatele portugalského divadla, ale z jeho 46 her, nebo jak říkal Gil Vicente *monologiů*, je pouze patnáct psáno v portugalštině. Vystudoval práva a poté působil jako dvořan na královském dvoře. Královna Marie pozvala tohoto dramatika po porodu svého syna, aby jí zarecitoval pastorelu *Monólogo del vaquero*. Pastorela je prozaický, poetický, hudební či literárně dramatický útvar, čerpající z klidného pastýřského života. Královna byla velice potěšena a Gil Vicente

mohl začít novou kariéru. V. Mikeš ve své knize zmiňuje, že měl takový vliv, že dokonce ovlivnil Lope de Vega a Calderóna.¹⁶

Gil Vicente začíná psát hry s náboženským motivem, tzv. *autos*. Stejně jako u ostatních dramatiků byly tyto hry hrány při slavnostních příležitostech během Vánoc, Velikonoc atd. Tyto hry neměly žádné zápletky ani propracované charaktery. Toto se změnilo poté, co se mu jeho uředníci vysmívali, že se nedá srovnávat s dramatiky antickými. Popuzený Gil Vicente je přemluvil k tomu, aby mu vymysleli téma a Gil Vicente toto téma dramaticky zpracuje. Uředníci mu vymysleli téma: „*lepší je osel, jenž mne nese, než kůň, jenž mne shodí*“. Gil sepsal hru s názvem *Inez Pereira*, což byla první pyrenejská komedie, která nebyla ani parafrází středověké lidové frašky, ani imitací klasické komedie. Vcelku byl Gil Vicente velmi originální při tvorbě komedií. Jan III. ho později požádal, aby napsal pokračování *Inez Pereiry* a on vytvořil satirické dílo. Jeho díla jsou typická obyčejnou zápletkou a postavy z řad šlechty a kléru jsou zde vykresleny velice ironicky.

5.6 LUCAS FERNÁNDEZ (1474-1542)

Humberto Lopéz Morales tvrdí, že kastilské divadlo se zrodilo v 15. století právě v rukou Lucase Fernándeze a Juana del Enciny, jsou tak tedy tvůrci primitivního divadla.¹⁷ Mezi středověkým divadlem a divadlem španělského Zlatého věku existuje velká mezera, tím chci říci, že někteří autoři nejsou tak v povědomí lidí, ale je třeba je též vyzdvihnout. Mezi ně patří právě Lucas Fernández. Podle Gallarda mnoho textů bylo zničeno kvůli inkvizičním procesům, proto o nich není tolik zmínek.¹⁸

Lucas Fernández byl méně známým dramatikem španělského středověku. Drobné náznaky o práci Lucase Fernándeze jsou v několika studiích ještě před studií Manuela Cañete. Člověk, který nám Lucase úplně poprvé přiblížil a studoval jeho texty, byl právě Manuel Cañete. Jelikož v té době existovala pouze jedna studie o Lucasu Fernándezovi, kterou navíc ostatní autoři považovali za prostoduchou, rozhodl se Manuel Cañete více vyzdvihnout autora. Manuel Cañete pocíťoval, že je Lucas Fernández „ve stínu“ známějšího Juana del Enciny. Ale Juana del Encinu známe spíše jako renesančního autora, takže byl Lucas Fernández také renesanční autor? Lucas

¹⁶ MIKEŠ, V., *Divadlo španělského Zlatého věku*, Praha, Divadelní ústav 1995, str. 25.

¹⁷ LÓPEZ MORALES, H., *Tradición y creación en los orígenes del teatro español*, Madrid, 1968, str. 123-124.

¹⁸ JOSÉ GALLARDO, B., *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863.

Fernández byl věrný středověkým tradicím a postrádá renesanční tendence Juana del Enciny. Dále byl velmi zapálený do náboženství v Salamance.¹⁹

Ted' se nabízí otázka- jaký byl Lucas Fernández jako osoba? Juliá Martínez ve svém svazku *Historia general de las literaturas hispánicas* trvá na tom, že Lucas Fernández byl mužem bez vášně a necítil lásku.²⁰ Protože nemáme dostatečné důkazy o tom, že Lucas Fernández „necítil lásku“, musíme nahlédnout do jeho děl, respektive do díla *Diálogo para cantar*. Je to skvělý rozbor zla způsobeného láskou. Morální a duchovní zlo na jedné straně a fyzické zlo na druhé. Podle A. Hermenegilda se nejedná o útok na lásku, nýbrž o odhalení jejího zla:²¹

„*Los huesos y las canillas
se me hacen mil pedazos,
y cáenseme los brazos,
y duélenme las costillas.
Ni'n mis pies ni espinillas
no me puedo ya tener
sin al suelo me caer*“²²

Většinu informací, které jsou zaznamenány o životě Lucase Fernández, máme díky Ricardovi Espinosovi Maesovi. Ricardo Espinosa Maeso byl Fernándezův životopisec.

Lucas Fernández byl španělský hudebník a dramatik. Narodil se ve vesnici Cantapiedra v Salamance. Byla to jedna z nejdůležitějších vesnic v Salamance v 15. století. Byl synem Alfonse de Cantalapedra a Marie Sánchez. Narodil se roku 1474 v Salamance, stejně jako Juan del Encina. Jeho rodiče zemřeli na mor. Fernández a jeho dvou sourozenců se ujmul Lucasův strýc Alonso Gonzalez de Cantalapedra. Jeden z Lucasových bratrů se pravděpodobně utopil kolem roku 1508 a druhý bratr následoval tradice rodiny a vydal se na církevní kariéru. Lucas Fernández studoval na univerzitě v Salamance, aby se stal knězem. Později se dostává do služeb této univerzity. Musím podotknout, že si Lucas změnil po svém osíření příjmení.

¹⁹ CAÑETE, M., *Farsas y églogas por Lucas Fernández, prólogo y notas de Manuel Cañete*, Madrid, Real academia española, 1867, str. 1.

²⁰ JULIÁ MARTÍNEZ, E., *La literatura dramática peninsular en el siglo XV (En Historia general de las Literaturas Hispánicas)*, Barcelona, 1951, str. 237-300.

