

**Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií**

Bakalářská práce

Téma cti ve španělské dramatické tvorbě 16. a 17. století (Lope a Calderón)

The theme of honor in the Spanish theatre of the XVI and XVII century (Lope and Calderón)

Barbora Fousková

Studijní obor: Hispanistika

2012

Vedoucí práce: Juan Antonio Sánchez Fernández Dr.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny
využité prameny a literaturu.

.....

Barbora Fousková

Poděkování

Za vedení bakalářské práce a odborný dohled děkuji svému vedoucímu práce Juanu Antonioví Sánchezi Fernándezi Dr., a dále bych ráda poděkovala své rodině za podporu, která mi umožnila realizaci této práce.

Obsah

| | | |
|----------|---|---------------|
| 1 | ÚVOD | - 5 - |
| 1.1 | MOTIVACE, CÍLE A ZDROJE PRÁCE..... | - 5 - |
| 1.2 | STRUČNÁ HISTORIE DIVADLA DO 16. STOLETÍ | - 6 - |
| 2 | PŮVOD TÉMATU CTI V LITERÁRNÍ TVORBĚ S OHLEDEM NA HISTORICKÝ KONTEXT: POJETÍ CTI VE SPOLEČNOSTI 16. A 17. STOLETÍ | - 8 - |
| 2.1 | TEORIE VZNIKU TÉMATU CTI..... | - 8 - |
| 2.2 | VZTAH DÍLA K REALITĚ | - 8 - |
| 2.3 | ODLIŠNÁ POJETÍ CTI | - 9 - |
| 2.3.1 | <i>Čest panská</i> | - 9 - |
| 2.3.2 | <i>Venkovská čest a její vznik</i> | - 10 - |
| 2.3.2.1 | <i>Náboženská situace na Pyrenejském poloostrově od 15. do 17. století jako jedna z hlavních příčin vzniku vesnické cti</i> | - 10 - |
| 2.3.2.2 | <i>Vznik španělského státu na základech přetváření feudálního systému a následná změna společenské stratifikace</i> | - 13 - |
| 2.3.3 | <i>Čest ženy</i> | - 17 - |
| 3 | POJETÍ CTI V DIVADELNÍ TVORBĚ | - 17 - |
| 3.1 | POPULARIZACE DIVADELNÍ TVORBY – OSLOVENÍ LIDOVÝCH VRSTEV | - 17 - |
| 3.2 | ČEST V DÍLECH LOPEHO DE VEGY A CALDERÓNA DE LA BARCY | - 19 - |
| 3.2.1 | <i>Lope de Vega a jeho Fuente Ovejuna</i> | - 20 - |
| 3.2.2 | <i>Zalamejský rychtář: mezi Lopem de Vegou a Calderónem de la Barcou</i> | - 22 - |
| 3.2.3 | <i>Calderón de la Barca a jeho Lékař své cti</i> | - 25 - |
| 3.3 | VÝVOJ A ZMĚNY V DIVADELNÍM POJETÍ CTI | - 28 - |
| 3.3.1 | <i>Čest jako mezní situace</i> | - 28 - |
| 3.3.2 | <i>Krevní msta</i> | - 32 - |
| 3.3.3 | <i>Role společnosti</i> | - 33 - |
| 4 | ZÁVĚR | - 35 - |
| 5 | RESUMÉ | - 36 - |
| 6 | RÉSUMÉ | - 38 - |
| 7 | RESÚMEN | - 40 - |
| 8 | BIBLIOGRAFIE | - 43 - |

1 ÚVOD

1.1 Motivace, cíle a zdroje práce

Následující strany této bakalářské práce budou pojednávat o jednom z hlavních témat divadelní tvorby Zlatého věku ve Španělsku, a to o tématu cti. Hlavními cíly bude definovat počátky konceptu vesnické cti jako literárního jevu s ohledem na historický kontext a sledování vývoje tématu cti v divadelní tvorbě na vybraných dramatech dvou stěžejních autorů – Lopeho de Vegy a Calderóna de la Barcy. V první části práce, která pojednává o vzniku tématu vesnické cti na základě historických souvislostí, se zaměříme především na sociální změny, které započaly již ve století 15., vrcholily v 16. století a ovlivnily i 17. století. Druhá část se věnuje tématu cti, čistě jako literárnímu jevu, který za dlouhé období, kdy ho bylo používáno, prošel vývojem. Tématu cti se podařilo udržet se v divadelní tvorbě na pozici jednoho ze stěžejních témat divadla až do období baroka, i když jeho pojetí se v jistém ohledu posunulo. Pro demonstrování změn pojetí cti ve Vegových renesančních a Calderónových barokních hrách jsem vybrala díla českému prostředí známá nejen překlady, ale i občasným uvedením her na scénu českých divadel. Jedná se o díla *Fuente Ovejuna* od Lopeho de Vegy, *Zalamejský rychtář* a *Lékař své cti* od Calderóna de la Barcy. Kromě toho, jsou to také díla, na kterých budeme moci ukazovat vývojové změny tématu cti. *Fuente Ovejuna* je prvním a nejstarším dílem z výše uvedených, bude nám představovat renesanční pojetí cti, *Lékař své cti* je dílem mnohem mladším a již plně barokním, využijeme ho tedy jako představitele nového barokního pojetí. Dílo *Zalamejský rychtář* pak bude sloužit jako takový mezičlánek mezi oběma předchozími díly, toto drama bylo totiž ztvárněno oběma autory. Samotní autoři byli zvoleni na základě výjimečnosti ve své době, přikláníme se tak k výroku América Castra, že „[d]ramatická témata spojená s pocitem cti nabyla významu díky podmanivé kráse jistých děl Lopeho de Vegy a Calderóna de la Barcy.“¹

Toto téma jsem zvolila proto, že v dějinách španělské literatury zaujímá významnou pozici. Tvoří velmi důležitou složku nejen v klasické španělské literatuře, ale stopy tématu cti lze pozorovat i v literatuře moderní, což svědčí o výjimečnosti tohoto konceptu, který není vlastní jen divadelní tvorbě.²

I přesto, že existuje mnoho publikací zabývajících se tímto fenoménem, zaměřují se buď na určité období či konkrétního autora. I to mě vedlo k pokusu o srovnání a postihnutí

¹ Castro, Américo: *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1976. s. 55

² Viz. Castro, Américo: *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*. *Revista de filología española*, 1916, vol. III, s. 357-385.

vývoje tématu cti. Mezi nejznámější španělské badatele na poli tématu cti patří Américo Castro³, José Antonio Maravall⁴ či Ramón Menéndez Pidal⁵. Z českého prostředí bych zmínila jména Oldřicha Běliče, který zpracoval antologii španělské literatury⁶ a Václava Černého, který sepsal několik studií ze španělské literatury a věnoval se evropskému divadlu během období baroka⁷. Nicméně přímo samotnému tématu cti žádná česká publikace věnována není, což mě také během vypracovávání této závěrečné práce vedlo k využívání především španělských zdrojů.

1.2 Stručná historie divadla do 16. století⁸

Je všeobecně známo, že během období Zlatého věku, jak už název napovídá, došlo k obrovskému rozkvětu na poli kultury. Tak jako s Cervantesem vzniká moderní román, tak se s Lopem de Vegou etabluje španělské drama, jehož tradice na území Pyrenejského poloostrova nebyla zakořeněna. Nejstarší dochovaný dramatický projev *Auto de los Reyes Magos (Hra tříkrálová)*⁹ sice pochází už z 12. století¹⁰, přesto až do příchodu renesančních humanistických vlivů dominuje především dvorská lyrika a hrdinská epika. Ještě Gómez Manrique a jeho *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor (Představení o narození Našeho Pána)* z poloviny 15. století předchází vznik španělského dramatu. S příchodem renesance dochází jak k myšlenkovému rozmachu, tak i k rozvoji španělské dramatiky. Podle Oldřicha Běliče prvním velkým dílem renesance na území Španělska je Rojasova *Celestina*¹¹, která je významná právě tím, že v sobě mísí prvky románu a dramatu. V první polovině 16. století nastal zlom a s ním i prudký nárůst divadelní tvorby. V té době se totiž na scénu dostává první početnější generace dramatiků, tzv. *Generación de los Reyes Magos (Tříkrálová generace)*. Mezi nejvýznamnější představitele této éry patří Juan de Encina, zakladatel španělského dramatu, a Bartolomé de Torres Naharro. Oba tyto autoři byli silně ovlivněni italskou renesancí, stejně jako ostatní španělské literátové té doby. Tento zlom od sebe striktně odděluje divadlo renesanční od divadla středověkého. V renesanci dochází k

³ Castro, Américo: Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII. *Revista de filología española*, 1916, vol. III, s. 357-385.

Castro, Américo: *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1976.

⁴ Antonio Maravall, José: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1972.

⁵ Menéndez Pidal, Ramón: *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa – Calpe, S. A., 1964.

⁶ Bělič, Oldřich: *Španělská literatura*. Praha: Orbis, 1968.

⁷ Černý, Václav: *Barokní divadlo v Evropě*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009.

⁸ Viz. Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

⁹ Auto je výraz pro středověkou divadelní hru s biblickým námětem

¹⁰ Ruiz Ramón, Francisco. Op. cit., s. 24

¹¹ Bělič, Oldřich. Op. cit., s. 68

významnému posunu v přístupu k dramatu, a to k jeho osamostatnění. Od této doby je divadelní tvorba brána jako samostatný literární žánr, na což v druhé polovině 16. století navazuje Lope de Rueda, Juan de la Cueva a z počátku i Cervantes, který se ale po triumfu Lopeho de Vegy stahuje a věnuje se především prozaické tvorbě. Tímto stručným přehledem jsme se dostali až k samotnému dramatickému mistrovi 16. století, k Lopemu de Vegovi. Maravall dokonce o příchodu Lopeho de Vegy na dramatickou scénu mluví jako o divadelní revoluci.¹² S jeho více jak 400 známými hrami toho o něm už bylo napsáno nespočet, my se ale budeme věnovat jen některým hrám a pojetí cti v nich. Stejně tak tomu bude i u druhého stěžejního dramatika, o kterém bude má práce pojednávat, Calderóna de la Barcy, již barokního autora.

¹² Antonio Maravall, José. 1972. Op. cit., s. 21

2 PŮVOD TÉMATU CTI V LITERÁRNÍ TVORBĚ S OHLEDEM NA HISTORICKÝ KONTEXT: POJETÍ CTI VE SPOLEČNOSTI 16. A 17. STOLETÍ

2.1 Teorie vzniku tématu cti

První naší stěžejní otázkou, na kterou se pokusíme odpovědět, bude vznik tématu cti jako jednoho z nenahraditelných prvků tematické výstavby dramatu.

Původ divadelního konceptu cti byl už hledán v arabské etice a právu, či v italské renesanci s odkazem na hru *Himenea* od Torrese Naharra. Tyto možnosti se zdají být, jak brzy uvidíme, méně pravděpodobné z těch důvodů, že koncept španělské cti je silně spjatý s křesťanstvím a má velmi svéráznou španělskou podobu. Uvažuje se také o vlivu středověké vizigótské tradice. Menéndez Pidal za původní považuje epické kořeny španělského divadla.¹³ Tyto teze jsou již pravděpodobnější, avšak zajisté každá z uvedených tezí se více či méně zasloužila o počáteční vývoj tématu cti ve španělské dramatické tvorbě. Nicméně, my si pro zodpovězení naší otázky zvolíme metodu, která se v první řadě bude ubírat směrem ke skutečné historické situaci ve Španělsku té doby, z níž budeme vycházet.

