

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

CHARAKTERISTIKA DIVADELNÍHO TYPU CHLUBIVÉHO VOJÍNA
V TRAGEDIA POLICIANA OD SEBASTIÁNA FERNÁNDEZE

Vedoucí práce: PhDr. Josef Prokop, PhD.

Autor práce: Bc. Eliška Nováková

Studijní obor: uD-uSJ

Ročník: 3

2020

Prohlašuji, že svoji diplomovou 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 diplomové 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 na odhalování plagiátů.

České Budějovice 5. května 2020

.....

Eliška Nováková

Poděkování

Mé poděkování patří v první řadě PhDr. Josefu Prokopovi, Ph.D., jako vedoucímu mé diplomové práce za připomínky, cenné rady a vstřícný přístup. Dále bych ráda poděkovala své rodině a všem blízkým za podporu nejen při psaní této diplomové práce, ale během celého studia.

Anotace

Předmětem diplomové práce je analýza postav vystupujících v *Tragedia Policiani*, které nejlépe odpovídají specifickému divadelnímu typu chlubitivého vojína. Nejprve je představen vývoj postavy chlubitivého vojína od antického divadla až do 16.století, přičemž cílem je zdůraznit zejména jeho obecně aplikovatelné charakteristiky.

Druhá část se pak zakládá na poznacích vycházejících z části teoretické, vypracované na základě odborné literatury. Cílem je doložit představené rysy na konkrétních postavách, přičemž jsou sledovány nejen ty rysy, jimiž se postavy přibližují zmiňovanému typu, ale také ty, jimiž se odlišují.

Annotation

The main aim of this thesis is to analyze the characters appearing in *Tragedia Policiana*, which fits best the description of the theatrical type called the braggart soldier. First of all is presented the character's development from the ancient Greek and Roman drama until the 16th century. The goal is to highlight the personal traits which will be universally applied in further research.

The second part of the thesis is based on the theory that was summarized in the theoretical part proceed from academic literature. Its purpose is to substantiate defined traits with specific characters. Not only is this done with the traits which resemble the braggart soldier, but also with those which do not.

Obsah

Úvod	7
1. Metodologie.....	8
2. Stav bádání	8
3. Postava chlubitvého vojína.....	9
3.1. Vývoj od antických divadelních her až na renesanční scénu.....	9
3.1.1. Přenesení postavy chlubitvého vojína do italské literatury.....	12
3.1.2. První postava chlubitvého vojína na renesanční scéně.....	14
3.1.3. Problematika postavy fanfaróna ve španělské literatuře.....	16
3.2. Vývoj a charakteristické rysy chlubitvého vojína podle Crawforda.....	17
3.3. Rysy chlubitvého vojína podle Boughnera	19
3.4. Rysy fanfaróna podle Lidy de Malkiel.....	22
4. <i>Tragedia Policiána</i> od Sebastiána Fernándeze	26
4.1. <i>Ciclo celestinesco</i>	27
4.2. Postavy a děj <i>Tragedia Policiána</i>	30
4.2.1. Hlavní postavy	31
4.2.2. <i>Alcahueta</i>	34
4.2.3. Sluhové	36
4.2.4. Prostitutky	37
4.2.5. <i>Rufianes</i>	37
5. Analýza.....	39
5.1. Shrnutí obecně aplikovatelných charakteristik	39
5.2. Rozbor jednotlivých aktů, v nichž vystupují <i>rufianes</i>	41
5.2.1. Úvodní výstup <i>rufianes</i>	41
5.2.2. Zdvořilostní hra.....	45
5.2.3. Projevy zbabělosti.....	50
5.2.4. Proměnlivé vystupování	52
5.2.5. Odhalení pravého charakteru <i>rufianes</i>	58
5.2.6. Bída a chudoba.....	63
5.2.7. Zakončení příběhu vedlejších postav.....	69
5.3. Výsledné shrnutí poznatků získaných z rozboru jednotlivých jednání.....	73
Závěr	79
Resumé	82
Seznam použitých zdrojů	85

Úvod

Hlavním záměrem této diplomové práce, která se zabývá vývojem a charakteristikou divadelního typu chlubitivého vojína, bude představit obecně aplikovatelné charakteristiky této specifické postavy, které by bylo možné následně doložit na konkrétních postavách vystupujících v *Tragedia Policiana* od Sebastiana Fernándeze.

Diplomová práce je tedy rozdělena do dvou částí. V první části je předmětem zájmu představení publikací, které se zabývají studiem postavy chlubitivého vojína, či fanfaróna. V první kapitole bude pozornost věnována vývoji postavy chlubitivého vojína od antiky až do 16. století. Ohledně této problematiky existuje několik pohledů od různých autorů, kteří se v otázce vývoje zmiňované specifické postavy neshodují. Předmětem této diplomové práce však není hodnotit, jaký z přístupů je nejrelevantnější, je nutné představit vývoj divadelního typu chlubitivého vojína, který umožní odhalit některé z jeho obecně aplikovatelných charakteristik. Rysy představené na základě předložených studií budou podrobněji popsány v následující kapitole a poslouží v druhé části diplomové práce.

Ještě předtím bude však nutné věnovat pozornost samotné hře, tedy *Tragedia Policiana* od Sebastiana Fernándeze, o jejímž autorovi se nezachovalo příliš mnoho informací. V několika podkapitolách bude také představen děj a postavy, které ve hře vystupují, ať již jsou součástí hlavního či vedlejšího příběhu hry.

Následující část je pak již věnována analýze konkrétních postav vystupujících v *Tragedia Policiana*, které by nejlépe odpovídaly specifickému typu postavy chlubitivého vojína. Cílem bude doložit v textu ty rysy, jimiž se ke zmiňovanému typu přibližují, a v jakých aspektech se naopak vzdalují.

Analýza postav, které jsou stěžejní pro tuto diplomovou práci, bude provedena prostřednictvím rozboru jejich výstupů v jednotlivých jednáních, což umožní nejen lépe porozumět jejich chování, ale také tak bude možné lépe dokázat, že příběh vedlejších postav se stal nezávislým na hlavním příběhu děje, což bude následně uvedeno jako jeden z důležitých prvků.

1. Metodologie

Pro představení a vymezení obecně aplikovatelných charakteristik divadelního typu chlubitivého vojína, tedy fanfaróna, není k dispozici mnoho studií, které by se této problematice věnovaly, nicméně i přesto lze čerpat z některých publikací či článků, které přináší užitečné poznatky ohledně této otázky.

Metoda této diplomové práce tedy spočívá v představení těchto studií, ze kterých bude stěžejní vyzdvihnout ty charakteristiky divadelního typu chlubitivého vojína, které by bylo možné považovat za obecně aplikovatelné. Na těchto rysech se pak bude zakládat druhá část diplomové práce, ve které, jak již bylo uvedeno, bude záměrem vysvětlit, v jakých aspektech se konkrétní postavy vystupující v *Tragedia Policiana* přibližují zmiňovanému typu, nebo se naopak odlišují.

2. Stav bádání

Stěžejními publikacemi pro tuto diplomovou práci jsou studie J. P. Wickershama Crawforda, Daniela C. Boughnera, a Maríi Rosy Lidy de Malkiel. Crawford se tomuto tématu věnoval již na počátku 20. století, ve své studii *The Braggart Soldier and the Ruffian in the Spanish Drama of the Sixteenth Century* (1911), která je významným přínosem. Později se touto problematikou zabýval Boughner, který své poznatky představuje ve studii s názvem *The Braggart in Italian Renaissance Comedy* (1943). Tento autor řeší vývoj samotné postavy fanfaróna od antiky až po období renesance, zejména však v italském prostředí. Dále se věnuje vývoji a proměně charakteristik, které jsou pro tuto postavu typické. V návaznosti na jeho studii vystupuje se svým článkem s titulem *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento* (1957) autorka María Rosa Lida de Malkiel, která v mnohém s Boughnerem nesouhlasí.

Velká část diplomové práce se dále zakládá na edici *Tragedia Policiana*, kterou ve své disertační práci zprostředkoval Luis Mariano Esteban Martín. Tento autor přikládá k edici také mnohé užitečné komentáře, zejména však ohledně hlavního děje a postav.

Následující kapitoly se věnují vývoji postavy chlubitivého vojína, ale také vývoji jejích charakteristických rysů, přičemž srovnává pohledy zmiňovaných autorů Crawforda (1911), Boughnera (1943) a Lidy de Malkiel (1957). Jak již bylo naznačeno v úvodu, autoři se z hlediska vývoje této specifické postavy liší, nicméně pro naplnění cíle této diplomové práce je nutné představit všechny uvedené studie. Nejprve bude představena Boughnerova studie, doplněna o komentáře z článku Lidy de Malkiel, která se zmiňovaným autorem v mnohém nesouhlasí. Její odlišný pohled na vývoj postavy fanfaróna bude předložen následovně. Tento přehled nakonec doplní Crawfordovy myšlenky, které se dotýkají mnohých neshod mezi Boughnerem a Lidou de Malkiel.

3. Postava chlubitivého vojína

3.1. Vývoj od antických divadelních her až na renesanční scénu

Boughner si kladl za cíl popsat, jak došlo k převzetí a zdomácnění některých prvků, zejména postavy fanfaróna, z latinského dramatu na scénu renesančního divadla, přičemž se však ve své studii zaměřuje především na vývoj postavy chlubitivého vojína v renesančním období na území Itálie. Zvláště chtěl ve své studii ukázat, jak došlo k přetvoření této specifické postavy, kterou proslavila v období antiky hra *Miles Gloriosus*, a také ke změně jejího vnímání v období renesance a humanismu 15. a 16. století, zásluhou italských autorů divadelních her, kteří tento typ postavy začali užívat jako nástroj soudobé satiry. (Boughner 1943: 42) Tato studie se však neomezuje pouze na vývoj a charakteristiku postavy chlubitivého vojína na území renesanční Itálie, ale autor se také snažil poskytnout základ ke studiu postavy fanfaróna na anglické alžbětinské divadelní scéně.

Jak již bylo zmíněno, Boughner se zabýval ve své studii také proměnami charakteristik a rysů, typických pro fanfaróna z hlediska jeho vývoje v divadelní tvorbě. Postava chlubitivého vojína představovala specifickou postavu, která byla pro své charakteristické rysy vystavena posměchu publika. Mezi tyto rysy patří například vychloubačství a poštilost, jak bude ještě dále detailněji vysvětleno, přičemž právě vychloubačství je jedním z nejvýraznějších rysů postavy. Dalo by se říci, že fanfarón opěvoval své hrdinské

činy a pyšnil se svými zásluhami, aniž by bral ohledy na to, zda jsou pravdivé či nikoliv, a tím se stával specifickou postavou, která byla ideálním nástrojem pro pobavení publika a dokonalým prostředkem k zakomponování satirických prvků. (Boughner 1943: 42) Postava chlubitivého vojína byla jako satirický prostředek využívána již od počátků, přičemž zde Boughner odkazuje na řeckého dramatika Menandra a jeho následovníky, kteří tuto postavu využívali k posměchu, což později převzali italští autoři a využili jej k posměchu vůči soudobým představitelům tzv. alazona, tedy vychloubače. Pro tato tvrzení, je však podle Boughnera důležité nejprve předložit nástin politické situace na území Itálie, která tento satirický nástroj využila ve svých hrách k zesměšnění nenáviděných žoldnéřských vojáků, a to zejména vojáků španělských.

Jak lze vidět, Boughner ve své studii podal velmi obsáhlý přehled nejen vývoje postavy fanfaróna, ale také předkládá vývoj rysů charakteristických pro tento specifický typ postavy. Tato svá tvrzení dokládá na jednotlivých divadelních hrách, přičemž věnuje pozornost i stručnému shrnutí obsahu a zápletky, aby mohl dokreslit vystupování postavy chlubitivého vojína, a dokázal tak své teorie, které předkládá ohledně vývoje postavy ve své studii, počínaje imitací Plauta a Terencia, přes inovace, kterými italští autoři divadelních her postavu chlubitivého vojína pozměnili, až k novým prvkům, které se na základě této postavy začaly do her vkládat. Zabývá se tedy postavou chlubitivého vojína z hlediska, které, jak lze vidět, je velmi obsírné. (Boughner 1943: 42)

Zde je třeba zmínit dalšího autora, který se zabýval problematikou postavy chlubitivého vojína. Článek, který publikovala María Rosa Lida de Malkiel, odkazuje na studii Boughnera, přičemž, jak již bylo naznačeno, nesouhlasí s některými tvrzeními, která Boughner prezentuje a představuje své teorie a připomínky ohledně postavy chlubitivého vojína. S tím souvisí i její připomínky k rozvržení studie Boughnera, která se podle ní příliš věnuje italské literatuře a velmi malou pozornost pak věnuje ostatním románským literaturám, především literatuře španělské a francouzské. Podle jejích slov se Boughner ohledně postavy fanfaróna vyjadřuje jednoznačně pro chronologické prvenství literatury italské. Jak již bylo uvedeno výše, právě italská literatura se podle něj inspirovala a přejala elementy literatury antické a dále je pak rozšířila do zbytku Evropy. Z této hypotézy tedy vychází i struktura jeho díla, kdy se první kapitola věnuje komediím od autorů Aristofana až po Terencia, přičemž se opírá především o Plautovu hru *Miles Gloriosus*. Dalších pět kapitol pak autor věnuje adaptaci zmiňovaného díla v Itálii v období renesance a jeho variant. Lida de Malkiel tomuto pojetí oponuje. Anglická, španělská a francouzská

literatura podle jejích slov tvoří v přehledu Boughnera pouze dodatek k doplnění přehledu, který si autor pro své dílo zvolil, s čímž autorka nesouhlasí a předkládá vlastní argumentaci, kterou dokládá četnými příklady, které budou uvedeny později. (Lida de Malkiel 1957: 268)

Jak již bylo zmíněno, Boughner se ve své studii snaží vysvětlit vývoj divadelního typu chlubitivého vojína již od antického divadla. Nejprve zde odkazuje na dochované Menandrové fragmenty, které byly nalezeny na počátku 20. století v Egyptě. Menandros byl velmi oblíbený a později nesčetněkrát imitovaný antický řecký dramatik, žijící v letech 342 př.n.l. až 291 př.n.l. Podle Boughnera se právě v jeho hrách formovala postava chlubitivého vojína. Z těchto fragmentů lze interpretovat, za jakých okolností a skutečností týkajících se reálného života, se vyvinul tento specifický typ postavy. Boughner uvádí, že je ve zmíněných fragmentech možné vycítit atmosféru, která vyjadřuje odpor či nelibost řecké civilizace vůči vychloubačným žoldněrům. Žoldněři se vraceli do Řecka velmi bohatí, přičemž svého jmění dosáhli během dobývání a rabování na východě, a také během válek diadochů, což byl konflikt mezi vojevůdci po smrti Alexandra Velikého. Právě tito žoldněři byli v očích řeckého obyvatelstva pouze hloupí a namyšlení zbohatlíci z bitevních polí, velmi hrubí, vulgární a chlípni, přičemž Řekům nejvíce vadilo jejich vychloubání. Žoldněři se chvástali mnohými hrdinskými činy, tím jak cestovali do dalekých zemí, předstírali chrabrost a udatnost, naparovali se svým přínosem společnosti, a hlavně také svým nabytým bohatstvím, díky němuž si činili nárok na vysoké postavení ve společnosti. Menandros se ve svých hrách, tedy ve fragmentech, které se dochovaly, vysmívá této změně, kterou žoldněři během válek prodělali, zejména jejich rychlé proměně z nemajetných a v bídě žijících vojáků na bohaté, a vysmívá se nárokům, které si kladli po návratu do vlasti. Tuto proměnu vystihuje popis, který ve své studii použil Boughner: „*once an uncouth and sweating foot-soldier, he has returned from the wars a captain on double pay, seemingly valiant and favored of the gods*“, což lze přeložit následovně: „neomalení a upocení pěšáci se vraceli jako kapitáni, dvojnásobně placení, zdánlivě stateční a vyvolení samotnými bohy“. (Boughner 1943: 43)

V tomto duchu pak pokračovali, další antičtí autoři, jako například Titus Maccius Plautus a Publius Terentius Afēr. Boughner se zaměřuje zejména na Plautovu hru *Miles Gloriosus*, ve které se soustředí na postavu jménem Pyrgopolinices. Ta představuje karikaturu hrubého, neomaleného vojenského prospěcháře a podvodníka. Podstatou této postavy je, že klame sebe i své okolí tím, že zkresluje své vlastnosti a charakter. Typické

pro tuto postavu je, že se neustále vychloubá a zveličuje, či si vymýšlí hrdinské činy, které vykonal. Například vystoupí, aby pronesl hrdinskou řeč, přičemž tvrdí, že jeho štít zastíňuje slunce a jeho meč chřadne při zahálce. Projev je ale přerušován jeho sluhou, kterým je parazit Artotrogus, mumlající stranou, že jeho pán je kolosální lhář, přestože vzápětí obrátí a svému pánovi pochlebuje. Pyrgopolinices nepřestává ve vychloubání, i když je terčem posměchu celého Efesu. Další jeho příznačnou vlastností, je chtíč a touha, a to od té doby, co si poprvé zaplatil služby jedné kurtizány. Dále pak neobvyklá domýšlivost ohledně jeho vzhledu, krásy a mužnosti. Pyrgopolinices se domnívá, a je v tom utvrzován svým sluhou, že jeho vzhled a jeho způsoby vystupování musí okouzlit každou ženu, a ačkoli se snaží působit, že je unavený věčným posloucháním lichotek, ve skutečnosti je neustále vyžaduje. Pyrgopolinices je nejvíce zesměšňován podrobným vykreslením velkého rozdílu mezi jeho okázalým způsobem žití a neomaleností jeho charakteru. Pyšní se svým bohatstvím, velmi si zakládá na tom, aby byl viditelný jeho meč a vojenský plášť, marnotratně rozhazuje své jmění, aby byl obklopený zámožnými Efesany, kteří mu lichotí a pochlebují, žije okázale a honosně. Nicméně mu zůstává vlastní chování neotesance. (Boughner 1943: 45-46)

3.1.1. Přenesení postavy chlubitivého vojína do italské literatury

Boughner dále zmiňuje italské komedie, které si podle něj sice vypůjčily postavy, náměty a strukturu antických her z tzv. *Nové antické komedie*, nicméně obsahují barvitě předložené a vykreslené nástiny života na tehdejším území Itálie. To, co si italští autoři divadelních her vypůjčili a čím se nechali inspirovat, použili k zesměšnění své situace, čímž podali obraz dění na Apeninském poloostrově. Podle Boughnera, zaměnili italští autoři války diadochů za soudobé válečné akce, řečtí vojáci a žoldnéři byli nahrazeni „nadutými“ španělskými vojáky. Současní italští autoři se vysmívali španělskému způsobu válčení, vykreslili je jako násilné, panovačné, surové vojáky, kteří vtrhli na jejich do té doby prosperující území. Satirizovali je jako „zženštilou a nenasytnou armádu, která je zosobněním neřesti.“ (Boughner 1943: 49) Jak uvádí Boughner, Španělé představovali ty nejvíce nenáviděné na italském území. Devastovali zem, drancovali města, která dobyli, přičemž podrobené obyvatelstvo je muselo žít a trpět. Pro italský národ bylo sužující, že Španělé jimi jako národem obchodníků opovrhovali, pohrdali jeho zvyklostmi a tradicemi, naopak svůj jazyk, styl života a tradice se snažili rozšířit po Apeninském

poloostrově, přičemž pro mnoho Italů tento způsob zesměšnění nenáviděných Španělů, představoval možnost vyjádření protestu a odporu proti španělské invazi. (Boughner 1943: 49)

Boughner nepřipouští jinou možnost nežli prvenství italských autorů, což lze sledovat na jeho argumentaci, kterou se snaží dokázat svá tvrzení. Nicméně zde je opět na místě korigovat jeho teze názorem Lidy de Malkiel. Podle ní na tomto modelu není nic překvapivého, jelikož satira byla vždy využívána k vyjádření odporu obyvatelstva proti cizí nadvládě a v literárním světě není žádnou novinkou. Podle autorky úspěch postavy chlubitivého vojína, tedy v italské literatuře obecně nazývána *Capitano spagnuolo*, nelze omezit pouze vliv vycházející z Apeninského poloostrova, jelikož, jak uvádí, tato postava se objevuje jak v anglickém, tak také ve francouzském divadle, kde měli své vlastní spory se Španělskem. V případě Anglie se odkazuje na konflikt s tzv. „neporazitelnou španělskou armádou“, v případě Francie naráží na krvavé boje proti hegemonii Habsburků, což značí, že úspěch této postavy nebyl odkázán pouze na italský model, přičemž Boughner podle Lidy de Malkiel tyto skutečnosti opomíjí. Dále je nutné vzít v úvahu, že i na španělské renesanční scéně se objevuje postava chlubitivého vojína, což dokazuje, že tato postava se nevyvíjela pouze jako satirický prostředek proti cizí nadvládě, nelze tedy na tomto předpokladu zakládat argumenty pro vývoj postavy chlubitivého vojína a s tím související prvenství italských autorů v jejím zprostředkování na renesanční divadelní scénu. (Lida de Malkiel 1957: 281)

Lida de Malkiel dále uvádí, že dle jejího názoru, *Capitano spagnuolo* byl v italském divadle pouze karikaturou, a ne popisem či odrazem reality. Tato postava byla odrazem toho, co Italové chtěli vidět, ne toho, co doopravdy viděli. Pro Itálii znamenalo období renesance období válek a podřízení se Španělsku. Itálie uvedla do moderního divadla postavu vojáka, kapitána, nebo velitele, zkrátka postavu fanfaróna, avšak jeho národnost nebyla pevně dána, i když ve většině případů jím byl Španěl, a tento model přetrvával v *commedia dell'arte* až do 17. století. Nevylučuje se přitom imitace španělského divadla, ale zároveň se nevylučuje satira namířená proti Španělům, která se zakládala na zášti italského obyvatelstva, kterou přetvářeli právě do těchto karikatur. (Lida de Malkiel 1957: 283)

Tyto argumenty, které předkládá Lida de Malkiel vedou k dalším zamyšlením ohledně vývoje postavy chlubitivého vojína, přičemž potvrzují, že nelze jednoznačně souhlasit

s tezemi, které ve své obsáhlé studii prezentuje Boughner, který vývoj fanfaróna staví na teorii, že právě italská renesanční scéna byla modelem pro zbytek Evropy. Je však třeba zmínit, že jeho teorie nejsou neopodstatněné, jelikož využívá jako důkaz pro svá tvrzení četné příklady z italských divadelních her. Jak již bylo zmíněno, není tedy na místě, přiklánět se k jednomu či druhému autorovi, která z teorií o vývoji postavy chlubitivého vojína se jeví jako více pravděpodobná či více opodstatněná. Je třeba představit pohledy obou autorů a z těchto pohledů vystihnout důležité argumenty, které pomohou charakterizovat postavu divadelního typu chlubitivého vojína na evropské renesanční scéně obecně.

Boughner svá tvrzení doplňuje dalšími okolnostmi, které italští autoři ve svých hrách využili pro zvýraznění satiry. Mezi jeho argumenty patří mimo jiné popis rozdílu ve vnímání italského a španělského ideálu gentlemana. Italové se posmívali tomu, jak zženštilou pozornost věnovali Španělé sami sobě, používali parfémy a masti, zdobili se náramky a řetízky a rukavičkami. Španělé navíc podle nich věnovali celé dny a noci neustálému pronásledování žen, přičemž každou oslovovali jako „signora“, což Italové vnímali jako eufemismus pro označení „courtesan“, tedy kurtizány. Autoři divadelních her využili těchto posměšků a zapojili je do svých her jako satirické prvky. Španělé se tak velmi brzy stali populární komickou postavou v soudobých hrách. (Boughner 1943: 50)

3.1.2. První postava chlubitivého vojína na renesanční scéně

Z hlediska vývoje postavy chlubitivého vojína v divadelních hrách, Boughner uvádí, že prvním španělským fanfarónem v tzv. *commedia erudita* byl Giglio, který se objevuje ve hře s názvem *Gl'Ingannati* z roku 1531. Giglio je postavou, která vystupuje mimo hlavní děj. Chlubí se přízní vznešených dam, přitom i služebná Pasquella se zdráhá s ním mít cokoli společného a domluví si s ním schůzku pouze proto, aby ho mohla oškubat a zesměšnit. Giglio se pak také pyšní svým původem ze vznešené rodiny, přitom usiluje o ženy nízkého postavení, plýtvá zdvořilostmi a dvoří se ženám „pod jeho úroveň“. (Boughner 1943: 51)

Italští autoři pak začali, podle Boughnera, využívat tento typ postavy mnohem více. *Commedia erudita* zcela asimilovala antické prvky, avšak podle Boughnera nebyla tato imitace jediným zdrojem pro italské komedie. Neméně důležité byly podklady vypůjčené z tzv. *novelle*, a také podněty z reálného života. Jak již bylo dříve zmíněno, z hlediska

vývoje byl prvním španělským fanfarónem v italských divadelních hrách Giglio, ale je třeba upozornit, že prvním italským autorem, který přinesl změnu na renesanční literární scénu, byl již Iacopo Nardi. Tento autor ve svých hrách odložil zápletku, která by byla založena na pěti tradičních dějstvích, přenesl scénu z italského města Faenza do řeckých Atén, nahradil italská jména postav jmény řeckými a přidal do svých her dvě důležité role, jimiž byly postava parazita, či příživníka, a postava fanfaróna, jímž byl zpravidla voják, zde se tedy podle Boughnera objevuje v italské komedii zapojení postavy chlubitivého vojína. (Boughner 1943: 53)

Nyní je nutné opět připomenout Lidu de Malkiel, která s jeho tvrzením nesouhlasí. Podle Boughnera byl prvním fanfarónem na scéně renesančního divadla Trasone, který vystupuje v italské hře, jejímž autorem byl, jak již bylo uvedeno, Iacopo Nardi. Autorka upozorňuje na fakt, že za prvního fanfaróna, který se objevuje na evropské renesanční scéně, je nutno považovat Centuria, který vystupuje ve španělské hře s názvem *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, z roku 1502. Jak autorka vysvětluje, postava Centuria se objevila jedenáct let před prvním fanfarónem v italské literatuře, jelikož *I due felici rivali*, tedy hra, ve které vystupuje Trasone, byla napsána až v roce 1513. Podle Lidy de Malkiel, Boughner se tedy mýlí v chronologii: „*En la ... Celestina... hay los mismos personajes, en los mismos ambientes, moviéndose en los mismos lances distintivos de las comedias italianas que más completamente aclimatan el opulento mercenario romano a la vida insegura del Renacimiento. Pero la posibilidad más desconcertante surge de la cronología: ¿la de que el escritor español no fue aprendiz de los italianos sino al revés!*” (Lida de Malkiel 1957: 269) Podle Lidy de Malkiel tento argument vybízí k přezkoumání předešlého bádání. Objevuje se možnost, která otevírá prostor novému bádání, které by bylo založeno na faktu, že se postava chlubitivého vojína skutečně objevila dříve na španělské literární scéně a odtud pak byla přejata v Anglii a ve Francii. Tento fakt je podle ní historicky doložitelný, a tím pádem je nutné se oprostit od dogmatu „*primum Italus homo*“, na kterém je založena studie Boughnera. Z chronologického hlediska se tedy objevil fanfarón na španělské divadelní scéně dříve než na italské, což lze doložit dalšími příklady postav chlubitivého vojína ve španělském divadle, a je třeba těmto argumentům věnovat více pozornosti. (Lida de Malkiel 1957: 269-270)

Lida de Malkiel dále pak ohledně této problematiky předkládá zajímavou myšlenku. Podle ní je známo, že *La Celestina* byla velmi rozšířena v italském prostředí, a důkazem

jsou její mnohá nová vydání, překlady, neméně pak i kritiky. V těchto podmínkách je tedy přirozené, že se italští autoři mohli inspirovat v nejpopulárnějším španělském díle, které jim přinášelo postavu, která vystupovala komicky, a také jak bylo zmíněno, stala se velmi populární. V tomto momentě je však nutné připomenout, že nelze opomíjet i skutečnosti, na kterých staví svou studii Boughner. Italští autoři se mohli inspirovat *Celestinou*, tedy dílem *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, a postavou chlubitivého vojína, kterého v této hře představuje Centurio, ale nelze opomenout, že na italskou renesanční scénu se promítají prvky, které byly na Apeninském poloostrově populární díky tzv. *Commedia erudita*, která v sobě odrážela i podklady vypůjčené z tzv. *novelle*, a také podněty z reálného každodenního života, což *Celestina* na italskou renesanční scénu zprostředkovat nemohla.