²¹ HERMENEGILDO, A., *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

²² FERNÁNDEZ, L., *Diálogo para cantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

Z neznámých důvodů nechtěl být příliš spojován s příjmením Cantapiedra a změnil si ho na Fernández. Na půdě univerzity se setkal s Juanem del Encinou a z Lucase Fernándeze se stal následovník Enciny, alespoň co se pastýřského dramatu týče. Později se ale oba ucházeli o místo kantora na Univerzitě v Salamance. Nakonec se Lucas Fernández stává profesorem díky pomoci svého strýce a roku 1520 i opatem a popuzený Juan del Encina se o své porážce a o celé této události zmiňuje v díle *Égloga de las grandes lluvias*. Juan del Encina prohlásil, že Lucas Fernández měl zůstat pouze jako kantor. Pokud si přečteme výše zmiňované dílo, můžeme v něm shledat výraz defenzivní pozice, která byla typická pro nové křesťany.

Lucas Fernández se velmi aktivně podílel na životě univerzity a na organizaci slavností pro *Corpus Christi*. Po zbytek svého života byl učitelem hudby na univerzitě v Salamance a jedenkrát v životě se dokonce objevil v komisi pro reformu stanov. Umírá 17. prosince roku 1542 ve věku 68 let na těžkou nemoc.

I když byl zpočátku příznivcem a žákem Juana del Enciny, později se z nich stávají rivalové. Lucas Fernández byl stoupencem tradicionalismu a středověké tvorby oproti Juanovi del Encinovi, který do svých děl včleňoval i prvky nového renesančního divadla. L. Fernández byl zvaný „*primitivo*“, protože opravdu téměř jako jediný dramatik odmítal přijmout trendy renesančního divadla a měl velice silnou vazbu ke středověkému divadlu a k tradicionalismu.

Lucas Fernández uměl obohatit scénické efekty a to díky tomu, že jeho díla měla humoristické a realistické prvky, ale jak jsem již zmiňovala, odmítal do svých děl zahrnout prvky renesanční. Ruiz Ramón v knize *Historia del teatro español* popisuje to, že kdyby nebylo díla Juana del Enciny, tak bychom nedokázali Lucasova díla pochopit. Tím však nechce říci, že by byl Lucas Fernández horší autor nebo napodobitel Enciny, ale podle něho je Lucas Fernández geniálním tvůrcem, který je schopen využít prvků a techniky předchozích autorů a aplikovat je na téma nebo okruh jakéhokoliv prostředí.²³

Divadelní produkce Lucase Fernándeze byla shromážděna ve svazku, který obsahoval tři náboženská díla a tři díla světská. Mezi nejdůležitější dílo beze sporu patří náboženské dílo *Auto de la pasión*, kde postavy *Pedro*, *Mateo* a *tři Marie* dojemně

²³ RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2011, str. 54.

připomínají smrt Krista, což přispělo k tomu, že *Dionisio Areopagita* konvertoval ke křesťanství. Tato hra vznikala díky textům, které se vztahovaly ke mším během Velikonoc.

5.6.1 DÍLO

Jediné vydání, které bylo uchováno do nynější doby, je svazek, který byl publikován roku 1514. Dříve byl součástí Gallardovy knihovny, později byl v Osuně a nyní se nachází v Národní knihovně v Madridu. Gallardo zveřejnil některá díla, avšak potlačil rozsah těchto děl a roku 1867 Manuel Cañete toto publikoval s rozsáhlým prologem. Roku 1929 Cotarelo y Mori publikoval další významný prolog. V zachovaném svazku je sedm textů: *Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril*, *Farsa o cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero*, *Farsa o cuasicomedia de dos pastores, un soldado y una pastora*, *Égloga o farsa del nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo*, *Auto o farsa del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, *Auto de la pasión*, *Diálogo para cantar*. Mezi texty najdeme nejen texty světské a frašky, ale i díla zcela duchovní (*Auto de la pasión*). Podle Cotarela y Mori *Diálogo para cantar* byla úplně první operou v románském jazyce.²⁴

Cañete ve svém prologu na základě textů Lucase Fernándezé vytvořil určitou chronologii Lucasových děl. Podle Alfreda Hermenegilda se dílo *Auto de la Pasión* dosti odlišuje. Dílo *Auto de la Pasión* je produktem religiozity, nikoliv výsledkem divadelního způsobu myšlení té doby, tedy renesance. V ostatních dílech je zřetelný vliv dramatika Juana del Enciny.²⁵ Dalších pět nenáboženských děl má vlastní atmosféru. Popisují obyčejný život, víceméně hrubý život pastýřů. První dílo *Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril* je o zasnubách a svatbách, druhé dílo *Farsa o cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero* je komedie o lásce a o rozdílech mezi dvořany a vesničany. Třetí nenáboženské dílo *Farsa o cuasicomedia de dos pastores, un soldado y una pastora* též pojednává o lásce a kontrastech mezi vojákem a pastýřem se satirou zaměřenou proti válce. Je to též podivuhodné převtělení klasické hry *Miles Gloriosus* od Plauta. Se čtvrtou hrou se již dostáváme do skupiny polosvětských her, které jsou dvě: *Égloga o farsa del nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo* a *Auto o farsa del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*. Tyto

²⁴ COTARELO Y MORI, E., *Farsas y églogas por Lucas Fernández. Reproducción en facsímile de la primera edición de 1514, Prólogo de Emilio Cotarelo*, Madrid, Real Academia Española, 1929.

²⁵ HERMENEGILDO, A., *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

hry nastiňují náboženské téma o uctívání Božského dítěte, ale až po několika scénách, kde se diskutuje o víceméně každodenních záležitostech nebo se satirují určité instituce. Poslední hra *Auto o farsa del Nacimiento* skomírá mezi ospalými sny a vtípky pastýřů až k závěrečné adoraci.