2.2 Vztah díla k realitě

Otázka literárního díla a jeho vztahu k reálnému životu je velmi komplexní. Mezi divadelní svět a historickou realitu nemůžeme nikdy jednoduše položit rovnítko. Analogii musíme podle Ruize Ramóna hledat ne v jednotlivých prvcích, ale ve vztazích uvnitř dramatu a v těch uvnitř historické reality, přičemž musíme mít na paměti to, že ne vše musí nutně mít analogii v tom druhém.¹⁴ „Takže, systém vztahů uvnitř každého dramatického prostoru a historického, je to místo, kde je třeba hledat shody a soulad mezi dramatem a realitou.“¹⁵ Jan Mukařovský se k této problematice vyjadřuje v eseji *Umění jako sémiologický fakt*¹⁶. Umělecké dílo podle Mukařovského je autonomní znak skládající se ze tří složek: z tzv. díla-věci, estetického objektu a vztahu k označované věci. Tuto poslední složku definuje jako hodnotu mířící na realitu kontextovou, jinak řečeno na „celkový kontext sociálních fenoménů

¹³ Menéndez Pidal, Ramón. 1964. Op. cit., s. 154-5

¹⁴ Cf. Ruiz Ramón, Francisco: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. s. 38 („Las homologías hay que buscarlas entre relaciones dentro de un sistema y las relaciones dentro de otro sistema, pero sin dar en ingenuidad de pensar que cada una de las normas actuantes en el mundo del drama refleja normas homólogas en el mundo histórico.“)

¹⁵ Cf., Ibid., s. 38 (“Es, pues, en el sistema de relaciones dentro de cada espacio-dramático e histórico donde hay que buscar las homologías o correspondencias entre drama y realidad“)

¹⁶ Mukařovský, Jan: *Umění jako sémiologický fakt*. In *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971. s. 111-115

(věda, filosofie, náboženství, politika, ekonomie atd.) daného prostředí¹⁷. A jak dodává, „[t]o je důvod, proč je umění více než každý jiný společenský zjev schopno charakterizovat a přestavovat danou „epochu“, [...]“¹⁸ Mukařovský ale zároveň varuje před prostým použitím díla jako historického dokumentu a zdůrazňuje důležitost předběžného výkladu vztahu díla k danému sociálnímu kontextu.¹⁹

Pojďme se tedy v následujících stranách textu podívat na tento předběžný výklad, který pro naše účely bude velmi důležitý, protože téma cti je především tématem kulturním, a je tedy silně spjata se společenskou, náboženskou i politickou situací mladého španělského státu v 16. a 17. stoletím.

2.3 Odlišná pojetí cti

Ve španělštině se setkáváme se dvěma lexiky, a to sice „honor“ a „honra“. Américo Castro tyto dva výrazy interpretuje takto: „El honor *existe*, ale la honra někomu náleží, působí a pohybuje se v životě.“²⁰ Slovo „honor“ tedy podle Castra představuje obecný pojem či objektivní pojetí, „honra“ je aplikací tohoto pojmu na konkrétního jedince. Pokud bychom se o podobné odlišení chtěli pokusit v českém jazyce, mohly by nám posloužit výrazy „čest“ jako obecný pojem „honor“ a „čestnost“ jako aplikace na jedince „honra“. Podle Slovníku spisovného jazyka českého je slovo „čest“ definováno jako „vysoce kladný mravní stav budící obecnou úctu i kladné společenské hodnocení tohoto stavu [...]: osobní, národní, [...]“²¹ V případě slova čestnost se SSJČ vyjadřuje k odvozenému přídavnému jménu čestný: „mající osobní čest, dbalý osobní cti; počestný: č. člověk“²². Avšak pro účely této práce bude klíčové dělení obecného pojmu honor, tedy cti, na čest panskou a vesnickou, které se objevuje v dramatické tvorbě.

2.3.1 Čest panská

V první řadě se podíváme na čest panskou, tedy čest, kterou si nárokovali nejdříve rytíři (čest rytířská²³) a dále průběhem věků šlechta a obecně všichni co náleželi k výše postaveným vrstvám společnosti. Čest panská vychází z tradice rytířství už od dob „cantares

¹⁷ Ibid., s. 116

¹⁸ Ibid., s. 112-3

¹⁹ Ibid., s. 113

²⁰ „El honor *es*, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida.“ Castro, Américo. 1976, Op. cit. s. 58

²¹ Slovník spisovného jazyka českého. [online][4-28-2012] Dostupné na World Wide Web <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php>

²² Ibid.

²³ el honor caballeresco

de gesta“ (písni o hrdinských činech), kdy každý dbal na slávu a dobrou pověst, protože tyto hodnoty byly nejvíce ceněny. Čest byla zprvu spojována především s vydobytou slávou, hrdinskými činy a dobrou pověstí. Stačí si připomenout Manriqueův koncept věčného života slávy („la vida de la fama“)²⁴, toto pojetí života slibovalo věčnou slávu a čest, pokud si ji člověk během života vysloužil, což rytíře vedlo k považování cti jako přední hodnoty, ke které člověk v životě směřoval. Postupem času už nebylo nutno si čest vybojovávat jako za dob chrabrých rytířů (caballeros), ale stačilo být z dobré rodiny (hidalgo: hijo d'algo) a jak se říká, mít modrou krev. Pro tyto společenské vrstvy byla čest hodnota, se kterou se rodí a neoddělitelně k nim patří právě pro jejich vysoké postavení ve společenské hierarchii.

2.3.2 Venkovská čest a její vznik

Ovšem právě v 16. století se na divadelních scénách objevuje naprosto nové a doposud neobvyklé pojetí cti, a to čest venkovská. Je zřejmé, že tato čest nenavazuje na žádnou tradici jako čest panská, je to jev nový. Odkud se tedy bere?

Podívejme se na příčiny, které lze vypátrat ve změnách, které přišly se vznikem Španělského státu a s vládou prvních Habsburků – Karla I. a Filipa II. Nesmíme však zapomenout na období Reconquisty, na období dlouhých bojů za svou zemi a ideály, které vedlo k vytvoření základních hodnot, na něž se budou další španělské generace odkazovat. Na předním místě těchto hodnot bude stát i čest, jelikož období Reconquisty bylo vhodnou dobou pro konání hrdinských činů, a tudíž získávání čestných uznání. Heroismus vedl k posilování kultu panské cti. Kromě toho budeme v tomto období hledat i zárodky vesnické cti. První neopomenutelnou a klíčovou roli sehrála náboženská situace.

2.3.2.1 Náboženská situace na Pyrenejském poloostrově od 15. do 17. století jako jedna z hlavních příčin vzniku vesnické cti

Právě duch křesťanství, který se navzdory muslimské invazi zachoval na severu Pyrenejského poloostrova, dal vzniknout myšlence Reconquisty, aby byl budoucí španělský stát ve jménu Boha zachráněn pro křesťanskou víru a pro Boha samotného.²⁵ Na počátku 9. století byly nalezeny ostatky apoštola Jakuba v Santiagu de Compostela. Toto město se tak stává po Římě a Jeruzalémě třetím nejvýznamnějším poutním místem, které pravidelně navštěvovaly davy křesťanů, což napomáhalo ke stabilizaci křesťanství. Rozhodující bylo

²⁴ Cf. Menéndez Pidal, Ramón: *Los españoles en la historia*. Madrid: Espasa – Calpe, S. A., 1987. s. 98-101

²⁵ Ibid., s. 105

také vyhlášení křížové výpravy proti španělským muslimům papežem Inocencem III., která slavila úspěch. Křesťanství bylo základní složkou života a politiky křesťanských království, jakékoli jiné náboženské ideologie byly tvrdě odmítány. Po dlouhých letech nenásilného soužití tří nejvýznamnějších náboženství světa teď byli muslimové a židé tvrdě perzekuováni a podrobeni represím. Je pěstována silná náboženská nesnášenlivost. Už v roce 1492, tedy v roce dobytí Granady, byl vydán dekret o vyhnání židů, židé museli buď konvertovat, nebo opustit Španělsko. Po sňatku Isabely Kastilské s Ferdinandem Aragonským dochází ke snahám sjednotit španělský stát, především k jeho náboženské integraci. Křesťanští Králové pro tyto účely zřizují Inkviziční tribunál. Pronásledování jsou nejen muslimové a židé, ale i ti co dříve konvertovali, tzv. noví křesťané. Křesťanství v té nejčistší formě se stalo hlavním mottem mladého španělského státu a toto naprosto nekompromisní pojetí víry přetrvalo dlouho poté. Américo Castro říká: „Do života španělských křesťanů bylo začleněno orientální mínění, že náboženství určuje bytí a existenci jedince v kolektivu na území poloostrovních království“²⁶ Tato politika Ferdinanda a Isabely měla širokosáhlé následky. „Křesťanská část obyvatelstva se brzy začala cítit nadřazena ostatním“²⁷, což vedlo k vzájemné náboženské nesnášenlivosti, která se mezi lidmi projevovala tím, že společenská prestiž byla závislá na rodokmenu a čistotě krve, ale ne z pohledu sociálního postavení a společenské stratifikace, ale z náboženského hlediska. Podle tohoto klíče si pak každý, kdo měl v rodině zakořeněnou křesťanskou tradici, nárokoval právo na úctu a důstojnost, a tedy i právo na svou vlastní čest. Na základě těchto nových společenských pravidel si i prostí lidé mohli nárokovat čest stejně jako urozené panstvo. Podívejme se nyní na ukázkou z hry *Fuente Ovejuna*.

Esteban: De los buenos es honrar,

que no es posible que den

honra los que no la tienen.²⁸

Esteban: Čestní lidé rádi vzdají

čest. Však nemůže ji vzdát,

kdo ji nemá.²⁹

Jedná se o scénu, kdy starosta Esteban (vesničan), pouští sednout komtura (šlechtice), a ten odmítá. Tím, že Esteban komtura pouští sednout, mu dává najevo úctu a vzdává čest, čímž demonstruje, že i on sám je čestným člověkem. A všichni čestní lidé jsou si přece rovni,

²⁶ „En la vida de los cristianos españoles se había integrado la creencia oriental de que la religión determinaba el ser y el existir de la personalidad colectiva en el área de los reinos peninsulares.“ Castro, Américo. 1976. s. 75

²⁷ „la población cristiana se sintió pronta para dominar a las otras dos“ Ibid., s. 75

²⁸ Vega, Lope de. *Fuente Ovejuna*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Clásicos Castalia, 1969. s. 92. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

²⁹ Vega, Lope de. *Fuente Ovejuna*. Přel. K.M.Walló. Praha, 1954. s. 30. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

at' on vesničan nebo komtur (šlechtic). Podle Estebana všichni čestní lidé patří do jedné skupiny „dobrých“ (los buenos), tedy křesťanů. Prostí lidé zastávali ten názor, že čest náleží všem dobrým křesťanům – dětem božím. Všichni křesťané jsou si v očích Božích rovni.

Crespo: ... pero el honor

es patrimonio del alma,

y el alma sólo es de Dios.³⁰

Crespo: ...

ale čest je statek duše

a jen bohu duše patří!³¹

Naopak šlechta byla vždy přesvědčená o tom, že čest je jejich imanentní vlastnost vyplývající z příslušnosti ke šlechtickému stavu, a právo na čest vesničanům odmítali. Ostatně jak dokazuje další ukázka z *Fuente Ovejuna*.

Regidor: Lo que decís es injusto,

no lo digáis, que no es justo

que nos quitéis el honor.

Konšel: Stále nás jen urážíte!

Jestli vlastní svou čest ctíte,

proč ji berete těm druhým?

Comendador: ¿Vosotros honor tenéis?

¡Qué freiles de Calatrava!

Komtur: Tak vy také máte čest!

Jak rytíři Calatravy!

Regidor: Alguno acaso se alaba

de la cruz que le ponéis,

que no es de sangre tan limpia. (s. 94-95)

Konšel: Stává se, že mezi vámi

v řádu mnohý rytíř jest,

ač má pochybený rod. (s. 21)

Stejným způsobem se podivuje nad tím, že by snad vesničané mohli mít nějakou čest, kapitán Don Álvaro de Ataide ze hry *Zalamejský rychtář*:

Juan: Perder

la vida por la opinión.

Capitán: ¿Qué opinión tiene un

villano?

Juan: Aquella misma que vos;

Juan: Nežli čest,

To chci radši život ztratit!

Kapitán: Jakoupak má sedlák čest?

Juan: Zrovna takovou jak páni.

³⁰ Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. s. 187-8. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

³¹ Calderón de la Barca, Pedro: *Zalamejský rychtář*. Přel. Jaroslav Pokorný. Praha: Orbis, 1959. s. 36. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

que no hubiera un capitán,

Nebýt, pane, sedláci,

si no hubiera un labrador. (s. 179)

nebyli by kapitáni. (s. 32)

Rozpor mezi dvěma názory se stává častým námětem her cti. Tento konflikt není dán pouze historickou realitou, ale právě i novou ideou cti závislé na čistotě krve.

