

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Románské literatury

Disertační práce

Jiří Holub

La Lozana andaluza a literární kánon

La Lozana andaluza and the Literary Canon

Vedoucí práce: doc. Juan Antonio Sánchez Fernández, Ph.D.

2018

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 30. března 2018

Jiří Holub

Poděkování

Rád bych poděkoval doc. Juanu A. Sánchezovi a celému Ústavu románských studií FF UK, zvláště prof. Anně Houskové, za důvěru, vstřícnost a všestrannou pomoc. Velký dík za laskavou a trpělivou podporu patří Mikymu, Madlence a Lence.

Abstrakt

Tématem disertační práce je významné prozaické dílo španělské literatury 16. století *Retrato de la Lozana andaluza* Francisca Delicada. Bylo anonymně vydáno kolem roku 1530 v Benátkách a poté na tři sta let upadlo v zapomnění. Jeho jediný známý exemplář byl objeven až v polovině 19. století ve Vídni. V průběhu následujících sto padesáti let se z literární kuriozity postupně stalo uznávané dílo španělského literárního kánonu. Přesto bádání o *La Lozana andaluza* stále vykazuje bílá místa a nevyřešené otázky a zároveň se vyznačuje konfliktní povahou a absencí všeobecně přijímaného konsenzu.

V úvodu práce je stav současného bádání shrnut a zhodnocen a je nastíněna obecná problematika literárního kánonu a jeho zkoumání prostřednictvím konceptu filologického pole. Cílem první části práce je uvést všechny ověřené ediční údaje a zaměřit se na ty aspekty díla, které byly více méně opomíjeny. Jedná se o typografii a ikonografii původního tisku, narativní strukturu a přehled a povahu obecných významotvorných principů. Zvláště jsou analyzovány Delicadova ozvláštňující práce s jazykem, specifické strukturní využití a tematizace předjímání budoucnosti a novátorské metafikční strategie. Na konci této části práce jsou představeny ostatní Delicadovy texty a všechny pozitivní údaje, které o jeho životě máme k dispozici. Druhá část práce se věnuje historii moderní kanonizace *La Lozana andaluza* v rámci filologického pole. Záměrem je postihnout proměny obecného institucionálního rámce tohoto pole a charakterizovat a zhodnotit osobnosti, edice, studie a interpretace, které se na kanonizaci tohoto díla významným způsobem podílely. V závěru jsou shrnuty některé obecné důsledky a rizika filologické praxe, načrtnuty směry, kterými se studium Delicadova díla může dál ubírat, a představen návrh nové kritické edice.

Klíčová slova

Retrato de la Lozana andaluza, Francisco Delicado, španělská literatura, 16. století, literární kánon, filologické pole

Abstract

The theme of the dissertation is the important piece of 16th century Spanish prose, *Retrato de la Lozana andaluza* (Portrait of Lozana: The Lusty Andalusian Woman) by Francisco Delicado. Published anonymously in Venice around the year 1530, it fell into obscurity for the next three hundred years. The only known copy was discovered in the middle of the 19th century in Vienna. Over the next hundred and fifty years this literary curiosity gradually became recognized as an integral part of the Spanish literary canon. Still, the research of *La Lozana andaluza* continues to feature blank spaces and unresolved issues, and is at the same time characterized by its conflicting nature and the absence of a generally accepted consensus. The introduction of the thesis summarizes and evaluates the state and condition of present-day research and outlines the general problems of the literary canon and its exploration through the concept of a philological field. The aim of the first part of the thesis is to present all verified editing data and to focus on those aspects of the work that have been neglected. These include the typography and iconography of the original publication, the narrative structure and the overview and nature of the general meaning-making principles. Delicado's peculiar use of language, his specific structural utilization and accentuation of anticipating the future and his innovative metafictional strategy are analyzed in particular. The first part of the thesis concludes with an overview of Delicado's other literary texts and all the positive information about his life that we have at our disposal. The second part of the thesis deals with the history of the modern canonization of *La Lozana andaluza* within the philological field. The aim is to take into account the changes in the general institutional framework of the field and to characterize and evaluate the personalities, editions, studies and interpretations that have played a significant role in the canonization of this literary work. The conclusion summarizes certain general consequences and risks of philological practice, outlines the directions in which the study of Delicado's work can proceed and suggests a new critical edition.