Doufám, že shrnutí děl bylo dostatečné. Myslím si, že dílo *Auto de la Pasión* je zcela výjimečné a jedinečné. Podle Alfreda Hermenegilda to, že *Auto de la Pasión* je chronologicky zařazeno až na šestém místě, má dva důvody. Prvním, méně důležitým důvodem je, že byla umístěna na posledním místě ve vydání z roku 1514 a druhým, pravděpodobně rozhodujícím důvodem je to, že *Auto de la Pasión* je dílem nekonečně zralým a mnohem kvalitnějším než ostatní hry.²⁶

Ztotožňuji se s názorem Alfreda Hermenegilda, podle něhož mají ostatní díla nižší kvalitu kvůli tomu, že v nich chybí kreativní vynalézavost dramatických situací, postupnost scén a rychlé uvedení postav do scény.²⁷ Obvykle se Lucas Fernández uchyloval k tomu, že postavu vyvolal nebo postava vstupovala do scény bez předchozího upozornění a přerušila tak dialog dvou dalších postav. Další bod technické nedostatečnosti souvisí s tím, že v žádné z pěti her nenajdeme dostatečné charakterové odlišnosti postav, například ve hře *Égloga o farsa del nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo* nenajdeme rozdíl mezi postavou *Bonifacia* a postavou *Gila*. Tento problém se vyskytuje ve všech pěti hrách Lucase Fernández, kromě *Auto de la Pasión*. Ve hře *Auto de la Pasión* již najdeme dokonale diferencovaný charakter, a proto je tak jedinečným dílem L. Fernández. V prvních pěti hrách je vidět velký vliv Juana del Enciny a Fernándezova nepůvodnost.

5.6.2 COMEDIA HECHA POR L. FERNÁNDEZ EN LENGUAJE Y ESTILO PASTORIL

Hra Lucase Fernández, kde se představují dva pastýři, dvě pastýřky a stařec. Jejich jména jsou *Bras Gil*, *Beringuella*, *Miguel Turra* a *Olallla*. Starcovo jméno je *Juan Benito*. V této hře jde o to, že *Bras Gil* si chce vzít *Beringuella*, ale *Juan Benito* (dědeček *Beringuella*) jim to nedovolí do té doby, než *Bras Gil* neprokáže svůj původ.

²⁶ HERMENEGILDO, A., *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

²⁷ Tamtéž.

Dílo obsahuje 632 veršů a dvě koledy. Když se zaměříme na explicitní didaskalie hry, tak hra se pravděpodobně odehrávala někde v přírodě- v lese nebo na poli.

5.6.3 ÉGLOGA O FARSA DEL NACIMIENTO DE NUESTRO REDENTOR JESUCRISTO

Hra *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redentor Jesucristo*, kde se představují tři pastýři a jeden poustevník. Jejich jména jsou *Bonifacio*, *Gil*, *Marcelo* a poustevník *Macario*. Jako první ve hře vystupuje *Bonifacio* a chvástá se, že je velmi moudrý člověk z dobré rodiny. Jak jsem psala dříve, Lucas Fernández žil v době, kdy se velmi hledělo na linii rodiny. Jako druhý vchází *Gil*, který *Bonifaci* odporuje. Třetí je poustevník *Macario* a čtvrtý *Marcelo*. Všichni přicházejí, aby uctili *Ježíše Krista* a zpívali koledy.

Bonifacio vyzdvihává své fyzické vlastnosti (například vzhled a oděv) a schopnost umět zpívat a tančit, když v tom vchází *Gil*, který slyšel *Bonifacio*u sebechválu, začne se s ním hádat a oba se chlubí svými vlastnostmi a uráží se navzájem. Nakonec se objeví *Marcelo* a sdělí jim, že se narodil *Ježíš Kristus*. Všichni poté se sjednotí, zbožňují *Ježíše Krista*, nabízí mu své dary a zpívají latinskou antifonou. Antifona je tzv. proti-zvuk, v užším smyslu je to krátké zvolání, vyňatý verš z Písma svatého, který se zpívá nebo recituje před a po žalmu během modlitby liturgických hodinek.

Dílo má 646 veršů a jsou rozmístěny v rámci strofy do rýmu *abaabc4dccd*. Hra obsahuje latinské antifony: *Qui propter nos hominem... Et homofactum est*²⁸. Hra se pravděpodobně odehrávala v Salamance.

5.6.4 AUTO DE LA PASIÓN

V době, kdy vznikala hra *Auto de la Pasión*, dominoval ve Španělsku feudalismus. Společnost byla rozdělená na šlechtu, venkovany a panovníky. Šlechta byla zejména křesťanská. Muslimové a Židé se starali spíše o zemědělství, obchod a řemesla. Křesťanská církev měla velkou společenskou a ekonomickou moc a tudíž veškerý společenský život byl velmi ovlivňován církví.

²⁸ FERNÁNDEZ, L., *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redentor Jesucristo fecha por Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, č. verše 461, 462.

Dílo Lucase Fernándeze *Auto de la Pasión* patří mezi duchovní texty a pojednává o ukřižování Ježíše Krista v Palestině v prvním století, kdy v Palestině převládal judaismus.

V tomto díle se jedná hlavně o ukázkou náboženství 15. a 16. století, kdy mělo křesťanství ve Španělsku mnoho odlišných rysů. Náboženské drama představuje mnoho žánrů a rysů, které se v průběhu staletí sjednocovaly a přeměňovaly. Mezi hlavní žánry patří básně a bukolické literární práce (pastýřské), založené na dialogích mezi dvěma hrdiny. Častým tématem těchto dialogů je rozhovor o lásce nebo o životě na venkově.

Auto de la Pasión je mistrovským dílem autorovo realismu a je velmi těžké jej datovat. Předpokládá se, že hra byla vytvořena kolem roku 1500. Jak jsem již zmínila v předchozí kapitole, hra přichází chronologicky až po pěti předchozích hrách. Liší se od ostatních děl jak technikou hry, tak lepšími dramatickými znalostmi autora. Hra se díky tomu řadí mezi nejúspěšnější díla Lucase Fernándeze. V této hře odstoupil Lucas Fernández od renesance absolutním a radikálním způsobem. V této bakalářské práci se budeme zabývat otázkou, proč se Lucas Fernández distancoval od renesance a raději se začal zabývat méně populárními tématy, ale s mnohem lepší technikou? Lucas Fernández shrnul takto téma hry:

„Representación de la pasión de nuestro Redemptor Jesucristo, compuesta por LUCAS FERNANDEZ, en la cual se introducen las personas siguientes: Sant Pedro, é Sant Dionisio, é Sant Mateo, é Jeremías, é las tres Marías. Y el primer introductor es Sant Pedro, el cual se va lamentando á facer penitencia por la negación de Cristo como en la pasión se toca. S. Exiit foras et flevit amaré. É el poeta finge toparse con Sant Dionisio, el cual venia espantado de ver eclipsar el sol, é turbarse los elementos, é temblar la tierra, é quebrantarse las piedras, sin poder alcanzar la causa por sus reglas de astronomía. É después entra Sant Mateo recontando la pasión con algunas meditaciones. É después Jeremías. É finalmente entran las tres Marías. ET INCIPIT FELICITER SUB CORREPTIONE SANTAE MATRIS ECCLESIAE.“²⁹

V první části se budu zabývat rozbořem charakterů postav této hry. Hned na úvod musím podotknout, že se autor nevěnuje ostatním charakterům ve stejné míře jako *San Dionisiovi*.