Navíc je také třeba mít při bádání na paměti, jak uvádí Lida de Malkiel (1957: 273), že i když se *La Celestina* těšila velkému úspěchu a dočkala se mnohých překladů a imitací, žádné z jejích pokračování ani adaptací na Pyrenejském nebo Apeninské poloostrově nedokázalo vystihnout její jedinečnost, a tak se postupně přeměňovala ve stále více karikaturní podoby.

3.1.3. Problematika postavy fanfaróna ve španělské literatuře

K teorii, kterou představuje Lida de Malkiel, jak dodává, je třeba přidat ještě jeden mylný bod ze studie Boughnera. Podle něj postava Centuria také vychází z již zmiňovaného díla *Miles gloriosus*, přesto přisuzuje prvenství italským autorům, kteří tak podle něj předstihují španělské autory v imitaci antických autorů, aniž by věnoval pozornost chronologii, protože jak již bylo vysvětleno dříve, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ve které vystupuje Centurio, byla vydána o několik let dříve, než se objevil chlubitivý voják na italské scéně. Lida de Malkiel pak podotýká, že postava Centuria je navíc na *Miles gloriosus* absolutně nezávislá, jelikož se odlišuje v mnoha rysech. Podle ní se pak většina prací, které se věnují tématu postavy chlubitivého vojína ve španělském divadle, zakládá na mylných předpokladech, které vycházejí z Boughnerovy studie. Podle Lidy de Malkiel je to zcela pochopitelné, jelikož Boughner představuje velkou autoritu. Tento zdroj je podle ní využíván, aniž by se autoři pozastavili nad mnohými fakty, které jsou v rozporu, a které by si zasloužily větší pozornost. (Lida de Malkiel 1957: 270)

V této souvislosti pak Lida de Malkiel upozorňuje také na to, že hispanisté jako další zdroj ke svým studiím využívají dílo *Orígenes de la novela* od Menéndeze Pelaya, a citují ho i s některými chybnými tvrzeními, aniž by tomu věnovali větší pozornost. Menéndez Pelayo mezi charakteristické rysy fanfaróna řadí hlavně *la fanfarronada*, tedy fanfarónovo vychloubačství, a také je pro něj charakteristické to, že se mu všichni bez ustání vysmívají, hlavně kvůli jeho milostným dobrodružstvím. Postava chlubitivého vojína je podle něj obětí příživníků, kteří na něm parazitují, a také prostitutek. Menéndez Pelayo se však vyjadřuje nejednoznačně ohledně postavy Centuria, který se podle něj vyznačuje specifickými rysy a nelze říci, že by byl přímo odvozen z antického *Miles gloriosus*, jelikož je pro něj typická spíše mazanost a chamtivost, není bohatý, a také není ani pošetilý či hloupý. (Lida de Malkiel 1957: 270)

3.2. Vývoj a charakteristické rysy chlubitivého vojína podle Crawforda

Je však také nutné doplnit tento přehled o studii J. P. Wickershama Crawforda, a vzít v potaz i jeho pohled na tuto problematiku, týkající se charakteristiky postavy chlubitivého vojína na divadelní renesanční scéně. Crawford svou studii s názvem *The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, jak již bylo zmíněno, publikoval již na začátku 20. století, tedy dříve, než se touto problematikou zabývali autoři, jejichž studie byly výše představeny. Crawford se nejprve zabývá vývojem této specifické postavy vystupující v divadelních hrách, jak mimo jiné napovídá již název jeho díla. Podle něj je postava chlubitivého vojína oblíbenou postavou vystupující v komediích již od dávných dob, přičemž jak uvádí, za prvního autora, který tuto postavu uvedl na scénu antického divadla, je považován Livius Andronicus. I Crawford věnuje pozornost hrám, ve kterých se tato specifická postava nejvíce proslavila, jejichž autory byli Plautus a Terentius, přičemž potvrzuje, že je chlubitivý voják jednou z klíčových postav hry *Miles Gloriosus*, což ostatně nezpochybňují, nýbrž potvrzují i Boughner a Lida de Malkiel.

Kromě vývoje postavy fanfaróna Crawford také usiluje o předložení stručného rozboru postavy chlubitivého vojína, přičemž uvádí některé základní obecné rysy, kterými se vyznačují již fanfaróni vystupující v antických hrách. Tyto rysy se shodují s těmi, které předkládá Boughner, a také Lida de Malkiel, můžeme je tedy považovat za hlavní rysy, které jsou pro postavu chlubitivého vojína typické, a tím pádem také za základní pro

následné představení charakteristiky tohoto divadelního typu. Mezi tyto rysy patří zejména chlubení se svými hrdinskými činy, naparování se bitvami, kterých se zúčastnil a spoustou obětí, které v soubojích zanechal. Je navíc přesvědčený o své neodolatelné kráse a přitažlivosti, které musí podlehnout každá žena. Nicméně je ale nutno mezi charakteristické rysy zařadit také to, že je velmi prozíravý v umění útěku před nebezpečím, a že je terčem posměchu pro své okolí. Jeho pravý charakter se vždy nakonec prokáže, a z chlubitvo vojína se vyklube zbabělec. (Crawford 1911: 188)

Crawforda dále vysvětluje, že postava chlubitvo vojína se stala oblíbenou v italských komediích, a také populárním prvkem na renesanční divadelní scéně 16. století. V tomto tvrzení se shoduje s Boughnerem, který upřednostňuje prvenství italské literatury při uvedení postavy chlubitvo vojína do renesanční literatury, jak již bylo zmíněno. Italští autoři prostřednictvím této postavy vyjadřovali svůj odpor vůči svým přemožitelům, chtěli je zesměšnit a kompenzovat své pokoření. (Crawford 1911: 188)

Nicméně, Crawford upozorňuje na fakt, že ačkoli italští autoři se v mnohém inspirovali v antické tradici, s velkou pravděpodobností vzešla tato specifická postava spíše z „popular improvised drama“, než jako přímá imitace Plauta a Terencia. Podle Crawforda. Tedy důležitou inspiraci při počátcích vystupování této specifické postavy na renesanční scéně představují výjevy z každodenního života na území Apeninského poloostrova. (Crawford 1911: 188)

Dále Crawford uvádí, že od té doby, co se stala v Itálii postava chlubitvo vojáka tak oblíbená, je přirozené hledat vliv italského divadla na formování této postavy v divadle evropském, a to hlavně i španělském. Nicméně, pro tuto domněnku podle něj nejsou dostatečné důkazy. Zamýšlí se nad tím, zda by bylo možné připustit podíl italských autorů na zpopularizování chlubitvo vojína ve španělském prostředí. Vysvětluje, že je sice doložitelná návštěva jistého Muzia se společností italských herců v Seville kolem roku 1538, ale neví se nic o jeho repertoáru, navíc je také třeba vzít v potaz skutečnost, že se postava chlubitvo vojína na španělské scéně objevuje již před touto zmíněnou návštěvou. Když pak, jak uvádí Crawford, navštívil Sevillu jistý Ganassa roku 1575, postava chlubitvo vojína byla ve španělské literatuře již plně zdomácněna. Dále Crawford uvažuje, zda by se v počátcích postavy chlubitvo vojína na španělské renesanční scéně dala zvažovat možnost vlivu hry *Miles Gloriosus* od Plauta. Nicméně, Crawford dochází k závěru, že tyto vlivy by neměly být přeceňovány. Nedá se jednoduše

určit, jak moc se nechala ovlivnit španělská renesanční divadelní scéna, ale je jisté, že velký vliv na formování této postavy měly také výjevy z každodenního života. Je příznačné, že se tento specifický typ postavy objevoval spíše v divadelních hrách, které měli blíže k reálnému životu obyčejných lidí, a téměř se nenachází v dílech, která se snažila přiblížit klasikům. Podle Crawforda by se tato postava nemohla objevit ve španělské literatuře 16. století, pokud by neměla svůj odraz v reálném životě. (Crawford 1911: 189)

Crawford následně ve své studii předkládá velmi zajímavou myšlenku, která představuje důležitý pohled na rozdílnost postavy chlubitivého vojína na italské renesanční scéně a na španělské, přičemž tato argumentace, jak se zdá, nebyla reflektována ani Boughnerem, ani Lidou de Malkiel, i když podává logické vysvětlení ohledně problematiky vývoje této specifické postavy, a dotýká se otázky imitace a inspirace mezi italskou a španělskou literaturou. Jak uvádí Crawford, je sice pravdou, že se postava chlubitivého vojína vystupující na španělské scéně nápadně podobá italskému modelu, nebo naopak, je však možné najít podstatné rozdíly. Italského fanfaróna představoval ve většině her cizinec, zejména Španěl, přičemž hlavní myšlenkou bylo zesměšnit jeho zbabělost a pomstít se tak svým podmanitelům. Na španělské scéně však fanfaróna představoval voják jejich vlastní národnosti, který se vracel do rodné země, obvykle kvůli vojenské službě neschopný pracovat, a pro nedostatek peněz byl nucený přežívat jen díky svým dovednostem. Postava chlubitivého vojína na španělské renesanční scéně není v podstatě ani antického, ani italského typu, přičemž jak vysvětluje Crawford, osobní kouzlo a šarm, kterým se fanfarón pyšní, je tak universální, že jeho původ nelze jednoznačně hledat v Plautových hrách, ani v *commedia dell'arte*. (Crawford 1911: 189)

3.3. Rysy chlubitivého vojína podle Boughnera

V *commedia erudita*, italští autoři díky velké úctě ke klasikům, zachovali základní koncepci role fanfaróna, ale témata a situace, které byly převzaty z antických děl, autoři pozměnili tak, aby vystihli současné podmínky života. Jedním z prvků, které italští autoři zachovali, byla podle Boughnera hra se jmény postav fanfarónů tak, aby dodali větší komičnost tomuto prvku. Některá jména byla vymyšlena tak, aby zněla působivě nebo odrážela nesmírnou udatnost postavy, někdy jména odrážela chlubitivý charakter postavy, a tento způsob hry se jmény využili také k posměchu dlouhým španělským jménům.

Podle Boughnera autoři také mnohdy využili kombinaci jména smyšleného a doplnili jej příjmením či přízviskem, které se velmi nápadně podobalo jménu, které v té době existovalo. Obecně bylo tedy účelem při využití rozmanitých jmen pro postavy fanfarónů, zesměšnit jejich vystupování jako hrozivých válečníků, když se ve skutečnosti ukázali jako nesmělí, rozpačití a ustrašení zbabělci. (Boughner 1943: 61-62)

Co se týče nových prvků, které, podle Boughnera, italští autoři uvedli na renesanční scénu v souvislosti s vystupováním postavy chlubitelského vojína v divadelní hře, je třeba zmínit například to, že modifikovali tradiční vztah postavy fanfaróna k hlavní zápletce hry. Postava fanfaróna ve hře představovala překážku hladkému průběhu lásky mladého páru, ale obvykle stála postava fanfaróna mimo hlavní linii děje, byla součástí vedlejší části příběhu, a hlavně byla tato postava určena jako satirický prostředek k zesměšňování španělských a někdy i italských vojáků. Avšak později začala tato specifická postava vystupovat čistě jako prostředek, který měl vyvolávat u diváků smích, aniž by již bylo podmínkou, že musí být povoláním voják. (Boughner 1943: 62)

Mezi další změny, jak Boughner uvádí, patří gradace ve vychloubání. Je nesporné, že pro postavu fanfaróna bylo charakteristické naparování se svými hrdinskými činy, v případě vojáků to byly válečné hrdinské činy. Nejvíce se vychloubali svou nezlomnou udatností, a také svými blyštivými se zbraněmi. Tyto rysy byly typické pro fanfaróna jak v antické tradici, tak se znovu objevují a jsou přejaty na renesanční scéně. Nicméně, jak dokládá Boughner, v italské komedii, toto vychloubání se hrdinskými činy přesahuje limity. Vojáci se chlubí tím, že procestovali svět od Antarktidy až do samotného Nebe, aby se vzepřeli bohům, a odtud do míst, která existovala pouze v jejich myslích a v jejich horečnaté fantazii. Tento prvek tedy zůstává charakteristickým rysem fanfaróna, ale dostává nové rozměry. (Boughner 1943: 64)

V této souvislosti pak Boughner zmiňuje, že jedním z nejvíce inovativních prvků, které Italové vnesli do svých her, aby jim dodali patřičnou fraškovitost a satirický tón, bylo zakomponování tématu souboje či duelu, ke kterému se muži vzájemně vyzývali. Tento prvek dával jedinečnou možnost odhalit zbabělost fanfaróna přímo na scéně v průběhu děje, přičemž kouzlo tohoto prvku spočívalo v tom, že diváci mohli projev zbabělosti dopředu tušit. Navíc, podle Boughnera, záměrem italských autorů také bylo zesměšnit spletitost norem, které souboje provázely, a to celé Italové vnímali a odsuzovali jako zastaralou španělskou tradici, kterou na Apeninský poloostrov přinesli. Pro vysvětlení

Boughner dodává, že jak italští, tak španělští vojáci se považovali za ctnostné muže, přičemž souboj znamenal, že jeden ze zúčastněných svou čest ztratí. Satirickým prvkem se pak stalo právě umění výmluvnosti postavy fanfaróna, díky němuž se ze soubojů snažil vymanit. Využíval různé způsoby, jak se duelu vyhnout, nebo se z něj vykrotit, či dokonce využíval své umění útěku. Někteří fanfaróni se vmlouvali na skutečnost, že je nehodné jejich postavení, aby bojovali s někým, kdo je pod jejich společenskou úrovní. Jindy se postava fanfaróna vmlouvá, že by ze souboje s někým nerovným nezískala žádnou slávu, a proto duel odmítá s tím, že tak druhému milosrdně ušetří život. Při urážce na cti postava fanfaróna buď předstírá, že urážku neslyšela, nebo odpoví, že jeho čest je nedotknutelná urážkami, které jsou lživé, a proto se jimi nebude zabývat. Jednou z dalších možností, jak se souboji vyhnout, bylo pak naparování se svými šermířskými dovednostmi. Fanfarón se popisoval jako mistr šermířského umění, proto byl duel pro protivníka předem ztracený, a snažil se tak protivníka zastrašit, aby k souboji vůbec nedošlo. (Boughner 1943: 67)

Jedním z hlavních rysů postavy fanfaróna byla domýšlivost o jeho kráse a neodolatelém vzhledu. Vychloubal se tím, že všechny ženy jsou jím okouzlené, hlavně ty vznešené a stejně, jak ho obdivují mocní díky jeho statečnosti a udatnosti, ženy ho obdivují pro jeho eleganci a půvab a všechny jsou jeho otrokyněmi. Nicméně, nakonec je všemi oklamán, ošálen a je ponížěn ženou, o kterou usiluje. Tento charakteristický rys, který bychom mohli vedle vychloubáčství považovat za jeden ze základních rysů typických pro postavu fanfaróna, podle Boughnera italští autoři také modifikovali, a to tím, že vložili do svých her mnoho nových triků a prostředků, jak fanfaróna oklamat a zesměšnit. (Boughner 1943: 70-71) S tím souvisí i další inovativní prvky, které byly do her zakomponovány, jako například výsměch formální galantnosti a dvornosti, se kterou Španělé vystupovali. Dokonce i ti z nejnižších vrstev vystupovali se zdvořilými lichotkami, které věnovali dámám nízkého postavení, kurtizánám a prostitutkám. (Boughner 1943: 73)

Nakonec je však třeba zmínit tu největší proměnu, kterou prošla postava fanfaróna během svého vývoje. Za největší inovační prvek italských autorů, který pozměnil postavu fanfaróna na renesanční scéně oproti antické tradici, je nutno považovat proměnu bohatého vychloubáčného vojáka v chudáka s věčně prázdnými kapsami. Navíc postava fanfaróna se proměnila na renesanční scéně v hráče hazardních her, přičemž jejich hraní vždy skončilo katastrofálně a vyšli ještě chudší. Jak již bylo vysvětleno dříve, v antické

nové komedii byl tento model odlišný. Postava fanfaróna v antické tradici byla charakteristická tím, že jako voják bez důstojnické hodnosti se vydal do bojů a vrátil se velmi bohatý. Žil na vysoké noze, rozhazoval peníze, utrácel za dary, udržoval kolem sebe různé parazity a příživníky, kurtizány, které si vydržoval, byly zahrnuty v luxusu. Naopak, italští autoři, jak již bylo zmíněno, postupně proměnili fanfaróna v chudáka, který žil v nouzi a snažil se vyžít z výtěžku svých prostitutek, kterým se o nějakém luxusu ani nezdálo. Fanfaróni vystupující na renesanční scéně usilují o ženy ne kvůli lásce či přízni, ale mnohem více je zajímají jejich peníze. (Boughner 1943: 77)

Postava fanfaróna je tedy postupně degradována, kvůli chudobě se mnohdy rozhodne i pro odporné obchody. Charakteristickým rysem, jak už bylo zmíněno byla zbabělost, vyhýbání se konfliktům, soubojům a své útoky opravňují, podle slov Boughnera tím, že: „*He who fights and runs away, lives to fight another day.*“ A dále pak také slovy, že „ostuda je lepší než smrt“, nebo že „je lepší být zbabělý a žít, než být hrdina a zemřít“. Postupně tedy fanfarón začíná pohrdat ctí, aniž by se snažil nějak více ospravedlnit, přičemž se také vytrácí jeho původní profese vojáka, kterou nahrazuje postavení příživníka a pasáka. (Boughner 1943: 79)

Podle Boughnera, italští autoři tak velmi přispěli k vývoji postavy fanfaróna. Využili obrazy z každodenního života na území Itálie k jejímu vykreslení, vytvořili tak satirický prvek, který vedl až k přeměně v karikaturu, frašku, a nakonec se postava fanfaróna upevnila jako jeden z prvků *commedia dell'arte*. Přestože jej využili pro vyobrazení každodenního života, jejich reflexe byla záměrně komicky překroucena, zkrácena a také zveličena. (Boughner 1943: 83)

3.4. Rysy fanfaróna podle Lidy de Malkiel

Jak již bylo zmíněno, Lida de Malkiel, vyjadřuje svůj nesouhlas s tím, že by se specifická postava fanfaróna vyvíjela pouze na území italské renesanční scény, jak to dokládá Boughner. Lida de Malkiel se proto snaží vysvětlit, že není možné se na vývoj této specifické postavy chlubitívého vojína dívat tak jednostranně. Lida de Malkiel se zaměřuje na postavu Centuria, která se objevila na španělské renesanční scéně ještě dříve, a podle jejích slov ani nevychází z antické hry *Miles gloriosus*, nicméně, jak již bylo naznačeno, z hlediska této postavy, tedy Centuria, se jedná o velmi specifickou postavu, dokonce pokud o něm lze hovořit jako o fanfarónovi, jedná se o specifický typ fanfaróna vůbec.

Tato svá tvrzení Lida de Malkiel rozvíjí a vysvětluje, že postava vojáka fanfaróna, která vystupuje v antických komediích, je především opravdovým vojákem. Zmiňuje postavy vystupující v *Miles gloriosus*, které sloužily ve službách krále. A jako protiklad staví postavu Centuria, který nebyl vojákem, ani se jím nestal, a atributy, které využívá „*espada y broquel*“, jsou stejné, které drží Calisto a jeho sluhové. Jeho řemeslem je ochraňovat svou prostitutku, a vstupuje navíc do bandy „*matones de alquiler*“ nájemných vrahů. Dalším argumentem Lidy de Malkiel je, že voják, vystupující v *Miles gloriosus*, je bohatý a obklopuje se parazity a kurtizánami. Oproti tomu Centurio je chudák, který se netají svou chudobou a žije na náklady prostitutky. Tím největším rozdílem je pak fakt, že pro postavu fanfaróna v antické tradici je největší zbraní právě bohatství, které využívá proti rivalovi, ale také k získání kurtizán, zatímco chudoba Centuria nutně implikuje, že si podmaňuje kurtizány výhradně svou osobností, navíc Centurio slyší z úst žen pouze nelichotivá slova. Naopak chlubivý voják se pyšní svou krásnou, ve které ho utvrzují parazité a kurtizány. (Lida de Malkiel 1957: 270) Z argumentů, které předkládá Lida de Malkiel, lze vidět, jak se Centurio odlišuje od tradičního pojetí chlubivého vojína v antické tradici, nelze tedy usuzovat, že by se jednalo o přímou imitaci hry *Miles Gloriosus*. Je však také nutné si uvědomit, že inovační prvky, které byly představeny Bouhgnierem v předešlé kapitole, a kterými podle něj italští autoři postupně modifikovali postavu fanfaróna, charakterizují Centuria, již předtím, než se vůbec na italské renesanční scéně tyto inovace objevily.

Chlubivý voják v antické komedii vystupuje charakterizován svou hloupostí, přičemž se však o sobě domnívá, že je neobyčejně bystrý a chytrý. Naopak Centurio není vůbec hlupák nebo nafoukanec, to on je ten, kdo obelstí a ošálí ty druhé. Jak uvádí Lida de Malkiel, ani ve dvou základních rysech, kterými jsou zbabělost a vychytralost se Centurio nepodobá tradičním antickým fanfarónům. Vychloubačnost vojáků spočívá ve vyprávění hrdinských válečných činů, které jsou většinou vymyšlené, i když je dokazuje svými jízvami, jako pozůstatky a důkazy svého hrdinství. Tato vyprávění ještě podnítl ty osoby, které na nich parazitují, navíc postrádají umění vyprávět a nedisponují takovým řečnickým uměním, jako právě Centurio, který se nezdráhá ani přísah a klení. To vše přináší vzhled do jeho bídného života a svědectví o tehdejší reálné životě vůbec. Spory v podsvětí, specifický slang, to vše se dostává do kontrastu s posměchem z konceptu věrnosti milované dámě. Tím se *La Celestina* stala parodií rytířských románů, což nakonec nemá nic společného s Plautem, ani Terenciem. Jak navíc upozorňuje Lida

de Malkiel, nelze v ní najít žádnou narážku, či připomínku k antické komedii. Čímž nakonec Lida de Malkiel dochází ke stejnému závěru, jako již zmiňovaný Crawford, tedy že předlohu Centuria nelze hledat v antické literatuře, ale je třeba ji hledat v realitě tehdejšího života na Pyrenejském poloostrově, tedy v době, kterou prožíval autor a vytváří se tak způsob, jakým se odlišuje *Tragicomedia* od *Comedia*. (Lida de Malkiel 1957: 270)

Podle slov Lidy de Malkiel, fyzický popis Centuria lze detailně poznat z rozhořčených slov prostitutky, která promlouvá sama k sobě a popisuje ho „kudrnaté vlasy, probodnutá tvář, záda jako mlynář“, dále pak doplňuje popis tím, že o něm říká, že „má tvář oběsence a všechno prosází“. Ve stejné scéně také připomíná, že Centuria třikrát osvobodila od šibenice, že nemá jednu ruku a je to líný povaleč. Lida de Malkiel zmiňuje, že ve světě *Tragicomedia* je Centurio jednou ze zvláštních postav, která je sama svým pánem. Nehřeší z lakoty, jako Celestina, ani se nezamilovává jako hlavní hrdinové, nebo sluhové „*criados*“. Není ani pomstychtivý, jako mladé dívky „*mozas*“, ani žárlivý, a na urážky jeho prostitutky odpovídá tichem. Ironií je, že Centurio na scéně téměř neodpovídá postavě pasáka vykořisťovatele „*rufián explotador*“, tak, jak byla tato postava obvykle vnímána, či vykreslována, a jak jej popisuje prostitutka. Přiznává upřímně a nenuceně svou neschopnost vydělat a ušetřit peníze, lze pouze, aby uspokojil prostitutku, přičemž při té příležitosti popouští uzdu rozpustilé fantazii, líčí jí hrdinské činy, které pro ni vykonává, a když ho ona ani potom nijak nešetří, rezignuje. Napříč celým díle *Tragicomedia* je cítit hořká ironie, a přes zbabělost Centuria, a jeho záměr, náhoda ukáže jeho lži, a Calisto nakonec zemře jeho vinou. (Lida de Malkiel 1957: 271)

Podle Lidy de Malkiel je Centurio jedinou postavou v *Tragicomedia*, který vystupuje s humorem, který je opravdu veselý a vtipný, a je jediný, kdo sám sebe nebere vážně. Jedním z důvodů, proč tomu tak je, je i jeho způsob mluvy. Jeho kavalírské vyjadřování kontrastuje s jeho profesí. Jeho vystupování, jak tvrdí Lida de Malkiel, je jiné než u jiných současných postav fanfaróna.

Lida de Malkiel upozorňuje, že stejně jako jiné inovace, které se objevují v *La Celestina*, právě postava Centuria má velký vliv na pozdější španělskou literaturu. Vliv, který i přesto, že je povrchní, je velmi rozsáhlý. Mnohé imitace a pokračování pocházející ze 16. století, odrážejí postavu Centuria, ale žádné z nich nedokáže vystihnout vyváženost použití ironie, až se nakonec tato postava změní v náfuku „*figurón*“, chudého pasáka,

který je chamtivý, hrubý, zbabělý a oplzlý, který se chvástá a jehož vychloubačství je stále absurdnější, a nakonec končí jako oběť kata, nebo alespoň veřejné potupy. Podobný byl podle Lidy de Malkiel osud postavy Centuria v italských komediích z 16. a 17. století, aniž by byla rozpoznána jeho výjimečnost a odlišnost. (Lida de Malkiel 1957: 271)

Mezi obecné charakteristické rysy postavy chlubitivého vojína pak Lida de Malkiel řadí jisté umění šermu „*oficio de espadachín*“, postava však nemusí být výlučně vojákem „*no militar*“, typická je závislost na hazardních hrách „*su afición al juego*“, nutkání po cti a urozenosti „*sus pujos de honra y alcurnia*“, rytířské podřízení své dámě „*la sumisión caballeresca ante su amiga*“, neustálé klení „*los juramentos*“, vychloubání a vyhrožování „*las bravatas*“, výmluvy „*los pretextos*“, projevy zbabělosti „*los despliegues de cobardía*“. Přičemž nic z toho nemá kořeny v *Miles gloriosus*, ale lze je najít v postavě Centuria. (Lida de Malkiel 1957: 274)

Podle Lidy de Malkiel, struktura a obsah různých dílčích studií, zabývajících se tímto tématem, trpí nedostatky a chybami. Každá z dílčích studií předkládá nemalý výčet postav fanfarónů, kteří jsou však sotva nějak uspořádaní nebo roztrženi, přičemž věnují nedostatečnou pozornost vývoji postavy fanfaróna, inovativním prvkům, nebo vlivu mezi studovanými hrami, ve kterých daní fanfaróni vystupují.

Lida de Malkiel kritizuje přístup Boughnera. Podle ní autor selhává ve snaze uchopit a obsáhnout pole, které nebylo dosud zcela probádané. Přestože má k dispozici nové poznatky, drží se již předem ustálených dogmat, navíc podle slov Lidy de Malkiel vkládá do své studie osobní náklonnost k italské literatuře, a tím poškozují své bádání. (Lida de Malkiel 1957: 283)

Nicméně jak již bylo vysvětleno, předmětem této práce není hodnotit jednotlivé přístupy ohledně studia této problematiky, přístupy, které jsou zejména v otázce vývoje postavy velmi odlišné. Je důležité věnovat pozornost rysům fanfaróna, přičemž, jak je možné vidět, autoři jednotlivých publikací se alespoň v základních obecně aplikovatelných rysech postavy chlubitivého vojína shodují.