2.3.2.2 Vznik španělského státu na základech přetváření feudálního systému a následná změna společenské stratifikace

Také samotné postavení venkovských lidí se průběhem Reconquisty mění. Křesťanská království na severu Pyrenejského poloostrova byla založena na feudálním uspořádání společnosti. Ovšem pro osvojení si dobytých území bylo zapotřebí nejen ho vojensky střežit, ale v lepším případě ho co nejrychleji a nejefektivněji kolonizovat „svými“ lidmi. Proto za osídlení nově nabytého, a ještě nestabilního území, králové nabízeli sedlákům osobní svobodu. Jednalo se většinou o tzv. nárazové oblasti na hranicích území ovládaného křesťany s územím muslimským. Feudální systém totiž fungoval na principu nevolnictví. Feudál byl vlastníkem jak půdy, tak i lidí, kteří ji obdělávali. Při přesídlování sedláků do nových oblastí to ale fungovalo tak, že daná půda sice nadále patřila feudálovi, nicméně sedlák už jeho majetkem nebyl. Pomalu se tak na nových územích vytvářely samostatné obce. To ale neznamenalo, že by tyto obce nebyly nikomu podřízeny, ale mezi venkovany a jejich pány byla přesně stanovená pravidla a venkovani nebyli jejich nevolníky. Tento pocit svobody byl dalším katalyzátorem pro uplatňování nároků na důstojnost a čest u prostého lidu.³² Také to znamenalo, že se měnila společenská stratifikace. Na tyto podmínky velmi často nebyli ochotni přistoupit feudálové, tedy šlechta, což vedlo ke svévolným činům šlechty proti sedlákům. Nejedna taková situace je zachycena právě v divadelních hrách. Postupem času také dochází, k dalším omezování práv šlechty a k minimalizování jejího vlivu a důležitosti.

Přesuňme se nyní v čase až do dob vlády prvních Habsburků, tedy Karla I. a Filipa II. Jak už bylo habsburskou tradicí, Karel I. postupně zavádí absolutistickou vládu. O první výrazné omezení pravomocí šlechty se Karel I. zasloužil tím, že přestal svolávat kortesy, kde měla šlechta své zastoupení, a mohla se tak podílet na vládě. Výrazného omezení práv šlechty pak vladař docílil jejím přetvořením na dvořany. Na úpadku šlechtického stavu se podepsala také nákladná zahraniční politika obou Habsburků. Králové neustálý nedostatek financí v královské pokladně řešili nejen tím, že své dvořany (šlechtu) všelijak o peníze obírali, ale i

³² Cf. Fiala, Miloš. Calderónův Zalamejský rychtář. In *Zalamejský rychtář*. Přel. Jaroslav Pokorný. Praha: Orbis, 1959. s. 108-113

tím, že za dobrý peníz byli ochotni šlechtickým titulem vyznamenat kohokoliv. Tímto se pomyslná vzdálenost společenského postavení šlechty a prostého lidu mílovými kroky zkracovala. Jako příklad se podívejme na Calderónova *Zalamejského rychtáře*. Na rozdíl od verze Lopeho de Vegy přibývají dvě postavy, a to postava rytíře (hidalga) Dona Menda a jeho sluhy Nuña. Tyto postavy nehrají v ději nijak důležitou roli, ale jsou takovým pikareskním prvkem chudnoucí šlechty. Don Mendo s Nuňem komentují příchod vojsk do Zalameje tím, že si z chudoby rytířstva dělají srandu:

Mendo: Lástima da el villanaje
con los huéspedes que espera.

Don Mendo: Chudáci ti vesničané,
kterým přijdou tihle hosti!

Nuño: Más lástima da y más grande
con los que no espera ...

Nuño: Ještě větší chudák ale,
komu nepřijdou ...

Mendo: ¿Quién?

Don Mendo: A kdopak?

Nuño: ... la hidalguéz y no te espante
que si no alojan, señor,
en casas de hidalgos a nadie,
¿por qué piensas que es?

Nuño: Rytíř. Žádné strachy, pane:
Na kvartýr se u rytíře
ani noha neukáže
Proč myslíš, že je to?

Mendo: ¿Por qué?

Don Mendo: Proč?

Nuño: Porque no se mueran de hambre. (s. 139-40)

Nuño: Protože by pošli hladem. (s. 15)

S postavou zchudlého hidalga kontrastuje postava bohatého sedláka³³, která je zároveň postavou hlavní: budoucí rychtář Pedro Crespo, vážený a bohatý sedlák. Až do 16. století bylo neoddělitelným atributem šlechty bohatství, které se najednou pod výše zmíněnými tlaky rychle mění; najednou tu máme bohatého sedláka a chudou šlechtu. Šlechta už se nadále nemohla povyšovat nad sedláky svým jměním. A co jejich šlechtický společenský status, ani ten nezůstal bez poskvrny, když byly šlechtické tituly na prodej. Jediné, co jim zůstalo, byl vážený šlechtický rodokmen a urozený původ. Ale pro vesnický lid byl rozhodující jiný druh rodokmenu, ne z hlediska společenského postavení, nýbrž z křesťanského úhlu vidění. Juan, opět ze *Zalamejského rychtáře*, říká svému otci Pedru Crespovi, ať si koupí šlechtický titul,

³³ Viz. Antonio Maravall, José: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1972. s. 73-96

aby nemusel hostit vojáky ve svém domě, ale Crespo mu oponuje tím, že být šlechtic „za pět, za šest tisíc zlatek“ by mu přineslo jen výsměch, když každý ví, že pochází z „řádného rodu“ sic je „prostý sedlák“, a že „čest nekoupí nikdo“ (s. 23) Tím svému synovi dokazuje, že čest si člověk nemusí kupovat, když už ji má.

Zde, na konci této kapitoly a před následující pojednávající o cti v divadelní tvorbě, je to pravé místo pro zhodnocení a položení si klíčové otázky. Nepochybně se všechny tyto společenské změny promítly do venkovské mentality. Ovšem opravdu se jedná o skutečnou vesnickou mentalitu nebo jen o Vegovu či Calderónovu divadelní vizi venkovské mentality? Tuto otázku si musíme položit vzhledem k tomu, že dramatická tvorba byla silně ovlivněna vkusem diváctva (o čemž budeme blíže pojednávat v následující podkapitole, viz. 3.1), které rozhodně kritikou nešetřilo, a tak bylo na místě divákům předkládat to, co chtěli slyšet a vidět. To, že hry ne vždycky odrážely realitu, je zcela zřetelné na postavě krále, která v našich hrách, jak ve *Fuente Ovejuna* tak v *Zalamejském rychtáři*, vystupuje ve funkci deus ex machina. Král i přesto, že byl příslušníkem aristokracie, se vždy objevuje jako ochranitel a garant spravedlnosti a cti vesničanů. Lidé v krále věřili jako ve vykonavatele boží spravedlnosti. Filip II. v *Zalamejském rychtáři* stojí na straně rozsudku Pedra Crespa a dokonce ho jmenuje doživotním rychtářem.

Crespo: Solo vos a la justicia

tanto supierais honrar. (s. 314)

Crespo: Tak dovede spravedlnost

pocítit opravdu jen král. (s. 100)

Obyvatelé Fuente Ovejuna zase netouží po ničem jiném, než být v područí spravedlivého krále.

Musicos: ¡Muchos años vivan

Isabel y Fernando,

Y mueran los tiranos! (s. 154)

Hudebníci: Mnoho let ať žijí

Náš král s královnou!

Tyrani ať zhynou! (s. 63)

Vesničané ke králi vzhlížejí jako k zosobnění ideálů a ctnostných hodnot, jako k ochraniteli lidu, ke mstiteli, který vždy sjedná spravedlnost, tak, jak je to správné. Je málo pravděpodobné, že by tato divadelní představa vztahu mezi králem a prostým lidem byla opravdu reálná. William R. Blue ve své studii mluví o postoji Lopeho de Vegy k předkládání historických reálií versus jeho vizí takto:

Lope převrací „historii“ v mýtus, mýtus v politický sen, sen, o kterém mohl doufat, že by mohl být sdílen některými jeho současníky. Lope, ani slepý propagandista své vlastní doby a místa, ani liberální revolucionář, staví v jeho nejznámější hře [Fuente Ovejuna] mýtus minulosti na pozadí svých vlastních historických okamžiků, líčí věci, jak by měli být, proti věcem jak jsou.³⁴

Lope de Vega rozhodně nebyl propagandistou ani revolucionářem, ale měl své vize ideálního fungování společnosti, a ty se v jeho dílech nepochybně promítají. Také je zcela zřejmé, že postava krále, jak ve *Fuente Ovejuna*, tak v *Zalamejském rychtáři*, je idealizovaná, a tuto idealizaci od Lopeho de Vegy později přebíral i Calderón. Ovšem otázka idealizace venkovské mentality v renesančním a pozdějším divadle je otázkou mnohem komplexnější. Nicméně vzhledem k výjimečnosti tématu cti, k jeho specifickému pojetí v evropském kontextu, k množství her zabývajících se touto problematikou a především k významu historických změn předeslaných v předchozích kapitolách, se přikláníme k názoru, že téma cti vychází z reálných historických událostí. Américo Castro, který nejdříve bral prvek vesnické cti jako uměle vytvořený, v průběhu let přehodnotil svůj názor a ve svých pozdějších pracích se zaměřil právě na historický kontext. Ve své rané studii píše: „ideologie cti, rozvíjená v různých podobách v naší klasické době, přesahuje historii Španělska“³⁵ S jeho dalšími pracemi je už neodmyslitelně spjata teorie „starých křesťanů“ a „čistoty krve“³⁶, která se opírá o historické souvislosti. Castro tak v průběhu svého života došel k obdivuhodné syntéze názorů, která nám předesílá velmi výstižnou interpretaci významu cti, a tu bych ráda nastínila i ve své práci. A to sice, že pojetí cti se zajisté významně inspirovalo v historii Španělska, a jeho kořeny musíme hledat právě tam, ale zároveň tuto historii přesahuje svou literární výpovědí a uměleckou hodnotou. Nelze totiž zamítat, že divadelní pojetí vesnické cti je v dramatech nadneseno a nemůžeme ho považovat za pouhou nápodobu reálného venkovského života. Na to, jak ho pojednává divadlo, respektive vybrané hry téma cti, se podíváme blíže v následujících stranách textu.

³⁴ “Lope turns “history” into myth, myth into political dream, a dream he may have hoped might be shared by some of his own contemporaries. Lope, neither blind propagandist for his own time and place nor liberal revolutionary, portrays in his best-known play the myth of the past against the background of his own historical moments, depicting things as they ought to be, against things as they are.”

R. Blue, William: The Politics of Lope's Fuenteovejuna. *Hispanic Review*, 1991, Vol. 59, No. 3, s. 295-315. University of Pennsylvania Press. Dostupné na World Wide Web<<http://www.jstor.org/stable/474051>> s. 315

³⁵ „...la ideología del honor, desarrollada en forma diversa en nuestra época clásica, trasciende de la historia de España ...“ Castro, Américo, 1916, Op. cit. s. 384

³⁶ „los cristianos viejos“, „la limpieza de sangre“ Castro, Américo, 1976 Op. cit. s. 67-89

2.3.3 Čest ženy

Na okraj je nutné stručně se zmínit o ženské cti, která jako by vytvářela zvláštní skupinu mimo dvě předchozí. Co se týče ženské cti, můžeme nechat stranou otázku čistoty krve, tento druh cti se spíš blíží pojetí dobré pověsti. Přesto ve všech zvolených dramatech hraje nezanedbatelnou roli, útok na dámskou čest se stává hlavním bodem zápletky. Čest v životě ženy je její vrcholnou hodnotou existence³⁷, jako to uvidíme například u Laurencie z *Fuente Ovejuna*. Pro doňu Mencíu je čest otázkou života a smrti, protože podobně jako u Isabel nejde jen o její vlastní čest, ale potupení znamená hanbu i pro její nejbližší, kteří neváhají svou čest hájit. Striktní řád světa cti jakoby se nevyhýbal nikomu, a ženám obzvláště. Ženy jsou zobrazeny jako oběti choutek mužů, kteří jejich cti nedbají, a na důsledky svého jednání nemyslí. Následky nesou na svých bedrech právě ženské postavy.