²⁹ FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

Charakterové postavy *Pedra, Matea* a *tří Marií* nevykazují individuální rysy, kromě některých světlých momentů *Pedra*, kdy se rozebírá popření svého mistra. Ačkoliv Lucas Fernández nediferencoval postavy, tak se alespoň snažil zachytit základní rozdíl mezi mužem a ženou. Začnu s rozborem *San Dionisia*. Podle Alfreda Hermenegilda je *San Dionisio* nejdokonalejší postavou hry a popisuje ho jako protagonistu dramatické akce. Jeho hlavním protivníkem je logicky *Kristus*. Též *San Dionisio* by měl zastupovat pohanský svět.³⁰ Lucas Fernández nevytvořil úplně bezduché charaktery, avšak je pravda, že nám též neukazuje žádný charakter v celé jeho složitosti. *Dionisio* je jedinou postavou děje, která se zajímá o skutečné utrpení a lituji:

*„Oh pueblo de traición,
¿cómo te has ansí cegado,
que á un matador ladrón
quieres más con afición
que aquel Dios que te ha formado?
¿No te contentas ya del
verle bien como leproso?
Mira bien, pueblo cruel
de Israel,
qu'este es tu Dios poderoso“³¹*

5.6.4.1 TECHNIKA HRY

San Dionisio není ani postava alegorická, ale ani postava etická, jako například *Jeremías*. Lucas Fernández neukázal utrpení Ježíše Krista skrze Krista a Marii, ale popsal jej ústy *Pedra, Matea* a *třech Marií*. Rozdíl mezi touto hrou a ostatními, například francouzskými hrami, je opravdu velký, protože se ve většině francouzských her objevují Kristus a Marie a Lucas Fernández díky tomu prokázal svou originalitu. Podle M. Romera Naharra je hra *Auto de la Pasión* spíše vyprávěním než dramatickým dílem.³² Alfredo Hermenegildo má poněkud jiný názor a považuje techniku hry, kterou

³⁰ HERMENEGILDO, A., *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

³¹ FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, č. verše 467- 376.

³² ROMERO NAHARRO, M., *Estudio de la Comedia Himenea de Torres Naharro*, Romanic Review, 1921, str. 50- 70.

Lucas Fernández vytvořil, za dokonalou, a to právě kvůli tomu, že autor představil sakrální drama skrze konvertování pohana *Dionisia* na křesťanství.³³

Autor James Pyle Wickersham Crawford ve svém díle *Spanish drama before Lope de Vega* s velkým nedostatkem perspektivy hovoří o *Auto de la Pasión* takto: „*has little dramatic quality, since the incidents are narrated rather than represented.*“³⁴ Alfredo Hermenegildo považuje tento názor za důsledek nedostatku dramatických zdrojů.³⁵ Naopak já považuji za správný názor Menéndeze y Pelaya v *Antología de poetas líricos castellanos*: „*músico y poeta, menos fecundo que Encina, y quizás menos espontáneo que él, pero más reflexivo, más artista.*“³⁶ Podle mne je hra *Auto de la Pasión* dílem dokonalého odrazu tehdejší společnosti, tímto způsobem Lucas Fernández pocítil nábožensko- dramatický impulz a díky tomu vytvořil drama s perfektně vyvinutou technikou v porovnání se svým předchozím dílem.

Struktura díla je rozdělena do třech různých rovin. Jako první je příběh o utrpení Ježíše Krista, který je představen ve třech perspektivách a je vyprávěný *Pedrem, Mateem a třemi Mariemi*. První perspektiva- *Pedro*, který je zainteresovaný v zápletce, lituje a omlouvá se za smutnou roli, kterou hrál. Druhá perspektiva *Matea* -evangelisty a třetí- tři ženy, s láskyplnou a něžnou vizí utrpení Ježíše Krista. Příběh se odehrává při putování z Getsemanské zahrady v Jeruzalémě do Chrámu Božího hrobu.

Zjevení *tří Marií* je poněkud zvláštní- dochází k přerušení vyprávění *Matea*, který přestane počítat přebíhání od *Anáse* ke *Kaifášovi* a od *Heroda* k *Pilatovi*. Poté se objeví komentář *Dionisia* a Lucas Fernández učiní následující poznámku: „*Entran las tres Marías con este llanto, cantándolo a tres voces de canto de órgano.*“³⁷

Pokud se zaměříme na předchozí tvorbu Lucase Fernándeze, tak *Auto de la Pasión* postrádá scénická kliše, která jsou viditelná v předchozích hrách Lucase Fernándeze a jak jsem již řekla - je technicky dokonalejší než předchozí hry. Různé situace ve hře mají svůj rytmus, přizpůsobený reprezentovanému momentu. *Auto de la Pasión*

³³ HERMENEGILDO, A., *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

³⁴ PYLE WICKERSHAM CRAWFORD, J., *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, Greenwood Pub Group, 1937, str. 44.

³⁵ HERMENEGILDO, A., *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

³⁶ MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, str. 295.

³⁷ FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

je trochu hieratické a primitivní, ale shledala jsem pasáže, které naopak jsou plné akce, například scéna zrady *Judy*:

„*Vino luego un desconcierto
muy despierto
de judíos en cuadrillas
con linternas y candiles,
con armas, lanzas, lanzones,
mill ribaldos y aguaciles,
mill linajes de hombres viles,
Mill verdugos, mill sayones.
Con tumulto y con estruendo,
con gritos y vocería,
mill baraúndas haciendo,
muy corriendo,
prendieron nuestra alegría*“³⁸

Můžeme si všimnout, že Lucas Fernández často používal slovo „*los otros*“ (česky- ti druzí). Domnívám se, že se snažil lépe přiblížit a ukázat utrpení Ježíše Krista. Jak jsem již zmiňovala v předchozích kapitolách, Lucas Fernández ve hře *Auto de la Pasión* klade větší důraz na rozlišování mužskosti a ženskosti, což v předchozích hrách nebylo. Nejjemnější a nejmotivnější pasáže jsou vyprávěny ženskými postavami.