4. *Tragedia Policiana* od Sebastiáná Fernándeze

V této kapitole bude stěžejní představit hru, tedy *Tragedia Policiana*, na které se zakládá analytická část diplomové práce, přičemž tato kapitola vychází zejména z disertační práce Luise Mariana Estebana Martína, která zprostředkovala edici zmiňované hry.

V úvodu své disertační práce Esteban Martín uvádí, že podle něj není stěžejní otázkou představování osobnosti autora. Aniž by chtěl zpochybnit práce, které se zabývají studiem osobnosti Sebastiana Fernándeze, podle něj si více pozornosti zaslouží samotné dílo. Svůj postoj vysvětluje tak, že pokud není osobnost autora důležitá k porozumění díla, není nutné jí věnovat větší pozornost. Nicméně je důležité zmínit alespoň to málo, co je o Sebastianu Fernándezovi známo. Neví se však mnoho informací, pouze ty, které o sobě zanechal on sám v podobě veršů zvaných *versos acrósticos*, neboli *akrostich*¹, v textu, který věnoval *a un amigo suyo, al Lector*, tedy *svému příteli, Čtenáři*. Z těchto veršů lze zjistit, že Sebastián Fernández měl univerzitní vzdělání z oblasti práva, umění, teologie a medicíny, ale není v textu jasně uvedeno, co opravdu vystudoval. (Esteban Martín 1992: 2) Mnohdy je jako spoluautor *Tragedia Policiana* uváděn také Luis Hurtado, nicméně ohledně těchto tvrzení Esteban Martín odkazuje na studie Menéndeze Pelaya, podle nějž se Luis Hurtado podílel na hře jako její korektor, nikoli tedy spoluautor. (Esteban Martín 1992: 17)

Tragedia Policiana, jak vyplývá z Fernandezova textu, vznikla nejspíše na zakázku. S tímto dílem, jak naznačuje sám autor hry, se rodí žádost, aby lidé vzali na vědomí varování před nástrahami a pohromami, které může láska, jakožto pozemské potěšení způsobit. Tento postoj je již zaznamenaný ve verších v úvodu a dále rozvinutý v textu, který je určen čtenáři. Lze tedy říci, že dílo vzniklo s morálním záměrem vysvětlit a kriticky se zamyslet nad tímto pozemským potěšením. Nicméně někteří autoři, které cituje ve své disertační práci Esteban Martín, jako například Felipe Pedreza a Milagros Rodríguez, své teorie zakládají na tom, že si všímají přibývajících scén, ve kterých vystupují *rufianes* a *lupanarías*, a proto díla, jako je *Tragedia Policiana* jsou podle nich psaná spíše s úmyslem pobavit než se záměrem moralizovat. Tím se pak dílo snižuje na úroveň, která již není striktně moralizující, a přeměňuje se, stejně jako *La Celestina*,

¹ Jedná se o verše, jejich počáteční písmena, nebo písmena uprostřed, či na konci lze číst vertikálně a vyjadřují tak nějaké sdělení, či zprávu.

v dílo, které lze interpretovat různými způsoby – „*libro ambiguo*“. Z toho pak vyplývají i omluvy Sebastiana Fernandéze, který upozorňuje čtenáře na možné chybné pochopení, či výklad textu, které bude číst. (Esteban Martín 1992: 5)

4.1. *Ciclo celestinesco*

Je tedy nyní vhodné vysvětlit, jak uvádí v disertační práci Esteban Martín, proč se *Tragedia Policiano* řadí do *ciclo celestinesco*, jaká byla její úloha a úloha autora. Roku 1547 se objevuje první vydání *Tragedia Policiano. La Celestina* měla již několik vydání, a to v původní verzi komedie, tak i rozšířené verzi tragikomedie. Byla také již přeložena do italštiny Alfonsem Ordoňem (1506), do němčiny M. Wirsungem (1520) a do francouzštiny (1527) a získala široké spektrum čtenářů, a to nejen ty vzdělané, ale proměnila se v *best seller*, tedy dílo, které uchvátilo také čtenáře z řad obyčejných lidí, dokonce námořníky, či emigranty, s nimiž se dostala do Latinské Ameriky.

Podstatné je, že se k *La Celestina* začaly objevovat různé napodobeniny a imitace, nebo dokonce různé verze jejího pokračování. Z imitací je nutné zmínit například *La Égloga de la Tragicomedia de Calixto y Melibea* a *Penitencia de amor* obě od Pedra Manuele de Urrea, které jsou zahrnuté v jeho *Cancionero* z roku 1513. Dále *la Comedia Thebayda*, *la Comedia Ypólita*, *la Comedia Seraphina*, vydané společně roku 1521 ve Valencii, dále *la Farsa de coplas sobre la Comedia de Calixto y Melibea*, kterou napsal Lope Ortiz de Estúñiga kolem roku 1524, ze kterého je dochován pouze název a několik málo veršů ze začátku díla. Mezi další imitace patří *La Lozana andaluza* od Francisca Delicada z roku 1528 a dílo s názvem *Síguese la Tragicomedia de Calixto y Melibea nuevamente trovada y sacada de prosa en metro castellano* od Juana Señedy z roku 1540, a mnohé další. (Esteban Martín 1992: 7-8)

Co je ale pro tuto práci důležitější, je připomenout také již zmíněná pokračování, a to proto, že utvářela tzv. *ciclo celestinesco*. Tato pokračování se vyznačovala různými odlišnostmi v zápletce a ději hry, přičemž představovala podklady, s nimiž pak mohly obchodovat a konkurovat si různá nakladatelství. Ještě předtím, než byla vydána *Tragedia Policiano* se objevila díla jako například *Segunda Comedia de Celestina* od Feliciano da Silvy ve čtyřech vydáních někdy mezi léty 1540 a 1550 a *la Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* od Gaspara Goméze ve dvou dosud známých vydáních z let

1536 a 1539. Následně *la Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, kterou vydal Sancho Muñóz roku 1542.

Esteban Martín vyjadřuje ve své studii názor, že důvod, proč se Sebastian Fernández rozhodl také zahrnout své dílo mezi tradici, kterou započala *La Celestina*, je evidentní. Tím důvodem je důsledek vydavatelského úspěchu, který byl již v té době zřejmý, a kterého dosáhla *La Celestina*, a potvrzovala jej díla následující, která formovala *ciclo celestinesco*. Cituje jako důkaz tohoto tvrzení slova Alonse Martíneze „*no se tiene por contento el que no tiene en su casa cuatro o cinco Celestinas*“ (Esteban Martín 1992: 7), tedy do češtiny lze převést asi tak, že „nemůže být spokojen ten, kdo nemá doma čtyři nebo pět Celestin“.

Do této tradice, tedy tzv. *ciclo celestinesco*, se řadí autoři jako Rojas, Silva, Gaspar Gómez a další. Je zřejmé, že *La Celestina* složená z 21 aktů, je dílo, které lze považovat za uzavřené, a to proto, že na konci umírají téměř všechny hlavní postavy. Rozdílný je ale případ *Feliciano de Silvy*, který, když se rozhodl napsat *Segunda Celestina*, byl již v té době známý jako autor rytířských románů, což dokazuje několik vydání jeho děl *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, 1514), *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530) *Florisel de Miquea* (Salamanca, 1532). Kromě toho, Silva se neomezil jen na to, že by přísně dodržoval pravidla tohoto žánru, ale zavedl ve svých dílech mnohé novinky, jako například, že do děl zakomponoval postavy pastýřů. Stejně tak ve svém pokračování k *La Celestina* začlenil mnohé inovace, jako například její vzkříšení, oživení, přidání postavy pastýře Filínidese, ale také pojetí lásky podstatně odlišné od té, která se objevila v *La Celestina*. Podstatné ohledně Silvy v rámci tohoto *ciclo celestino* je to, že jeho dílo nelze považovat jen za pokračování *La Celestina*, ale také jako dílo, které vyžaduje další pokračování, jelikož se v textu objevuje několik příběhů, které nejsou uzavřené, a umožňují tak pozdější navázání a rozvinutí těchto částí. To znamená, že Silva nebyl pouze autorem, který chtěl pokračovat v *La Celestina*, ale byl si nejspíše vědom toho, že je součástí tzv. *ciclo celestinesco*. (Esteban Martín 1992: 9-10)

Podle Estebana Martina, Gaspar Gómez pak navazuje dílem *Tercera parte dela Tragicomedia de Celestina*, ve kterém stále působí vliv díla *La Celestina*, ale navíc přímo vyjadřuje návaznost na *Segunda Celestina*, a je tak jejím pokračováním, přičemž dokončuje některé příběhy, které Silva ponechal volné, otevřené. Postoj Gaspara Gómeze byl vzdálený postoji, který měl jeho předchůdce. Přestože mohl své dílo také nechat

otevřené pro další možné následovníky, v jeho díle zemře Celestina, dokonce i její pokračovatelka Areúsa, takže tímto způsobem uzavřel možnosti, jak navázat v dalším díle skrze tyto hlavní postavy.

Tímto byl donucen Sancho de Muñón zvolit Eliciu jako prostředníka pro své dílo. Byl si vědom toho, že tato postava představovala jakéhosi protivníka Celestiny, jelikož neustále projevovala zášť, až dokonce nenávisť, vůči povolání Celestiny. Proto musel Sancho de Muñón narušit model, aby přiblížil svou hlavní postavu Celestiny.

V této situaci nemohl Sebastian Fernández nijak propojit své dílo s *La Celestina* prostřednictvím některé z jejích hlavních postav, což bylo do té doby jedinou možností, jak mohl autor navázat na svůj vzor, tedy *La Celestinu*. A právě v této situaci vyniká Sebastian Fernández, jakožto pokračovatel v *ciclo celestinesco*, jelikož do něj vstupuje tak, že se ve své *Tragedia Policihana* inspiruje námětem, jako je právě v *La Celestina*, ale takovým způsobem, že místo toho, aby stejně jako jeho předchůdci, vytvořil další pokračování k *La Celestina*, vytváří děj, který se odehrál předtím. Což mu dovolilo zakomponovat postavu Claudiny, která byla vzpomínána několikrát samotnou Celestinou v díle *La Celestina*, jako její učitelka a přítelkyně.

Touto cestou se Sebastian Fernández se svým dílem začleňuje do *ciclo celestinesco*. Otevřel tak cestu dalším možným pokračovatelům, jakým se stal například Alonso de Villegas s dílem *Comedia lamada Selvagia*, jejímž hlavním hrdinou je Selvagio. Toto dílo navazuje na děj prostřednictvím Dolosiny, dcery Parmenie, kterou představil Sebastian Fernández jako dceru Claudiny. To mu umožnilo nejen odkazovat na části vycházející z *La Celestina*, ale také na *Tragedia Policihana*, která se tak stala také vzorem pro pokračování.

Lze tedy říci, že po vydání *Segunda Celestina* se autoři, které se řadí do *ciclo celestinesco* dělí do dvou proudů literární tvorby. Do jednoho proudu patří autoři jako Rojas, Gaspar Gómez, Sancho de Muñón, kteří dílo považují za uzavřené v sobě samém. Do druhého proudu patří autoři jako například Silva, Sebastian Fernández, Joan Fernández a Alonso de Villegas, kteří ve svém díle nechávají možnost pro další pokračování, kterého mohou využít jiní autoři. Tito autoři jsou v dnešní době prakticky zapomenutí, přesto by si, jak píše Esteban Martín, zasloužili více pozornosti, protože právě oni se svým přístupem nejvíce snažili rozvíjet *ciclo celestinesco*. (Esteban Martin 1992: 11)

Manuel Criado de Val upozorňuje, že odkazování se na dílo *La Celestina* je podmíněno tím, že se nejedná pouze o jedno jediné dílo, ale o celou řadu děl, která jsou spolu provázána. Proto je nyní možné nazývat souhrn těchto děl pod termínem tzv. *ciclo celestinesco*, které již bylo několikrát zmiňováno. (Esteban Martín 1992: 22) Zda si byli autoři vědomi toho, že svou literární tvorbou utváří *ciclo celestinesco* nelze jednoznačně říci, i když některé studie prezentují názor, že autoři jako například zmiňovaní Silva, Sebastian Fernández, Joan fernández, či Alonso de Villegas, publikovali svá díla s vědomím toho, že jsou součástí *ciclo celestinesco*, a rozvíjeli jej tak. Nicméně, jak bylo uvedeno, pro tato tvrzení nelze předložit dostatečné argumenty.

4.2. Postavy a děj Tragedia Policiana

Nejprve je třeba představit hru jako celek, aby pak bylo možné analyzovat některé její prvky. V následující kapitole bude proto stručně představený její děj, a také postavy, které ve hře vystupují, přičemž celá kapitola vychází z fundované edice Luise Mariana Estebana Martina, který věnuje pozornost této problematice na začátku své práce, tímto bych na něj chtěla souhrnně odkázat. Pro pochopení děje a vztahů mezi postavami je nutné věnovat následující kapitole stručnému popisu všech postav, přičemž díky tomu bude možné také detailněji nastínit hlavní a vedlejší příběhy hry, což je důležité k rozboru postav, které jsou stěžejní pro tuto práci, tedy rozboru postav tzv. *rufianes*.

Tragedia Policiana se odehrává celkem ve dvaceti devíti jednáních. Ve hře vystupuje mnoho postav, přičemž některé jsou velmi úzce spjaté s hlavním příběhem, jiné jsou naopak absolutně nezávislé na hlavní linii a vystupují zcela mimo hlavní děj. Ve hře se objevuje Policiano, mladý muž dobrého postavení, jeho sluhové Solino, Salucio a Silvanico. Dalšími postavami jsou prostitutky, tedy „*raderas*“ Cornelia a Orosia, pásáci čili „*rufianes*“ Palermo a Piçarro, „*alcahueta*“ Claudina, její dcera Parmenia a služka Libertina. Dále zde vystupuje vznešená rodina, zakládající si na dobrých způsobech, mravech a vychování Theophilón, Florinarda, a jejich dcera Philomena, služka mladé krásné Philomeny Dorotea, zahradníci Machorro a Polidoro, sluhové pána Theophilóna Pámphilo a Silverio, a nakonec Celestina.

4.2.1. Hlavní postavy

Hlavní příběh *Tragedia Policianiana* vypráví o lásce mezi Policianem a Philomenou. Poté, co se Policianovi podařilo, díky radám svých sluhů a využití služeb Claudiny, získat náklonnost své milované, začali se scházet v zahradě domu jejích rodičů. Theophilón tuší, že se něco děje za jeho zády a přikáže svým sluhům, aby vylákali Claudinu a zbavili se ji. Claudina v posledním dechu přivolá Celestinu, její jedinou hodnou následovnici, aby jí mohla předat poslední rady a tajemství. Na druhé schůzce Policiana a Philomeny se však stane tragédie. Policiano je roztrhán lvy, které do zahrady na příkaz Philomenina otce Theophilóna vpustili zahradníci, aby v noci hlídali zahradu před liškami a jinými škůdci. Když Philomena uvidí zbytky těla svého milého, v zoufalství si vezme život jeho mečem. Hra je zakončena promluvou Theophilóna, který nařiká nad smrtí své dcery.

Policiano, jako jednu z hlavních postav hry, lze popsat jako vznešeného muže, tedy „*de illustre sangre*“ (akt I, II), nebo jak jej někdy nazývají Claudina a Parmenia, „*de illustrissísima sangre*“ (akt XII). To přinášelo zodpovědnost, dbát na tzv. „*limpieza de sangre*“, což hrálo v novodobé historii na Iberském poloostrově důležitou roli. V podstatě se jednalo o koncept, který byl nástrojem diskriminace namířené proti těm, kteří konvertovali, či vyznávali jiné náboženství než katolické. Tato otázka „čisté krve“, se týkala pouze těch, kteří byli považováni za tzv. „Staré křesťany“, přičemž se zde hledělo zejména na předky vznešených rodin. Pro tyto vznešené rodiny „*de illustre sangre*“ bylo důležité, jak uvádí Esteban Martín, který cituje Josého Antonia Maravalla, „*insistir en la diferencia entre la buena sangre de los nobles y la sangre vil del plebeyo*“ (Esteban Martín 1992: 30), tedy „mít na paměti rozdílnost mezi dobrou krví vznešených a bídnou krví neurozených“. Policiano je stejně jako Philomena ze vznešené rodiny, a láska, která mezi nimi vypukne, by se měla vnímat, skrze konvence a normy, běžné a neodmyslitelné pro tehdejší dobu.

Pro Policiano jsou charakteristické dvě vlastnosti, jak se ukazuje v průběhu děje. Na jednu stranu je vzdělaný, má vytříbený vkus, a obdivuje všechny druhy krásných umění, zejména hudbu. Na druhou stranu je však zahálčivý a nepřiliš činný. Hned v úvodu *Tragedia Policianiana* vystupuje Policiano zamilovaný do Philomeny, kterou jednoho dne uviděl v zahradě jejích domu. Od té doby se trápí, cítí se být podřízen milované a byl by ochoten pro ni zemřít, své trápení samozřejmě zveličuje a utápí se v emocích. To, co

pociťuje, se na první pohled podobá čisté lásce rytířů, kteří usilovali o přízeň dámy v tzv. *poesía cancioneril*, která byla na Pyrenejském poloostrově populární zejména v 15. století. Sebastian Fernández ve své *Tragedia Policiana* poukazuje na úpadek *poesía cancioneril*, který v té době tato literární tvorba prožívala a vysvětluje, že se pojetí lásky změnilo a později vygradovalo až do reálné podoby charakterizující tehdejší dobu, kdy se láska prezentovala jako vrtkavá a plná neomalených až sprostých úmyslů. Policianovým záměrem od počátku, kdy se do Philomeny zamiluje, není získat její lásku, ale žene ho touha ji vlastnit, stejně, jak to přirovnává Esteban Martín ke vztahu Calista a Melibey v *La Celestina*. Proto se snaží najít způsoby, jak uspokojit své touhy a získat Philomenu tak, že se nebrání ani tomu, žádat o pomoc své sluhy a Claudinu.

Solino mu poradí poslat dopis (Esteban Martín 1992:110), který mohou Philomeně tajně doručit prostřednictvím známosti mezi Silvanicem a Doroteou, její služkou. V dopise se Policiano otevřeně vyzpovídá ze své lásky. Když však dopis nedosáhne požadovaného účinku, Policiano přijme pomoc Claudiny, což mu radí opět jeho sluhové. (Esteban Martín 1992: 134). Policiano vystupuje nečinně, neustále se lituje, naříká nad svou situací a projevuje svou netrpělivost. Tato pasivita, je podle Estebana Martína typickou pro hry navazující na *La Celestina*, jelikož umožňují více rozvíjet vedlejší postavy, zejména postavy sluhů, dohazovaček či prostřednic, poslíčků a služebných. Ve všech hrách, které navazují na *La Celestina*, se tedy objevuje potřeba, vložit osud lásky do rukou prostředníků a stejně tak je tomu v *Tragedia Policiana*.

Jak již bylo vysvětleno, mezi Policianem a Philomenou není žádný rozdíl ohledně postavení, oba jsou „*de illustre sangre*“, podle slov jejího otce Theophilóna dokonce de „*noble ... illustre en sangre*“ (Esteban Martín 1992: 236), nicméně, jak uvádí Solino, když žádá pro svého pána o pomoc Claudinu: „*el mayor mal de su enamorada pasión es la dificultad que ay en la entrada de su casa, así por el recatamiento de Theophilón, su padre, como por la <clausura>² y encerramiento de la dama. Y de semejantes inconvenientes ha nascido tanta dubda en el buen fin de estos amores, que Policiano ha venido a desconfiar de qualquier género de remedio.*“ (Esteban Martín 1992: 125). Čímž se tedy vysvětluje, že překážkou stojící v lásce mladého páru byl hlavně otec Philomeny, Theophilón, proto se Policiano rozhodne získat svou milovanou způsoby, které jsou

² Jedná se o emendaci, kterou Esteban Martín využívá k opravě porušeného, či nečitelného místa v textu, přičemž se jeho oprava zakládá na využití odpovídajícího úseku v jiné části textu hry.

vzdáleny konvencím a způsobům obvyklých do tehdejší doby. Proto potřebuje a vyžaduje pomoc třetí strany.

Philomena zprvu reaguje odmítavě. Jak ohledně dopisu, který jí Policiano poslal, tak ohledně první návštěvy Claudiny, odvolávající se na svou čest. Podle Estebana Martina, je nejpravděpodobnější, že tak činila na základě svých představ o vznešené lásce, tedy „*amor cortés*“, popisované právě v *poesía cancioneril*, podle které bylo důležité sledovat určité postupy zavedené konvencemi, dokud se nepodařilo mladíkovi přiblížit až k srdci dámy. Policiano však nerespektoval tyto konvence a přeskočil obvyklé postupy, dokonce se vyjádřil v dopise, načež Philomena reagovala velmi prudce, a teprve posléze se svěřila své služebné Dorotee o lásce, kterou chová k Policianovi, a kvůli které by byla ochotna zapomenout na své postavení a vychování, tedy „*olvidar mi sangre tan ilustre*“ (Esteban Martín 1992: 187).

Manželství se však v té době neuzavírala z lásky, ale byla jakousi smlouvou, která měla zajistit jisté výhody, pro obě spřízněné rodiny, hlavně z ekonomického hlediska, a role manželky byla tiše doprovázet manžela v jeho rozhodnutích a neprojevat svůj názor, přičemž manžela vybírali pro své dcery rodiče. Lásky nepatřila mezi rozhodující argumenty, jelikož byla vrtkavá a nestálá, proto se mladý pár skrýval a bál se Theophilona, dívčina otce. Navíc nelze opomenout důležitý faktor, kterým byla církev, jež považovala jakýkoliv projev vášnivé lásky za hřích, přičemž včasné manželství chránilo dobrou pověst dívky. Prvotní odmítavý postoj Philomeny, podle Estebana Martina, tedy lze považovat za jakýsi vnitřní konflikt mezi jejími osobními pocity a mezi společenskými konvencemi, které byly pro její postavení neodmyslitelné.

Představení reality, která panovala mezi vznešenými kruhy, bylo důležité pro vyzdvížení rozdílu, který nejen tato hra, ale všechna díla, řadící se do *ciclo celestinesco*, čtenářům přináší. Lásky mezi Policianem a Philomenou je v kontrastu s ostatními postavami vystupujícími ve hře. Je třeba tedy do tohoto kontextu uvést tu zmiňovanou rozdílnost mezi světem vznešených rodin a každodenností, která se odehrávala v realitě neurozeného a obyčejného lidu, tedy „*la sangre vil del plebeyo*“. Tato realita se v *Tragedia Policiana* rozvíjí ve vedlejších příbězích jakoby oddělena od hlavní zápletky děje, přičemž tuto linii představují právě sluhové, pasáci a prostitutky zakomponovaní do příběhu, jako obraz každodenního života tehdejší společnosti. Jak již bylo navíc zmíněno, tyto postavy sloužily jako nástroj soudobé satiry a těšily se velké popularitě.

4.2.2. *Alcahueta*

Claudinu hned z počátku díla představuje Esteban Martín jako „*la diabólica vieja Claudina, madre de Parmeno y maestra de Celestina.*“ (Esteban Martín 1992: 53) Je popsána jako postava, která má co do činění s magickými praktikami a je považována již od počátku za prostřednici mezi Policianem a Philomenou. Dohazování, či zprostředkování milostných zpráv, bylo ve společnosti té doby velmi známým prostředkem zakázané lásky, dokonce bylo známo několik typu tzv. „*alcahuetas*“. Esteban Martín cituje Antonia de Guevaru, který podává popis těchto postav na španělské renesanční scéně 16. století. Říká, že je to typ kurtizány či prostitutky, která již však má svá léta, je zatrpklá, a slouží k tomu, aby zakryla různé hříchy, podplácí, prodává své dcery, apod., doslovná citace zní takto: „*Hay otro género de gente perdida en la corte, no de hombres sino de mujeres, las cuales como pasó ya su agosto y vendimias, y están ellas de muy añejas acedas, sirven de ser coberteras y capas de pecadores, es a saber, que engañan a las sobrinas, sobornan a las nueras, persuaden a las vecinas, importunan a las cuñadas, venden a las hijas y si no, crían a sus <sic> propósito algunas mozuelas, de lo cual suele resultar lo que no sin lágrimas oso decir, y es, que a las vezes hay en sus casas más barato de mozas que en la plaza de lampreas.*“ (Esteban Martín 1992: 53)

Claudina je podle Estebana Martína profesionálkou ve svém řemesle, přičemž vedle umění magie „*además de sus relaciones con la magia*“, dokáže i navrátit dívkám panenství „*lleva aparejadas las prácticas como la de zurcidora de virgos*“, žije také jako porodní bába „*partera*“, voňavkářka „*maestra de hacer perfumes*“, prodavačka látek a jiných různých věcí „*vendedora de telas y baratijas*“, přičemž to vše bylo jakýmsi krytím pro její skutečné řemeslo již popsané, tj. *alcahueta*. Sama Claudina tvrdí, že její živnost nemůže dělat každý, a že je zapotřebí ji vykonávat profesionálně, přičemž při rozmluvě se Saluciem a Solinem prohlašuje, že: „*hay tan pocas que algo sepan de este mi oficio, que a quien más pensáys que entiende, le falta más para discípula que tiene de sobra para buena maestra*“ (Esteban Martín 1992: 149). Zároveň je ostatními postavami uznávaná a obdivovaná, jelikož ji oslovují jako „*examinada maestra*“ apod., s čímž souvisí to množství práce, které na sebe přebírá, i přesto, že některé úkoly s sebou přináší nebezpečí, které by ji mohlo ohrozit, pro Claudinu je však důležité zachovat čest svému řemeslu.

Je pro ni důležité znát dobře své okolí a vědět, s kým vyjednává a s kým obchoduje. Dokonce vlastní seznam, ve kterém sepisuje své možné potencionální klienty, nebo ty, se kterými již měla dohodu, přičemž tento seznam s posledním dechem předává Celestině, její následovnici: „*Cata aquí comadre, una matrícula y memorial, en que hallarás ciento y cuarenta y dos moças que a mí estaban encomendadas y sesenta y ocho despenseros a quen estava obligada a proveer, y veinte y cinco virgos que tengo que remediar*“ (Esteban Martín 1992: 234).

Policiano se rozhodne požádat Claudinu o pomoc, jelikož je ve své záležitosti velmi netrpělivý. Claudina si bere na starost řešení jeho trápení, přičemž naznačuje, že má pro to jisté nezbytné nástroje: „*algunos instrumentos que para entender en esta cura son necesarios*“ (Esteban Martín 1992: 147). Solino svému pánovi sděluje, že Claudina je tou největší čarodějkou, která kdy na světě žila: „*la mayor hechizera que se ha hallado dende el principio del mundo hasta oy. Tiene tanta abilidad en casos que requieran artificio sobrenatural que a todo el infierno justo trae consigo con sola su boz*“ (Esteban Martín 1992: 134), Dorotea, služebná Philomeny, ji zase popisuje jako „*...a mi parescer, esta vieja hechizera, tan dañosa entre las donzellas nobles como el lazo del paxarero entre las aves, ni el cielo la avía de alumbrar ni la tierra substentar. Porque de quantos males en esta ciudad se hazen ésta sola es la inventora y aun la que incita a que se executen. Faboresce los malhechores, quantos stupros se han cometido, quantos inçestos se ha intentado, quantos sacrilegios y adulterios se han executado, de todos esta vieja mala ha sido el fundamento.*“ (Esteban Martín 1992: 189) Tedy podle slov služebné, je Claudina původkyně všeho zlého ve městě, která napomáhá zločincům, a stojí podle ní za veškerými podvody, krvesmilstvem, svatokrádežemi, cizoložnictvím, zkrátka za vším špatným. Před svou paní volí však mírná slova a označuje ji jako „*más diabólica, que humana*“ (Esteban Martín 1992: 191).