3 POJETÍ CTI V DIVADELNÍ TVORBĚ

3.1 Popularizace divadelní tvorby – oslovení lidových vrstev

Na úvod bychom neměli opomenout podívat se také na to, proč byly hry s tématem cti s takovou oblibou uváděny na divadelní scény a proč se čest stala pro dramatiky hlavním inspiračním zdrojem. Z jakého důvodu dosáhlo téma cti u publika takového úspěchu? Svůj podíl na tom měla jak celková proměna mentality diváka, tak i sociální změna skladby obecnstva. Hlavním důvodem bylo jiné, odlišné pojetí divadla jako takového během renesance a baroka.

Ve středověku byla divadelní představení spojována s kostely a s náboženskými účely (liturgické, pašijové hry). V období rané renesance se zase divadlo provozovalo jen v rámci královského dvora pro pobavení šlechty. Ovšem v průběhu pozdní renesance a především v období baroka dochází k větší popularizaci divadla. Toto divadlo již oslovuje širší vrstvy. Divadlo se během baroka stalo masovou záležitostí, zábavou davů lidí. Pro účely uspokojení zájmu po divadelních představeních se ve velkých španělských městech budují tzv. corrales. Corrales bychom mohli popsat jako takové uzavřené dvory. V průčelí bylo postavené vyvýšené podium, kde se hrálo, pod podiem stáli tzv. mušketýři (mosqueteros) –

³⁷ Cf. Černý, Václav: *Barokní divadlo v Evropě*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 95

3.2.1 Lope de Vega a jeho *Fuente Ovejuna*

První hrou, kterou si rozebereme, bude Lopeho *Fuente Ovejuna*, v češtině vydána pod názvy *Ovčí pramen*, *Vzbouření na vsi*, *Fuente Ovejuna* či *Laurencia*. Toto dílo jsem vybrala jako ukázkou raného díla z kategorie dramatu cti.

Lope de Vega psal hry náboženské, mravoličné i historické. *Fuente Ovejuna* je jednou z nejvýznamnějších historických komedií⁴⁶. Primárně zpracovává téma vesnické vzpoury proti vyšší moci, ale jsou zde zřejmé i odkazy k tématu cti. Komédie má dvě dějové linie. První z nich je konflikt Kalatravského řádu, jenž bojoval za nástupnická práva Alfonse V. Portugalského, který si nárokoval trůn před Isabelou Kastilskou a jejím manželem Ferdinandem Aragonským. Tento konflikt je v komedii ztvárněn bojem o město Ciudad Real. Na druhé straně tu máme příběh vesnice Fuente Ovejuny, kterou ovládá komtur Kalatravského řádu Fernán Gómez, jenž neustále ponižuje vesničany a nárokuje si mladé dívky. Tato dějová linie kulminuje na svatbě Laurencie a Frondosa, kam Fernán Gómez vtrhne, Frondosa nechá zajmout a Laurencii, jedinou dívku z vesnice, která mu vždy vzdorovala, unese. Pro vesničany, kteří jsou už dlouhou dobu se svým pánem nespokojeni, je to jasný popud ke vzpouře. Všichni společně povstanou proti komturovi a zabijí ho. Všem vesničanům je jasné, že budou následovat kruté výslechy, a tak se při mučení semknou v jednoho muže a rozhodnou se pro kolektivní vinu. Komtura zabila Fuente Ovejuna. Za těchto podmínek jim král promíjí a na žádost starosty si vesnici bere pod svou ochranu. Jak vidíme, děj *Fuente Ovejuny* je velmi bohatý, což nás vede k otázce, ohledně které už toho bylo mnoho napsáno. A to jest, co je hlavním tématem díla. Je zřejmé, že *Fuente Ovejuna* nemá jen jedno ústřední téma, vzhledem k tematické pluralitě divadelní tvorby v 16. i 17. století má několik rovnocenných témat. Podle Williama R. Bluea⁴⁷ je jedno z hlavních témat příběh vesnice jako obraz politické situace a politických názorů Lopeho de Vegy. Leo Spitzer⁴⁸ zase tvrdí, že ústředním tématem je láska a hudební stránka dramatu. Svou myšlenku rozvádí v to, že celá *Fuente Ovejuna* je prodchnuta hudbou, která je ve hře ztvárněna hudebníky, a celý tento prvek symbolizuje harmonii a společenský řád, kterého vesničané chtějí dosáhnout. Spitzer v díle také sleduje dvě různé filosofie, které se tu rozvíjejí. Jednou z nich je Pythagorovo-

⁴⁶ Pojem komedie byl v té době obecným názvem pro jakoukoli divadelní hru. Podle Lopeho de Vegy komedie v sobě měla mísit jak prvky komické, tak tragické a byla rozdělena do 3 dějství.

⁴⁷ Cf. R. Blue, William. Op. cit.

⁴⁸ Spitzer, Leo: A Central Theme and Its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*. *Hispanic Review*, 1955, Vol. 23, No. 4, s. 274-292. University of Pennsylvania Press. Dostupné na World Wide Web <<http://www.jstor.org/stable/470534>>

platónský idealismus, zastoupený postavou Barrilda, a druhou je filosofie Aristotelova představována jiným vesnickým hochem, Mengem. Rozpor mezi těmito dvěma filosofickými teoriemi je v knize zřejmý hned v prvním dějství, když se Mengo s Barrildem přou o to, zda na světě existuje láska.

| | |
|---|---|
| Mengo: [...]que nadie tiene amor más que a su misma persona. (s. 60) | Mengo: [...]že má každý rád právě jenom sama sebe. (s. 13) |
|---|---|

...

| | |
|---|--|
| Barrildo: [...]había cierto Platón que nos enseñaba a amar; que este amaba el alma sola y la virtud de lo amado. (s. 62) | Barrildo: [...]byl jistý Platón který nás učil milovat a podle něho na člověku duše milovat se má. (s. 13-14) |
|---|--|

Pak se ptají Laurencie na to, co ona miluje. Její odpověď je pro další vývoj hry velmi důležitá.

| | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| Mengo: ¿Amas tú? | Mengo: A ty?Miluješ? |
| Laurencia: Mi propio honor. (s. 63) | Laurencia: Svou čest! (s. 14) |

Tak jako William R. Blue vidí hlavní příčinu vzpoury v politickém uspořádání a Leo Spitzer v narušení harmonie, můžeme se na ni podívat i z pohledu opakovaného útoku komtura na čest vesničanů. Vždyť i konečným impulsem pro povstání je únos Laurencie, která vždy komturovi vzdorovala, a je pro ni čest na prvním místě, myslím, že bychom Laurencii mohli ve *Fuente Ovejuna* označit za symbol či ztělesnění ideálů cti. Pohanění vede ke vzpouře a smrti tyrana. K tomuto závěru nás může vést to, že ačkoli se komtur ke svým poddaným chová tyranicky a neuctivě, vesničané navzdory znepokojenosti s jeho hrubým jednáním, uznávají jeho nadřazenou pozici a společensky vyšší status. Rychtář Esteban poté, co komtur vtrhne na svatbu a zabaví mu hůl, prohlašuje:

| | |
|--|---|
| Esteban: Por señor os sufro. Dadme. (s. 130) | Esteban: “Jste mým pánem. Udeřte!” (s.49) |
|--|---|

Vzpourou se tedy chtějí pomstít za veškeré nepravosti a zneuctění jak Laurencie, tak i Menga, Estebana a především všech Fuente Ovejunských žen, které komtur zneužíval.

| | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| Barrildo: [...]jeste bárbaro homicida | Barrildo: [...]ten vrah tyranický |
|---------------------------------------|-----------------------------------|

Proto je také viník kolektivní, nemluvíme o jednom konkrétním případě. Zneuctění Laurencie je jen impulsem, avšak vesnice povstane jménem všech, tedy celé Fuente Ovejuna.

Význam *Fuente Ovejuna* jako dramatu cti je nezpochybnitelný. Už v tomto raném díle se čest objevuje jako výrazně vystupující prvek, který děj posouvá dopředu až k vyvrcholení, které je podníceno právě konfliktem cti. Setkáváme se zde s motivy pro hry cti typickými: konflikt dvou pojetí cti a útok na ženskou čest. Ovšem o přední místo se ještě dělí s motivem spravedlnosti, který je pro Lopeho de Vegu také příznačný.

3.2.2 *Zalamejský rychtář*: mezi Lopem de Vegou a Calderónem de la Barcou

Hra *Zalamejský rychtář* byla ztvárněna nejdříve Lopem de Vegou a později i Calderónem de la Barcou. Bohužel nemáme k dispozici originální text *Zalamejského rychtáře* od Lopeho de Vegy, budeme tedy vycházet ze sekundární literatury⁵⁰. Jak uvidíme, obě verze jsou si dějově velmi blízké, největších změn si můžeme povšimnout především v kategorii postav, která je úzce spjata se změnami v pojetí cti.

U Vegovy hry se Pedro Crespo hned v prvním jednání stává rychtářem ve městě Zalamea. Má dvě dcery, Inés a Leonor, o které se během pobytu vojska ve městě zajímají dva kapitáni, don Diego a don Juan. Ti se snaží sblížit s dívkami, aby je mohli využít k milostným hrátkám. Chtějí je nalákat na sladká slovíčka a slibují sňatek. Obě dcery jsou tím velmi polichocené a uvěří jim, tajně se s nimi schází a rozhodnou se s nimi společně utéct. Pedro Crespo od začátku kapitánům nevěří a jakmile se o útěku dozví, dcerám zabrání v nočním setkání. Sám se pak s pomocníkem Bartolem na smlouvané místo vydá a podaří se mu zatknout seržanta, který oběma kapitánům pomáhal. Kapitáni uprchnou. Poté co se seržant dozná, Crespo ho odsoudí ke dvěma stům ranám bičem. V tu chvíli se objeví kapitáni i s velitelem, plukovníkem donem Lopem, u kterého si stěžovali. Don Lope nakonec dá za pravdu Crespovi a rozhodne o odchodu vojska z města. Rozhořčení kapitáni ale s tímto řešením nejsou spokojeni, a tak se rozhodnou pomstít se únosem Crespovým dcer. Odnosou je za město, kde je zneuctí a utečou. Když se je Pedro Crespo vydá hledat, kapitánovi komplikové se ho

⁴⁹ Vlastní překlad

⁵⁰ Trexler, Elizabeth I.: La cuestión de honor en las dos versiones de El alcalde de Zalamea. University of North Carolina at Chapel Hill, 2009.

Calderón de la Barca, Pedro. El alcalde de Zalamea (El garrote más bien dado). Ed. Stefano Arata. Revista sobre teatro áureo, 2009, núm. 3. s 24-26. Dostupné na World Wide Web <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum03Rep/TeaPal0311Alcalde.pdf>>

zmocní a uvážou ke stromu. Inés i Leonor se neodvažují vrátit domů a také utečou. V posledním jednání si ke Crespovi přijde stěžovat sedlák z nedalekého statku, že ho vojáci okrádají a zneuctují dívky v okolí. Nakonec se vrátí i jeho dcery a též obviňují kapitány, kteří je oklamali sliby o svatbě. Crespo i s Bartolem se rozhodnout vydat se v noci na statek a zatknout zde ubytované vojáky. Shodou okolností tam bydlí i dva proraďní kapitáni. Crespo je zatkne a donutí je oženit se s jeho dcerami, aby smyli jejich pohanění. Druhý den ráno jsou oddáni a do města přijíždí don Lope se samotným králem Filipem II. Obeznámeni se situací žádají o vydání kapitánů, ale mezitím už byl vykonán rozsudek a kapitáni byli oběšeni. Crespo se hájí tím, že své dcery bude mít radši za vdovy než za lehké děvy. Král nakonec jeho rozhodnutí schválí a jmenuje ho doživotním rychtářem. Inés i Leonor odejdou do kláštera a král s vojskem pokračují v cestě do Lisabonu.