Dalším pozoruhodným rysem stylu je koncentrace emočních lyrických prvků v popisu smrti *Krista* a Božího těla. Lucas Fernández zesílil své úsilí, aby předložil nesmazatelný obraz. Tato akumulace prvků, plná patosu, která posunuje veřejnost k soužení, začíná už v posledních chvílích výstupu na Golgotu. Postava umírajícího *Krista* je stejná jako u španělských malířů. Již Valbuena Prat ve své *Literatura dramática española*³⁹ hovoří o této podobnosti. Moment, ve kterém *Panna Marie* hledí na mrtvé tělo svého syna, je obzvláště silný díky svým tragickým rozměrům. Hovoří *Marie* opakující slova Matky:

„*Mira este cuerpo strado*

³⁸ FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, č. verše 147- 160.

³⁹ VALBUENA PRAT, Á., *Literatura dramática española*, Barcelona, Editorial labor, 1956, str. 37.

*cómo está lleno de plagas,
muy herido y desgarrado;
todo está descoyuntado*⁴⁰

A *María Cloefás* dále popisuje skutečnost, že Bůh zemřel a vypráví *Panně Marii*:

*„De rato en rato besaba
su helada boca fría;
pies y manos no olvidaba;
suspiraba y desmayaba
y con Él se amortecía*⁴¹

Alfredo Hermenegildo, pozorující tento velký pohřební lyrismus, přemýšlí o tragédii Lucase Fernández. *Auto de la Pasión* je z jeho pohledu opravdu „barvitou“ tragédií.⁴² Barvy zde nejsou přítomny jen díky *Kristově* smrti, ale i díky vzkříšení. Existují jen dva finální okamžiky naděje, jeden z úst *Dionisia*:

*„Oh pelicano muy vero,
que te dejas desgarrar
con amor muy verdadero
y muy entero
por bien tus hijos criar*⁴³

A jeden z úst *San Pedra*:

*„Sello y fin de sus tormentos
esa sancta llaga fue,
y fuente de sacramentos;
Alimentos
do se ceba nuestra fe*⁴⁴

⁴⁰ FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, č. verše 711- 714.

⁴¹ Tamtéž, č. verše 721- 725.

⁴² HERMENEGILDO, A., *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

⁴³ FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, č. verše 616- 620.

⁴⁴ Tamtéž, č. verše 636- 640.

Jedná se o velmi krátké pasáže a můžeme se dohadovat, jaký je pravý obraz Ježíše Krista. Z těchto dvou pasáží, které jsou v díle obsaženy, se domnívám, že ten pravý obraz Ježíše Krista je ten druhý v pořadí.

5.6.4.2 DIDASKALIE HRY

U této kapitoly bych nejprve začala s tím, co vůbec didaskalie v divadelní tvorbě znamenají. Tento výraz by měl pocházet z Řecka a původně jsou to scénické a režijní poznámky dramatika k provozování hry. Většinou jsou to údaje o hercích, místě hry a času provozování hry. V tvorbě Lucase Fernándezze ještě rozlišujeme didaskalie implicitní a explicitní.

Explicitní didaskalie jsou poznámky autora, které jsou v textu a jsou jasně dané. Naopak implicitní didaskalie v textu sice též najdeme, ale nejsou vyjádřeny přímo. Ve hře *Auto de la Pasión* jsem našla sedm příkladů explicitních didaskalií, na ukázkou explicitních didaskalií jsem vybrala tři: „*Entran las tres Marías con este llanto, cantándolo a tres bozes de canto de órgano*“⁴⁵, „*Y los recitadores híncanse de rodillas cantando a quatro voces: Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo*“⁴⁶, „*Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento, cantando esta canción y villancico en canto de órgano*“⁴⁷ Můžeme se zabývat tím, proč Lucas Fernández napsal tyto explicitní didaskalie. Myslím si, že Lucasovým záměrem napsání těchto poznámek bylo kvůli tomu, aby si čtenář hry lépe představil vizualizaci díla. S implicitními didaskaliemi je to složitější. Jako typický příklad implicitní didaskalie ve hře *Auto de la Pasión* uvedu příklad s křížem, kdy v textu není zmíněný doslova kříž, ale zastupuje ho slovo *bandera* (v českém jazyce vlajka). Alfredo Hermenegildo tento příklad vysvětluje na následujícím schématu:

„*referente*→ *la cruz de Cristo*
del icono
signo icono→*la cruz descubierta* ←*correferentes*→*la bandera*
siguiendo la orden *del Sobolo* *de Portugal*
de la didasalia

⁴⁵ FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

la bandera/estandarte→signo símbolo ⁴⁸

⁴⁸ HERMENEGILDO A., *Del icono visual al símbolo textual: El "Auto de la Pasión" de Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

6 CÍL AUTOROVY TVORBY

Podle mého názoru si autor klade za cíl získat publikum postupně. Jelikož Lucas Fernández vytvořil nejdříve texty světské a pokračuje texty mezisvětskými a mezináboženskými a poté následuje zcela náboženské dílo *Auto de la Pasión*. Myslím si, že nejdříve chtěl přilákat diváky scénami z normálního, každodenního života a antiklerikální satirou. Náboženská hra *Auto de la Pasión* je zcela jiná. Těž častým použitím imperativu připravuje diváky na dramatickou událost, například scéna, kde apoštol volá každého, aby poslouchal příběh o utrpení:

*„Oíd mi voz dolorosa,
oíd los vivientes del mundo,
oíd la pasión rabiosa
que en su humanidad preciosa
sufre nuestro Dios jocundo“⁴⁹*

Když Lucas Fernández upoutal diváky, tak byl čas na to, aby „roznosl na kopytech“ jejich duše, někdy až neočekávaně. Tyto emocionální části didaktiky se projevují v několika fragmentech díla, například dlouhý počáteční projev *San Pedra* je typickým příkladem kolektivní bolesti (není to bolest a zrada jen apoštola, ale zrada všech smrtelníků). Takto se pokoušel Lucas Fernández dojmout publikum. Dalším způsobem, jak Lucas Fernández chtěl šokovat publikum, je *Ecce homo* (znázornění zbičovaného a trny korunovaného *Ježíše Krista*). Hra graduje odkrytím Ježíšova kříže a jeho obdivování ze strany recitátorů.