Keywords

Retrato de la Lozana andaluza, Francisco Delicado, Spanish literature, 16th century, literary canon, philological field

Obsah

1 Úvod	9
1.1 Literární kánon a filologické pole	11
2 Kontrfej pěkné Andalusanky Losány	14
2.1 Název a jeho překlad	14
2.2 Původní tisk	17
2.2.1 Velikost a složení svazku	19
2.2.2 Typografie a ikonografie	20
2.2.3 Rozsah a členění textu	41
2.3 Narativní struktura	49
2.3.1 Postavy	50
2.3.2 Čas a události	57
2.4 Významová výstavba	73
2.4.1 Obecné významotvorné principy	73
2.4.2 Superlativ absolutní	76
2.4.3 Redakce <i>Kontrfeje</i> a jeho sémantické gesto	80
2.4.4 Datace a dedikace	81
2.4.5 Předjímání budoucnosti	87
2.4.6 Mamotreto 66 jako apokalypsa	96
2.4.7 Autor jako metafikční Stvořitel	97
2.5 Francisco Delicado	109
2.5.1 Ostatní Delicadova díla	109
2.5.2 Jména a život Francisca Delicada	122
3 Historie jednoho filologického pole	126
3.1 Objevení <i>Kontrfeje</i> a první recepce (1845–1950)	126
3.1.1 Wolf, Gayangos a Barrera	126
3.1.2 První edice, překlady a studie	128
3.1.3 Marcelino Menéndez Pelayo	131
3.1.4 Další studie, překlady a edice	135
3.2 Rozvoj losanovských studií (1950–2018)	136
3.2.1 Padesátá a šedesátá léta	136
3.2.2 Bruno Mario Damiani	139
3.2.3 Sedmdesátá léta	140
3.2.4 Claude Allaigre	141
3.2.5 Tatiana Bubnova	142
3.2.6 Osmdesátá a devadesátá léta	143
3.2.7 Carla Perugini	144

3.2.8 Nové tisíciletí.....	145
4 Závěr	148
5 Bibliografie	152
5.1 Díla Francisca Delicada	152
5.1.1 <i>La Lozana andaluza</i> : edice a překlady	152
5.1.2 <i>El modo</i>	153
5.2 Losanovské a delicadovské studie	153
5.3 Ostatní citovaná literatura	157

1 Úvod

Retrato de la Lozana andaluza je jedno z nejzáhadnějších, nejsložitějších a nejerotičtějších děl španělské literatury.

O životě jeho autora neexistují jiné prameny než jeho vlastní texty a jeden text cizí, který je k jednomu jeho dílku přiložen. O Franciscovi Delicadovi tedy víme jen to, co nám sám o sobě prozradil ve svém *opere magno* a v několika dalších svých textech. A ani u těchto skrovných údajů si nemůžeme být jisti, že jsou věrohodné. Nevíme také, který přesně rok, v jaké tiskařské dílně a na čí náklady bylo *Retrato de la Lozana andaluza* v Benátkách vydáno, a hlavně si nedokážeme vysvětlit, z jakých důvodů dílo takového významu tři sta let nikdo nečetl, a pokud četl, tak si to nechal pro sebe. Doposud se o jeho případné recepci za dobu od třicátých let 16. do první poloviny 19. století nepodařila najít jediná nezpochybnitelná zmínka. Nikdo ho necituje, nikdo na něj neodkazuje a nikdo je na indexech zakázaných knih neztracuje. Dá-li se předpokládat, že dílo nevyšlo v nákladu jednoho výtisku, zůstává záhadou, kam se celý náklad poděl anebo proč byl zničen. A neobjasněno zůstává, kým a proč byl jediný jeho známý exemplář dopraven do Vídně a jakým způsobem se dostal do fondů tehdy habsburské c. k. Dvorské, nyní Rakouské národní knihovny, kde se nachází dodnes.