To dokazuje, že nejen ona měla veliký přehled o svém okolí a znala mnoho lidí, ale téměř všichni znají také ji. Tím okolím zde Esteban Martín odkazuje zejména na sluhy a služebné „*en el mundo de los criados*“, prostředí nevěstinců „*relaciones lunaparías*“, nebo také ve světě vychloubačů „*en el mundo de bravucones*“. Jinými slovy, se jedná o svět, ve kterém vystupují postavy napomáhající k tomu, aby hra byla více živá, veselá a rychleji plynoucí. Tyto postavy prodělaly v souvislosti se zmiňovaným *ciclo celestinesco* jisté proměny. Zatímco v *La Celestina* se vystupování těchto postav překrývá s hlavní zápletkou hry, postupně se jí jejich příběhy začínají oddalovat, a to až do

okamžiku, kdy se rozvíjejí paralelně vedle hlavního děje, aniž by s ním měly nějakou spojitost a nijak hlavní děj hry neovlivňují. Stejně tak tomu je i v případě *Tragedia Policiano*. V každém případě je nutné vidět tyto postavy jako svědectví společenských poměrů a reality tehdejší doby.

4.2.3. Sluhové

Policiano má hned tři sluhy, přičemž Solino představuje jeho nejdůležitějšího poradce ohledně milostného trápení. Touto postavou se Sebastian Fernández přibližuje literární tradici, která byla zakořeněna již v dílech předcházejících, jelikož zamilovaný vznešený mladík má vždy jednoho ze sluhů bližšího, kterému se nebojí svěřit. Solino se však, stejně jako druhý sluha Salucio, vyznačuje zbabělostí, například když se vymluví z povinnosti donést dopis Philomeně, nebo když mají doprovodit svého pána na schůzku, kterou si spolu milenci domluvili. Tuto zodpovědnost chytře přenechají Silvanicovi. Oba dva jsou také spjati s prostitutkami Orosií a Cornelií, s nimiž udržují sporadický vztah, který však končí, když je vidí s pasáky Palermem a Piçarrem, načež se spolu pohádají, přičemž je hádka doprovázena fackami, což vyvolá v prostitutkách touhu po pomstě (Esteban Martín 1992: 114). Následně pak navází vztah s Libertinou a Parmenií, se kterými provozují milostné hrátky. V neposlední řadě je důležité tyto dvě postavy zmínit, jelikož představují přechod mezi světem vznešených, tedy světem, ve kterém žije jejich pán Policiano, a světem těch druhých, tedy prostitutek, pasáků, zlodějů a podvodníků. Solino a Salucio vystupují po většinu času spolu, a podle Estebana Martína, za rozdíl mezi těmito dvěma postavami by bylo možné považovat jejich přístup k životu. Zatímco Solino vykazuje jistou spokojenost s nevázaným a zhýralým životem, který vedou, Salucio se vyznačuje občasnou nespokojeností při pomyšlení, že nežijí život, který by byl stálejší, a ne tak mizerný.

Solino a Salucio navrhnout pánovi, aby pověřil Silvanica předáním dopisu ještě z dalšího důvodu, přičemž zde demonstrují svou vychytralost. Využijí totiž toho, že služebná Philomeny Dorotea, je zamilována do Silvanica, a přitom je věrnou služebnicí své paní, proto se toto spojení ukázalo jako nejvíce vhodné. I přestože Dorotea vyjádří své pochybnosti a obavy o čest své paní, z lásky k Silvanicovi dopis přeci jen předá (Esteban Martín 1992: 131). Nakonec se pak stane i opatrovnictví Philomenina tajemství, když jí její paní svěří, že se zamilovala do Policiano a touží ho vidět a sejít se s ním (Esteban

Martín 1992: 186). Schůzky, které si pak domlouvají Policiano a Philomena se stanou paralelními se schůzkami Dorotey a Silvanica. Ještě je třeba zmínit Theophilónovi sluhy, kteří, ačkoli jsou ve hře jen málo vykreslení, zejména Pámphilo a Silverio, zastávají podstatnou roli, jelikož v samém závěru *Tragedia Policiana* jsou pověřeni na rozkaz Theophilona zabít Claudinu. Jsou to právě oni, kteří domluví schůzku s Claudinou a ukončí tak její život, jako důkaz věrnosti svému pánovi. Obhajují se tak, že svým činem posloužili celé zemi.

4.2.4. Prostitutky

Dalšími postavami, které je nutno stručně představit jsou prostitutky, které se ve hře jakoby rozdělují. Na jedné straně stojí Libertina a Parmenia, které slouží Claudině, na druhé straně potom Orosia a Cornelia, které, jak uvádí Esteban Martín, vykonávají své řemeslo na vlastní pěst, a Claudina jim různými způsoby zprostředkovává klienty, jako je zřejmé například v aktu XV. Jedná se o postavy, které nejsou ve hře nijak podrobněji popsány, postrádají větší hloubky, a navíc postrádají jakoukoli spojitost s hlavní zápletkou hry. Podle Estebana Martína, se tyto postavy ve hře objevují pouze, aby spoluvytvářely svět tzv. *rufianes*. Tím, že Orosia a Cornelia udržovaly vztah se Solinem a Saluciem ve stejné chvíli, kdy jej udržovaly s Piçarrem a Palermem, vytvářejí ve hře předpoklady pro rozvíjení zápletky mezi těmito postavami. Dožadují se odplaty za to, že Solino a Salucio na ně vztáhli ruku, nicméně jejich domáhání se pomsty zůstane u pouhých planých slibů ze strany Piçarra a Palerma, kteří kvůli své zbabělosti s tím nehodlají nic víc dělat. Tato zápletková je důležitá pro analýzu, která bude provedena v následující části diplomové práce, jelikož na jednotlivých výstupech, spolu s tím, jak se tato vedlejší linie hry rozvíjí, je možné sledovat obecně aplikovatelné rysy chlubitelského vojína, a bude tedy dále ještě podrobněji rozebrána.

4.2.5. *Rufianes*

A nakonec je nyní třeba představit postavy, které jsou pak pro tuto práci stěžejní, jelikož se vyznačují některými rysy charakteristickými pro postavu chlubitelského vojína. Jak již bylo zmíněno, hry, které lze řadit do tzv. *ciclo celestinesco*, se inspiroují v *La Celestina* a odráží charaktery jejích postav také do svých her. Pro připomenutí, podle Lidy de

Malkiel, se i postava Centuria dočkala mnohých imitací, přestože pozdější hry, podle jejího mínění, nedokáží vystihnout tuto postavu, až se nakonec proměňuje v chudého a chamtivého pasáka, který se vyznačuje oplzlými poznámkami a jeho vychloubání je stále absurdnější. (Lida de Malkiel 1957: 271)

V tomto ohledu se s Lidou de Malkiel shoduje i Esteban Martín, který uvádí, že postava Centuria vytvořila v literárním prostředí specifický svět tzv. *rufianes*, který si získal přízeň mnohých pokračovatelů v rámci *ciclo celestinesco*. Například hned v prvním pokračování, tedy již zmiňované hře *Segunda Celestina*, vystupují vedle Centuria ještě Montondoro, Tripaenbrazo, Traso a Pandulfo. Dále pak v *Tercera Celestina* se setkáváme s postavami Barradem, Grajalesem, Brauolenem a Recauxem. Zatímco v těchto hrách se objevuje velké množství „*rufianes*“, v dalším pokračování s názvem *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se soustřeďuje pozornost zejména na postavu Brumandilóna. Podle Estebana Martína si nejen postavy *rufianes*, ale i *alcahuetas* a *putas* získaly mnohdy větší přízeň než samotná zápletková díla obecně. To je podle něj tím hlavním důvodem, proč se pak v celém *ciclo celestinesco* rozvíjely do větší hloubky jejich charakteru, i to co v díle představovaly, tedy „*bravuconerías, fanfarronadas, juramentos*“ a dokonce je autoři obohacují o nové funkce, které se odvozují od vztahu podřízenosti pánovi, nebo již představené postavy *alcahuety* tedy „*pertenecer a la servidumbre del galán o directamente relacionados con la tercera*“. (Esteban Martín 1992: 82-83)

Ve hře *Tragedia Policiano* vystupují dva *rufianes* Palermo a Piçarro. Tyto postavy se pohybují mimo hlavní zápletku díla, a to tím způsobem, že jejich počínání se vyvíjí nezávisle na vývoji hlavního děje hry. Obě postavy se objevují vždy spolu, v žádné scéně hry nevystupují jednotlivě, postrádají individualitu, přičemž jediné, co na nich autor hry vyzdvihuje ze všech možných charakteristik, které jsou typické pro tyto postavy, je veliká zbabělost „*cobardía*“. Tyto dvě postavy v díle vystupují jako velmi prosté, které se snaží do svých služeb získat Orosii a Corneliu, nicméně nejsou schopni toho dosáhnout, „*no consiguen ni siquiera acceder a las putas Orosia y Cornelia*“, a které je chtějí využít pouze k uskutečnění pomsty. Jediné možné spojení s hlavní zápletkou děje, je v úplném závěru, kdy nachází na zemi polomrtvou Claudinu. (Esteban Martín 1992: 83)

5. Analýza

Poté, co byl v předešlých kapitolách popsán vývoj postavy chlubitivého vojína od antického divadla až do 16. století, přičemž byly vymezeny jeho obecně aplikovatelné charakteristiky, a také po představení postav a děje hry, jíž se věnuje tato práce, tedy *Tragedia Policianiana*, je nyní úkolem provést analýzu postav vystupujících ve zmiňované hře, které by tomuto typu mohly nejlépe odpovídat. Účelem je tedy nejen pokusit se najít rysy, ve kterých se tyto postavy danému typu přibližují, ale také v jakých ohledech se od něj odlišují. Je také nutné vzít v úvahu zmiňovanou studii Lidy de Malkiel, která představila specifickou postavu Centuria, vystupující v *La Celestina*, podle které se na španělské renesanční scéně 16. století postavy tohoto typu odvíjí právě od Centuria, a jak bylo zmíněno, vyvíjí se odlišným a specifickým způsobem, otázkou také je, do jaké míry lze tyto postavy vnímat jako postavy typu chlubitivého vojína.

5.1. Shrnutí obecně aplikovatelných charakteristik

Na základě výše představených studií, je tedy třeba připomenout obecně aplikovatelné charakteristiky divadelního typu chlubitivého vojína, které byly vymezeny, a podle kterých bude následně proveden rozbor konkrétních postav. Crawford, stejně jako Boughner a později Lida de Malkiel, za hlavní rysy postavy fanfaróna považují zejména vychloubáčnost. (Crawford 1911: 188; Boughner 1943: 64; Lida de Malkiel 1957: 271) Tento rys by bylo možné považovat za prvořadý, jelikož je nejvíce vyzdvihován zmiňovanými autory. Fanfarón se vychloubá nejen svými hrdinskými činy, ale také svou přitažlivostí, které žádná z žen nemůže odolat. Chlubitivý voják je v tomto ohledu velmi příznačně pojmenování divadelního typu, jelikož se neustále napaňuje, zveličuje své zásluhy, a přitom nebere ohledy na to, zda jsou pravdivé, či nikoli, jednoduše si je vymýšlí. Typické pro fanfaróna je, že se snaží zastrašit ostatní postavy, vyhrožuje komukoli, s kým přijde do roztržky, přitom se však jen snaží zakrýt zbabělost a strach, to vše kvůli nutkání po cti a obdivu. V okamžiku, kdy se dostane do potíží, však využívá umění výmluvnosti, snaží se o útěk, je velmi prozíravý v umění se vzdálit, aby to vypadalo, že odchází se vztyčenou hlavou, přičemž se tak snaží vyvarovat nebezpečí a potupy.

Mezi další obecně aplikovatelné charakteristiky chlubitivého vojína, ve kterých se autoři shodují, patří projevy zbabělosti, neustálé klení, což dokresluje jeho chování neotesance. Klame sebe i své okolí tím, že záměrně zkresluje své vlastnosti, přesto se však jeho pravý charakter vždy nakonec prokáže a z fanfaróna se vyklube pouhý mluvka a zbabělec, podle slov Lidy de Malkiel také závislý na hazardních hrách (Lida de Malkiel 1957: 271), žijící pouze z výtěžku svých prostitutek, ke kterým se chová hrubě. Tato specifická postava se stala nástrojem soudobé satiry a dokonalým prostředkem pro pobavení publika, a to právě díky svým charakteristickým rysům, svému vystupování a projevu.

Je třeba také připomenout, že jejich povoláním již nemusí být vojenská služba, ale na divadelní scéně 16. století se jejich profese mění. Konkrétně postavy Palermo a Piçarro jsou tzv. *rufianes*, tedy pasáci. Jsou postavami, které, jak již bylo vysvětleno, neovlivňují hlavní linii hry, a jejich příběh se vyvíjí nezávisle, jako vedlejší děj. V tomto okamžiku je důležité připomenout Boughnerovu studii, ve které se autor zabývá některými inovacemi, kterými postava chlubitivého vojína z hlediska jejího vývoje prošla. Mezi tyto inovace Boughner řadí právě také to, že se postava chlubitivého vojína postupně začala izolovat od hlavního příběhu hry, a postupně se od něj zcela oddělila. (Boughner 1943: 61) Přestože Boughner se zabýval inovacemi především na italské divadelní renesanční scéně, lze je aplikovat i v případě španělského divadla. Lida de Malkiel uvádí, že postava Centuria, kterého by bylo možné považovat za první postavu typu chlubitivého vojína ve španělské literatuře, se téměř nedotýká hlavního příběhu hry, ale na samém konci, jeho lži způsobí smrt hlavní postavy, která vystupuje v *La Celestina*, jímž je Calisto. (Lida de Malkiel 1957: 271) V tomto ohledu je důležité, že *rufianes* vystupující v *Tragedia Policiano*, tedy Palermo a Piçarro, zastávají roli, která je již naprosto nezávislá na hlavním ději hry, což konstatuje i Esteban Martín. Je tedy možné sledovat tuto proměnu, prostřednictvím jednotlivých výstupů těchto dvou postav, na kterých bude možné demonstrovat jejich nezávislost na hlavní linii, a tím dokázat tato tvrzení.

Dále je třeba zmínit, jak již bylo také uvedeno, že tyto dvě postavy se objevují výlučně spolu, nikdy ne jednotlivě, dalo by se tedy říci, že jednají nesamostatně, ale jak bude postupně vysvětleno, i toto tvrzení by bylo možné zproblematizovat. Palermo a Piçarro se objevují v *Tragedia Policiano* celkem v sedmi jednáních. Jak bylo tedy předznamenáno v metodologickém úvodu práce, v jednotlivých aktech, ve kterých *rufianes* vystupují, budou postupně rozebrány rysy, které tyto postavy charakterizují, a také, jak již bylo uvedeno, záměrem bude definovat ty znaky, ve kterých se Palermo

a Piçarro odlišují od tohoto typu postav. Tento postup také umožní sledovat vedlejší příběh, který se rozvíjí v souvislosti s těmito postavami, jelikož, jak bylo vysvětleno, jejich příběh se liší od hlavního příběhu děje. Sledování jejich vystupování v jednotlivých aktech tedy umožní, kromě analyzování obecně aplikovatelných charakteristik, také porozumění roli, kterou ve hře zaujímají. Následující kapitoly budou rozděleny podle vývoje děje jejich příběhu.

5.2. Rozbor jednotlivých aktů, v nichž vystupují *rufianes*

5.2.1. Úvodní výstup *rufianes*

Poprvé se Palermo a Piçarro objevují hned ve druhém aktu, ve kterém vystupují společně se Solinem, Saluciem, Cornelií a Orosií. Toto jednání je v úvodním argumentu shrnuto takto: „*Confuso Solino de se aver ofrescido a rescebir la carta de Policiano para Philomena, está hablando consigo quando viene Salucio, su compañero. Vanse a dormir en casa de sus amigas y por el camino cuenta Solino a Salucio lo que con Policiano ha pasado. Y llegados a la puerta de sus amigas, las hallan en cierto requiebro con unos rufianes y, pasada la renzilla de los celos, se acaba este acto.*“ (Esteban Martín 1992: 110-111). Solino jde z domu svého pána a přemýšlí o tom, zdali jeho nabídka doručit milostný dopis, byla uvážena, načež potká Salucia, který mu navrhne, aby se prošli a snad by mohli zůstat na noc v domě nevěstek. Po cestě rozprávějí o trápení jejich pána, přičemž je napadne přenechat zodpovědnost za doručení dopisu Silvanicovi. Když přijdou k domu Corneliie a Orosie, uslyší hlasy, a poznávají, že se jedná o Palerma a Piçarra, přičemž je zde nutné si všimnout, jak je nazývají: „*Descreo de tal si no es Palermo, el padre de las putas, y Piçarro, su compañero.*“ (Esteban Martín 1992: 112). Solino o nich mluví jako o pasákovi a jeho společníkovi či příteli, což se pak následně v textu ještě několikrát objevuje. Je z toho možné usoudit, že přestože jsou podle Estebana Martína tyto dvě postavy spjaté, vystupují vždy společně a jednají v závislosti jedna na druhé, je zde nejspíše nějaký vztah podřízenosti a nadřízenosti. Palermo je několikrát zmiňován jako „*padre de las putas*“, přičemž Piçarro jako „*su compañero*“. Tyto postavy sice tedy nevystupují jedna bez druhé, což potvrzuje tvrzení Estebana Martína, nicméně ale nejsou ostatními postavami vnímány jako totožné. Jak již bylo tedy uvedeno, jsou viděny jako pasák a jeho společník či přítel.

První výstup Palerma a Piçarra v *Tragedia Policiana* lze popsat jako opatrný. Představují se divákům ve velmi krátké promluvě s Orosií a Cornelií, přičemž svůj pravý charakter se snaží potlačit, za účelem dosažení svého cíle. Na tomto tvrzení je možné dokázat jeden z rysů, který uvádějí ve svých studiích zmiňovaní autoři. Postava chlubitivého vojína se vždy snaží zpočátku potlačit svůj pravý charakter, klame sebe i ostatní svým vystupováním, a její pravý charakter se projeví až postupně, nejčastěji na samém konci hry. Palermo a Piçarro přišli za nevěstkami za účelem získat je pod svou „ochranu“, jinými slovy je chtěli získat, aby se na nich mohli živit. Proto se snaží vystupovat obezřetně a chovají se tak, aby své okolí přesvědčili o dobrých úmyslech.

Rozmluvu mezi *rufianes* a prostitutkami začíná Palermo slovy: „*Ola, ola damas, no cesse el fabor al pobre gentilhombre, que descreo de el hijo de la Magdalena si aya en el reyno dama más bien servida que la que por servidor me tomare. Dos estáys y dos estamos, cada uno escoja a sabor de paladar.*“ (Esteban Martín 1992: 113) V této úvodní promluvě můžeme hned sledovat jednu zvláštnost. Přestože, jak bylo v předešlých kapitolách uvedeno, se pasáci chovají k prostitutkám velmi hrubě a neotesaně, přičemž je pro ně charakteristické, že se neumí vyjadřovat a nemají daleko k nadávkám, v této promluvě je Palermo oslovuje jako „*damas*“, a o sobě mluví jako o „*pobre gentilhombre*“. Z toho lze usoudit, že tyto dvě ženy nevykonávají své řemeslo pro něj, ale dokládá to tvrzení Estebana Martína, podle kterého Orosia a Cornelia pracují na svou vlastní pěst. Pokud by Palermo a Piçarro byli jejich pasáky, nevolili by tak opatrná a na jejich postavení jemná slova, nicméně jak již bylo zmíněno, potlačují svůj pravý charakter. Lze říci, že se v tomto případě jedná o *litotes*, kdy pasáci volí tento způsob oslovování jako nutnost, jako povinné upozadění. Je také nutné vysvětlit, že tento typ oslovování, jako například *damas* či *señoras*, je možné vnímat jako zneužívání titulatury, kterou používaly vznešené vrstvy. Toto oslovování je hodné pouze těch, kteří, jak již bylo vysvětleno, se pyšní čistotou krve, tedy *illustre en sangre*. Nicméně v tomto případě, kdy jej užívají pasáci, se jedná o záměrně přehnané lichocení, nebo dokonce o ironické užití této titulatury. Jak prostitutky, tak *rufianes* vědí, že toto oslovování jim nepřísluší. Jako ironické je to vnímáno hlavně divákem či čtenářem 16. století, který si je vědom toho, že se jedná o užití krajně nevhodné a je znalý konvencí a způsobů své doby, proto se očekává, že tento prvek vyvolá u publika smích. Je ale také možné vnímat vznešené oslovování prostitutek jako záměrnou hru ze strany *rufianes*, kteří se jim tak chtějí vlichotit, aby dosáhli svého.

Cornelia na jeho návrh reaguje následovně: „*Mira, señor Palermo, no te engañe la sombra. Cata que somos viejas y no valemos nada para tu servicio.*“ (Esteban Martín 1992: 113). Čímž dává najevo, že nemají v úmyslu pro ně pracovat. Jedná se nejspíše o pouhou výmluvu, jelikož jak bylo již zmíněno, vykonávají profesi na svou vlastní pěst, a nejspíše se nehodlají o výdělek dělit. Je pravděpodobné, že se již znají, a že jejich vstřícné chování je tedy opravdu jen hrou, kterou se baví a přetvařují se a nic nezmění na mínění, které o nich nevěstky mají, přesto jim odpovídají také poměrně vstřícně. Palermo reaguje na její odpověď slovy, která jsou již typičtějším projevem tohoto typu postav: „*¿Vieja te me hazes, traydora? ¡Por el cuerpo sancto de la rehayada!, si acá abaxo te apañasse, yo te embiasse que la madre Bereçita no te conosciesse.*“ (Esteban Martín 1992: 113). Jeho mluva se již proměňuje, od úvodních slov, která volil vytríbeně, se nyní jeví jako prostá, stále se však snaží neužívat nadávky, nebo jiná hrubá a neomalená slova. Do promluvy se poté zapojuje i Piçarro, který je přemlouvá, že v jejich službách by si přišly na dobré peníze, a navíc by získaly ochranu, která je pro ně, obzvláště kvůli jejich profesi, nezbytná a důležitá. Orosia navrhne domluvit si schůzku na následující den, načež Palermo souhlasí zdánlivě velmi zdvořile a opět využívá lichotivého oslovení, čímž plní svou roli ve hře, kterou mezi sebou začali: „*¡O linda gracia de muger, voto a tal! ¿qué te parece, señor Piçarro? ¿Quién no perderá mil vidas por ganar tan graciosa joya?*“ (Esteban Martín 1992: 113).

Z této promluvy lze tedy doložit některé rysy, které ve své studii uvedl Boughner, jelikož zmiňuje právě vznešené oslovování prostitutek, jako jeden z charakteristických rysů postavy chlubitivého vojína, který podle něj začali ve svých hrách využívat italští autoři k zesměšnění zženštilých španělských vojáků. Podle jeho slov má toto oslovování žen co dočinění s vnímáním ideálu kavalíra. (Boughner 1943: 73) Jak je ale možné vidět, tento prvek byl používán i na španělské renesanční divadelní scéně. Nabízí se tedy možnost vnímat tento prvek nejen jako prostředek, který využívali Italové k zesměšnění španělských vojáků, ale jako obecně aplikovatelnou charakteristiku. Je nutné vnímat vznešené oslovování nevěstek z hlediska kontrastu, který s sebou toto oslovování přináší. Právě tento kontrast je komickým prvkem, jelikož se jedná o postavy na okraji společnosti, u kterých je ideál kavalíra v rozporu s jejich povoláním. V tomto případě se jedná o ještě specifitější užití, jelikož jak je známo, Palermo a Piçarro se teprve snažili získat tyto dvě nevěstky do svých služeb, snažili se tedy vystupovat tak, aby je zaujali a dokázali přesvědčit, proto se tedy jejich chování nemohlo projevit naplno, navíc se

jedná o jejich první výstup, a jak již bylo řečeno, pravý charakter těchto postav se projeví zpravidla až na konci.

Když pak *rufianes* odcházejí, vstoupí Solino a zvolá: „*¡O vellacos, rufianes! ¿Y esta es la hora de andar rondando?*” (Esteban Martín 1992: 113). V tomto okamžiku se *rufianes* vylekají, jelikož nečekali přítomnost jiných mužů. Nastává zvrát v jejich chování. Přestože se neschyluje k boji nebo roztržce, Palermo se obrátí na svého společníka: „*¡Huye, huye, Piçarro!*” (Esteban Martín 1992: 113). V závěru tohoto jednání se tedy odkrývá chování typické pro tento typ postav, a také je zde naznačena hlavní charakteristika *rufianes* vystupujících v *Tragedia Policiano*, kterou podle Estebana Martína bylo záměrem vyzdvihnout u těchto postav. Jedná se o zbabělost, tedy „*cobardía*”, kterou autor hry využil jako hlavní rys Palerma a Piçarra, která se v daleko větší míře teprve projeví v průběhu hry. A právě zbabělost je také jednou z obecně aplikovatelných charakteristik postavy chlubitivého vojína. V tomto rysu se shodují všechny představené studie, uvádí jej jak Crawford, tak Boughner i Lida de Malkiel. Palermo nabádá Piçarra, aby se co nejrychleji vytratili a nedostali se do potíží. Salucio za nimi ještě křičí: „*¡Dales, mueran los ladrones, mueran!*” (Esteban Martín 1992: 113) a Piçarro již téměř na útěku vykřikne: „*¡Alivia, alivia, que vienen cerca! Sancta maría, valme!*” (Esteban Martín 1992: 114). Projevují se zde tedy nejen jako zbabělci, ale navíc v okamžiku, kdy se dostali do úzkých, a zde je tím myšlena jen pouhá přítomnost sluhů, kteří na ně pokřikovali, dostávají strach a co nejrychleji se snaží utéct. Tím jejich vystupování v druhém aktu končí. Celé jednání je pak ještě zakončeno hádkou. Orosia a Cornelia nechtějí Solina a Salucia pustit do domu, vypukne spor, doprovázený pár uštědřenými ranami, až se nakonec Solino a Salucio vzdálí, než se začnou scházet lidé na ulicích.

Následně je na ně odkazováno v pátém jednání, které je shrnuté slovy: „*Cornelia y Orosia conciertan de yr a la posada de Palermo y Piçarro, públicos rufianes, y yendo por el camino [se] encuentran con Silvanico, paje de Policiano, con el qual pasan sus acostumbradas puterías. Silvanico va adelante y habla con Dorotea, criada de Philomena, y le da la carta que lleva de Policiano, etc.*” (Esteban Martín 1992: 127). V návaznosti na druhé jednání, se Orosia a Cornelia rozhodnou, že Palerma a Piçarra mohou využít k odplatě na Solinovi a Saluciovi. Chtějí se pomstít za to, jak se k nim sluhové chovali, a rozhodnout se jít na schůzku, kterou si s *rufianes* domluvili. Musí však vyrazit zahalené, aby je cestou nikdo nežádoucí nepoznal: „*Toma, hermana, tu manto*

y vamos a la posada de aquel rufianazo de Palermo, que ya viste cuánto fue obligado a hazer lo que yo le mandasse, y <pongamos> en sus manos el castigo destes vellacos, que no avemos menester otro más cruel verdugo.” (Esteban Martín 1992: 127). V podstatě se snaží využít toho, jak moc je chtěli Palermo a Piçarro získat do služeb, jelikož jak je vidět v této promluvě, Cornelia si je jistá tím, že by je mohla přesvědčit, aby se zhostili vykonání pomsty a odplaty za ně, nejspíše s trochou vydírání. Na tomto příkladě je možné doložit další z charakteristik typických pro postavu chlubitivého vojína, i přestože v tomto jednání nevystupují. Promluva mezi Cornelií a Orosií je důležitá hlavně proto, že dokazuje, že se prostitutky snaží využít Palerma a Piçarra pro své účely. Jak bylo uvedeno dříve, pro postavu chlubitivého vojína je charakteristická jejich domýšlivost, hlavně ohledně jejich přitažlivosti, a jsou si také jisti, že jim musí zaručeně podlehnout každá žena. (Boughner 1943: 73) Pro tuto situaci je však nutné vyzdvihnout, že nejen, že jimi ženy pohrdají, ale že mnohdy naoko přijmou jejich návrhy v případě, aby je poté zesměšnily, potupily, obraly o peníze, nebo je využily. V této souvislosti je nutné si všimnout také toho, že se zdálo, že nevěstky nemají zájem se s Palermem a Piçarrem na ničem domluvit, a ani to nevypadalo, že by se chystaly na druhý den se s nimi setkat, spíše se zdálo, že navrhly schůzku na druhý den, aby se jich taktně zbavily. Ale poté, co se udála ta zmiňovaná roztržka mezi nimi a Policianovými sluhy, rozhodly se, že by přeci jen mohly tyto pasáky využít k uskutečnění odplaty, což odpovídá uvedenému modelu. Cestou potkají Silvanica a vyzvídají na něm, kde se pohybují Solino a Salucio, v kolik a kam večer vyrážejí apod., aby měly k dispozici co nejvíce užitečných informací k sestrojení pomsty.