⁴⁹ FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

7 VÝJÍMEČNOST TVORBY LUCASE FERNÁNDEZE

Po přečtení hry *Auto de la Pasión* se nám nabízí několik otázek. První otázkou je- proč je *Auto de la Pasión* tak odlišná od ostatní tvorby Lucase Fernándeze. Druhá- proč se Lucas Fernández tolik odlišuje od svého učitele Juana del Enciny a poslední- proč se Lucas Fernández vzdává modernějších způsobů divadelní tvorby ve svém nejúspěšnějším díle?

Odpověď na tyto otázky musíme hledat v osobním životě autora. Jeho počáteční tvorba vůbec nezahrnovala duchovní tematiku. Možná neměl dříve ambice psát náboženské texty, protože se zabýval osobním rozvojem uvnitř univerzitního a katedrálního života v Salamance. Z počátku Lucasovo života byl právě Lucas autentickým příkladem renesančního kněze (podobně jako Juan del Encina), ačkoliv potom se od renesance značně odlišoval.

Lucas Fernández se v určitém okamžiku svého života změnil. Pravděpodobně nastalo něco, co změnilo jeho postoj k renesanci a k humanismu. Hluboké náboženské dílo bylo hrou zcela jinou než nezajímavé a veselé divadlo Juana del Enciny. Podle mého názoru příčinou toho, proč zahodil moderní způsob a začal upadat do středověké askeze a religiozity, byla právě renesance. Proto je *Auto de la Pasión* nejen dokonalé a originální dílo ve svém žánru, ale též dílo plné emocí a pocitů.

Musím podotknout, že *Auto de la Pasión* je paraliturgická hra (hra, která popisuje a označuje formy náboženských skupin), která se pravděpodobně musela odehrávat v kostele nebo blízko něj a na Zelený čtvrtek. Většina autorů, kteří se zabývají dramatickou tvorbou Lucase Fernándeze, se shodují v tom, že hra se odehrávala v kostele a možná dokonce i v katedrále v Salamance. Den, kdy se hra odehrávala, je už předmětem zkoumání. Cañete⁵⁰, Hermenegildo⁵¹ a Lihani⁵² se shodují na Zeleném Čtvrtku a Valbuena Prat se přiklání spíše k Velkému Pátku.⁵³

Lucas Fernández měl potřebu zbavit se centrálního evangelického tématu skrze použití postavy *Dionisia*, která nemá biblický charakter. Autor dodržuje zvláštní respekt ke svatým postavám a rozhovory mezi *Marií* a *Kristem* jsou v latinském jazyce. Čtyři

⁵⁰ CAÑETE, M., *Farsas y églogas por Lucas Fernández, prólogo y notas de Manuel Cañete*, Madrid, Real academia española, 1867, str. 1.

⁵¹ HERMENEGILDO A., *Del icono visual al símbolo textual: El "Auto de la Pasión" de Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

⁵² LIHANI, J., *Lucas Fernández*, New York, Twayne Publishers, 1973, str. 109.

⁵³ VALBUENA PRAT, Á., *Literatura dramática española*, Barcelona, Editorial labor, 1950, str. 36.

promluvy těchto postav ve hře jsou v latině. Tato úcta k posvátným postavám je důkaz toho, že Lucasův život se zcela změnil. Možná to mohlo být kvůli vnějším vlivům nebo kvůli strachu z inkvizice, nicméně Lucas Fernández byl zcela vázán svou prací k biblickému příběhu. Výjimkou je pouze postava *Dionisia*, který konvertoval ke křesťanství díky neschopnosti své vědy vysvětlit různé přírodní jevy. Originalita autora se odráží v tom, že autor veškerou pozornost směřuje místo *Krista* na *Dionisia*. Lucas Fernández, který z počátku žil bezbožně, možná cítil ve svém životě „spěch“ a potřebu vrátit se k duchovní cestě. To všechno vysvětluje hra *Auto de la Pasión*.

ZÁVĚR

Závěrem bych chtěla říci, že dílo Lucase Fernándeze, který žil na pomezí středověku a renesance, je málo známé. Bohužel není mnoho údajů o autorech, kteří žili v této době, možná i proto, že se tehdy ve Španělsku potkávalo více náboženství a společnost tím byla velmi ovlivněna. Ve Španělsku v té době žili staří křesťané a noví křesťané. Noví křesťané byli lidé, kteří konvertovali ke křesťanství později. Těmto křesťanům velmi záleželo na tom, jaké místo ve společnosti budou mít a snažili se do ní velmi rychle začlenit. Též se hledělo na rodovou linii. Lucas Fernández dával do svých her tematiku, v níž často poukazuje na důležitost původu rodiny. Dalším důvodem, proč nemáme tolik zmínek o těchto autorech, může být též vliv inkvizice. Lucas Fernández žil v době, kdy se ve Španělsku začínala rozmáhat inkvizice a je možné, že mnoho spisů a děl bylo zničeno a spáleno právě inkvizicí.

Další úlohou této bakalářské práce bylo posoudit Fernándezovy světské a náboženské divadelní texty a zasadit je do kontextu doby, ve které Fernández žil. Jak jsem zmínila v předchozím odstavci, Lucas Fernández žil na časové hranici mezi středověkem a renesancí, takže v některých dílech můžeme zaznamenat část renesančního vlivu, například ve hrách *Comedia hecha por L. Fernández en lenguaje y estilo pastoril*, kde se Lucas Fernández spíše věnoval každodennímu životu obyčejných lidí a zabýval se tehdejšími problémy, který se týkal původu lidí. Též by se dalo říci, že v počátcích své tvorby, Lucas Fernández napodoboval svého učitele Juana del Encinu. Naopak ve hře *Auto de la Pasión* je Lucasův postup tvorby spolu s tematikou díla zcela odlišný od předchozích her. Když Lucas Fernández tvořil hru *Auto de la Pasión*, vrátil se ke středověku jak technikou hry, tak tematikou.