Calderónův děj se odehrává tamtéž, v městečku Zalamea. I zde se opakuje motiv vojska na vsi. Pedro Crespo je vážený bohatý sedlák s jedinou dcerou Isabel a synem Juanem. Do jeho domu je poslán kapitán Don Álvaro de Ataide. Isabel je moc krásná dívka, a proto ji obezřetný otec pošle během pobytu kapitána do pokojíku v podkroví. Kapitán se však o Isabel dozví od seržanta a různými úskoky se jí snaží získat, což se mu však nedaří. Hned po prvním nezdaru, kdy Crespo i plukovník Don Lope vytuší kapitánovy úmysly, ho převedlí jinam a v Crespově domě se pro uklidnění situace ubytuje sám Don Lope. To ale kapitána neodradí a chystá další léčky. Ani tentokrát mu to však nevyjde, a Don Lope raději zavelí k odchodu vojska ze Zalameje. Kapitán je ale jako posedlý podvolením si Isabel, proto proraďně Isabel unese do lesa, kde ji zneuctí. Náhodou lesem prochází Isabelin bratr Juan, který uslyší nářky a vydá se jim na pomoc netuše, že se jedná o jeho sestru. Strhne se šarvátka a Juan kapitána zraní. Vojáci jsou nuceni odnést ho zpět do města, kde mezitím Crespa zvolili soudcem. Poté, co mu Isabel vše vyzradí a vypoví, jde Crespo za zraněným kapitánem a snaží se mu v dobrém domluvit, aby si Isabel vzal za ženu a napravil tak křivdu, kterou způsobil. Kapitán však odmítá, a tak se Crespo chopí své soudcovské hole a nechá kapitána zavřít a oběsit. Jak se to dozví plukovník Lope, rozzuří se a chce vojensky zaútočit na Zalameju. V tu chvíli ale přijede král. Ten dá nakonec za pravdu Crespovi a králův průvod pokračuje dál. Isabel se rozhodne odejít do kláštera.

U obou děl můžeme pojetí cti sledovat především na postavách Pedra Crespa, jeho dcer a vojenských kapitánů. V obou dílech je přítomný konflikt dvou pojetí cti, které jsme již nastínil. Tento spor je znázorněn vztahem kapitánů k dívkám. Kapitáni nechtějí uvěřit, že by vesničané mohli mít nějakou čest, ale o tomto již pojednává druhá polovina kapitoly 2.3.2.1.

Stejně tak důvodem, proč si kapitáni don Diego a don Juan nechtějí vzít Inés a Leonor, je, že jsou vesnické dívky a společensky jsou postaveny níže než oni, přičemž stejný důvod pro odmítnutí sňatku má i kapitán don Álvaro. Ani jeden ze zmíněných vojáků nechce míchat svou vznešenou krev s krví vesnických dívek. Pojetí cti se také výrazně rozrůžňuje v chování dcer Pedra Crespa. Inés a Leonor jsou v přístupu ke své cti z počátku velmi laxní, jelikož svolí k nočním dostaveníčkům s kapitány. Takové chování by v té době bylo na základě přísných zákonů cti odsouzeno, a Inés i Leonor by se staly terčem veřejného pohrdání. Naopak Isabel je vůči mužům velmi obezřetná a odmítavá. Hned ze začátku odmítá dona Menda, a když se Pedro Crespo dozvídá o příchodu vojska, nechá si Isabel zavolat a říká ji, aby se během pobytu kapitána schovala v jeho komůrce v podkroví, kde ji nenajdou. Isabel mu na to odpovídá:

Isabel: A suplicarte

me dieses esta licencia

venía yo. Sé que el estarme

aquí es estar solamente

a escuchar mil necedades. (s. 160)

Isabel: Šla jsem zrovna požádat tě,

abys mi to dovolil:

Zůstat dole, jen abych pak zde

darma pořád poslouchala

hloupé drzé řeči. (s. 24-5)

Je tedy zřejmé, jaký postoj ke své cti zaujímá Isabel. Ten je zcela odlišný od postoje Inés a Leonor, osobnější a niternější. Podobně jako je Laurencia ve *Fuente Ovejuna* symbolem počestnosti, skromnosti a hlavně zosobněním neposkvrněné duše, jíž je čest nade vše. I přesto, že druhá polovina obou příběhů se odvíjí téměř shodně, dívky jsou proti své vůli uneseny, zneuctěny a čeká je život v klášteře. Isabel se nám nakonec jeví jako větší oběť právě díky své čisté nevinnosti oproti Inés a Leonor, které zprvu kapitánům uvěřily a spolupracovaly, čímž se staly spoluviníky na své hanbě. Isabel nechrání jen svou vlastní čest, svazuje ji rovněž odpovědnost i za čest svých blízkých - otce a bratra, se kterými je úzce svázána rodinnými pouty. Poté, co ji kapitán zneuctí, jako by ona sama tímto aktem zneuctila své blízké.

Nejvýraznější postavou v obou dílech je Pedro Crespo. Lopeho Crespo vystupuje především v roli rychtáře a s jeho postavou jsou úzce spjaty prvky spravedlnosti a soudní moci. Je zcela zjevné, že silným tématem v Lopeho verzi je vedle cti právě pojetí spravedlnosti, které je v jeho díle patrné už od samého začátku. Pedro Crespo je Zalamejským rychtářem už od prvního jednání a už od samého začátku musí aktivně zastávat svůj úřad

(spor mezi trhovcem a rolníkem). Na toto silné téma spravedlnosti jsme vedle tématu cti narazili už ve *Fuente Ovejuna*. Naopak Calderónův Pedro Crespo je jedním ze základních prototypů postav divadla 17. st. – bohatý sedlák s čistou křesťanskou krví⁵¹ hájící svou čest. Crespovi je vlastní spíše prvek cti, soudcovské hole se ujímá až na konci hry při rozuzlení. Ruiz Ramón rozlišuje tzv. drama otevřené a uzavřené cti.⁵² Dramata otevřené cti jsou lopeovského typu s výraznějšími prvky spravedlnosti, naopak dramata uzavřené cti jsou spíše hry calderónovy, které kladou důraz na demonstrování krutosti a surovosti společenských pravidel cti. Tento typ dramatu cti se plně rozvíjí v dalším Calderónově díle.

3.2.3 Calderón de la Barca a jeho *Lékař své cti*

Třetí dílo je diametrálně odlišné od dvou předcházejících, což bylo zároveň důvodem pro jeho výběr. Od cti vesnické se přesouváme ke cti panské. Především ale také k úplně odlišnému divadelnímu pojetí než u prvního díla, u *Fuente Ovejuna*. Hlavní protagonista je tentokrát šlechtic don Gutierre Alfonso Solís. Jeho ženou je krásná doña Mencía. Děj začíná, pádem z koně mladého infanta Enriqua v blízkosti Gutierrova domu. Je zraněn a následně odnesen do domu, aby zde mohl být ošetřen. V domě je v tu chvíli jen doña Mencía a služebnictvo. Doña Mencía okamžitě poznává ve zraněném muži infanta, který se jí dvořil předtím než ji otec provdal za dona Gutierra. Poté, co se infant probere ze mdlob, poznává v doně Mencíe svou lásku a zjišťuje, že je již provdaná za jiného. To ho hluboce zraní a odjíždí se zlomeným srdcem.

Ke králi si přišla stěžovat jistá dáma - Leonora, jejíž čest byla poskvrněna, a žádá krále o své očištění potrestáním viníka. Tím viníkem je sám don Gutierre, který Leonoře slíbil svatbu a věčnou láskou a nakonec se oženil s doňou Mencíou. Král proto Gutierra nechá předvolat, ten mu vše vysvětlí, ale strhne se hádka s donem Ariasem, infantovým pobočníkem, a král je nechá přes noc uvěznit. Toho infant využije a s pomocí služky se vkrade do domu k Mencíe. Tu to vyleká a obává se o svou čest a o svůj život, jelikož ví, že kdyby don Gutierre našel infanta u nich v zahradě, zabil by ji. Don Gutierre se domů opravdu vrátil, zatímco ho jeho přítel žalárník opustil, nicméně se do rána beztak musel vrátit zpět. Mencía infanta schová do svého pokoje a později vyvolá zmatek, že má v pokoji zloděje, čímž poskytne Enriquemu čas k útěku. Ten však v jejím pokoji ztratí dýku s královským

⁵¹ Cf. Castro, Américo, 1976. Op. cit. s. 67-89

⁵² Ruiz Ramón, Francisco, 1978. Op. cit. s. 45

znakem, kterou don Gutierre nalezne a začíná podléhat podezření, že tu něco není v pořádku. V tom ho také podporuje jízlivost a strach v Mencíně chování. Don Gutierre si jde stěžovat na infanta ke králi, král je oba dva vyslechne a infant Enrique vše dozná. Nešťastnou náhodou infant zraní královu dlaň dýkou a je vyhoštěn. Když se Mencía doslechne, že infant odjíždí, dostane ještě větší strach, že si všichni budou ukazovat na ni, jako na příčinu jeho odchodu. Takovou potupu nechce dopustit a rozhodne se napsat mu dopis, aby neodjížděl. To už je však na cestě domů podezřívavý don Gutierre. Když doma nalezne Mencíu píšící dopis infantovi, je její osud zpečetěn. Pro Gutierra není jiného východiska než svou ženu zabít a tím hájit svou čest. Poskvrnění na cti může být smyto jen krví. Doña Mencía upadá do mdlob a tiše vyčkává až bude vykonán Gutierrezův rozsudek. Don Gutierre mezitím sežene lékaře, kterého pod hrozbou smrti donutí pustit své ženě žilou. Mencía umírá. Král, který tou dobou potají prochází ulicemi, se střetne se zakrváceným lékařem a krvavé stopy ho dovedou k domu dona Gutierra. Don Gutierre se hájí tím, že jeho žena náhle ochořela, načež lékař navrhl puštění žilou, ale přiložený obvaz se jí rozvázal a ona vykrvácela. Král však ví, jak se věci mají, a situaci vyřeší, tím že dá ruku Leonor donu Gutierrovi.

Na tomto stručně vyloženém obsahu je zcela očividně odlišné pojetí cti než u děl předešlých, nepohybujeme se už v rámci cti vesnické, ale té panské. Barokní literatura se vrací ke cti urozené, urozených je až 70% hrdinů.⁵³ V tomto díle se nesetkáváme s konfliktem mezi dvěma pojetími cti. Jedná se o koncept cti jako takový, o čest jako hodnotu a o její celkové postavení ve společnosti. Je na místě zdůraznit, že už mluvíme o společnosti barokní. Novým motivem je v tomto díle motiv nevěry. Nevěra byla velmi oblíbeným a věrným námětem pro hry cti, velmi lehce se z něj totiž dala vykonstruovat zápletka vedoucí ke zneuctění a pro publikum to bylo samozřejmě vděčné téma. V našem díle sice k žádné reálné nevěře nedojde, ale už samotné podezření je ohrožujícím prvkem. Trest a pocit zneuctění nejsou motivovány žárlivostí jak bylo obvyklé za hranicemi Španělska (připomeňme si například shakespearovského Othella), ale striktním španělským kodexem cti. „Na rozdíl od Othella, pohnutým k vraždě vášnivou žárlivostí, hrdinové manželské cti ve španělském divadle, kteří popírají vášnivou žárlivost vášní po cti, „chladnokrevně“ vraždí, rukou vedenou ne vášní srdce, ale vášní rozumu, poslušni kodexu cti.“⁵⁴ Tento zavedený systém samozřejmě odporoval přirozené lidské morálce. Maravall se zmiňuje o tzv. „protimorálním sociálním

⁵³ Černý, Václav. Op. cit., s. 49

⁵⁴ “A diferencia de Otelu, impulsado al asesinato por la pasión de los celos, los héroes del honor conyugal del teatro español, que deslindan la pasión de los celos de la pasión, sino por la pasión de la razón, e en obediencia de ésta al código del honor.” Ruiz Ramón, Francisco, 1978, Op. cit. s. 47

systemu cti⁵⁵. Člověk žijící v tomto sociální řádu se musel podříditi jejich požadavkům, a tak byl svírán nekompromisními zákony, které si společnost vytvořila a které nenabízely žádnou „morální svobodu jedince“⁵⁶. Don Gutierre je obětí této společnosti, je posedlý svou ctí právě pod tíhou společenských konvencí. Tato posedlost ničí jeho samého, stejně jako jeho city a lásku. Láska je dalším významným tématem dramatu této doby a je úzce spjata s tématem cti. Co se jejího pojetí týče, má analogický vývoj. S výjimkou pastýřské lásky je láska v literatuře pojata jako privilegium vyšších vrstev a až v lopeovském národním divadle se koncept mění stejně jako u cti tak, že právo na lásku náleží všem, chudým i bohatým.⁵⁷ Ovšem v *Lékaři své cti* je láska brána jako cit, který stojí v opozici k povinnosti – cti.