5.2.2. Zdvořilostní hra

Postavy Palermo a Piçarro pak vystupují v sedmém aktu, který je argumentem uveden následovně: *Cornelia y Orosia llegan en casa de Palermo, donde hallan a Piçarro, su compañero, a los quales se quexan de la injuria que de Solino y Salucio rescibieron y les piden que entiendan en la vengança, etc.”* (Esteban Martín 1992: 137). Jelikož Orosia a Cornelia přicházejí do domu pasáků zahalené, zprvu je vylekají, brzy však rozehrají smlouvenou hru. Nevěstky se jim chtějí vlichotit, aby je přiměly k náklonnosti ohledně jejich záležitosti, a aby u nich vzbudily pocit, že jejich ochranu potřebují, například když se Orosia nazývá jeho velikou služebnicí. Je to však nutné vnímat jako pokračování

v započaté hře ohledně vznešeného oslovování, jak již bylo možné sledovat v jejich prvním výstupu: “*Señor Piçarro, agravio me hazes con tan poco conocimiento siendo yo tanto tu servidora.*” (Esteban Martín 1992: 138). Palermo a Piçarro se své role v této hře chopí se stejným zápalem, jelikož se chovají nezvykle pohostinně: “*Muchacho, corre, toma aquel jarro.*” (Esteban Martín 1992: 137), ale Orosia žádá, aby se dlouho nezdržovaly a vyřídily co nejrychleji záležitost, se kterou přišly.

Nejprve je třeba zmínit ty rysy, které již byly představeny, a které se znovu objevují i v tomto jednání. Patří mezi ně již zmiňované vznešené oslovování nevěstek, při kterém *rufianes* využívají své výmluvnosti, jako například: “*O, perdone hermosa...*”, dále “*O, perla de oro...*”, nebo také “*...coraçón mío*” apod. Ohledně této zmiňované výmluvnosti je třeba zmínit také to, že podle Boughnera, bylo pro postavy typu chlubitivého vojína charakteristické, že se rády nechávaly unést svými řečnickými projevy a rády samy sebe poslouchaly. (Boughner 1943: 64)

V následujícím rozhovoru mezi těmito postavami se pak projevují další rysy, které budou nyní rozebrány. Palermo se vyptává „...¿*Ay algún embaraço, en que yo puedo poner la vida en tu servicio?*” (Esteban Martín 1992: 138). V jeho slovech je možné vidět sebevědomí, jako jeden z prostředků k přesvědčení o své zdánlivé náklonnosti a o svém chování kavalíra. Cornelia jim vysvětlí, co se stalo a žádá je, aby se o to postarali, aby dokázali, že jejich sliby o ochraně nebyly plané: „...*Enojadas venimos mi prima y yo, y con mucha razón, porque de unos vellacos, moços de espuelas, avemos seydo afrentadas, y quien bien nos quisiere nuestra injuria ha de tomar por suya, porque mi amigo es otro yo y ansí deve sentir mis <enajos>.*” (Esteban Martín 1992: 138). Palermo se dožaduje, aby mu nevěstky řekly, kdo je urazil, přičemž se před nimi nehodlá shodit a slibuje, že je pomstí. Již v této promluvě je možné vidět, jak Palermo zveličuje a snaží se v proslovu vyzdvihnout svou statečnost a svou odhodlanost nenechat jen tak, aby „dámy” někdo urážel, i když jak bylo již řečeno, obě strany si jsou vědomy, že se o žádné dámy nejedná: „...*Dime quién son los que te enojaron y déxame tomar mi hatillo, que no creo en la fe de los tártaros si <handrajos> no te los lleve hechos y la sangre me beva por dexarte más vengada.*” (Esteban Martín 1992: 139). A Piçarro mu přitakává „...*da gracia a Dios que tienes por amparo al señor Palermo y a mí, que seremos verdugos de quien tu çapato offendiere. Y no digo yo con dos, que, en fin, es meaja en capilla de frayle para lo que mi espada corta, pero si quinze fueran los contrarios, hombre ay en el estancia que no mudará el color para acometerles. Y aun reniego de los montes claros si no tengo una*

hojuela en la mano que no haze más de los hombres hechos malla que si fuessen hechos de manteca.” (Esteban Martín 1992:139).

Jakmile se tedy Palermo a Piçarro dozví o tom, co se stalo, začnou se předhánět ve vychloubání a doplňují jeden druhého ve vychvalování své statečnosti. Projevuje se tak další ze znaků, charakteristických pro postavu chlubitivého vojína. Jak již bylo zmíněno, jedná se o rys, který lze považovat za prvořadý. Vychloubáčnost považují za hlavní charakteristiku chlubitivého vojína všechny zmiňované studie. Boughner hovoří o tom, že vychloubání divadelního typu chlubitivého vojína na renesanční scéně gradovalo do extrémních rozměrů, a týkalo se zejména udatnosti a statečnosti. (Boughner 1943: 64) Vychloubáčnost zmiňuje i Lida de Malkiel (1957: 274) a Crawford (1911: 188). Na zmíněných dvou promluvách Palerma a Piçarra je již tedy možné demonstrovat tento rys. Oba provolávají bez váhání, že se ujmou zodpovědnosti za odplatu, a nedopustí, aby někdo urážel dámy, což se v následující promluvě ještě dále rozvíjí a jejich naparování se stupňuje. Palermo se zaručuje za udatnost svého společníka a prohlašuje o něm, že pověst jeho meče je známá po celém království a dokáže přemoci i ty nejobratnější, přičemž odkazuje na další spoustu žen, které má jeho přítel pod svou ochranou: „*Orosia, señora, poca noticia tienes del señor Piçarro. Mal informada estás del nombre que su espada tiene en el reyno. Pues quiero, dama que sepas que quien más agora floresce en las armas ninguna ventaja le haze, y el día que no se embuelve en negocios de poner la vida en condición no piensa aver hecho hacienda. Su tracto es cincuenta mugeres repartidas por las meçebías del reyno, y la que más fama tiene huelga de le tener por amparo. Mas yo te juro al Sepulchro Sancto de la Rehoyada, y ansí aya yo ventura con damas, cómo le vi oy hazer un hecho que Rebeca en su tiempo no le hiziera.*“ (Esteban Martín 1992: 139-140).

Také je zde nutné upozornit na další prvek, který se v této promluvě objevuje, a to vychvalování šermířského umění, které podle všeho Piçarro ovládá. Pro postavu chlubitivého vojína je charakteristické, že se vychloubá svými šermířskými dovednostmi, a svůj meč vyzdvihuje nad všechny ostatní zbraně, jelikož nikdo jiný jej nedokáže ovládat s takovou obratností. Ohledně tohoto prvku, tedy soubojů a duelů, se vyjadřuje ve své studii zejména Boughner (1943: 67). Jedná se o prvek, který je využíván tímto typem postav k zastrašení nepřítele, nebo svým vychloubáním chce rozšířit pověst o své nepřemožitelnosti. Většinou se však snaží, jak již bylo uvedeno, odradit nepřítele tak, aby nakonec k žádnému boji vůbec nedošlo, jelikož meč jim slouží pouze jako nástroj

k zastrasování, v případě souboje upřednostňuje ztrátu cti a útěk, než možný střet a ztrátu života.

Z tohoto výstupu je možné vidět, jak se svým projevem snaží o své statečnosti přesvědčit nevěstky, a navíc se zdá, že jsou o ní přesvědčeni i oni sami. Snaží se o své pravdomluvnosti přesvědčit za každou cenu, až to opět přehánějí, jelikož dokonce odkazují na svaté „*juro al Sepulchro Sancto*“, což je typické i v jejich dalších promluvách. Lze to považovat za prvek, který je neodmyslitelnou součástí jejich projevu, přičemž odkazování na autority bylo již možné vidět i v předchozích citacích. Tento prvek však nelze považovat za rys charakteristický výlučně pro typ postavy chlubitvoho vojína, jelikož odvolávání na autority používají i ostatní postavy, zejména ty, které zastávají vedlejší role. V tomto případě se tedy netýká pouze *rufianes*, ale objevuje se také v promluvách sluhů, prostitutek a používá jej také Claudina, tedy *alcahueta*. Nicméně je důležité tento prvek vnímat v projevu postav, kterých se týká tato analýza. Jak bylo zmíněno, *rufianes* jej využívají, aby stvrdili a učinili zdánlivě nezvratná a nesporná svá slova, a to ta, která se v tomto případě týkají vychloubání.

Jak bylo možné vidět, Palermo a Piçarro se nechávají unést opěvováním své statečnosti a odhodlanosti pomstít Orosii a Cornelií. Opět využívají své výmluvnosti, protože si je chtějí naklonit, ne snad proto, aby plnili povinnosti náležející kavalírovi, ale proto, aby dosáhli svého, tedy aby tyto dvě prostitutky vykonávaly své řemeslo pro ně a mohli tak žít z jejich výdělků. Proto jim tedy slibují, že pro ně odplatu vykonají. Můžeme však pozorovat, jak se snaží obalamutit se navzájem. Jak nevěstky, tak pasáci, se snaží dosáhnout svého cíle pomocí vlastních prostředků, které vlastně dokreslují tu zmiňovanou hru, kterou mezi sebou vytváří, předstírají k sobě náklonnost slovy, gesty, posunky, ale z obou stran je cítit že k sobě navzájem takový vztah nechovají.

Na nevěstky jejich vychloubání však zřejmě tak velký dojem neudělalo, jelikož Orosia na jejich sáhodlouhé opěvování velmi stroze odpovídá, aby vychloubání ponechali na jindy: „*Ora, señor Palermo, dexemos las alabanças deste gentilhombre para <otro> día.*“ (Esteban Martín 1992: 140) a následně dodává: „*...Nosotros venimos deprissa y no a más que daros parte de nuestra injuria. Si pensáys poner en ello la mano, yremos mi prima y yo descuydadas, y si no también nos avisad, que, como nascí para la muerte, que ay gentileshombres en la ciudad que no verán otro Dios sino que nosotras les mandemos.*“ (Esteban Martín 1992: 140). Bez obalu a přímo se jich ptá, zda jsou ochotni

se postarat o jejich záležitost, či nikoli. Tím se zde nabízí příležitost, aby se *rufianes* rozhodli, ale protože je pro ně nepřipustné, aby se nechali zahanbit, nebo aby dokonce snad prohráli v rozehrané partii s prostitutkami, nemají v podstatě jinou možnost než přijmout. Proto Palermo odpovídá: “...*Dexadme el cargo y dormid sin pena, y no me tengáys por Palermo, hijo del Merino de Ronda, si juntos no los embío a çenar con Lucifer. Mira, señora Cornelia, qué tanto desseo tu servicio que, juro a los sanctos quatro elementos, entre sueños piensso cómo tenerte contenta...*” (Esteban Martín 1992: 140) Palermo a Piçarro po výčtu svých hrdinských činů, jednoduše nemohou odpovědět jinak, než že se o odplatu postarají, přesvědčují je o své přízni a o tom, že je ochrání, aby byly spokojené. Orosia ještě na odchodu prohlásí, že tedy považuje jejich prosbu za vyřízenou a že na ně spoléhají. Palermo nakonec stvrzuje slib slovy: „*Pues damas, rescibid la voluntad del pobre gentil hombre, que otro día se abrá la obra.*“ (Esteban Martín 1992: 141) a rozloučí se.

Až do tohoto okamžiku, bylo možné v promluvách Palerma a Piçarra vidět, že jejich vychloubání by zřejmě nemělo hranic, pokud by Orosia nepřerušila a nezastavila proud opěvování jejich hrdinství. Nejspíše by se vydrželi předvádět a vychvalovat ještě dlouhou chvíli. Na této promluvě je kromě vychloubáčství ještě možné dokázat další ze znaků, které by bylo možné považovat za charakteristický ohledně vystupování postav chlubitivého vojína. Jak bylo uvedeno v předešlých kapitolách, jedním z typických rysů pro tento specifický typ postavy je domýšlivost o jejich výmluvnosti a řečnických schopnostech, díky nimž si dokáží podmanit jakékoli posluchače a přesvědčit je o pravdivosti svých slov. Přesně o to také v této uvedené promluvě Palermovi a Piçarrovi šlo. Snažili se svým projevem, ve kterém využívali spousta lichotivých slov, vychloubání se, naparování se, zveličování svých dovedností, ale i opěvování jeden druhého, dosáhnout toho, aby jim nevěstky jejich slova uvěřily, a to s jediným cílem, získat je do svých služeb, aby pak na nich mohli parazitovat. Je však velmi zajímavé si všimnout poměrně chladných reakcí ze strany prostitutek, které, jak se z promluv zdá patrné, neprojevíly zmínky obdivu, uchvácení, dokonce jim ani nic neslíbily na oplátku za to, že se *rufianes* postarají o jejich záležitost.

Lze si také všimnout, že Orosia a Cornelia využily svých prostředků k tomu, aby pro ně Palermo a Piçarro udělali, co potřebují, ale nehovoří o tom, zda poté budou ochotny vstoupit do jejich služeb, nebo jinými slovy, jak to nazývají „pod ochranu“ pasáků, a nezdá se, že by to byl uzavřený obchod výhodný pro obě strany. Je tedy možné zde

sledovat, jak se snažily využít jejich domýšlivosti ke svým účelům, což zmiňují představené studie jako další z rysů, charakteristických pro tento specifický typ postavy. (Crawford 1911: 188; Boughner 1943: 67; Lida de Malkiel 1957: 274) Jedná se o to, že kvůli své domýšlivosti, jsou využíváni a snadno zmanipulovatelní, přičemž však nakonec budou zneužiti k dosažení něčeho, z čeho oni nemají žádný prospěch, naopak zůstanou na posměch, nebo obraní o peníze, nebo potupně zostuzeni.

5.2.3. Projevy zbabělosti

Po předchozí analyzované promluvě však přichází zvrát, který dodává nový rozměr vystupování Palerma a Piçarra v *Tragedia Policiana*. Když nevěstky odešly, nastal obrat v chování těchto dvou postav, který je důležitý pro sledování a rozbor dalších rysů charakteristických pro tento specifický typ postavy. Na scéně zůstávají pouze Palermo a Piçarro, kteří se obracejí jeden na druhého, přičemž se naplno projevuje jejich pravý charakter. Proměňuje se styl jejich projevu, mluví hrubě a neomaleně, jelikož před sebou nemusí nic předstírat, jejich chování se mění. Z následujícího dialogu je pak možné sledovat další rysy, charakterizující tyto postavy.

Piçarro prohlašuje: „*Vayan de Dios las pellejas. O, pésete tal con las çurraticas adobadas, ¿y esta pelazga nos tiene agora guardada? ¿Escaponos Dios y nuestra diligencia la nochce passada y quierénnos tornar a meter en el garlito? Mira, hermano Palermo, el remedio más sano para destas pellejas nos defendamos, porque de mí te hago saber que no saldré de casa a <negocio> de tanto peligro, y avisote que si a sacarme porfiaras, al primer repiquete de broquel no me hallarás en toda la ciudad.*” (Esteban Martín 1992: 141). Tento obrat v chování, jak je možné vidět, byl způsobený strachem, který v nich vzbudilo pomyšlení na nebezpečí, které by jim mohlo hrozit. Nelze také říci, že by jeden z nich dokázal zachovat chladnou hlavu, z Palermových slov je totiž možné sledovat, že i u něj se projevila zbabělost, a to ve stejné míře, jako u jeho přítele: „*O, pese a la fe de los moros, Piçarro, hermano, que el diablo nos topó con putas tan reboltosas. Dios sabe cuánto estoy fuera de asir quistión con nadie, sino que mis pecados me quieren ya llevar arrastrando al çimenterio: un brazo tengo más yerto que si fuesse de madera. Yo no traygo espada tanto para reñir quanto para hazer mamparos mientras me <pongo> en huyda.*” (Esteban Martín 1992: 141). V jeho slovech je možné vidět, jak sám sebe definuje a říká, že „nosí meč pouze proto, aby mu dal čas utéct.” Nastává zde

situace, ve které se zdá, že jejich předchozí předhánění se ve výčtu svých hrdinských činů bylo najednou vystřídáno až předháněním se v popisování své zbabělosti. Tito dva mezi sebou nemají žádné zábrany a nemusí před sebou předstírat udatnost a statečnost. Naopak mohou odkrýt svou pravou tvář, protože vědí, že se nemusí jeden před druhým přetvařovat.

Nejprve je třeba upozornit, že prostitutky, které byly předtím nazývány jako *señoras*, *perlas de oro*, *damas*, *hermosas* etc. jsou nyní pojmenovávány jako *las pellejas*, *putas tan reboltosas* apod., což je již typickým projevem tohoto specifického typu postav. Nejedná se o přetvářku, jako tomu bylo předtím, ale jejich vyjadřování se proměňuje na neotesané a velmi prosté, až hrubé, užívají dokonce vulgární výrazy. Piçarro lamentuje, že se jim minulou noc podařilo utéct o vlasek, a nyní by se měli řídit do neštěstí, přičemž svého přítele důrazně upozorňuje, že se do žádné pasti chytit nehodlá, a to ani kdyby naléhal, že se raději schová, aby jej v celém městě nenašel. Nicméně to nemusel říkat dvakrát, jelikož Palermo podle všeho rozhodně nemá v úmyslu se do nějaké odplaty pouštět. Navíc říká, že má ruku ztuhlou jako kdyby byla ze dřeva a přiznává se, jak již bylo vysvětleno, že meč nenosí proto, že by s ním chtěl bojovat, ale používá ho jako překážku pro protivníka, zatímco se snaží o útěk.

Piçarro přiznává, že celý třese při pouhém pomyšlení na to, co by se mohlo stát a navíc se v jeho promluvě objevuje již velmi hrubá nadávka, což dokazuje, jak velký strach zřejmě má, když se již nedokáže ovládat: „*Pues de mí no hagas cuenta, que despecho de la puta que me parió si las carnes no me están temblando con sólo el pensamiento.*“ (Esteban Martín 1992: 141) a dodává, že má v plánu zítra pouze předstírat obchůzku, ale pak zůstat zavřený několik dní, dokud ty dvě nepřejde trochu jejich vztek a celé se to uklidní: „*Mañana quiero fingir un camino y estarme encerrado doze o quinze días y entretanto estas borrachas abaxarán un poco la cólera.*“ (Esteban Martín 1992: 141). S jeho nápadem souhlasí i Palermo, který navrhuje, aby po setmění vyšli ven, ale pak včas zmizeli, než by se něco mohlo přihodit: „*Bien has acordado, amanecerá y medraremos. Pero no me parece mal que andemos sobre el aviso y si viéremos tiempo en que a nuestro salvo podamos hazer una levada que no monte más de un cumplimiento, bastará para salir cargo, y si mal nos <sucediere>, a los pies nos encomendemos, que son alivio de pecadores.*“ (Esteban Martín 1992: 141).

Začínají tedy sprádat plán, jak by mohli zdánlivě dostat slibu, ale pouze na oko, hlavně aby se nedostali do nebezpečí, a pokud by se zdálo, že se dostávají do úzkých, co nejrychleji musí utéct pryč. Jejich počáteční zbabělost, která téměř přecházela v paniku, zdá se částečně opadla, a nyní se snaží vymyslet plán, jak by to mohli udělat, aby to vypadalo, že se svému slibu snažili dostat, ale nedostali příležitost. S touto proměnou je možné spojit další z rysů, které by bylo možné aplikovat na postavu chlubitivého vojína. Podle zmiňovaných autorů, tedy Boughnera, Crawforda a Lidy de Malkiel, se nejednalo o postavy nijak bystré či chytré, ale vychytralé. V této souvislosti, je tento rys možné vidět na snaze Palerma a Piçarra nalézt nějaké řešení, které by jim hrálo do karet, ale přitom se ze slibu mohli nějak vykroutit. Jedná se o postavy prosté, ale jak je vidět, při pomýšlení, že by se mohly dostat do „ohrožení života“, neváhají pomocí své vychytralosti hledat nejlepší možnou cestu záchrany.

Přičemž je třeba si všimnout, že jejich zbabělost jim nedovoluje si ani připustit, že by snad oni mohli nahnat strach někomu jinému a stát na vítězné straně. Automaticky se bojí toho, že by to pro ně znamenalo smrt, jelikož mluví o „*çimenterio*“, tedy o hřbitovu. Stejně jako předtím zveličovali své hrdinství, nebojácnost a udatnost, nyní zveličovali nebezpečí, které by jim mohlo hrozit, dostanou-li se do potíží s těmi „*vellacos*“, tedy padouchy. Předpokládají, že nejspíše nelze tuto roztržku vyřešit rvačkou, ale že v tomto souboji by mohli přijít o život. Zřejmě tak usuzují z toho důvodu, že vlastně nejsou žádnými obratnými šermíři.

Toto jednání je zakončeno tím, že se ti dva nakonec dohodnou, že následující den půjdou bezpečnou cestou, jak považuje za nutné ještě vyzdvihnout Piçarro: „*Ora Dios lo encamine por camino más seguro, que a mí no me parece que devemos ponernos en tal peligro. ¡Vayan para vellacas!*“ (Esteban Martín 1992: 142) Načež Palermo dodává: „*Ora reposemos y tomemos consejo con el tiempo.*“ (Esteban Martín 1992: 142).

5.2.4. Proměnlivé vystupování

Po jejich zmiňovaném výstupu v sedmém aktu, se znovu *rufianes* objevují ve dvanáctém aktu, který je argumentem uveden takto: „*Palermo [y] Piçarro van a casa de Cornelia y Orosia para traerlas a su estancia. Van por el camino temiendo topar con los criados de Policiano. Llegados a casa de estas mugeres, las traen consigo, etc.*“ (Esteban Martín

1992: 170) V tomto argumentu se předznamenává, že Palermo a Piçarro se chystají jít za nevěstkami, aby je přivedli do svého domu.

Palermo promlouvá první a vybízí svého přítele, aby již vyšli: „*Hola, Piçarro hermano. Salgamos ya de casa, pesar de Lucifer, y vamos a traer aquella gentezilla a la estancia.*“ (Esteban Martín 1992: 170). V jeho promluvě je možné sledovat, jak opět využívá nelichotivé oslovení prostitutek a místo *damas* či *señoras* je nazývá chátrou a lůzou, tedy jako „*gentezilla*“, nebo, jak bude možné vidět v další promluvě, například „*pelosas*“ či „*piltrafas*“ tedy trosky.

Jeho zvolání lze interpretovat jako snahu o dodání si odvahy, přičemž se snaží vystupovat odhodlaně, ale přesto jeho klení dokazuje jistou pochybnost a strach. To, co mu odpovídá Piçarro, je již bezpochyby projevem zbabělosti, jelikož v jeho slovech lze vidět opravdové obavy a neochotu pouštět se do takových nebezpečných akcí. Je dokonce tak vystrašený, že prohlašuje, že mu čepec slouží jako nočník: „*A boca de sorna me parece más seguro, porque si escándalo oviere podamos tomar calças, ya me entiendes, que despecho del galeón de Francia si me querría asir con nadie. El espada tengo hecha un assador, un broquel traygo sin aro, el guante parece arañuelo, pues el caxquete sirve agora de orinal, blanca para comprar armas; rape el diablo que yo mando, que por un real me puedan agora ahorcar.*“ (Esteban Martín 1992: 170).

V této promluvě můžeme opět sledovat již zmiňovaný rys, kterým je zbabělost. Byla mu věnována pozornost již v rozboru předešlých jednání, ve kterých Palermo a Piçarro vystupují, proto je na něj zde pouze upozorněno, jako důkaz toho, že autor *Tragedia Policiana*, vykreslil tyto postavy, jak bylo předznamenáno, s účelem vyzdvihnout jejich zbabělou povahu a ustrašenost.

Piçarro vyjadřuje své přání, že doufá, že s nevěstkami nebudou žádné okolky a půjde to rychle: „*Ora las pelosas vayan a punto, porque si por caso valiere huya, no se queden <en> poder de vellacos.*“ (Esteban Martín 1992:171). Piçarro by rád co nejrychleji vyřídil jejich záležitost, aby v případě, že by byli nuceni utéct, nezůstaly nevěstky v rukách těch padouchů, tedy „*vellacos*“, jak nazývá v tomto případě Solina a Salucia. Přestože můžeme pozorovat v jeho slovech ustrašenost, je také nutné si všimnout, že i když by raději utekl, anebo se do nebezpečí vůbec nepouštěl, nehodlá si nechat ujít potenciální možnost výdělku, který se pokouší získat tím, že Orosia a Cornelia budou vykonávat své řemeslo pro ně. Lze tento prvek vnímat jako jeden z dalších rysů.

Upozorňuje na něj Lida de Malkiel, která ve svém článku vysvětluje, že postava fanfaróna se na španělské renesanční divadelní scéně změnila v pasáka vykořisťovatele, který je chamtivý a parazituje na prostitutkách, které pod ním pracují. (Lida de Malkiel 1957: 271) V tomto případě tedy lze vidět, jak se zbabělost střetává s chamtivostí, a jak si musí pasáci dodat odvahy, aby jejich započatá snaha o získání dalších prostitutek do svého „harému“ nepřišla vniveč.

V okamžiku, kdy se již přibližují k domu nevěstek, ještě Piçarro dodává: „*Cerca llegamos; y mira, Palermo hermano, que suelen dezir que los hombres de honra preçian más la muerte dichosa que la vida deshorrada. No te engañe a ti esta opinión de locos, sino da al diablo la honrra y pongamos en cobro la vida.* (Esteban Martín 1992: 171) Je nutno se pozastavit u této jeho myšlenky, kterou svěčuje Palermovi. Promlouvá k němu ustrašeně, aby se ujistil, že mají oba stejný postoj, co se týká hrdinské smrti. Jelikož se na svého přítele obrací se slovy, že někteří vznešení muži by raději zvolili smrt než život, aby tak nepřišli o pověst rodiny a svou čest, což mu přijde naprosto nepochopitelné, a neodpustí si zdůraznit svému příteli, aby se nenechal obalamutit tím, co je pro tyto „blázny“ ctnostné, jak je nazývá, ale aby v případě nouze, zvolil za každých okolností život.

Jedná se o další doložitelný rys, který lze aplikovat na postavu chlubitivého vojína, jelikož jak bylo již zmiňováno, přesně tento rys uvádí ve své studii Boughner (1943: 67). Podle něj italští autoři užívali ve svých hrách prvek souboje či duelu, ke kterému se muži vyzývali na důkaz, nebo k ochraně své cti. Podle něj tento prvek umožnil odhalit zbabělost postavy chlubitivého vojína, protože jejich uměním bylo se z takového souboje vymluvit a snažili se udělat vše proto, aby k boji vůbec nedošlo. Jak je možné vidět, nejen italští autoři tento prvek využívali, ale objevil se i na španělské divadelní renesanční scéně, což dokazuje i tato zmiňovaná promluva mezi Palermem a Piçarrem. Je nutné si povšimnout, že se navzájem ujišťují, že pokud by došlo k souboji, nebudou se chovat jako ctností muži, kteří by se jistě ze souboje nepokoušeli vymluvit, aby uchránili svou čest, ale naopak se předem domlouvají, že v takové situaci by pro ně měl větší cenu život než nějaká čest. Ironické také je, že právě takové muže, kteří by položili život za záchranu své cti považují za blázny.