Hra *Auto de la Pasión* je velmi originálním dílem a to je ten pravý důvod, proč se považuje za autorovu nejlepší hru. Oproti předchozím dílům je tato hra zcela náboženská. Myslím si, že autor chtěl nejdříve zaujmout diváky hrami s tematikou každodenního života a poté přešel na náboženskou tvorbu. Dalším důvodem mohlo být to, že v době, kdy Lucas Fernández žil, mnoho autorů již psalo svá díla s tematikou každodenního života a bylo těžké být originální. Podle mého názoru hlavní důvod, proč Lucas Fernández vytvořil zcela odlišné dílo, je touha po originalitě. Nechtěl se věnovat klasickým satírám. Podle mého názoru, Lucas Fernández divadlo Juana del Enciny po nějaké době začal považovat sice za veselé, ale pro něj nezajímavé. Autorovy původnosti jsem si všimla zejména ve hře *Auto de la Pasión*. Většina tehdejších autorů

při psaní her s náboženskou tematikou používá typické postavy jako je Kristus nebo Marie, avšak Lucas Fernández použil zcela jinou postavu- postavu *Dionisia*, který nebyl spokojený se svou vírou, a proto konvertoval ke křesťanství. Vytvoření této postavy podtrhuje Lucasovu originalitu.

Otázkou stále zůstává, proč se Lucas Fernández vrátil opět ke středověkému způsobu tvoření her. Mezi jeho světskými a náboženskými díly je opravdu velký rozdíl. Možná chtěl nejdříve zaujmout diváka právě tvorbou děl s tematikou každodenního života, a poté, když už měl publikum získané, přešel na zcela náboženské dílo. Vrátil se ke středověké tvorbě her, změnil i techniku hry, která je ve hře *Auto de la Pasión* mnohem dokonalejší než u ostatních děl. Abychom mohli určit přesný důvod této změny, museli bychom mít více údajů o autorově životě.

RESUMEN

En los días de Lucas Fernández, es decir, en la Edad Media, comenzó a desarrollarse la situación histórica española, que representaba la convivencia humana. La Edad Media es una época en la que tres castas hispanas funcionaban en España durante mucho tiempo (España era un país de tres religiones). Lucas Fernández probablemente vivió cuando los judíos comenzaron a abandonar España y los conversos intentaron a integrarse en la sociedad en España en ese momento. Lucas Fernández, como otros dramaturgos primitivos en la Edad Media, estaba interesado en cómo los nuevos cristianos exigían ciertas posiciones en la sociedad española. Creo que desde la primera mitad del siglo XV, España mostró interés en probar la llamada sangre pura. Las personas que no pudieron probar esto fueron excluidas de las oficinas eclesiásticas o civiles. Los españoles que fueron excluidos fueron llamados "españoles al margen".

Lucas Fernández fue un músico y dramaturgo español. Nació en el pueblo de Cantapiedra en Salamanca. Cantapiedra fue uno de los pueblos más importantes de Salamanca en el siglo XV. Era el hijo de Alfonso de Cantalapiedra y Marie Sánchez. Nació en 1474 y, como Juan del Encina, en Salamanca. Sus padres murieron en la plaga. Su tío, Alonso González de Cantalapiedra tomó a Lucas Fernández y hermanos de Lucas. Uno de los hermanos de Lucas probablemente se ahogó alrededor de 1508, y el otro hermano siguió la tradición de la familia y emprendió una carrera en la iglesia. Lucas Fernández estudió arte y todo lo que necesitaba para convertirse en sacerdote en la Universidad de Salamanca. Más tarde, él está al servicio de esta universidad. Tengo que decir que Lucas cambió su apellido después de su huérfano. Por razones desconocidas, quizás no quería estar demasiado asociado con el apellido de Cantapiedra y se lo cambió a Fernández. Conoció a Juan del Encina en la Universidad y Lucas Fernández se convirtió en un seguidor de Encina, al menos en lo que se refiere al drama pastoral. Más tarde, sin embargo, ambos compitieron por cantar en la Universidad de Salamanca. Finalmente, Lucas Fernández se convierte en profesor con la ayuda de su tío y derrotó a Juan del Encina.

La obra de *Auto de la Pasión* es un producto de la religiosidad, no el resultado de la forma teatral de pensamiento de la época, es decir, del Renacimiento. El resto de la obra está claramente influenciado por el dramaturgo Juana del Encina. Las otras cinco obras no religiosas tienen su propia atmósfera, describen la vida ordinaria, más o menos la vida ruda de los pastores. El primer trabajo de *Comedia hecha por Lucas*

Fernández en lenguaje y estilo pastoril es sobre el compromiso y las bodas, el segundo trabajo de *Farsa o cuasi comedia hecha por Lucas Fernández (Doncella, Pastor y Caballero)* es una comedia sobre el amor y las diferencias entre los cortesanos y los aldeanos. La tercera obra no religiosa de *Farsa o cuasi comedia hecha por Lucas Fernández* se también trata sobre el amor y los contrastes entre un soldado y un pastor con una sátira dirigida contra la guerra. Con el cuarto juego, ya nos uniremos a un grupo de juegos semiprofanos, dos de los cuales son: *Égloga o farsa del nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo* y *Auto o farsa del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*. Estos juegos describen el tema religioso de adorar al Niño Divino, pero solo después de varias escenas donde se discuten más o menos asuntos cotidianos y algunas instituciones se burlan en este juego. Último juego *El auto sobre la farsa del Nacimiento* muere entre sueños adormecidos y bromas de pastores a la adoración final.

Aunque inicialmente era partidario y alumno de Juana del Encina, más tarde se convirtió en rivales. Lucas Fernández fue un partidario del tradicionalismo y las obras medievales contra Juan del Encin, quien incluyó elementos del nuevo teatro renacentista en sus obras. L. Fernández fue llamado "primitivo" porque era casi como el único dramaturgo que negaba a aceptar las tendencias del teatro renacentista y tenía una conexión muy fuerte con el teatro medieval y con el tradicionalismo.

El Auto de la Pasión es una pieza muy original, y por eso es considerado el mejor juego de Lucas Fernández. A diferencia de los juegos anteriores, este juego es completamente religioso. Creo que el autor quería atraer a la audiencia con los temas de la vida cotidiana y luego cambiar a la obra religiosa. Otra razón podría ser que en el momento en que Lucas Fernández vivió, muchos autores ya han escrito sus obras sobre el tema de la vida cotidiana y era difícil ser original. En mi opinión, la razón principal por la que Lucas Fernández creó una obra totalmente diferente es el deseo por la originalidad. No quería ir a la sátira clásica. Creo que el teatro Lucas Fernández de Juana del Encina después de algún tiempo fue considerado alegre pero poco interesante. Lucas Fernández pudo enriquecer sus efectos escénicos, gracias a sus elementos humorísticos y realistas, pero se negó a incluir elementos del Renacimiento en sus obras.