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| Mencía: la mano a Gutierre di, | Mencía: Tak mi vnutil Gutierra |
| volvió Enrique, y en rigor, | a teď přijde infant. Včera |
| tuve amor, y tengo honor. (s. 36) | láska, zbyla čest. (s. 140) |

Václav Černý ve své monografii *Barokní divadlo v Evropě* analyzuje obecné prvky barokní kultury. Za významný charakteristický rys tohoto období považuje pocit rozpolcení a obecný rozpad starých hodnot. Nejzákladnější modus barokního vnímání skutečnosti je antitézou⁵⁸, tedy protiklad. V barokních dramatech cti proti sobě stojí láska a krutý řád společnosti.

| | |
|--|--|
| Mencía: „el amor te adora, el honor te aborrece; | Mencía: „Láska tě zbožňuje, pohrdá tebou čest, |
| y así el uno te mata y el otro te avisa. | jedna tě zbožňuje, druhá připomíná: |
| Dos horas tienes de vida (s. 103) | dvě hodiny a život vyprchá ti (s. 207) |

Pomsta je nevyhnutelná, a to i přesto, že je ve zřejmém rozporu s citem. Postavit se proti by znamenalo ztratit život. Don Gutierre je posedlý svou ctí, ale zároveň ho jeho posedlost ničí.

| | |
|---|--|
| Gutierre: ¿Quién vió en tantos enojos | Gutierre: Ach, viděl kdo, když všecky |
| matar las manos y llorar los ojos? (s. 102) | hrůzy končí, |
| | že ruce vraždí, ale pláčou oči? (s. 206) |

⁵⁵ „Antimoral sistema social del honor“ Antonio Maravall, José, 1972, Op.cit. s. 92

⁵⁶ „libertad moral del individuo“ Ibid., s. 93

⁵⁷ Cf. Antonio Maravall, José, 1972, s. 79-86

⁵⁸ Černý, Václav: *Barokní divadlo v Evropě*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 28

Gutierre svou ženu skutečně miluje, ale dá se říct, že v nastalé situaci nemá na výběr, jelikož povinnosti jsou důležitější. Tato vyhrocenost je také určitým odrazem barokní kultury, jak uvádí Václav Černý: „barokní morálky jsou morálkami zaslíbené víry, daného slova, bezpodmínečné věrnosti, a tedy i bezpodmínečné poslušnosti“⁵⁹ Calderón využívá této nesmiřitelnosti k její kritice. Zobrazuje krutost tak, aby zdůraznil její absurdnost a tím ji popřel. José María Díez Borque píše, že Calderón „kritizuje – uvnitř systému – absurdní přísnost manželského řádu, tím že ukazuje, jak zdání může klamat a nevinná manželka je obětována pro zadostiučinění cti.“⁶⁰ Calderón v *Lékaři své cti* rozehrává krutou hru společenských konvencí, kterým se člověk musí podrobit, pokud chce nějakým způsobem fungovat uvnitř společnosti.

3.3 Vývoj a změny v divadelním pojetí cti

Hry s tematikou cti se staly moderním divadelním trendem 16. a 17. století, jelikož se těšily velkému zájmu obecnstva.

„Čest, honos, honor jednotlivce, rodiny, rodu, sociálního stavu či třídy, povolání a profese, národa. A vnější znak a odměna cti: sláva, proslulost, úcta, již se těším, fama, gloria. A její odraz v chování jejího nositele: pýcha, nadutost, marnivost, okázalost, honosivost. A povinnosti, které ukládá: nedůtklivost, mstivost. A nástroje, jichž má právo použít, je-li pohaněna: úskok, lest, intrika, překvapení. A cena, které si žádá její pohana: krev. [...]. Co slovo, to pramen teatrálnosti. A také: co slovo, to námět dramatu.“⁶¹

Václavu Černému se tímto podařilo krásně vystihnout množství charakteristik dramatu cti. Tyto obecné charakteristiky ve své základní podstatě zůstávají, ale jak brzy zjistíme, nelze mluvit o jednotném pojetí cti v divadelní tvorbě, jak bylo demonstrováno na výše popsaných dílech.

3.3.1 Čest jako mezní situace

První důležitou charakteristikou je pojetí cti jako životně důležité hodnoty. Jakýkoliv útok na čest je vnímán jako opravdová životní mezní situace. Čest je otázkou života a smrti. Jakmile dojde k potupě, ke ztrátě cti, existuje pro jedince jen jedno jediné východisko – smrt.

⁵⁹ Ibid., s. 17

⁶⁰ “critica – dentro del sistema – la absurda rigidez del código marital, mostrando cómo las apariencias engañan y cómo la esposa inocente es sacrificada por satisfacer la opinión.” Díez Borque, José María. Introducción. In *El Alcalde de Zalamea*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987, s. 90-1

⁶¹ Černý, Václav. Op. cit., s. 48

Nekompromisní odsouzení k smrti toho, kdo se potupy dopustil, ale i toho, kdo by jen mohl vrhnout stín špatné pověsti.

Čest je pro jednotlivce hlavním zdrojem úcty a možnosti života uvnitř kolektivu. Kolektiv rozhoduje o jeho bytí či nebytí v rámci společnosti. Na základě tohoto pocitu vznikají tvrdá a závazná pravidla cti pro všechny jedince žijící v konkrétní společnosti. Budoucnost každého jednotlivce tak záleží na ostatních. Américo Castro píše, že je nezbytné „rozumět cti jako obrazu názoru a ne jako příslušnosti k člověku, jako individuální a izolované ctnosti závislé na cítění lidu.“⁶² Pocit cti pramení také ze základní potřeby lidské bytosti být součástí většího celku a integrovat se do společnosti. Čest je existenciální otázkou člověka 16. a 17. století. Toto pojetí je příznačné pro všechny hry s tematikou cti, ale vývojem a směřováním k barokní literatuře se vyostřuje. Na ukázkou uveďme příklad z *Fuente Ovejuna*, kde hlavní postiženou postavou je bezesporu Laurencie, která je zneuctěna komturem, což vyvolá konečnou vlnu vzpoury vedoucí k zabití komtura. V této hře se ani na okamžik hněv neobrátil proti zneuctěné Laurencii. Právě naopak, Laurencie poté, co komturovi uteče, vtrhne mezi rychtářskou radu a ještě obviňuje svého otce z toho, že nebránil a nemstil její čest.

Esteban: ¡ Hija mía!

Esteban: Dceruško!

Laurencia: No me nombres

Laurencie: Už nemáš práva

tu hija

dcerou svou mne nazývat.

Esteban: ¿Por qué, mis ojos?

Esteban: Pověz ale proč, má drahá!

¿Por qué?

Laurencia: Por muchas razones,

Laurencie: Z mnoha příčin, hlavně proto,

y sean las principales:

žes tyranu dovolil,

porque dejas que me roben

aby odvedl mne k sobě

tiranos Sin que me vengues, ... (s. 137)

a že jsi mne nepomstil. (s. 54)

Proti tomu postavíme příběh jiné vesnické dívky Isabel, dcery budoucího rychtáře, váženého muže Pedra Crespa ze *Zalamejského rychtáře* od Calderóna. A připomeňme si scénu, kde Isabelu zneuctí vojenský kapitán Álvaro a Juan se s ním střetne. Neví, že se jedná o jeho sestru, ale i tak se vydá neznámé dívce na pomoc. Avšak Isabel před ním ze strachu

⁶² „...entender la honra como reflejo de la opinión, y no como una pertenencia de la persona, como virtud individualizada y aislable respecto del sentir de la gente.“ Castro, Américo, 1976, Op. cit. s. 23

uteče, aby jí ublížil. Na okraji lesa pak Isabel narazí na svázaného otce, ale i toho má strach osvobodit.

Crespo: ...

Llégate, y quita estos lazos.

Crespo:...

Pojď a sundej mi ta pouta

Isabel: porque, si una vez te miras

con manos y sin honor

me darán muerte tus iras (s. 262)

Isabel: Kdyby ses jen jednou zhlíd zas

s rukama a beze cti,

v hněvu bys mě smrti vydal (s. 73)

Poté, co mu Isabel, jakoby smířena se svým osudem, vše vypoví, vyzývá svého otce, ať smyje svou potupu její smrtí.

Isabel: Tu hija soy, sin honra estoy,

y tú libre. Solicita

con mi muerte tu alabanza,

para que de ti se diga

que por dar vida a tu honor

diste la muerte a tu hija. (s. 269)

Isabel: Jsem tvá dcera, beze cti jsem,

a ty volný. Hleď si získat

pochvalu mou smrtí, otče,

ať o tobě mohou říkat:

Dal své vlastní dceři smrt,

Aby čest zůstala živa. (s. 78)

Ve vsi se pak setká s bratrem, který také neváhá tasit na svou sestru dýku, jen aby hájil čest svou i otcovu.

Isabel: ¡Hermano!

¿Qué intentas?

Juan: Vengar así

la ocasión en que hoy has puesto

mi vida y mi honor.

Isabel: Ty, Juane? Kam

Pospícháš a co chceš dělat?

Juan: Pomstít svízel, ve které je

Tvou vinou má čest a život.

Isabel: Advierte...

Isabel: Uvaž...

Juan: Tengo de darte la muerte,

Juan: Bud' ti milostivo

¡viven los cielos! (s. 293-4)

nebe – umřeš! (s. 90-1)

Dvě hry, dva autoři, dvě dívky, jedna zápletka a dvě řešení. Pravdou je, že v obou případech nakonec zemře pravý viník, nicméně osudy zneuctěných žen jsou rozdílné. Čest Laurencie je očištěna a pravděpodobně ji čeká vytoužená svatba s Frondosem. Isabel se svou vinou odchází do kláštera, smrt kapitána Álvara sice byla očistným prvkem, nicméně ne cti její, ale jejího otce a bratra. Ve *Fuente Ovejuna* můžeme vidět čest jako nejvíce ceněnou hodnotu u člověka, ale pokud je zneuctěna, dostihne vina a pomsta toho, kdo se přímo podílel na činech, které k zneuctění vedly. Zloba a vzpoura se pak obrací proti tomuto přímému viníkovi, čest zneuctěných je očištěna bez následků.

U pozdější Calderónovy hry se už zcela zřetelně projevuje čest jako zákon, kterým je jednotlivec podřízen pravidlům společnosti. Čest je stejně jako u Lopeho de Vegy tou nejvíce ceněnou hodnotou člověka, její zákony jsou však podstatně tvrdší a nekompromisnější. Pokud dojde u Calderóna ke zneuctění není hlavní to, kdo a koho zneuctil, ale to na koho dopadá váha zneuctění. Zneuctěná Isabel jako by nebyla obětí, ale spíše sama původcem potupy svého otce a bratra, a ti by podle zákonů cti platných v této společnosti, neváhali svou pohanu mstít ani na svých nejbližších příbuzných. Sama Isabel je to pod tvrdými zákony cti svolná akceptovat. Na těchto příkladech je možné demonstrovat posun pojetí cti od Lopeho raného pojetí řídicího se čistou lidskostí k pojetí Calderóna, kde je společnost zdeformovaná striktními zákony, které jedincům nařizují, jak se mají v jakých případech zachovat, a kde zneuctění ať za jakýchkoliv podmínek a bez žádných ústupků znamená vyloučení ze společnosti. Tento přístup ke cti jako k přísnému souboru pravidel vrcholí v Calderónových hrách jako je například *Lékař své cti*, kde už jen samotné podezření a pomyšlení na potupu vede Dona Gutierrea k chladnokrevné vraždě své manželky Doňy Mencíy, která se snaží svou čest hájit před zamilovaným infantem Enriquem, jenž ji do této svízelné situace dostal. Pro Gutierrea však existuje jediné východisko.