Jak se pomalu přibližují k domu nevěstek, začínají si domlouvat, jak budou postupovat a jak se chovat. Musí se opět přizpůsobit sebevědomému vystupování, které se snažili

prostitutkám vnutit, proto Palermo svého přítele nabádá, aby se opět začal chovat tak jako vždy, když se s nevěstkami setkali, aby nedával najevo svůj strach a vystupoval s mečem v ruce, očima otevřenýma, a aby mluvil s obvyklou troufalostí, protože zde v tomto domě jsou považováni za odvážné muže. Navíc ho také vybízí, aby si dával pozor a neříkal hlouposti: „*<Puesto> que avemos de ser más ligeros en los pies que en las manos, también es menester que para que estas piltrafas no nos tengan en poco hagas, hermano, del feroz y hablez de la hermanía, el espada en la mano, el passo en primera, los ojos en arco, la boca medio torçida, y hablemos los acostumbrados desgarros, pues aquí somos tenidos por hombres deseguida. E mira que no dexes de contar algún contezuelo, ya me entiendes.*” (Esteban Martín 1992: 171). Načež Piçarro souhlasí a pokouší se pak naladit na pravidla hry, kterou s nevěstkami rozehráli: „*Bien dizes, marcadamente hablas. Pues ya que llegamos, lo que se hablare sea cosa de tomo.*“ (Esteban Martín 1992: 171).

V okamžiku, kdy stojí na prahu domu Corneliie a Orosie, Palermo vybidne svého společníka, aby se podíval dovnitř, zda tam není nikdo, kdo by jim mohl zabránit vstoupit: „*Hola Piçarro; marcha delante, mira si ay dentro quien nos defienda la entrada.*“ (Esteban Martín 1992: 171). To Piçarra vyděsí, i přes svou snahu začít se chovat odvážně, tato Palermova slova se mu nelíbí a vyvolají v něm zděšení: „*¿Deffender o que? ¡O, despecho del ánima de Berzebuy! Escucha, veamos quién suena dentro y si hombre es bivo mándale confessar.*” (Esteban Martín 1992: 172). Chtějí se tedy ještě ujistit, že jim nic nehrozí a Palermo zvolá: „*¿Quién está en su casa?*“ (Esteban Martín 1992: 172) a Cornelia mu odpoví: „*¿Quién es el que llama? Sube, señor Palermo. Tú seas bienvenido con la buena compañía.*” (Esteban Martín 1992: 172). Vstoupí tedy dovnitř a v tom okamžiku se opět rozehraje zdvořilostní hra.

Po několika zdvořilostních frázích na začátku jejich setkání se pak Palermo obrací ke Corneliie, aby konečně mohl přejít k řešení záležitosti, kvůli které přišli: „*Señora Cornelia, ya sabes cuántas vezes te he rogado que tú y la compañera passéys el ható a la estancia, porque en nuestra compañía no se puede perder nada, [y] no te has determinado hasta saber la voluntad de la señora Orosia, tu prima. Porque ella agora está presente, será bien, dama, que sepas que es mi voluntad que luego te determines a venir conmigo a mi estancia y ayudarme a passar mis trabajos, pues no me dexes solo en mis mayores passatiempos, Y si en esto pensares no contentarme, haz cuenta que me perdiste para todos los días que bivieres.*” (Esteban Martín 1992:172). Obrací se k ní se slovy zdánlivě a naoko velmi zdvořilými a laskavými, že již dlouho a několikrát ji žádal,

aby se se svou společnicí přestěhovaly k nim, do jejich domu, kde by byly obě vítány, ale Cornelia, že se ještě nevyjádřila, jelikož nechtěla rozhodovat za obě. Palermo naléhá, jelikož Orosia je nyní přítomná, aby zvážily jeho nabídku, protože jeho přáním je přivést nevěstky k němu domů, kde by mu pomáhaly s výdělkem, nenechávaly ho samotného v jeho kratochvích, a přitom by se neměly vůbec zle. Nakonec dodává, že je to naposledy, co naléhá, a pokud nepřijmou jeho návrh, nebude se již víckrát ptát. Tato slova, která nakonec volí, by mohla být vnímána jako výhružka, jelikož Orosia pak reaguje podrážděně a ve velmi dlouhé promluvě mu odpovídá na jeho podmínky.

Orosia je proti, z jejích slov je zřejmé, že se jí nabídka pasáků nelíbí. Odpovídá, že přestože se snažila Cornelií domluvit, aby nepřijímala nabídku pasáků, přičemž tak činila s nejlepším úmyslem, ona ji neposlouchá a ani si neuvědomuje, že Orosia pro obě chce to nejlepší. Ale jelikož nemůže naléhat věčně, i přestože zná Palermův záměr a Cornelia je neoblomná, obrací se k Palermovi. Chce, aby věděl, že si vydělávají tím, že poskytují své služby jen dobrým mužům, tedy „...*somos unas mugeres deseguida que substentamos la honrra haziendo servicio a los buenos.*“ (Esteban Martín 1992:173) a vyjadřuje své pochyby „...*De nuestros passados no heredamos otra hazienda, y si ésta nos falta, la vida nos sobra. Pues, metidas en un rincón de la ciudad, perdemos los amigos y no ganamos dineros.*“ (Esteban Martín 1992: 173) Orosia prohlédla záměr pasáků, a zřejmě jí bylo jasné, jak by s Cornelií dopadly. Obává se, že budou v zákoutích města hledat klienty, a přitom ztratí ty, kteří za nimi přicházeli do domu. Navrhuje, aby Corneliie zůstala s Palermem v přátelském vztahu, nezačala pro něj plně pracovat, ale aby splácela postupně to, co spolu mají nevyřízené, jak je z textu možné vyčíst, blíže však není dovysvětleno, o co se jedná: „*Lo que por ti, señor, digo <a mi prima> que haga es tenerte por amigo para reñir sus quistiones, y quando menester la ovieres que te ayude con dos doblas, acuda a su estancia, provea lo que cumpla, pero no soy de parescer que se desaperroche nuestra casa.*“ (Esteban 1992: 173). Cornelia, jak už bylo řečeno, je však již přesvědčena o svém rozhodnutí.

Palermo se nevzdává, když vidí rozpory mezi nevěstkami a pokračuje v řečnění, přičemž se jeho nátlak na ně stupňuje, jak se snaží dosáhnout svého: „*Señora Orosia, de la voluntad que yo tengo a Cornelia, tu prima, Dios y el señor Piçarro son buenos testigos, y en lo que toca a sus quistiones, quexándose ella a mí y dándome parte dellas, no sería yo Palermo, hijo del Merino de Ronda, si no pusiessse por ella la vida y todo el resto, porque, sin lo que a su persona se deve, es ley de gentileshombres hazer por las mugeres,*

quando rescibieren agravios y demasías. Yo la pienso poner donde sea conocida y tenida por quien es.” (Esteban Martín 1992: 173). Snaží se vysvětlit, že jeho záměrem je ochránit dámu, přestože se v tomto případě jedná o prostitutku, protože to mu jako kavalírovi přísluší, a nepřeje si nic jiného než chránit ji, jelikož se mu svěřila o svých záležitostech, a tak ho učinila jejich součástí. Je ochoten ji bránit, když se jí dostane urážky či potupy, nebo si na ní někdo troufá. A dodává, že ji chce zaměstnat a shánět práci v místech, kde by byla známá, a kde by ji znali takovou, jako dosud. Palermo, jak se zdá, se ve hře na zdvořilost přímo vyžívá, nechává se unést svými řečnickými schopnostmi.

Na jeho přemlouvání Orosia jen odsekne: „*En la putería*” (Esteban Martín 1992: 173). Je vidět, že svůj odmítavý postoj Orosia dává značně najevo a nevěří mu ani slovo. Palermovi je jasné, že mu Orosia nehraje do karet, musí proto znovu oponovat a zdá se, že ve svém nátlaku přitvrzuje: “*No hables entre dientes, señora, que yo lo haré no menos que lo digo, y de un pan que hombre aya, la mitad no puede mancar. Pero si a ti, señora, parece que cumple otra cosa, hagáse como ordenadas, que como aya provecho, pasará hombre su soledad.*” (Esteban Martín 1992: 174).

Do rozhovoru pak vstupuje Piçarro, který se obrací na Corneliu, aby pomohl svému společníkovi v nátlaku, který na ni vyvíjí: „*Señora Cornelia, bien abrás sentido que yo del tiempo viejo te solía ser amigo y agora, por causa del parentesco que con esta dama tienes y el amistad que ay entre mí y señor Palermo, estoy determinado a morir por lo que a tu honrra tocare. Y en esto, Señor, al tiempo hago testigo...*” (Esteban Martín 1992: 174). Ujišťuje Corneliu, že jsou již dlouholetí přátelé, a že je odhodlaný zemřít, aby bránil její čest. Je nutné připomenout, že jejich slova, přestože se zdají být plná odhodlání a opravdu se snaží působit věrohodně, je nutné vnímat v kontrastu s jejich postavením, jsou to pořád pasáci, kteří nemají jiné než podlé úmysly, a navíc je nutné jejich promluvy vnímat v kontrastu s těmi, kterými se prezentovali na začátku tohoto jednání, a v okamžicích, kdy tyto postavy vystupovaly pouze spolu o samotě. Je třeba vnímat tento jejich projev jako snahu o zdánlivou zdvořilost, předstírají a přehrávají, pouze za účelem dosáhnout svého vytouženého výdělků. O dobro prostitutek jim nejde ani v nejmenším. Načež však nelze opomenout, že nevěstky se rozhodují, co pro ně bude znamenat menší zlo, ale nejsou naivní, jsou si plně vědomy toho, co je u Palerma a Piçarra čeká, i když Orosia se neostýchá říci své myšlenky nahlas, což musí pasáci naoko důsledně vyvracet.

Orosia nakonec ustoupí a prohlásí: „*Essas cosas, amigo, antes serán hechas que mandadas. Prima, toma tu manto y vamos donde quisieren.*” (Esteban Martín 1992: 174) a Cornelia přitakává: „*Vamos si quisieres, que yo estoy a punto.*” (Esteban Martín 1992:174). Tím se zdá, že je zde záležitost vyřízena, ve prospěch pasáků, jelikož dosáhli svého. Pasáci odchází napřed s tím, že je nevěstky doženou, až si vše sbalí.

Ve dvanáctém aktu bylo tedy možné vidět, jak se chování Palerma a Piçarra proměňuje. Velmi rychle byli schopni zakrýt svou pravou tvář, tedy svou zbabělost a ustrašenost, ale nejen tu. Zpočátku vystupují jako neomalení, hrubí a sprostí pasáci, kteří se vyjadřují vulgárně, jak by se od tohoto typu postav dalo očekávat. Následně však ale obrátí přesně v okamžiku, kdy potřebují zdánlivě vypadat jako odvážní kavalíři. Nelze pochybovat o tom, že se jedná pouze masku, která má vyvolat klamný dojem, přičemž bylo možné sledovat, jak sami sebe upozorňují, že si musí dávat pozor na své vystupování, aby tak nezhatili svůj plán. Opět se jedná o doložitelný rys aplikovatelný na postavu fanfaróna, na který již bylo během rozboru jednotlivých jednání upozorněno. Snaha zakrýt svůj pravý charakter, který se zpravidla objeví až na konci samotné hry, je jedním z hlavních rysů, které ve svých studiích předkládají již zmiňovaní autoři. (Crawford 1911: 188; Boughner 1943: 67; Lida de Malkiel 1957: 274)

5.2.5. Odhalení pravého charakteru *rufianes*

Rufianes dále vystupují až ve čtrnáctém jednání, které je argumentem uvedeno následovně: „*Salida la Claudina de casa de Policiano, va hablando consigo sola y passa por la estancia de Palermo y Piçarro, donde están riñendo con Orosia y Cornelia sobre las quieren poner en el lugar de las mugeres públicas. La Claudina los pone en paz, etc.*“ (Esteban Martín 1992: 182). Stručně shrnuto se tedy jedná o to, že se Claudina při odchodu od Policiana rozhodne navštívit Palerma a Piçarra v jejich domě, kde zrovna probíhá hádka mezi *rufianes* a prostitutkami Cornelií a Orosií, ze kterých chtějí udělat veřejné prostitutky, načež Claudina jejich rozepři usmíří.

Claudina si cestou od Policiana naříká, promlouvá sama k sobě a v okamžiku, kdy prochází kolem domu pasáků, uslyší křik, který se jí zdá ženský, proto se přiblíží nepozorována, aby mohla zjistit, co se tam děje. V domě se odehrává hádka, jeden přes druhého na sebe křičí, přičemž toto jednání by se dalo charakterizovat jako plné vulgarit a osočování. Jedná se o to, že Palermo a Piçarro by chtěli Orosii a Cornelií poslat do

nevěstince jako veřejné prostitutky „*mugeres públicas*“, s čímž však ty dvě nesouhlasí, nechtějí se podrobit, a proto vypukne roztržka, doprovázená, jak bylo již řečeno, velmi hrubým vyjadřováním. V tomto jednání již tyto postavy nepokračují v započaté hře na zdvořilé vystupování.

Jeden přes druhého na sebe křičí, nejprve Cornelia na Palerma, za co ji považuje, když ji chce poslat na tak příšerné místo: „*¿Ansí, don çevil apocado, y en tan baxa estimación tienes tú mi persona que por ti me avía yo de poner en tal bivienda? A pak se obrací na svou přítelkyni, aby našla v hádce nějakou oporu ¿Qué te paresce prima? ¿ A esto nos truxo nuestra ventura? (Esteban Martín 1992: 183) Orosia jí nepomůže, však co jiného mohly čekat, načež pár hanlivých slov směřuje také k Piçarrovi: „¿Pues qué pensavas, Cornelia? Quien a los tales se llega, tal galardón espera. ¿Pues cómo, Piçarro, tal pensamiento tenías quando de casa me sacaste? ¿Yo en el burdel con las mugeres públicas? ¿Que yo avía de vender para ti mi persona? ¡Ay de mi moçedad passada en tanto regalo y de otros a quien tú no mereces descalçar!” (Esteban Martín 1992: 183) Nejen, že se hádají prostitutky s pasáky, ale také jsou na sebe našťvané vzájemně. Orosie se na Cornelii zlobí kvůli tomu, do jaké situace je dostala, a dává jí jasně najevo, že se teď nemůže ničemu divit. Ani jedna z nich se nechce stát veřejnou prostitutkou, to však pasáky rozčílí, jelikož je nechtějí vyživovat, ale chtějí na nich vydělávat.*

Palermo s nimi nehodlá diskutovat. Jak je možné vidět z jeho následující promluvy, nevolí již nijak vytříbená slova, s prostitutkami nyní jedná jako s někým, kým opovrhne, povyšuje se nad nimi a vyhrožuje jim, co se může stát, pokud neposlechnou, co jim přikazuje: „*¡Pues pese a tal con la çurratica piscina! ¿Soñólo el vellaco de vuestro agüelo que os avía yo de tener estrado? Descreo de las barbas de Barrabás si no avéys de hazer lo que hombre os mandare, o avéys de pitar el roço y tomar luego la putería.*” (Esteban Martín 1992:183) Vyhrožování je dalším z rysů, které charakterizují tento specifický typ postavy, přičemž v hádce, jako je tato, se Palermo uchyluje k vyhrožování, jelikož nevidí jiné východisko. Tento rys uvádí například již zmiňovaná Lida de Malkiel (1957: 274).

Do promluvy se přidává i Piçarro, který se na prostitutky pohrdavě obrací a ptá se jich, co vlastně jiného čekaly, když se rozhodly přestěhovat se do jejich domu: „*Dezid, pellejas, pese al burdel de Pamplona, quando al estancia venistes, ¿qué pensamiento era el vuestro? ¿Pensávades, por aventura, que avíades de ensartar aljófar? Aquí no*

queremos sino muger que ruede por donde la mandaren, y gane el gobierno y tenga la casa abasto.” (Esteban Martín 1992: 183) Jeho pohrdavý tón je možné sledovat i z toho, jak si z nevěstek utahuje, jelikož se jich dotazuje, zda si snad nemyslely, že půjdou do jejich domu „*ensartar aljófara*“ tedy navlékat perličky. Jeho slova jsou cítit ironií. Zdá se, že se jim vysmívá, jestli se nakonec přeci jen nevěstky nenechaly napálit tím, jak se k nim zpočátku zdvořile chovali, jestli přeci jen nepodlehly klamnému dojmu z jejich vznešeného chování a lichocení, že nyní si neodpustí narážku, že snad nemohly být tak hloupé, aby si myslely, že u nich budou žít v luxusu a navlékat korálky jako nějaké spanilé dámy.

V těchto dvou promluvách pasáků je možné sledovat další z charakteristických rysů postavy chlubitelského vojína, na který již bylo v předchozí analýze upozornováno, a to, jak odkrývají svůj pravý charakter. Přestože, jak bylo uvedeno, a jak ve své studii dokazuje například Crawford (1911: 188), jejich pravý charakter se zpravidla projevuje až na samém konci hry, avšak *Tragedia Policiana* odkrývá jejich pravé vlastnosti již ve čtrnáctém jednání, tedy v okamžiku, kdy se ještě čtenář či divák neocitá ani v polovině hry. Palermo a Piçarro již nehodlají s nevěstkami hrát žádnou hru na zdvořilostní chování a lichocení. Už se před nimi ani neostýchají je oslovovat hrubě, jako například „*pellejas*“ apod., což se do tohoto okamžiku odvážili pouze za zády nevěstek. Jejich chování se proměňuje velmi znatelně, což překvapilo nejspíše i samotné prostitutky, nejvíce však Cornelií, jelikož Orosie zřejmě nic jiného od pasáků ani neočekávala. Jka bude možné sledovat v následujících jednáních, pravý charakter pasáků se projeví vždy ve chvílích, kdy se pasáci nachází v takové situaci, kdy nejsou schopni kontrolovat své emoce, například když jsou rozčilení nebo na mizině. Zde je tedy možné oponovat Crawfordovu tvrzení, že se pravý charakter tohoto specifického typu postavy projeví postupně, nejčastěji až na konci hry, protože zde lze dokázat, že se projevuje už v jejím průběhu.

Orosia je velmi rozhněvaná, nejen na pasáky, ale i na sebe a ve vzteku na Palerma křičí: „... *¿Yo en la mançebía? ¿Cata que pierdo el seso, cata que me fino en pensarlo! ¿Y cómo, Piçarro? ¿Faltávanme a mí dos pares de vestidos y dos piezas de oro en mi arca? ¿En tanta lazeria nos hallastes? ¿Tantas necesidades nos cubristes? ¡No lo haré, para el día sancto que nos cubre!*” (Esteban Martín 1992: 183) Křičí na ně, že za nic nepůjde do nevěstince.

Do této nepříjemné situace vstupuje Claudina a snaží se všechny uklidnit, v podstatě se zdá, že se zastává prostitutek a snaží se uklidnit rozhněvaného Palerma: „*Gente de paz es, no te alteres, hijo Palermo. ¡Jesú de la cruz, hijos míos! ¿Y qué gritos son éstos que tenéys alborotada la vezindad?*” (Esteban Martín 1992:184) Je nutné si všimnout, že Claudina vchází do domu s jistou autoritou a oslovuje všechny přítomné jako „*hijos míos*“, což dokazuje, že si je vědoma toho, že je v tomto domě známá. Jak bylo již vysvětleno v předchozích kapitolách, Esteban Martín popisuje Claudinu jako postavu, která je charakteristická tím, že všechny ostatní postavy ji znají a ona má v povědomí je. (Esteban Martín 1992: 58)

S jejím příchodem se tedy situace v domě poněkud uklidní, hned ji začnou vysvětlovat, co se stalo, každý ze svého úhlu pohledu. Piçarro navíc opět mění své vystupování. Znovu se jedná o proměnu v chování z vteřiny na vteřinu, zanechává chování neotesance a hrubý pasák si najednou hlídá a pečlivě volí slova. Ihned se chopí vysvětlování a promlouvá ke Claudině: „...*Que estas damas no se criaron sino para bivar en los palacios de Galilea. Pues descreo del memorable Golias si no an de ganar el gobierno y an de dar cuenta del resto, o tomar las haldas en la cabeça y aún primero an de escotar lo que an roçado en el estancia.*“ (Esteban Martín 1992: 184) Ke Claudině se sice chová zdvořileji, ale ohledně prostitutek si neodpustí pohrdavý tón. Říká, že se snad ty dvě zrodily k tomu, aby žily v paláci, a na práci že se nechystají, přitom se nechají vyživovat a nic neplatí.

Situace v domě, jak je vidět, je značně nepříjemná, Claudina k nim promlouvá smířlivě, jako kdyby byla jejich matkou. Ženy by podle ní měly být chráněné a nemělo by se s nimi špatně zacházet, přičemž připomíná pasákům, že z ženy se zrodili, a proto by žádnou neměli zneuctít či zahanbit. Piçarro se sice před Claudinou snažil chovat umírněněji, tato proměna se však nedotkla Palerma, který je naštvaný a nehodlá ustoupit: „... *¡Pues descreo de la ley del quaderno, si no me pensara aprovechar del mueble, si antes no las despernara que ellas supieran mi estancia! Ellas han de hazer lo que hombre les mandare trompicando, y vengan Solino y Salucio en la demanda si dessean ser moços de espuelas de Barrabás.*” (Esteban Martín 1992:184) Podle něj musí napřed prostitutky splatit, co mu dluží za pobyt v jeho domě, a pokud nebudou dělat co jim přikáže, ať si pro ně přijdou Solino a Salucio. Zde je možné pozorovat, jak k dosažení svého používá opět výhrůžky. Ve své chamtivosti a domýšlivosti se Palermo domnívá, že výhrůžkami se mu podaří prosadit svou. Nicméně Orosia a Cornelia jsou již pevně rozhodnuty odejít, i přes veškeré snahy o smíření situace, které vynakládá Cladina.

To už je Palermo doopravdy rozzuřený, protože jeho reakce je velmi prudká: „*¡O pese al gorjal de Nembroth! ¿Yr o qué? ¡Juramento hago a las calendas de Grecia, si por las nubes no se me salen, si el <mismo> Satanás las sque de mi poder hasta que peguen lo comido!*” (Esteban Martín 1992: 185) Dožaduje se, aby prostitutky splatily, co projedly, jinak je nepustí, „i kdyby je chtěl ďábel dostat z jeho moci”. Jeho chamtivost je zde prokazatelná, když se dožaduje i takovýchto maličkostí. Hádka mezi nimi se zdá nekonečná.

Claudina se snaží vymyslet, jak by se dala vyřešit tato záležitost, a přitom ona zůstala nestranná a nepřišla o důvěru ani pasáků, ani nevěstek. Navrhuje, aby je pasáci pustili z jejich domu, že jim nevěstky splatí, co dluží, a ona že se za to zaručí. Piçarro tedy nakonec ustoupí, ale neodpustí si ve svých slovech znatelné pohrdání: „*Que no estamos en la paga, despecho de la vida mala, sino porque estas dueñas quieren hazer de las marquesas después de aver trotado los bancos de Flandes y el potro de Córdoba y el aduana de Sevilla. ¡Pues descreo de Plácida y Victoriano si no os hago conocer quién son Palermo y su compañero! Tomad, damas, los mantos, y <agradeceldo> a la madre vieja, que de otra arte se gobernara este embaraço.*” (Esteban Martín 1992: 185) Opoivrřlivě mluví o prostitutkách a neodpustí si k nim výhrůžku, ať si nepřejí poznat, kdo je Palermo a jeho společník. Hodí jim jejich pláště a se slovy, že za to mohou vděčit pouze Claudině, se od nich odvrací.

V jeho promluvě je možné shrnout a potvrdit hned několik rysů charakteristických pro postavu fanfaróna. Nejprve je třeba upozornit na to, jak ve své studii uvedl Boughner (1943: 73), že postavy tohoto typu si nejsou schopní udržet ani ženy nejnižšího možného postavení. A jak bylo možné sledovat, Orosia a Cornelia u pasáků vydržely jen velmi krátkou dobu, přičemž například Orosia dávala najevo po celou dobu svou nelibost a nedůvěru, dokonce až odpor. Dalším rysem, který je možné sledovat v této promluvě je to, jak používají výhrůžky k dosažení svého, uchylují se k tomuto prostředku, protože jim již nezbývá jiná možnost, nicméně nakonec ani výhrůžky nepomohly, naopak nejspíše celou situaci ještě více vyhrotily. Následně je také možné si všimnout, jak se Piçarro nechává unést svým řečením, nedokáže si odpustit zdlouhavý projev, přestože by se mohl vyjádřit stroze. (Boughner 1943: 45-46) Nakonec je třeba si povšimnout, že i sám Piçarro se tituluje jako Palermův společník, což bylo již naznačeno v rozboru předešlých aktů. Jak bylo uvedeno, Esteban Martín v nich vidí identické postavy, nicméně ostatní postavy, například Solino je nazývá jako „*Palermo, el padre de las putas, y Piçarro, su*

compañero.“ (Esteban Martín 1992:112) A nyní v tomto jednání je možné sledovat, že sám Piçarro používá tento naznačený vztah podřízenosti a nadřízenosti, v okamžiku, kdy navíc o sobě promlouvá v er-formě, tedy z pohledu třetí osoby.

V tomto jednání se neprojevuje zbabělost, jelikož se pasáci setkávají pouze s ženami, nad kterými, jak se zdá, vystupují svrchovaně. Domnívají se, že v okamžiku, kdy je získali pod svou „ochranu“, jak to vlastními slovy nazývali, i když se jednalo o to, že je získali „na výdělek“, měli právo jim přikazovat. Proto se jejich zbabělé chování nemohlo projevit, jelikož se neměli čeho obávat, a naopak projevovali pohrdání, opovržení a nadřazenost vůči nevěstkám.

Čtrnácté jednání je pak ukončeno promluvou Claudiny s Orosií a Cornelií, která se jich s údivem vyptává, co je přivedlo k tomu, aby se spolčily s takovými darebáky, když jsou mladé a celkem pěkné: „*Sancta María del cielo, hijas mías! ¿Qué pecado os engañó a tomar contienda con estos rufianejos? ¿Siendo moças y no tan feas que qualquier hombre no huelge de vuestra compañía tomáys amistad con hombres de tal arte?*“ (Esteban Martín 1992:186) Cornelia odpoví: „...*quien no cae, no se levanta.*“ (Esteban Martín 1992: 186). Nabízí jí něco na oplátku, ale Claudina se rozoučí a odchází domů.

5.2.6. Bída a chudoba

Po tomto výstupu se *rufianes* objevují až ve dvacátém druhém jednání, kdy se rozhodnou jít navštívit Claudinu. Toto jednání je argumentem uvedeno takto: „*Palermo y Piçarro, hallándose solos, acuerdan de yr a casa de la Claudina para pedirle compañía, donde, siendo llegados, la Claudina vende su hija a Palermo y a Libertina para Piçarro. Y hecho el concierto, se acaba este acto.*“ (Esteban Martín 1992: 230) Doufají, že u Claudiny najdou řešení pro svou samotu, a nakonec odchází každý s příslibem jedné z dívek, které u Claudiny žily.