La pregunta sigue siendo por qué Lucas Fernández regresó a la Edad Media. Hay una gran diferencia entre sus obras seculares y religiosas. Tal vez él quería atraer

al espectador primero creando obras sobre el tema de la vida cotidiana, y después de haber ganado la audiencia, cambió a una obra completamente religiosa. Regresó a la creación de juegos medievales y cambió la técnica del juego. Técnica de *Auto de la Pasión* es mucho más sofisticada que en otras obras . Para determinar la razón exacta de este cambio, tendríamos que estudiar más la vida del autor.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

- [1] BROCKETT, O., *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN: 978-80-7106-576-0.
- [2] CAÑETE, M., *Farsas y églogas por Lucas Fernández, prólogo y notas de Manuel Cañete*, Madrid, Real Academia Española, 1867. ISBN: 821.134.2-2“15“.
- [3] COTARELO Y MORI, E., *Farsas y églogas por Lucas Fernández. Reproducción en facsímile de la primera edición de 1514, Prólogo de Emilio Cotarelo*, Madrid, Real Academia Española, 1929.
- [4] DELEITO Y PIÑUELA, J., *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza editorial, 1988. ISBN: 9788420603513.
- [5] FERNÁNDEZ L., *Auto de la Pasión*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. ISBN: 821.134.2-2“15“.
- [6] FERNÁNDEZ, L., *Comedia / hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. ISBN: 821. 134.2-2“15“.
- [7] FERNÁNDEZ, L., *Diálogo para cantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. ISBN: 821.143.2-2“15“.
- [8] FERNÁNDEZ, L., *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redentor Jesucristo hecha por Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. ISBN: 821.134.2-2“15“.
- [9] HERMENEGILDO A., *Del icono visual al símbolo textual: El "Auto de la Pasión" de Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. ISBN: 821.134.2-2“15“.
- [10] HERMENEGILDO, A., *Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. ISBN: 821.134.2-2“15“.
- [11] JOSÉ GALLARDO, B., *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863. ISBN: 015(460):094.

- [12] JULIÁ MARTÍNEZ, E., *La literatura dramática peninsular en el siglo XV* (En *Historia general de las Literaturas Hispánicas*), Barcelona, 1951.
- [13] LIHANI, J., *Lucas Fernández*, New York, 1973. ISBN: 9780805722901.
- [14] LÓPEZ MORALES, H., *Tradición y creación en los orígenes del teatro español*, Madrid, 1968. ISBN: 9788470080043.
- [15] MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. ISBN: 821.134.2-1“15“.
- [16] MIKEŠ, V., *Divadlo španělského zlatého věku*, Praha, Divadelní ústav, 1995. ISBN: 80-7008-049-3.
- [17] PYLE WICKERSHAM CRAWFORD, J., *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, Greenwood Pub Group, 1937. ISBN: 0837178142.
- [18] REYES, A., *Teatro / Ruiz de Alarcón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1937.
- [19] ROCKETT, O. *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN: 978-80-7106-576-0.
- [20] ROMERO NAHARRO, M., *Estudio de la Comedia Himenea de Torres Naharro*, *Romanic Review*, 1921.
- [21] RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2011. ISBN: 978-84-376-2900-1.
- [22] STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo, I. Vydání*, Praha, Karolinum, 2005. ISBN: 9788024611051.
- [23] STEHLÍKOVÁ, E., *Řecké divadlo klasické doby, I. Vydání*, Praha, Karolinum, 2005, ISBN: 80-246-1105-8.
- [24] VALBUENA PRAT, Á., *Literatura dramática española*, Barcelona, Editorial labor, 1900.
- [25] ZAMORA, A., *Auto de los Reyes Magos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. ISBN: 792(460), 821. 134. 2-2“10“.

SEZNAM PŘÍLOH BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Příloha 1: Vzhled náboženského divadla ve středověku	47
Příloha 2: Světské divadlo	48
Příloha 3: Juan del Encina	49
Příloha 4: Úryvek ze hry Auto de la Pasión.....	50
Příloha 5: Obraz modlitby v Getsemanské zahradě od umělce Della Delli.....	51

PŘÍLOHY

Příloha 1: Vzhled náboženského divadla ve středověku



Zdroj: <http://laotraventana.obolog.es/teatro-medieval-2268344>

Příloha 2: Světské divadlo



Zdroj: <http://laotraventana.obolog.es/teatro-medieval-2268344>

Priloha 3: Juan del Encina



Zdroj: <https://elrethohistorico.com/primer-teatro-espanol>

Přiloha 4: Úryvek ze hry Auto de la Pasión



Di porq̄ mueres en cruz
vniuersal redemptor
ay que por ti peccador

Contemplando tu grandeza
te vi chiquito nacer
y poco a poco crescer
en nuestra naturaleza
sufriste mucha pereza
siendo del mundo señor
ay que por ti peccador

Dire niño disputar
con los sabios en el templo
vite siempre dar en ejemplo
como deue mos obrar
a nadie te vi dañar
mueres como mal bechor
ay que por ti peccador

Dila gran solemnidad
que se hizo tanto bien
quando entro en Jerusalem
tu diuina magestad
predicaste la verdad
mueres como mal bechor
ay que por ti peccador

Direl fueues despedir
de tus amigos y hermanos
y lauarles con tus manos
sus pies que te han de seguir
di porque quieres morir
en cruz como robador
ay que por ti peccador

Dite preso y açorado
vite tres vezes negar
y vite abofetear
escopido y remessado
y de spinas coronado
se llama blasfemador
ay que por ti peccador

Di tu cuerpo delicado
lleuar a cuestras la cruz
escurecida su luz
denegrido amortiguado
di por quien has derramado
ranta sangre por sudor
ay que por ti peccador

Deo te señor clauado
en esta cruz que rugiste
quando sed he tu degiste
fiel y vinagre te han dado
y en abriendo tu costado
perdio el sol su resplãdor
ay que por ti peccador

Y allí luego se cumplieron
juntamente con tus dias
todas quantas prophecias
de ti señor se escribieron
di señor como pudieron
matar a su bascedor
ay que por ti peccador

Aus deo.

Fue impressa la presente obra en Sala-
manca por el muy honrrado varon Loxe
go de lrom dedei a .x. dias del mes d'novi-
bre de M^o. quinientos y quatorze años.

Příloha 5: Obraz modlitby v Getsemanské zahradě od umělce Della Delli



Zdroj: F. Javier Panera Cuevas, *La restauración del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, p. 177.