D. Gut.: Pues médico me llamo de mi honra,

Gutierre: Jsem lékař cti a znám jediný lék:

yo cubriré con tierra mi deshonra (s. 86)

Poskvrnu skryje jenom náhrobek. (s. 191)

Barokní pojetí cti tak, jak je představené v *Lékaři své cti*, se silně vyostřuje a „z tohoto pohledu se čest ztotožňuje s jakýmsi nadosobním pojetím moci, mimo dobro a

zlo, které jako Damoklův meč visí nad hlavou každého hrdiny národního divadla, a z jehož nadvlády nelze uniknout.“⁶³

3.3.2 Krevní msta

Jediným prostředkem, jak obnovit vlastní čest, byla krevní msta. Krev byla elementem rozhodujícím o cti. Podle čistoty krve (rodokmenu) se rozhodovalo o nároku na čest a krev také smývala její pohanu „Krev je nejlepší mýdlo, praví pohaněný hrdina španělského dramatu.“⁶⁴ Motiv krve je v dramatech cti výrazně patrný. Komtur z *Fuente Ovejuna* za své zločiny zaplatil krví, také kapitáni ze *Zalamejského rychtáře* za svá provinění přišli o holé životy a nevinná Mencía splatila Gutierrovu daň vůči společenským konvencím též svou krví. Právě barokní pojetí využívá tohoto prvku silně k demonstrování krutosti zákonů cti. Jasným příkladem je právě *Lékař své cti*.

| | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| Gutierre: trato en honor, y así pongo | Gutierre: a to je má čest, ta kane |
| mi mano en sangre bañada | z ruky potřísněné krví, |
| a la puerta, que el honor | protože čest omyje se |
| con sangre, señor se lava. (s. 117) | zase jenom krví, pane (s. 223) |

Jediným prostředkem obnovení úcty ostatních je krevní msta, ať viníka za potupu skutečně zodpovědného či ne. Před krvavou pomstou nikoho nezachrání ani nevinnost ani utajení. Pro zneuctěného není důležité, jakým způsobem ono zneuctění proběhlo, pomstěna musí být jak tajná, tak veřejná pohana; skutečná či jen z podezření. Pouze se mění způsob, jakým bude msta vykonána. Podle toho, jestli proběhla veřejně a jedinec je tedy potupen před zraky celé společnosti, nebo jestli je známa jen onomu jedinci, se odvíjí způsob odplaty. Veřejná hana musí být vykoupena veřejnou mstou, zatímco tu utajenou je nejlépe mstít v soukromí a nezhoršovat tak její dopad. Don Gutierre ani na minutku nezaváhá nad svým rozhodnutím. Vyhovění nastaveným pravidlům a příkazům, a očištění cti od čehokoliv poskvřňujícího bylo pro dona Gutierra tím nejdůležitějším, aby mohl žít nadále počestný život. Proto je podle něj jediným východiskem smrt Mencíy.

⁶³ „Desde ese punto de vista el honor es identificado a una especie de poder sobrepersonal, más allá del bien y el mal, que como espada de Damocles pende sobre la cabeza de cada héroe del drama nacional, y a cuyo dominio no es posible escapar.“ Ruiz Ramón, Francisco, 1978, Op. cit. s. 48

⁶⁴ Černý, Václav. Op. cit., s. 48

| | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| D. Gut.: Muera Mencía, su sangre | Gutierre: Musí zemřít, svoji krví |
| bañe el pecho donde asiste; | Mencía své lože smáčí. |
| ... | |
| Mas no es bien que lo publique; | Netřeba to rozkřikovat, |
| porque si sé que el secreto | vítězit se dá i v skrytu, |
| altas victorias consigue, | k vítězství tak málo stačí, |
| y que agravio que es oculto | a když je ta křivda tajná, |
| oculta venganza pide (s. 97) | tajnou pomstu vyžaduje. (s. 201) |

Zkrvavená ruka na domě dona Gutierra se stala symbolem jeho cti a varováním pro všechny. V případě, že by ho snad znovu kdokoliv uvrhnul do ohrožení na cti, don Gutierre pro něj má přichystané stejné řešení – smrt.

3.3.3 Role společnosti

Tento prvek nám prolíná celou práci a již několikrát na něj bylo odkazováno, je totiž základním prvkem pojetí cti. Jak už bylo zmíněno několikrát, vše se děje na popud zavedených společenských konvencí a jednou ze základních potřeb lidské bytosti je být uvnitř většího celku. Vždyť od samého počátku lidstva se lidé sdružovali do tlup, kmenů, osad. Integrace je základem lidské existence. To ale také znamená, že se člověk musí podřizovat nastaveným hodnotám a požadavkům uvnitř většího celku. Proto je postavení jedince uvnitř společnosti klíčovou otázkou. A to i pro naše účely. Čest byla obecně přijímanou kulturní hodnotou velké důležitosti, respektive je nám to tak prezentováno v klasických španělských dramatech.

Lope de Vega vytváří v 16. století národní lidové divadlo na základě vkusu diváka. Čest, kterou nově přisuzuje i lidovým vrstvám, předkládá jako společenskou hodnotu, která není závislá na urozenosti a společenské stratifikaci, ale na rovnosti před Bohem a na křesťanské víře. Zda je někdo hodný cti se posuzovalo právě podle těchto klíčů. Pokud jí jedinec byl hoden, ostatní ho začali uznávat. Každý se ale musel mít na pozoru a nesměl povolovat v ostražitosti.

| | |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| Crespo: otra falta no tenemos | Crespo: ... netrpíme |
| más que decir unos de otros | žádnou jinou chybou víc než tím, že |

las faltas y los defectos (s. 279)

každý mluví o každé

cizí nectnosti a chybě (s. 83)

Kdykoli by se něčí čest ocitla v nebezpečí, zrak zvědavých a kritických očí by se obrátil k nešťastníkovi. Pokud by pak svou čest neobhájil, byl by ze společnosti vyloučen, stal by se vyvržencem. A tak každý dbal na to, aby se před ostatními prezentoval jako čestný člověk. Tato idea ale v sobě obsahovala i jistou povrchnost, protože častokrát bylo důležitější jevit se čestným. „Hlavním problémem je, že nezáleží na tom, co jedinec *má*, ale na tom, co v něm ostatní vidí nebo co se *zdá*, že má [...] *zdání* je důležitější než *bytí* – typický problém baroka.“⁶⁵ Postupem času se začala komplikovat situace okolo starých křesťanských kořenů. Po několika generacích začala splývat vrstva „starých křesťanů“ s tehdy čerstvými konvertity „novými křesťany“⁶⁶. Možná i proto se barokní divadlo vrací ke cti urozené.

V lopeovském lidovém divadle se čest více blíží dobré pověsti. V Calderónových hrách je posedlostí a klíčovou otázkou života a smrti, jeho hrdinové berou čest jako silně osobní, niternou a mravní hodnotu, která se pojí k lidské duši.

Rey: „el honor es reservado

Král: „Čest je místo vyhrazené

lugar, donde el alma asiste. (s. 94)

duši, jenom ta v ní bydlí.“ (s. 196)

I tak, ale čest nikdy nepřestává být hodnotou společenskou.

⁶⁵ „El problema fundamental es que no depende de lo que un individuo *tenga*, sino de lo que los otros vean en él, o sea, de lo que *parece* que tiene ... *el parecer* es ya más importante que *el ser* –problema típicamente barroco.“ Antonio Sánchez, *Juan: El concepto de honor en la España del siglo XVI: aproximación hermenéutica. Pasión por el hispanismo*, ed. Miroslav Valeš, Liberec, 2008, s. 126

⁶⁶ los cristianos viejos vs. los cristianos nuevos, viz. Ibid.

4 ZÁVĚR

Prvním cílem práce bylo definování vzniku vesnické cti, která se jako zcela novátorský prvek objevuje v hrách Lopeho de Vegy. Použita byla metoda reflexe v historickém kontextu. Španělské dějiny 15. až 17. století totiž silně ovlivnily mentalitu celého španělského národa. Klíčovým bylo období Reconquisty, během kterého se utváří nový španělský stát postavený na křesťanských základech. Křesťanství se stalo přední hodnotou lidské existence. Druhou důležitou událostí bylo postupné uvolňování feudálního systému, kdy sedláci mohli dosáhnout větších svobod. Křesťanství a nabyté svobody byly klíčovými příčinami vzniku „vesnické“ cti.

Dramat na téma cti vzniklo nespočet. Čest se stala velmi oblíbeným a vyhledávaným tématem, svůj podíl na tom měl i obecný vzrůst zájmu o divadlo. Literárnímu pojetí cti se pak práce dále věnovala. Byla zvolena tři díla dvou nejvýznamnějších autorů Zlatého věku ve Španělsku, českému čtenářskému publiku známá. Od Lopeho de Vegy je to *Fuente Ovejuna*, od Calderóna de la Barcy *Lékař své cti* a posledním dílem je *Zalamejský rychtář*, který byl ztvárněn oběma autory. Práce se snaží zdůraznit to, že v divadle neexistuje jedno statické ustanovené pojetí cti, naopak se s vývojem mění. *Fuente Ovejuna* a *Lopeův Zalamejský rychtář* čerpají z konfliktu dvou pojetí cti a Lope v nich také ještě znatelně řeší téma spravedlnosti. Pojetí cti v těchto Lopeho hrách není zavedeno do krajností a absurdností, jeví se jako lidské a umírněnější. Doba Calderóna de la Barcy je už baroknější a principy barokní kultury se v jeho dílech zcela zřetelně projevují. Pojetí cti se v jeho verzi *Zalamejského rychtáře* a především v *Lékaři své cti* radikalizuje v pevná společenská ustanovení, v jakýsi zákoník, kterému každý jeho hrdina nekompromisně podléhá. Čest je také pojata jako hluboce niterný cit patřící duši, který je však velmi nestálý, a ztráta či jen pouhé ohrožení cti znamená krutou mstu - smrt. Zneuctění může být smazáno pouze krví. Tento posun od jemnějšího a lidštějšího pojetí cti ve *Fuente Ovejuně* k absurdnosti barokních zákonů cti v *Lékaři své cti* považuji za klíčový pro vývoj tématu cti.

5 RESUMÉ

Tato práce „Téma cti ve španělské dramatické tvorbě 16. a 17. století (Lope a Calderón)“ se odkazuje k jednomu z nejvýznamnějších témat španělské dramatické tvorby v 16. a 17. století. Téma cti je neopomenutelným prvkem této doby, a to především na jevištích tzv. corrales. V tomto období španělské divadlo prošlo procesem osamostatnění a došlo k jeho obrovskému rozmachu, divadlo se stalo zábavou nejen pro vybrané vrstvy, ale pro všechny, což se začalo odrážet v tematice samostatných her.

U samého zrodu velkolepého španělského divadla Zlatého věku stál mistr dramatu Lope de Vega, tato linie pak vrcholí hrami Calderóna de la Barcy. V naší práci pracujeme právě s těmito vrcholnými autory a jejich třemi hrami: *Fuente Ovejuna*, *Zalamejský rychtář* a *Lékař své cti*. Všechny zmíněné hry pojednávají téma cti, podstatou dvou z nich je konflikt mezi dvěma pojetími cti, mezi ctí „vesnickou“ a „panskou“. Třetí hra se zaměřuje na pojetí cti jako takové a její postavení v životě člověka.

Vzhledem k námětu prvních dvou her se první část práce zaměřila na definování cti „vesnické“. Tak jako Américo Castro ve svých pozdějších pracích došel k tomu, že španělské téma cti má své zárodky v historii, i my jsme se vydali po stopách španělského dějepisu 15. až 17. století. Za klíčové pro vznik „vesnické“ cti považujeme především náboženskou situaci po Reconquistě, postupné uvolňování feudálního systému a dále také absolutistickou vládu prvních Habsburků. Docházelo tedy k oslabování práv a postavení šlechty, a tím ke změnám ve vesnické mentalitě. Kromě toho, vesnická třída se odkazovala na své staré křesťanské kořeny a čistou krev, podle těchto pravidel si tak mohla nárokovat čest stejně jako urození.