První v tomto aktu vystupuje Palermo a z jeho slov je možné vidět a představit si, v jakých podmínkách pasáci žijí. Je již unavený životem, který vedou, v bídě a chudobě. Jak již bylo zmíněno, Lida de Malkiel uvádí, že tato specifická postava se vyznačuje tím, že žije na náklady prostitutek, které si podmaňuje. (Lida de Malkiel 1943: 270) Nicméně v tomto případě bylo možné vidět, že prostitutky, které si Palermo a Piçarro získali, jim utekly dříve, než na nich stihli něco vydělat. Zde můžeme vidět další z rysů, kterým se

tyto dvě postavy odlišují od postavy fanfaróna. Není totiž zmiňováno, že by vydělávali na jiných nevěstkách, než byla Cornelia a Orosie, o které přišli a připadali si pak, jak se zdá, ještě mizerněji. Palermo dokazuje svou melancholickou náladu hned v úvodu tohoto jednání: „...*con tante soledad como aquí passamos. ¿Qué vida es ésta? No creo en la ley del quaderno si no me determino de perder la vida que tengo por aver una yça que me ayude a ganar el roço. Esto ya el diablo se lo quiere; no tengo la vida en tres sueldos, harto estoy ya de comer pan con certeza.*” (Esteban Martín 1992: 230)

Na jeho skleslost reaguje Piçarro, který vystupuje odhodlaně, z jeho promluvy je zřejmé, že nehodlá nechat věci jen tak: „*Descreo del tabernáculo viejo si tú no andas tramando algo con que demos ell alma al diablo y el cuerpo a los alanos. Demos una gatada en casa de aquella puta vieja Claudina y hagámosla que nos muestre su martilajo de putas. Y si alguna uviere no muy marcada, que tanga razonable gesto y mejor adereço de mueble, echalle hemos garra y daremos con ella en el estancia, donde descreo de la vida en que bivo si la misma muerte me la desengarrase de mi poder.*” (Esteban Martín 1992: 230) Piçarro navrhuje svému společníkovi, aby šli za Claudinou a jelikož se nacházejí sami vyjadřuje se velmi vulgárně, například když Claudinu nazve „*aquella puta vieja*“, což má ke zdvořilosti, s jakou k ní promlouval v předchozím aktu, velmi daleko. Na jeho promluvě je také možné vidět odhodlání, s jakým vystupuje, chce si u Claudiny vybrat „*dívku*“, kterou přivede do svého domu, a kterou si, podle svých slov, nenechá vytrhnout ze své moci.

Palermo se nezdá být přesvědčený tak jako jeho přítel a řečnický se ptá, zda to není potupné, pro muže jako jsou oni, každý den se dožadovat něčí přízně, přičemž pro vyjádření své pochyby využívá metaforu: „...*¿pues no es afrenta grande ver un hombre yr cada día con su jarro al bodegón?*” (Esteban Martín 1992: 230). Zde si je možné všimnout, jak na sebe nahlíží, nechce se ponižovat. Nejspíš si myslí, že muži jako oni nemají zapotřebí takové doprošování. Navzdory své profesi má o sobě zřejmě vysoké mínění.

Nakonec však s Piçarrem souhlasí, zdá se ale být stále trochu sklíčený a po cestě si naříká. Z jeho bédování je však možné se něco nového dozvědět. Jak již bylo uvedeno, mnoho o postavách *rufianes* není známo, chybí popis vzhledu či popis postavy vůbec, v této promluvě Palermo ale mnohé prozrazuje o jejich životě: „*O ventura, boto a tal, no sé en qué se va. Treynata años ha que toco los atambores y hago el son en la putería y más ha*

de quinze que ando <hecho> estantigua por los çimenterios y a sombra de tejados, y, encomiendo al diablo, otra cosa he ahorrado sino desta mano derecha; medio ojo me arrebataron en Bilbao y este rascuño me dieron en Xerez de la Frontera. Blanca, si no es en la cabeça, do yo a Lucifer la que yo mando. El un lado me hiede a çimenterio y el otro a espital pobre. No es vida ésta pasadera.” (Esteban Martín 1992: 231) Palermo i zde využívá k vyjádření svého rozpoložení metaforu. Svěřuje se, že je již třicet let pasákem a patnáct let je tomu, co straší po hřbitovech, a co se vložil do rukou d'ábla. Podle jeho slov ušetřil mnoho, kromě své pravé ruky a půl oka, co mu vytrhli v Bilbao, navíc ukazuje šrám, jako vzpomínku na Jerez de la Frontera. Stěžuje si, že to není obstojný a ucházející život. Není jasné, zda vede vnitřní monolog, nebo mluví ke svému příteli, protože Piçarro na jeho slova vůbec nereaguje, jen rázně prohlásí, že již jsou u domu Claudiny. „*A casa de esta vieja llegamos. Procuremos de metella el diablo en el cuerpo, que de grado o de fuerça nos dará qualque putana.*” (Esteban Martín 1992: 231) Piçarro se nelituje, naopak je rozhodnutý dosáhnout předsevzatého cíle a nespokojit se se situací, ve které se nacházejí.

V tomto aktu je možné vidět jistou rozdílnost mezi těmito dvěma postavami, tedy Palermem a Piçarrem. Přestože bylo již zmíněno, že tyto dvě postavy nejsou ve hře nijak výrazně odlišené, pro obě autor hry zvolil jako nejvýraznější rys právě zbabělost. Až do této chvíle se potvrdilo, že se objevují výlučně spolu a nerozhodují se jeden bez druhého, stejně se proměňovalo i jejich chování a pouze sami před sebou si nic nepředstíraly. V tomto jednání však vystupují každá jiným způsobem. Palermo je velmi sklíčený a zdá se, že mu dochází síly, je již unavený životem, který vedou. Naopak Piçarro, který až do této chvíle vystupoval jako společník Palerma, a projevil se také jako větší zbabělec, jak se zdá v tomto aktu přebírá odhodlanost, nechce se vzdát vidiny lepšího života a hodlá pro to udělat cokoli.

S jejich příchodem k domu Claudiny se znovu snaží vystupovat jako kavalíři. Změna jejich chování je žádoucí, nemohli by dosáhnout svého záměru, kdyby oslovili Claudinu tak, jak o ní mluvili v soukromí, tedy “*puta vieja*”. Ve dveřích je přivítá rozespálá Parmenia, dcera Claudiny, načež Claudina překvapená jejich návštěvou je pak vítá velmi přátelsky: „*Iesú, Iesú, hijos de mi alma. ¿Cuál nublado os aportó por estos barrios? Llégate, hijo <Palermo>, ay, par de essa mochacha, y tú, Piçarro, sientate ay con Libertina, y alcançad sendos bocados.*” (Esteban Martín 1992: 231) Claudina, jak se zdá, již v tomto okamžiku dohazuje dívky pasákům, jelikož je posadila ke každému jednu,

ačkoli to provedla nenápadně, a jako dohazovačka, tedy *alcahueta*, má jistě něco v úmyslu. Claudina v tomto aktu prokazuje své schopnosti, tuší, že Palermo a Piçarro nepřišli jen na obyčejnou návštěvu, a jak již bylo zmíněno, vystupuje velmi prozíravě.

Parmenia popichuje Palerma, když se ho vyptává, proč je tak rozpačitý: „¿*Qué has avido, señor Palermo? ¿Vienes con algún embaraço?* (Esteban Martín 1992: 231) Palerma jak se zdá neopustila jeho mizerná nálada, jelikož jí odvětlí, že má života plné zuby: „*O, descreo del cuerpo de mi amiga, con quien tal pregunta. ¿Y cuándo suelo yo bivar sin quatro dezenas de tramas que la menor me cueste la vida? No creo en la fe del soldán si hallase con quien matarme, si pudiesse aver en casa mejor pascua.*” (Esteban 1992: 231-232) Jeho odpověď je zaskočí, Libertina zvolá: „*Jesú, defiéndeme tú, Señor, de hombre tan arrebatado*” a Claudina se ptá, co se stalo, že je Palermo tak zatrpklý a utěšuje ho: „¿*Qué avéys avido, hijos, que tan ganoso viene Palermo de morir?... Ten paz, hijo, con todo el mundo y bivarás alegre y morirás bien logrado.*” (Esteban 1992: 232)

Do této promluvy však vstoupí Piçarro, který, jak se zdá, má již dost těchto řečí, odloží své kavalírské vystupování a velmi prudce se na Claudinu oboří: „*O, pese a tal con la puta vieja. Después de bien puta, házesenos candelera. Danos, descreo de la vida en que bivo, sendas putas que nos sirvan y nos socorran en nuestra pobreza y el consejo dale por allá a quien más le ha menester.*” (Esteban Martín 1992: 232). Z jeho promluvy je zřejmé, že je naštvaný a předešlá odhodlanost se nejspíše proměnila ve vztek, který mu zabránil kontrolovat své vystupování. Agresivně a vulgárně Claudině odvětlil, ať si své rady nechá pro někoho, kdo je ocení, a ať jim dá dvě prostitutky, které by jim sloužily a zachránily je z jejich chudoby.

Piçarrův výstup a Palermovo chování dokazují, že se nachází v těžké situaci, jelikož ani jeden z nich nebyl schopný udržet své emoce, snad kromě pokusu o zdvořilé pozdravení. Bída a nouze jsou pro postavy tohoto typu charakteristické. Jak uvádí Lida de Malkiel (1957: 274), postava fanfaróna žije mizerný život, který chce zamaskovat vychloubáním a napařováním se, a svými řečnickými projevy se snaží předstírat, že si žije dobře. Nyní však v jejich projevu lze sledovat neomalené chování, vulgární vyjadřování a klení. Situace, ve které se doopravdy nacházejí by se měla projevit až s odhalením jejich pravého charakteru v závěru hry, který je však v tomto okamžiku ještě vzdálený. Pro vysvětlení, Policiano a Philomena se teprve v předešlém jednání viděli na první schůzce, jelikož Claudině se konečně podařilo zprostředkovat jejich setkání. V této části hry se

tedy teprve rozvíjí hlavní zápletku hry, je tedy zřejmé, že pravý charakter postav Palerma a Piçarra se odhaluje poněkud předčasně, i když svou pravou tvář neskrývali ani ve čtrnáctém jednání před Cornelií a Orosií, jak již bylo možné sledovat v průběhu této analýzy.

Claudina reaguje klidně, přestože by ji Piçarrova slova mohla urazit. Promlouvá k oběma, ať se nechovají jako darebáci a řeknou, co potřebují, že stejně jako jiným pomohla, i jim že může dát dvě nebo tři dívky do služby: „*Andá noramala, hijos, no seáys vellacos. ¿No podéys dezirme vuestras necesidades sin amenguar mis tristes canas? Como he dado recaudo a otros a quien menos soy obligaday ¿no os daré a vosotros dos y tres moças, y más, quantas por derecho deva?* (Esteban Martín 1992: 232)

Promlouvá k nim vlídně, ale za jejich zády si s Parmenií prohodí pár ironických poznámek, když na dceřina slova: „*Çe, madre, ya me entiendes. A tiempo vienem.*” (Esteban Martín 192: 232) odpoví „*Ya, ya, no más.*” (Esteban Martín 1992: 232) Uštěpačné poznámky za zády pasáků jsou dalším z prvků, které jsou využívány pro zesměšnění tohoto typu postav. Zmiňuje jej ve své studii Boughner, který uvádí, že postava chlubitivého vojína bývala často zesměšňována ostatními postavami, které stranou k publiku prohodily uštěpačnou poznámku, nebo se svěřily s tím, co si doopravdy myslí, přitom do tváře pasákům příkyvovaly, nebo jim dokonce pochlebovaly. (Boughner 1943: 45-46)

Palermovi se jejich tajnosti nelíbí a z jeho slov je znatelný jistý náznak vyhrožování: „*No hables en secreto, madre, si no, reniego del pilar de Victoria, si no lo encomiendo todo al diablo.*” (Esteban Martín 1992: 232) ale Claudina ho uklidňuje, ať je trpělivý, že si může přijít na dobré peníze, hraje na všechny strany. Chce s pasáky mluvit v soukromí, má pro ně návrh, přičemž připomíná, že je její povinností pomoci přáteli, ale chce z toho mít také nějaký prospěch. Nabízí jim na nějaký čas Parmenii a Libertinu, aby pro ně vydělávaly „...*yo os las quiero dar por un cierto tiempo hasta que veamos cómo lo hazéys con ellas. Y ha de ser con esta condición: que miréys por ellas y os tengan por amparo, os sirvan la casa y las tengáys por amigas.*” (Esteban Martín 1992: 233) Chce s nimi uzavřít obchod s tím, že by podíl z toho, co by jim Parmenia a Libertina vydělaly, připadl jí: „*Mas si algún lançe se les offresciere con que ganen dos doblas, de la parte que os cupiere tengo yo de aver la mía, pues que, mal pecado, para esso he criado a la una y*

a la otra he alvergado en este rincón: para que me ayuden a passar esta vida.” (Esteban Martín 1992: 233)

Rufianes jsou s jejím návrhem spokojeni, a vystupují nyní vstřícněji, Palerma opustila sklíčenost a Piçarra zase jeho vztek. Oba jsou nyní zdvořilost sama, opět Claudině pochlebují a slibují, jak se u nich mladé nevěstky budou mít. Palermo Claudině vyjadřuje vděčnost a že jim budou dobrými „ochránci“, pokud na ně však nebudou vymýšlet lsti a intriky: *„Ora, madre señora, gran merced rescebimos con lo que por nosotros hazes, y si ellas van a la estancia, descreo de la tierra de Fez, si no les valga más un día que ciento de quien más haga por ellas. Ellas procuren de ser las que deven y no nos rebuelvan cada día nuevas trapaças, y en lo demás, en caso de buscar quien les dé diez doblas, hagan lo que quisieren, que aquí las ayudaremos.*” (Esteban Martín 1992: 233)

Piçarro přitakává a za sebe slibuje, že je pro ně ochotný položit život: *„Yo las faboresceré con mi persona y lo que tuviere, y aquí el señor Palermo, que es amigo del tiempo viejo, todos las avemos de servir y poner la vida por lo que a su chapín tocare.*” (Esteban Martín 1992: 233) Jak je možné vidět, pasáci znovu nabyli jistotu, a s tím se opět proměňuje jejich chování, doprovázené zveličováním slibů a vychvalováním své statečnosti a odhodlanosti. Jako kavalíři, ve které se nyní proměnili, slibují, že budou nevěstky ochraňovat za cenu vlastního života, odvolávající se na čest a přátelství. Nejspíše se také snaží svým zdvořilým chováním zakrýt či smazat prvotní vystupování, ve kterém odhalili svou neomalenost, hrubost, vulgární vyjadřování neotesance a výhružky, jimiž se snažili dosáhnout cíle, se kterým za Claudinou přišli.

Po tomto ujednání odchází z domu Claudiny, která se pak obrátí na Parmenii a Libertinu, aby jim sdělila, co je čeká. I přes protesty nevěstek, dohoda již byla smluvena, nepomohly ani slzy, ani prosby. Jednání je zakončeno promluvou Claudiny již bez přítomnosti pasáků, aby nevěstky udělaly, co jim přikazuje, v podstatě prodala svou dceru a svěřenkyni. Navíc přiznává, že k tomu je vychovala, tudíž nyní je dál nehodlá žít, naopak jí musí ony pomoci s náklady a musí splatit roky, kdy se u ní nechaly vyživovat.

V tomto jednání bylo možné sledovat, jak Palermo a Piçarro postupně vystřídali všechny možné podoby svého chování. Nejprve přišli se zdvořilým pozdravením, poté však ukázali svou temnou stránku, když si chtěli vyhrožováním vydobýt své, až nakonec ochotní naslouchat přistoupili na dohodu, přičemž, jak znovu získali odvahu, neodpustili si napařování a vychloubání se, až nakonec odcházeli s vděčností a spokojením. Proměny

jejich vystupování bylo důležité sledovat pro shrnutí vrtkavého jednání tohoto typu postav, jak bylo již naznačeno v rozboru předešlých dějství.

5.2.7. Zakončení příběhu vedlejších postav

Naposledy se ve hře objevují *rufianes* ve dvacátém sedmém jednání, které je argumentem uvedeno následovně: „*Palermo y Piçarro van a casa de la Claudina para traer a su estancia a Parmenia y Libertina. Y llegados a la puerta de la vieja, la hallan en la calle que aún pide confesión. Métenla dentro en su casa, donde manda que llamen a Celestina y la dexa por tutriz de sus hijos y tenedora de sus bienes, lo qual hordenado y por la vieja Celestina aceptado, da el ánima al diablo y dexa el cuerpo a los gusanos.*“ (Esteban Martín 1992: 260) Palermo a Piçarro jdou pro Parmenii a Libertinu, aby je přivedli do svého domu. Najdou však ležet polomrtvou Claudinu na ulici, která se dožaduje posledního pomazání. Donesou ji domů a ona přikáže poslat pro Celestinu, které chce odkázat všechno své vědění.

Pro vysvětlení, toto jednání předchází smrti hlavních hrdinů Policiana a Philomeny, kteří umírají až v jednání následujícím, hlavní děj tedy zatím ještě nevrcholí, kdežto linie, ve které se rozvíjí příběh vedlejších postav, už v tuto chvíli vrcholí. Claudina byla na příkaz Philomenina otce umlácena téměř k smrti, a těsně předtím než zemřela ji našli právě Palermo a Piçarro.

Na začátku dvacátého sedmého jednání se však Palermo a Piçarro ještě nachází ve svém domě a dodávají si odvahy vyjít ven, přičemž jejich mluva je opět vulgární a nijak se nesnaží usměrňovat své chování. Palermo promlouvá ke svému společníkovi, že Parmenia a Libertina jsou jediným řešením v jejich situaci a měli by si pro ně dojít a přivést je k sobě: „*Hermano Piçarro, ya ves que nuestra pobreza no quiere tanta dilación en lo que cumple al roço quotidiano. Si te paresce que demos una buelta por casa de aquella puta vieja y traygamos aquellas piel de ovejas al rancho, ya sabes que no podemos hazer viaje que más sano sea.*“ (Esteban Martín 1992: 260)

Piçarro vyjadřuje obavy, znovu je možné sledovat, jak se projevuje jako větší zbabělec než jeho společník. Z jeho promluvy je zřejmé, že je na smrt vyděšený. Podle něj má každá z nich mnoho přátel, navíc mu dělají starosti Policianovi sluhové, kteří jsou u Claudiny častými hosty, aby se s nimi náhodou nepotkali mezi dveřmi.: „*O hermano,*

hermano: cómo te hiede la vida. Despecho de la casa de Pilatos si tú no me hiedes a muerto. Éstas son unas marcadas rameras que cada qual tiene una dozena de amigos, y, sobre todo, estos moços de Policiano son mucho de aquella casa y aun por milagro es quando de allá salen. No pensemos yr por las pellejas y dexemos allá los pellejos.” (Esteban Martín 1992: 260) Jeho zbabělost vzešla z představ, co by se jim po cestě mohlo všechno přihodit. Ještě nemá důvod se něčeho obávat, ale jeho fantazie mu vytváří všemožné scénáře.

Palermo není tak vyděšený. Je si vědom toho, že se zatím není čeho obávat. Piçarro však nepřestává a přiznává, že se třese strachy a vyptává se, jaké zbraně by si s sebou měli vzít: *„Veote tan enojado que no cumple darte consejo, mas, descreo del puerto del Muladar si no estoy temblando como un azogado. ¿Qué armas te paresce que llevemos para que no caygamos en falta?* (Esteban Martín 1992: 261) Na to mu jeho přítel odpoví velmi stroze, že by si měli vzít jen obyčejnější meče a pláště, jelikož si nejsou jisti, zda je nějaké nebezpečí vůbec čeká: *„Espadas y capas, y aun no muy costosas, pues no estamos ciertos de lo que nos ha de acaescer.”* (Esteban Martín 1992: 261)

Piçarro se snaží vysvětlit svému příteli, že jeho strach je opodstatněný, a že pokud by v domě Claudiny byl nějaký muž, za žádnou cenu tam nevstoupí, načež ho upozorňuje, aby to udělal stejně: *„Lo que yo te sabré dezir no más de que si en la posada ay varón no entraré allá más que en el infierno. E aun que si tomo las viñas, un cavallo no me alcançe. Mira, hermano Palermo; por sí o por no, haz como yo hiziere y yo pagaré por ti si murieres mal logrado.”* (Esteban Martín 1992: 261) Na jeho varování se Palermo začíná také zamýšlet nad tím, co by se jim mohlo přihodit, pokud by na cestě potkali někoho nežádoucího, přičemž navrhuje, zda by nebylo vhodné požádat nějakého dobrého přítele, aby šel s nimi: *„O, despecho de la peña Camasia, con tan pocas fuerças como tenemos. Pues si para este embaraço es menester algún desgarro o hazer un repiquiete de broquel o algún golpe de pomo, ¿no llegaremos a un amigo que vaya con nosotros?”* (Esteban Martín 1992: 261)

Tento návrh se však Piçarrovi nelíbí, nechce mít svědky v případě, že by museli utéct. Přestože má strach, raději půjde sám než v doprovodu dalších lidí a svému příteli radí, aby si dobře upevnil opasek, aby mu nespádnul oděv, kdyby museli utíkat: *„Donoso estás, leýdo has donde yo. Maldicto seas, hermano. Si avemos de huyr, ¿no vale más solos que con testigos? Más honrradamente haremos el salto peligroso yendo solos que muy*

acompañados. Toma, hermano, tu follosa y átatela bien al çinto porque al huyr no se te cayga. Y si mal te succediere, assiéntalo a mi cuenta.” (Esteban Martín 1992: 261)

Při analýze Piçarrovi promluvy je možné sledovat, jak se projevuje povaha těchto specifických postav. Jak již bylo řečeno, nejvýraznějším a hlavním rysem, který chtěl autor hry vyzdvihnout právě u *rufianes*, byla zbabělost, což dokazuje nejen tato poslední zmiňovaná promluva. Projevy zbabělosti se nesou celým dvacátým sedmým jednáním, přičemž jsou zde vykresleny velmi komickými způsoby. V průběhu tohoto aktu se nejprve Piçarro, a později také Palermo, projevují jako vystrašení zbabělci, ačkoli ke své ustrašenosti přispěli pouze svou bujnou představivostí. V okamžiku, kdy se rozmýšlí, zda by si s sebou nevzali na pomoc pro případ nouze nějakého přítele, projeví se jiná stránka jejich osobnosti, což je strach z toho, že by mohli být veřejně zahanbeni. Je pro ně přijatelnější, vystavit se nebezpečí na vlastní pěst než riskovat, že jejich útěk bude mít svědky, to by totiž znamenalo, že by jej pak nemohli svým řečnickým uměním obhájit a udělat z útěku vlastně hrdinský čin. Tento prvek zmiňuje ve své studii Boughner, který uvádí, že italští autoři ve svých hrách využívali jako satirický prostředek právě umění útěku postavy fanfaróna v případě nebezpečí souboje či duelu, přičemž nelze opomenout, že tím komickým prvkem pak bylo hlavně umění výmluvnosti, kterou svůj útěk dokázali obhájit tak, že se nakonec obrátil v ušetření protivníkovu života. (Boughner 1943: 67)

Jelikož se tento prvek objevuje i na španělské divadelní scéně 16. století, je možné, že jej nevyužívali pouze pro zesměšnění tradice souboje či duelu, ale snad by bylo možné prvek zobecnit. Zdá se, že jej využívali pro zesměšnění celkového jednání postavy fanfaróna v případě nebezpečí jakéhokoli potencionálního střetnutí se s nepřitelem, ať už by se jednalo o souboj, či pouhou roztržku na ulici.

Boughner však uvádí ještě další prvek, který je možné doložit na této analyzované promluvě. Podle něj, se stalo pro postavu fanfaróna na renesanční divadelní scéně charakteristické, že pohrdá ctí a upřednostňuje její ztrátu, než aby vystavil svůj život nebezpečí. Uvádí, že pro ně bylo lepší být zbabělcem a žít, než být mrtvým hrdinou. (Boughner 1943: 79) Celkově to lze shrnout s tím, že Piçarro je vyděšený, bojí se smrti, ale raději s sebou na pomoc nikoho nevezme, aby nebyl zahanben, až bude utíkat.

Nakonec je zajímavé upozornit na to, že i v okamžiku, kdy jsou *rufianes* vystrašení a zbaběle probírají strategii pro všechny případy, Piçarro nezapomene upozornit svého společníka, aby si pevně připevnil opasek, aby při útěku neztratil oděv. Tato poslední

Piçarrova slova působí komicky v kontrastu s tím, že ani není jisté, zda má větší strach o svůj život, nebo o pouhé oblečení. Navíc je třeba upozornit na to, že se dohodli vzít si pouze obyčejnější meč a plášť, nic drahého, co by je v případě ztráty mohlo mrzet, a také zřejmě nic účinného, co by je v případě nebezpečí mohlo uchránit, i když jak je známo, ani jeden z nich neumí meč k boji použít. Dokazuje to jednoduchost a prostou povahu těchto specifických postav, hlavně také již zmiňovanou chamtivost, na kterou odkazují i všichni autoři představených studií. (Crawford 1911: 188; Boughner 1943: 77; Lida de Malkiel 1957: 274)

Nakonec se Palermo a Piçarro odhodlají vyrazit, patřičně ozbrojeni přiměřeně situaci, ve které se nachází tak, jak se domluvili, po cestě ale spatří něco zvláštního na ulici před domem Claudiny. Přibližují se a vystrašený Piçarro chce zkusit, zda se to ještě hýbe: „*Aún en ora mala acá venimos si avemos de quedar esta noche por estos cantones. Ora está atento, veamos si se menea.*” (Esteban Martín 1992: 262) Palermo se snaží zachovat klid: „*Escucha, que boto a tal que hablo no sé que ay.*” (Esteban Martín 1992: 262), ale Piçarro je k smrti vyděšený a pokud by to bylo na něm, už by raději utíkal do bezpečí: „*Huye, huye, Palermo. Huye, que vienen tras nosotros!*” (Esteban Martín 1992: 262) Palermo se však nenechá zneklidnit a pokouší se svého přítele přesvědčit, aby nepanikařil: „*Detente, Piçarro. Detente, que no es nada! “Ha, Piçarro! ¡Buelve acá, que no viene nadie, pese a la peña de Francia!*” (Esteban Martín 1992: 262)

Jak je možné vidět, Piçarro se znovu po celé jednání projevuje jako zbabělec i přesto, že se jeho přítel snaží zachovat klidnou hlavu. V tomto okamžiku se opět obrací role a Palermo se zdá být ten zkušenější či rozumnější, ačkoli se v předchozím jednání zdálo, že je to Piçarro, kdo přebíral zodpovědnost. Ten je však nyní vystrašený natolik, že není schopen rozumně uvažovat, přemýšlí pouze nad tím, zda se v nějakém koutě či stínu něco neskrývá: „*O hermano mío, y cómo se me avía elado la sangre! ¿Viste bien lo que era? ¿Certificáste no fuese alguna traición?*” (Esteban Martín 1992: 262), a zdá se, že jeho chování popudilo už i Palerma, který se na něj oboří, ať dá pokoj, že tam leží něčí tělo: „*Calla, cuerpo de la vida mala, que lo que allí está ni se menea ni puede.*” (Esteban Martín 1992: 262)

Zjistí, že je to tělo Claudiny, kterou nachází na ulici polomrtvou, jak prosebně žádá poslední pomazání: „*¡Confesión!*” (Esteban Martín 1992: 262) Kolem jejího těla se pak seběhnou i Parmenia a Libertina. Claudina si žádá přivést Celestinu, které chce svěřit,

jako své následovnici, svůj dům se vším vybavením potřebným k vykonávání řemesla. Celestina nakonec slibuje Parmenii a Libertině, že v této těžké chvíli je nenechá opuštěné: „...*Pon, hija mía, essas alhajuelas en recaudo, y tomad ambas vuestros mantos y vámonos a mi posada, que mientras yo biviere y tú de mi compañía holgares, no te faltará ni echarás menos a tu madre.*” (Esteban Martín 1992: 266)

Palermo a Piçarro se na nějakou chvíli odmlčeli, pozorovali, co se kolem Claudiny odehrávalo. Když však bylo jasné, že budou nuceni odejít s prázdnýma rukama, vložili se do rozhovoru mezi Celestinou a nevěstkami. Snažili se působit co nejzdvořileji dovedli vzhledem k situaci, ve které se nacházeli, nejspíše proto, aby si nechali otevřená vrátka pro pozdější vyjednávání o tom, co si umluvili s Claudinou, jelikož tato dohoda s její smrtí padla a Celestina se rozhodla odvést si nevěstky k sobě.

Palermo k nevěstkám promluví: „*Damas, muy pesantes somos desta desgracia acontecida. Por lo que a vuestra gentileza se deve, os somos obligados. Si algo a vuestro servicio tocare, ya sabéys el estancia y nos podéys embiar a mandar. E pues la madre vieja os lleva a su posada, allá acudiremos para ver lo que os cumpliere.*” (Esteban Martín 1992: 266) Načež se i Piçarro loučí slovy: „*A Dios, a Dios, hermosas, y él consuele vuestra tristeza.*” (Esteban Martín 1992:266) Tato slova byla zároveň Palermova a Piçarrova poslední, jelikož se jedná o jejich poslední výstup v *Tragedina Policiana*. Nekončí však tímto výstupem celá hra, naopak, teprve v následujícím aktu, jak již bylo zmíněno dojde teprve k vyvrcholení hlavní zápletky děje, tedy smrti Policiana a Philomeny, a v posledním aktu pak Theophilón nařiká nad smrtí své dcery.

5.3. Výsledné shrnutí poznatků získaných z rozboru jednotlivých jednání

Po detailním rozboru jednotlivých jednání, je nyní na místě stručně shrnout, v jakých aspektech se Palermo a Piçarro přibližují divadelnímu typu chlubitného vojína, a v jakém ohledu se naopak odlišují.

Nejdříve ze všeho je třeba potvrdit úvodní tvrzení, a to že příběh vedlejších postav, v tomto případě se jedná hlavně o pasáky a prostitutky, je absolutně nezávislý na hlavním příběhu, který se odehrává mezi Philomenou a Policianem, a do kterého zasahují rozličným způsobem další postavy, tedy rodina, sluhové a *alcahueta* Claudina. Dokládá to tak tvrzení Boughnera, podle kterého se role, kterou ve hře zastává postava fanfaróna,

stále více vzdalovala hlavnímu příběhu, až se od něj nakonec oddělila úplně a začala tak rozvíjet samostatný vedlejší příběh, který se stal nezávislým na hlavní linii děje. (Boughner 1943: 62)

Bylo možné sledovat, jak zpočátku *rufianes* vystupovali opatrně, klamali svým vystupováním a zakrývali svůj pravý charakter. Zdánlivě zdvořilé chování využívali pak v průběhu hry pokaždé, když si to situace žádala. Pro dosažení svého cíle byli Palermo a Piçarro schopní v okamžiku změnit své vystupování, častokrát bylo možné v jednom aktu sledovat několik možných projevů jejich chování. Proměnlivost vystupování sice nebyla předložena jako jedna z obecně aplikovatelných charakteristik, nicméně u těchto postav je tento rys velmi znatelný.

Jedním z rysů, který je možný považovat za naplněný postavami vystupujícími v *Tragedia Policiana*, je ten, že se divadelní typ chlubitvo vojína nechával unést svými řečnickými projevy. Ve snaze o zdvořilé chování se *rufianes* mnohdy předháněli ve výřečnosti, vychvalovali se navzájem a slibovali vše možné. (Boughner 1943: 73)

Výřečnost však využívali zejména k opěvování své statečnosti a udatnosti. Vychvalovali své umění šermu, zbraně a zejména také odhodlanost bránit čest dámy. Jedná se o další doložitelný rys, jímž se *rufianes* přibližují zmiňovanému divadelnímu typu chlubitvo vojína. Tento rys byl zmiňován Crawfordem, Boughnerem i Lidou de Malkiel, je tedy na místě jej považovat za jeden z hlavních rysů. (Crawford 1911: 188; Boughner 1943: 64; Lida de Malkiel 1957: 274) Bylo jej možné sledovat během analýzy jednotlivých výstupů Palerma a Piçarra, nejvíce na začátku sedmého jednání, kde slibovali, že nenechají Libertinu a Orosii zahanbené, jako by se jednalo o dámy, ačkoli obě strany věděly, že jde o rozehranou hru zdánlivé zdvořilosti, že se o dámy ani kavalíry nejedná. Tak jak klamně vystupovali zpočátku hry, tak vystupovali i nadále před prostitutkami, přičemž se stále sebevědomým vystupováním snažili zakrýt svůj pravý charakter.

Jak bylo možné během rozboru jednotlivých aktů vidět, v sedmém jednání se Palermo a Piçarro projeví v mnoha svých tvářích, bylo tedy možné v tomto jednání vyhledat a doložit mnoho rysů. Dalším z aspektů, kterým se přibližují k divadelnímu typu chlubitvo vojína, a který bylo možné doložit právě v tomto aktu, byly projevy zbabělosti. Zde je na místě odkázat na práci Estebana Martína, podle kterého bylo záměrem autora hry Sebastiána Fernándeze vystihnout u Palerma a Piçarra právě zbabělost, jako hlavní charakteristiku těchto postav. Ostatně náznaky zbabělosti bylo

možné vidět již při jejich prvním výstupu ve druhém jednání, když se zbrkle snažili o útek, aniž by jim hrozilo nějaké velké nebezpečí. Jako zbabělci pak vystupují, jak bylo možné vidět i v následujících jednáních. Ohledně šermířského umění si přiznávají slabost a neobratnost, a také že s mečem ani neumí zacházet. Je tedy zřejmé, že se autorův záměr zdařil, a zbabělost lze u Palerma a Piçarra doložit téměř po celou linii vedlejšího příběhu, který je těmito postavami rozvíjen. Kromě Estebana Martína pak o projevech zbabělosti pojednávají všechny zmiňované studie. (Crawford 1911: 188; Boughner 1943: 79; Lida de Malkiel 1957: 274)

S projevy zbabělosti pak souvisí ještě další z rysů, který je možné doložit zejména ve dvanáctém jednání, a na který upozorňuje Boughner. Podle něj stojí za pozornost postoj těchto specifických postav k soubojům, či duelům, ve kterých měli bránit svou čest. Uvádí, že pro postava chlubitivého vojína byl mnohem cennější život než čest, proto se soubojům snažili vyhnout, jak nejlépe to šlo, a to útekem, zastrašením nepřítele opěvováním svého šermířského umění apod. (Boughner 1943: 79) V případě Palerma a Piçarra se s tímto rysem setkáváme také, nejsou sice na souboj vyzváni, ani k žádnému střetnutí nedojde, pouze ve své ustrašenosti si slibují, že pokud by došlo k souboji, za žádnou cenu si nenechají vzít život, jako ti „blázni“, kteří raději brání čest, než ji ztratit a žít potupný život. Vidí to opačně a ujišťují jeden druhého, že se do ničeho takového nepohnou. I v toto je tedy možné považovat za doložitelný rys.

Za další rys, doložitelný na jednotlivých výstupech, je možné považovat chamtivost. Přestože jsou ustrašení a zbabělí, hledají všechny možné způsoby, jakými by se mohli přiblížit k penězům. Jsou také velice lakomí a počítají prostitutkám každé sousto, které u nich projedly.

Nyní je však třeba uvést také ty rysy, které během rozboru jednotlivých jednání nebylo možné doložit, a je tak možné je považovat za ty, jimiž se od divadelního typu chlubitivého vojína vzdalují.

V jejich vystupování nebylo možné sledovat rys, který uvádí ve svých studiích všichni zmiňovaní autoři, a tím je domýšlivost o jejich kráse. Crawford tento rys popisuje tak, že fanfarón je přesvědčený o své kráse a přitažlivosti, které podle něj musí podlehnout každá žena. (Crawford 1911: 188) Boughner následně řadí právě tento znak mezi jeden z hlavních rysů, které charakterizují postavu chlubitivého vojína. Podle něj je domýšlivost o kráse a neodolatelném vzhledu typická, navíc je fanfarón přesvědčen, že jsou jím

všechny ženy okouzlené a obdivují ho pro jeho eleganci a půvab, i když nakonec je všemi oklamán, ošálen a je ponížen. V této souvislosti Boughner zmiňuje, že zejména italští autoři, na kterých svou studii zakládá, do svých her zakomponovali právě i výsměch formální galantnosti a dvornosti, která nepřísluší pasákům ani prostitutkám, jelikož pochází z nižších vrstev společnosti. Vystupování těchto postav, které se oslovovaly zdvořilými lichotkami, byl hojně užívaný prvek pro pobavení diváka či čtenáře. (Boughner 1943: 73) Nakonec je třeba zmínit i článek Lidy de Malkiel, ve kterém se taktéž zmiňuje právě o tomto rysu, kdy podle jejích slov, se chlubitivý vojín pyšní svou krásou, ve které ho utvrzuje jeho okolí. (Lida de Malkiel 1957: 270)

Co se však týká Palerma a Piçarra vystupujících v *Tragedia Policiana*, v průběhu hry nebylo možné tento rys doložit. Nejen, že o kráse nebyla v žádném z jednání ani zmínka, dokonce čtenáři ani není známo, jak pasáci vypadají. Popis jejich vzhledu chybí. Není možné si je představit, oni sami se totiž nepopisují, přičemž se ani neobjevil náznak toho, že by svůj vzhled vychvalovali, nebo si byli jisti svou neodolatelností a krásou, jak to popisují výše uvedení autoři. Stojí také za povšimnutí, že ani ostatní postavy, například prostitutky Orosia a Cornelia, jejich vzhled nijak nekomentují. Lida de Malkiel ve své studii zmiňuje, že v případě Centuria vystupujícího v *La Celestina*, je známá jeho podoba, díky popisu jedné prostitutky, přičemž její popis není nijak lichotivý. (Lida de Malkiel 1957: 271)

Je tedy možné vnímat tento rys, jako jeden z těch, který není v *Tragedia Policiana* naplněn. Jejich domýšlivost a vychloubačnost se netýkala ničeho jiného, než udatnosti a umění ovládnutí zbraní. Ani před prostitutkami, ani jeden před druhým se o své kráse neutvrzovali. Snaží se je získat řečnickým uměním a chvástáním, nikoli svou krásou.

Dalším takovým rysem, kterým se vzdalují divadelnímu typu chlubitivého vojína je to, že podle zmiňovaných autorů by se jejich pravý charakter měl odhalit postupně v průběhu, nebo nejčastěji až na samém konci hry. (Crawford 1911: 188) Palermo a Piçarro však odhalují své tváře již velmi předčasně, a to v okamžiku, kdy se hlavní děj ještě ani nepřiblížil zápletky, jak bylo během rozboru také popsáno. *Rufianes* vždy ztrácí kontrolu nad svým vystupováním v okamžiku, kdy vše nejde podle jejich představ, nedokáží pak kontrolovat emoce, a tím pádem se promění jejich chování tak, že se nekontrolovaně projeví v pravém světle. Není přítom rozhodující, zda se tak děje pozvolna a ke konci hry, ale právě naopak.

V okamžiku, kdy se nedokáží plně kontrolovat, vystupují neomaleně, hrubě a vulgárně. Používají nadávky, klení a výhrůžky. Ačkoli se vzdalují od divadelního typu chlubitivého vojína tím, že nevytváří klamný dojem až do konce hry, udávají tak možnost sledovat ve větší míře jejich pravé vystupování, které je pro postavy tohoto typu charakteristické, jak uvádí například Lida de Malkiel. (1957: 274)

Crawford (1911:188), Boughner (1943: 77) a Lida de Malkiel (1957:274), všichni tito autoři uvádějí jako charakteristický rys divadelního typu chlubitivého vojína závislost na hazardních hrách, přičemž podle nich peníze, které na prostitutkách vydělají, ihned prosází a prohrají. Tento prvek se však ve hře *Tragedia Policiara* neobjevuje, Palermo a Piçarro se o kartách ani o jiných hazardních hrách nezmiňují, ani jiné z postav je neuvádějí. Proto je možné považovat tento prvek za chybějící, jímž se *rufianes* odlišují od zmiňovaného divadelního typu.

V neposlední řadě je také nutné objasnit, jaký vztah tedy panoval mezi Palermem a Piçarrem. V textu bylo několikrát zmíněno, že jsou ostatními postavami vnímáni jako „...*Palermo, padre de las putas y Piçarro, su compañero.*“ (Esteban Martín 1992: 112) Nicméně nic jiného, kromě tohoto oslovení, v textu nenaznačuje, že by tito dva nebyli rovnocenní společníci. Nic nenasvědčuje tomu, že mi Piçarro byl snad Palermovým sluhou. Vystupují vždy spolu, považují se za přátele, neváhají před sebou odkrýt svá tajemství a slabiny a spoléhají na sebe. Jeden před druhým vždy vystupují svou pravou tváří, neokřikují se a ani si nedávají rozkazy. Z toho vyplývá, že mezi nimi není doložitelný jiný vztah než přátelství či rovnocenné společníctví.

Nakonec je pak nutné vysvětlit, že příběh Palerma a Piçarra zůstal v určitém smyslu neuzavřený, jelikož nevěstky, které měli přislíbené Claudinou a měli si je odvést k sobě domů, zůstaly s Celestinou. Pasáci se zdáli smíření s tím, že půjdou domů sami a budou muset ve své chudobě setrvat i nadále, což je velmi překvapivé. Tak, jak vystupovali v průběhu *Tragedia Policiara*, je toto chování u *rufianes* zarážející. Nedomáhali se svého, i když viděli, že jim uniká další možnost výdělku, neprojevili se hrubě ani vulgárně, ani proti prostitutkám nevyřkli žádné nadávky. *Rufianes* byli až nepřírozeně klidní a vyrovnaní s tím, jak dopadli. Toto chování je překvapivé hlavně proto, že se měl na konci projevit jejich pravý charakter, ale zde je to právě naopak. Jak již bylo uvedeno, svou pravou tvář ukázali již dříve a v tomto okamžiku, kdy by se to od nich očekávalo, zůstali smíření s tím, jak dopadli.

Jejich příběh měl tedy překvapivý konec, který se zdá být nedořešený, Palermo a Piçarro nedopadli vlastně nijak. Nebyli ošizení, potupení, nemuseli utíkat před nebezpečím, ani se nezúčastnili žádné roztržky, neskončili na pranýři ani na šibenici. Jediné, co by bylo možné říci je, že zůstali ve stejné bídě jako předtím.

K objasnění takového ukončení příběhu se nabízí dvě možnosti. Jak již bylo vysvětleno, *Tragedia Policiana* se řadí do *ciclo celestinesco*, přičemž někteří autoři se rozhodli uzavřít hru tak, že znemožnili její další možné pokračování. Jiní autoři se však rozhodli ponechat příběh některých postav otevřený, aby mohl potenciální pokračovatel na něco navázat. Nabízí se tedy možnost, že těmito postavami a nedořešeným vedlejším příběhem chtěl Sebastián Fernández umožnit další pokračování hry, přičemž by mohl jeho následovník navázat přes tuto nedořešenou záležitost a postavy, které v ní byly zapojeny, tedy Celestinu, prostitutky a pasáky.

Nicméně na druhou stranu, se jedná o postavy vedlejší, které nezasahovaly nijak do hlavního příběhu, zdálo se, že jejich úloha ve hře nebyla nijak důležitá, vystupovaly jako komické prvky, které měly pobavit diváka. Proto může být jejich konec vnímán stejně nedůležitý, jako byla jejich role v celé *Tragedia Policiana*.

Jak bylo ale také uvedeno, postava chlubitivého vojína, nebo fanfaróna měla ve španělském prostředí specifický vývoj, který představila Lida de Malkiel (1957: 271). Je tedy možné považovat tento konec za jednu z dalších mnoha změn, jimiž procházela tato postava na španělské divadelní renesanční scéně a vzdalovala se tak původnímu modelu. Stále více se odlišovala od postavy Centuria, který je Lidou de Malkiel považován za prvního fanfaróna vystupujícího ve španělské literatuře.

Závěr

V první části hry se podařilo na základě představených studií, podrobně popsat obecně aplikovatelné charakteristiky, které by bylo možné považovat za charakteristické pro divadelní typ chlubitivého vojína. A jak bylo na začátku nastíněno, tyto rysy byly využity v druhé části diplomové práce, kde umožnily analýzu těch postav, které by nejlépe odpovídaly zmiňovanému typu. Rozbor jednotlivých výstupů *rufianes* Palerma a Piçarra v *Tragedia Policiana* umožnil odhalit, v jakých aspektech se tyto postavy přibližují, nebo se odlišují od postavy chlubitivého vojína. A jak bylo možné sledovat, v mnoha ohledech se mu přibližují, ale některé naopak nebylo možné doložit. Závěrem se tedy nabízí otázka, zda by bylo možné Palerma a Piçarra díky jejich vystupování zařadit mezi postavy divadelního typu chlubitivého vojína.

Podle mého názoru, při řešení této otázky nelze opomenout problematiku vývoje postavy, protože jak bylo velmi podrobně nastíněno, názory na vývoj této postavy se liší, což následně do jisté míry ovlivňuje i samotnou postavu chlubitivého vojína. Pro vysvětlení, Lida de Malkiel prosazuje Centuria, vystupujícího ve *La Celestina*, jakožto prvního fanfaróna, který se objevil na evropské divadelní renesanční scéně, což se neshoduje s tvrzením Boughnera, podle kterého byl prvním fanfarónem na renesanční scéně Trasone ze hry *I due felici rivali*.

Nicméně, přestože byl Centurio vzorem pro pozdější literární tvorbu na Pyrenejském poloostrově, sama autorka Lida de Malkiel uvádí (1957: 271), že žádný pokus o pokračování nedokázal vystihnout postavu fanfaróna tak, jak ho představuje Centurio a jsou pouhými nedokonalými karikaturami, které se Centuriově stále více vzdalovaly. Nedokáží vystihnout vyváženost použití ironie a tato postava se proměňuje v chudého, hrubého, oplzlého, chamtivého pasáka. Což bychom mohli nakonec říci i o Palermovi a Piçarrově, díky analýze jejich výstupů v *Tragedia Policiana*.

Nelze opomenout, že *La Celestina* měla nepochybně velký vliv i v Itálii, což dokazují mnohé překlady a imitace, avšak na italskou renesanční scénu se promítají prvky, které zprostředkovat nemohla, a to prvky z *Commedia erudita* a také z každodenního života tehdejší společnosti Apeninského poloostrova.

Tragedia Policiana je hrou pocházející z roku 1547, tedy až několik desítek let poté, co byla vydána *La Celestina*, a také až po prvním fanfarónovi vystupujícím na italské

divadelní renesanční scéně. Nabízí se tedy možnost, že tento specifický typ postavy ve hře *Tragedia Policiano* vstřebával nejen vlivy španělské literatury, ale také vlivy přicházející ze zbytku Evropy, jelikož se stal velmi populárním. V 16. století procházela tato specifická postava mnoha proměnami, a jak potvrzuje také Boughner (1943: 83), postava chlubitivého vojína byla využívána k vykreslení reality každodenního života, ta byla však postupně záměrně komicky překroucena a zkreslena, což vedlo až k přeměně v karikaturu.

Je tedy zřejmé, že Palermo a Piçarro představovali postavy, které reprezentovaly postupné proměny divadelního typu chlubitivého vojína, a to tím, že vstřebávali vlivy přicházející z Evropy, ale také zachovávali některé rysy ze španělského literárního prostředí.

Mezi ty obecně aplikovatelné charakteristiky, které zachovávají, patří vychloubání a naparování se, zveličování své statečnosti a hrdinských činů. Dále se ve velké míře projevuje jejich zbabělost, což bylo hlavním záměrem autora samotné hry Sebastiána Fernándeze, jak již bylo vysvětleno. Během analýzy jednotlivých výstupů sice nebylo možné přímo dokázat do jaké míry jsou prozíraví v umění útěku, nicméně v mnohých situacích ujišťovali jeden druhého, že v případě nebezpečí není jiná možnost než co nejrychleji zmizet. Palermo a Piçarro se také ukázali jako lháři v souvislosti s jejich šermířskými dovednostmi, kterými se chlubili, i když si nakonec přiznali, že neumí meč použít.

Zdvořilé lichotky, s nimiž pasáci oslovovali prostitutky, jsou dalším prvkem, který lze považovat za charakteristický rys zakomponovaný do hry jako výsměch formální galantnosti, jelikož těm z nejnižších vrstev toto chování nepříslušelo. Divadelní typ chlubitivého vojína se na renesanční scéně proměnil v chudého, v bídě žijícího pasáka, který žil pouze z výdělků prostitutek, což potvrzují i Palermo a Piçarro, kteří navíc ještě ani nejsou schopni nějaké prostitutky sehnat. Je také nutné připomenout, že se příběh vedlejších postav stal absolutně nezávislým na hlavním příběhu děje, což jako jeden z rysů uvádí Boughner (1943: 62), nikoli však Lida de Malkiel (1957: 271), která popisuje, že Centurio do hlavního děje zasahuje, a to celkem zásadně, když způsobí smrt hlavního hrdiny.

Bylo pak možné sledovat několik rysů, jimiž se *rufianes* odlišují, jako například již zmiňovaný chybějící rys vychloubání se o neodolatelnost a krásu, který u Palerma

a Piçarra nebylo možné doložit. Na závěr je také nutné připomenout, že *rufianes* vystupující v *Tragedia Policiano*, nekončí veřejně zostuzeni ani zesměšnění ani jako oběť kata, dalo by se říci, že jejich příběh není ukončen. Což je nejspíše nejvýraznější odlišností těchto postav. Otázkou zůstává, zda je stěžejní, jakým způsobem byl ukončený jejich osud ve zmiňované hře.

Po závěrečném shrnutí poznatků vycházejících z provedené analýzy jednotlivých výstupů Palerma a Piçarra v průběhu *Tragedia Policiano* lze říci, že se ve většině aspektů přibližují představenému divadelnímu typu chlubitivého vojína a jen několika málo prvky se odlišují. Z tohoto hlediska je možné závěrem doložit, že *rufianes* je možné řadit mezi postavy typu chlubitivého vojína, pokud budeme brát v potaz, že se divadelní typ chlubitivého vojína neustále měnil do karikaturní podoby a sloužil jako satirický prvek pro pobavení publika, celkově pro hru a pro hlavní příběh nebyl osud těchto postav důležitý.

Resumen

El propósito de esta tesis es presentar el desarrollo y las características del arquetipo teatral llamado fanfarrón. El objetivo principal es destacar las propiedades que se consideran aplicables universalmente y que pueden servir para analizar personajes concretos en *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández.

El trabajo está dividido en dos partes. La parte inicial está enfocada en la teoría en la que se presentan los estudios que se dedican a esta problemática. Entre las publicaciones principales hay que destacar especialmente *The Braggart Soldier and the Ruffian in the Spanish Drama of the Sixteenth Century* de 1911 cuyo autor es J. P. Wickersham Crawford. También es conveniente subrayar *The Braggart in Italian Renaissance Comedy* de 1943 de Daniel C. Boughner. Con respecto a esta problemática contribuye con sus teorías también María Rosa Lida de Malkiel en *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento* de 1957. Además, ha sido de gran ayuda para esta investigación la edición de *Tragedia Policiana* que presenta Luis Mariano Esteban Martín en su tesis doctoral, pues contiene muchos comentarios y notas.

En cuanto a la parte teórica, se presenta detalladamente el desarrollo de este personaje específico que es el fanfarrón, desde la Antigüedad hasta el siglo XVI. Asimismo, se presta atención a las características principales ya mencionadas. En relación con la propia *Tragedia Policiana*, en unos capítulos se resume la trama principal, y, al mismo tiempo, también todos los personajes aparentes en esta obra de teatro comentada.

La otra parte de esta tesis se ocupa del análisis. En concreto, se realiza el análisis de los rufianes que forman parte de *Tragedia Policiana*. Estos, no aparecen como personajes principales, sino como secundarios. No obstante, es posible clasificarlos dentro del arquetipo del fanfarrón. El análisis consiste en declarar en qué aspectos se acercan y cómo se diferencian de las características universalmente aplicables del fanfarrón. Toda la investigación se realiza a través de la observación de las escenas en las que parecen los rufianes, lo que facilita la comprensión de la trama que se desarrolla con estos personajes y que se ve separada de la trama principal. Igualmente, la investigación permite revelar las semejanzas y las diferencias con las que los rufianes se acercan o alejan del arquetipo fanfarrón.

El análisis ha permitido conseguir muchas informaciones y conocimientos, y, al mismo tiempo, ha descubierto rasgos con los que los rufianes concuerdan con el arquetipo

fanfarrón. Por ejemplo con la fanfarronada, glorificación de su valentía, exageración de hazañas etc. Los despliegues de cobardía se expresan en gran medida, ya que Palermo y Piçarro, en realidad, no saben utilizar la espada para defenderse, pero les sirve para asustar a sus enemigos y escapar.

El arquetipo de fanfarrón durante su desarrollo sufrió muchos cambios, entre los cuales conviene subrayar la transformación a un rufián pobre, que sobrevive aprovechándose del dinero de las prostitutas, aunque Palermo y Piçarro se han mostrado como unos rufianes incapaces de mantener las prostitutas para ganar dinero. Al mismo tiempo, hay que recordar que la trama secundaria ha llegado a ser absolutamente independiente de la trama principal, lo que confirma el final de la historia de Palermo y Piçarro.

No obstante, hay que tener en cuenta que el análisis ha permitido revelar también los rasgos que no han sido reflejados por los rufianes. Concretamente, Palermo y Piçarro muestran la ausencia de jactarse de su belleza y elegancia. Asimismo, parece sorprendente que, el final de su historia, a primera vista no tiene ninguna conclusión, lo que se puede considerar como otra semejanza. Hay que recordar que los rufianes no terminan deshonorados, agraviados ni robados. En pocas palabras, parece que su trama no tiene desenlace. De todas formas, no está claro hasta qué punto es significativo para decidir si estos rufianes pertenecen o no al arquetipo presentado.

Desde mi punto de vista, no hay que olvidar, el desacuerdo entre las teorías de Boughner y Lida de Malkiel. Como ha sido explicado con mucho detalle, las opiniones de estos autores no concuerdan en la cuestión de la evolución del arquetipo fanfarrón. Según Boughner, es necesario buscar los orígenes en la Antigüedad, en especial en *Miles Gloriosus*, de donde los autores italianos habían adoptado el modelo y, más tarde, lo proporcionaron al resto de Europa con unos cambios e innovaciones. Por otro lado, Lida de Malkiel basa su teoría en otros conocimientos. Para ella, hay que tener en cuenta que Centurio, el primer fanfarrón en la Península Ibérica, no tiene nada que ver con *Miles Gloriosus*, ni con el modelo italiano. Según ella, Centurio es único y tan extraordinario, que ninguna de las continuaciones de *La Celestina*, ni ninguna de las imitaciones lograron de expresar bien su singularidad y por esto sufrió de muchos cambios.

Con respecto a todo esto, *Tragedia Policiano* fue publicada en el 1547, es decir, mucho más tarde que *La Celestina* y unos años después de la aparición del primer fanfarrón en la literatura italiana. Entonces, esta suposición ofrece la posibilidad de ver a Palermo y

Piçarro como representantes de todas las innovaciones y transformaciones del arquetipo fanfarrón. Como lo confirman los autores mencionados, estos cambios produjeron la modificación gradual del arquetipo fanfarrón hasta la caricatura, que sirvió como la representación de la realidad retorcida.

En resumidas cuentas, es posible confirmar que Palermo y Piçarro se asemejan en muchas de las características y solo en algunas se diferencian. Tal y como hemos visto, se puede considerar que en *Tragedia Policiana* hay rufianes como representantes del personaje llamado fanfarrón, en el caso de que tomemos en cuenta que este tipo de teatro especial siguió reflejando los cambios y sirvió como elemento satírico para entretener al auditorio.

Seznam použitých zdrojů

BOUGHNER, Daniel C. The Braggart in Italian Renaissance Comedy. *Papers of the Modern Language Association*, 1943, 58.1, 42-83.

ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano. *Edición y estudio de la Tragedia Políciana de Sebastián Fernández*. Madrid, 1992. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el teatro del Renacimiento. *Romance Philology*. 1957, 11, 268-291.

WICKERSHAM CRAWFORD, J. P. The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century. *Romanic Review*. 1911, 2, 186-208.