Jak bylo řečeno, téma cti, vedle tématu lásky, krále a náboženských motivů, hrálo v renesančním a barokním divadle důležitou roli. Divadelní pojetí cti má určité společné charakteristiky, avšak mezi ranými renesančními díly a pozdějšími barokními se toto pojetí znatelně rozrůžňuje. Postihnutím těchto změn se zabývá druhá část práce. Změny pozorujeme na třech výše zmíněných dílech.

Ve hrách Lopeho de Vegy se tematika cti mísí s tematikou spravedlnosti. Jeho hrdinové jsou vystaveni útoku na svou čest a je zapotřebí nastolit spravedlnost, aby byl obnoven řád. Útok na čest je krizovou situací a viník musí být potrestán. Avšak celkové vyznění lopeovského pojetí cti je výrazně lidštější než to, se kterým se setkáváme u Calderóna

de la Barca. Tam útok na čest znamená už opravdovou životní mezní situaci, čest je také pojednávána jako silně osobní, niterní cit, náležící duši. Hrdina Calderónových her se musí vždy striktně zachovat podle nastolených společenských konvencí a ustanoveného zákoníku cti. Můžeme pozorovat, že v Calderónových hrách se tak odráží jisté barokní principy. Calderón pojetí cti zavádí do absurdity.

6 RÉSUMÉ

This work called “The theme of honour in the Spanish theatre of the XVI and XVII century (Lope and Calderón)” refers to one of the most important topics of Spanish drama in the 16th and 17th century. The theme of honour is an indispensable element of this time especially on the stage of the Corrales. In this period Spanish theatre became a separate literary genre and started to be very popular, the theatre became entertainment not only for the selected social status but for all, what reflected on the topics of drama.

At the beginning of the grand theatre of Spanish Golden Age, there was a dramatic master, Lope de Vega, and the theatre culminated with dramas of Calderón de la Barca. In this thesis we work with these spectaculars authors and their three dramas: *Fuente Ovejuna*, *The Mayor of Zalamea* and *The Surgeon of his Honour*. All these dramas deal with the topic of honour. The base of two of them is a conflict between two concepts of honour, the honour of villagers and the honour of aristocracy. The third play focuses on the concept of honour itself and its role in human life.

In reference to the topic of the first two dramas, the first part of the thesis focuses on defining the honour of villagers. As Américo Castro in his later works deals the Spanish theme of honour as historic phenomenon, that means that this theme has its origin in historic context, we decided to go in the footsteps of Spanish history from 15th up to 17th century. As a key reason of the emergence of the honour of villagers above all, we consider the religious situation after the Reconquista, the gradually reduction of the feudal system and also the first Habsburg absolutist government. It had an effect on the weakening of the rights and status of nobility, what subsequently changed the village mentality. In addition, the villagers referred to their ancient Christian roots and to the purity of the blood according to these rules they could claim the honour as well as noblemen.

As it was mentioned before, the theme of honour next to the theme of love, the king, and religious motives played in the Renaissance and Baroque theatre an important role. Theatrical conception of honour has some common characteristics, but the early Renaissance and later Baroque works are in some aspects different. With claryfing of these changes, deals the second part of the thesis. Changes are observed in the three above mentioned dramas.

In dramas of Lope de Vega the theme of honour is mixed with theme of justice. His heroes are exposed to attacks upon their honour and it is necessary to establish justice to restore order. The attack on the honour is the critical situation and the offender must be punished. However, the overall tone of Lope's concept of honour is much more human than in Calderón's plays. There is an attack on the honour as a real life marginal situation; honour is also treated as a highly personal, inner feeling, belonging to the soul. Calderón's heroes always have to keep strictly social conventions and the established code of honour. We can notice that in the plays Calderón thus reflects certain Baroque principles. Calderón carried the concept of honour to absurdity.

7 RESÚMEN

Este trabajo “El tema del honor en el teatro español del siglo XVI y XVII (Lope y Calderón)” trata de un elemento importantísimo para la literatura española especialmente para el drama clásico del Siglo de Oro, y es honor.

Principalmente el texto trata de dos cosas. Primero del origen del concepto del honor aldeano. El honor de los villanos es un elemento nuevo que se estaba empezando aparecer con el teatro nacional de Lope de Vega. Existe también otro concepto del honor, es el honor de la nobleza que se siempre aparecía gracias a sus raíces. Este honor proviene del honor caballeresco. En la primera parte intentamos contestar la cuestión sobre el origen del honor rural. Inspirándose de Américo Castro, que en sus obras más posteriores trata del honor como del fenómeno histórico, decidimos usar el método de reflejar la historia de la España del siglo XVI y XVII. Para surgimiento de este tipo del honor consideramos clave la situación religiosa después de la Reconquista y la política durante el reinado de los Reyes Católicos y los Austrias Mayores.

El espíritu del cristianismo que se conservó a pesar de la invasión musulmana en el norte de la Península Ibérica. La Reconquista dio lugar a la idea de salvar el futuro estado español para el Dios y la fe cristiana. La política de Ferdinando e Isabel cultivaba la intolerancia religiosa fuerte. Después de muchos años de convivencia de las tres religiones más importantes del mundo, los musulmanes y los judíos fueron duramente perseguidos y sometidos a la represión. El cristianismo en su forma más pura se convirtió en el lema de nuevo estado español. Cada uno que tenía una familia con tradición cristiana (los cristianos viejos) reclamó el derecho al respeto y a su propio honor. Bajo estas nuevas condiciones en la sociedad española los villanos podían reclamar su derecho al honor como nobleza. Claro que la nobleza no lo quería admitir y así surgieron los conflictos que podíamos observar en algunos dramas, como por ejemplo en *Fuente Ovejuna* o en *El alcalde de Zalamea*.

Hay también otros cambios en la mentalidad de los villanos. Además de la conciencia cristiana era la relativa independencia de los campesinos y el debilitamiento del poder de la nobleza. La sociedad española funcionaba según el sistema feudal. Señor feudal era el dueño de la tierra y de las personas que la cultivaban. Pero se cambió debido a la política de los reinos cristianos durante la Reconquista. Los reyes necesitaron estabilizar los territorios conquistados, por eso por el traslado a nuevas áreas ofrecieron a los campesinos la libertad personal. Los labradores no se sometieron al señor feudal y por eso se sintieron más

independientes. Además, durante el reinado de Carlos I y Felipe II la posición de la nobleza se debilitó gracias al imponer el absolutismo.

Todo eso se reflejó en el pensamiento de la sociedad y luego también en los dramas de Lope de Vega, porque Lope de Vega quería reflejar la realidad e imitar la vida.

La segunda parte de este trabajo trata del concepto del honor en el tres dramas. El tema del honor consiguió mantenerse en la posición de uno de los temas más claves del teatro desde el Renacimiento hasta el Barroco. Este concepto através del tiempo ha cambiado en algunos aspectos. Para demostrar los cambios fueron elegido obras conocidas al lector checo por las traducciones checas y por introducciones ocasionales a las escenas. De Lopeho de Vega es *Fuente Ovejuna* y de Calderón de la Barca es *El alcalde de Zalamea* y *El médico de su honra*.

Los cambios en el concepto del honor son relacionados con el comportamiento de los personajes. De mejor manera lo podemos observar en *El alcalde de Zalamea* que fue escrito por ambos escritores. Sobre todo en personajes de Pedro Crespo y sus hijas. En la obra de Lope de Vega aparece al lado del tema del honor el tema de justicia, que es presente ya en *Fuente Ovejuna*. Este tema de justicia es ligado con la personaje de Pedro Crespo. Sus hijas Inés y Leonor se habían enamorado de dos capitanes que las enagañaron y al final deshonoraron. La postura de las chicas a su propio honor no es muy estricta con la comparación con la versión calderoniana donde el concepto del honor es mucho más fuerte. Aquí Pedro Crespo tiene solo una hija Isabel cuyo honor es su mayor valor de la vida. Isabel guardia su honor ante los hombres porque la deshonra significa la muerte. Por supuesto, hay mucho más ejemplos y los he demostrado en el trabajo.

Sin embargo, en general los dramas lopescos llevan más elementos de la justicia y su concepto del honor es más de una visión humana, mientras en las obras de Calderón el honor actúa con la crueldad y la brutalidad para demostrar las reglas duras del código del honor establecido por la sociedad.

En la obra de Calderón es también importante la implicación de algunos principios barrocos. Una característica importante de la época barroca es antítesis. En las obras de Calderón el honor se enfrenta al amor y a la cruel orden de la sociedad, como por ejemplo en *El médico de su honra* donde Don Gutierre a pesar de su amor a su mujer la mata por la sospecha de infelidad. Honor es también tratado como un profundo sentimiento interno de

pertenencia al alma. Su pérdida provoca la venganza. Y hay solo una manera de venganza y es muerte. La deshonra puede ser lavada solo por la sangre.

Esas dos cosas, la radicalización del concepto del honor y la incorporación de elementos barrocos consideramos como los principales cambios entre el concepto del honor más humano en obras de Lope de Vega y el absurdo en dramas de Calderón de la Barca.

8 BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El Alcalde de Zalamea*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. ISBN 84-7039-237-9
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El médico de su honra y El pintor de su deshonra*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1956.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Zalamejský rychtář*. Přel. Jaroslav Pokorný. Praha: Orbis, 1959.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Život je sen/Lékař své cti*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: Artur, 2008. ISBN 978-80-86216-99-7
- DE VEGA, Lope: *Fuente Ovejuna*. Přel. K.M.Walló. Praha, 1954.
- DE VEGA, Lope: *Fuente Ovejuna*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.

Sekundární literatura

- ANTONIO MARAVALL, José: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI de España editores, S. A., 1989. ISBN: 84-323-0365-8
- ANTONIO MARAVALL, José: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1972.
- ANTONIO SÁNCHEZ, Juan: El concepto de honor en la España del siglo XVI: aproximación hermenéutica. In *Pasión por el hispanismo*. ed. Miroslav Valeš. Liberec, 2008. ISBN 978-80-7372-435-1
- ARATA, Stefano: El primer Alcalde. In *El alcalde de Zalamea (El garrote más bien dado)*. Ed. Stefano Arata. Revista sobre teatro áureo, núm. 3, 2009. Dostupné na World Wide Web <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum03Rep/TeaPal0311Alcalde.pdf>>
- BĚLIČ, Oldřich: Španělská literatura. Praha: Orbis, 1968.
- CASTRO, Américo: Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII. *Revista de filología española*, 1916, vol. III, str. 357-385
- CASTRO, Américo: *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1976. ISBN: 84-306-2018-4
- ČERNÝ, Václav: *Barokní divadlo v Evropě*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009. ISBN 978-80-87053-33-1

- DE VEGA, Lope: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Los españoles en la historia*. Madrid: Espasa – Calpe, S. A., 1987. ISBN 84-239-2101-8
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa – Calpe, S. A., 1964.
- MIKEŠ, Vladimír: *Divadlo Španělského Zlatého věku*. Divadelní ústav, 1995. ISBN 80-7008-049-3
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. ISBN 84-376-0160-6
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. ISBN 84-376-0190-8
- R. BLUE, William: The Politics of Lope's Fuenteovejuna. *Hispanic Review*, Vol. 59, No. 3, 1991, s. 295-315. University of Pennsylvania Press. Dostupné na World Wide Web <<http://www.jstor.org/stable/474051>>
- SPITZER, Leo: A Central Theme and Its Structural Equivalent in Lope's Fuenteovejuna. *Hispanic Review*, Vol. 23, No. 4, 1955, s. 274-292. University of Pennsylvania Press. Dostupné na World Wide Web <<http://www.jstor.org/stable/470534>>
- *Teatro de los siglos de oro*. Ciudad de La Habana: Editorial arte y literatura, 1983.
- TREXLER, Elizabeth I.: La cuestión de honor en las dos versiones de El alcalde de Zalamea. University of North Carolina at Chapel Hill, 2009.
- VALBUENA BRIONES, Ángel: Prólogo: Hacia un análisis de la obra dramática. In *Dramas de Honor I A secreto agravio, secreta venganza*. Madrid: Espasa – Calpe, S. A., 1956.
- WILSON, Margaret: *Spanish drama of the Golden age*. Pergamon Press, 1969.