Po jeho objevení v polovině 19. století však dalších více než sto let trvalo, než filologická obec uznala, že se nejedná ani o pornografický výplod zhýralého a polovzdělaného odrodilce a jeho syfilidou leptaného mozku, ani že nejde jen o historicky cenný jazykový dokument, který v nepřekonané míře zachycuje mnohonárodnostní mluvu různých římských vrstev za panování medicejských papežů, ani že se jeho umělecká hodnota nevyčerpává realistickým zachycením tamější prostopášné spodiny i duchovenstva, ani že to vlastně není pokračování *Celestiny*, ani předznamenání pikareskního románu. Díky práci pár nepředpojatých badatelů nyní už víme, že je to naprosto svébytné a mnohovrstevnaté dílo, jehož sémantickou hutnost zakládají rafinované konceptismy, kontinuální kontradikce, všeprostopášující erotické dvojsmysly, promyšlená typografická a ikonografická koncepce a v němž se téměř sto let před *Donem Quijotem* nevídaným způsobem používají metafikční vyprávěcí strategie. Tato mimořádná složitost významové výstavby má ale též za následek, že stále zůstává záhadou, co svým *Retratem* chtěl Delicado vpravdě říci. Francouzský filolog Claude Allaire, který ze všech lozanistů tomuto dílu rozumí nejlépe a jenž ho případně

charakterizoval jako dílo erokomické, dospěl nakonec k závěru, že jeho „nejzřejmějším smyslem se zdá být vůle nemít smysl žádný“.¹

Avšak i přes intenzivní výzkum a bádání posledních let, vypůjčím-li si slova, která na adresu celestinovských studií pronesl Alan Deyermond,² stále ještě zbývá v poznání a zhodnocení *Retrata* hodně co na práci. Proto se v první části své disertační práce vedle představení pro české publikum téměř zcela neznámého díla hlavně zaměřím na rozbor a výklad těch jeho aspektů, kterým se zatím více méně nevěnovala pozornost. Detailně analyzuji jeho typografii a ikonografii a mimo jiné poukáži na jeden přehlížený, ale pro Delicadovu poetiku příznačný intermediální významový prvek. Pomocí moderního naratologického pojmosloví, které zatím na *Retrato* nikdo důsledně neaplikoval, popíšu jeho narativní strukturu. Shrnu a charakterizuji jeho základní významotvorné principy a zvláště se zaměřím na Delicadovu ozvláštňující práci s kultismy, využití prolepse, motivických ech a tematizace věštění a prorokování a na metafikci. Na základě těchto analýz ukáži, jak důležitou úlohu pro utváření významové výstavby *Retrata* má latinská vzdělanost, nejrůznější projevy a prostředky předjímání budoucnosti a dosud do důsledků nedovedené zhodnocení role metafikčního Autora. Nakonec představím ostatní Delicadovy texty a všechny pozitivní údaje, které o jeho životě máme k dispozici. Hlavním faktografickým přínosem je lokalizace údajně ztraceného Delicadova spisku *Spechio vulgare per li Sacerdoti* a odmítnutí bezvýjimečně přijímaného Delicadova autorství traktátu *De consolatione infirmorum*.

Výjimečná erotičnost *Retrata de la Lozana andaluza* nespočívá jen v tématu, kterým je život a působení andalusské prostitutky a dohazovačky v renesančním Římě, v několika navýsost umělecky zobrazených koitech a ve všeprostupující dvojsmyslnosti, ale také ve fascinující přitažlivosti, kterou díky sémantické komplexnosti a bohatosti má pro čtenáře. Jinak řečeno je to rozkoš z textu, kterou pro všechny Barthesovy čtenářské fetišisty, maniaky, paranoiky nebo hysteriky skýtá.³

Prvoplánová erotičnost však byla zároveň hlavním důvodem a překážkou, že se z *Retrata* až do 60. let 20. století nestalo kanonické dílo španělské literatury. Zároveň jeho unikátní povaha díla starší literatury, které ale bylo objeveno až v 19. století, tedy v době, kdy se moderní literární kánony začaly teprve utvářet, nabízí až laboratorní příležitost tento kanonizační proces analyzovat a na tomto konkrétním případě se pokusit dokázat, že

¹ Allaigne, 2010, s. 60.

² Srov. Deyermond, 1991, s. 385.

³ Srov. Barthes, 2008, s. 55–56.

symbolické uznání a autoritativní interpretace premoderních literárních děl zásadním způsobem stanovuje a určuje filologické pole.

1.1 Literární kánon a filologické pole

Pojem literární kánon je obecně chápán jako soubor literárních děl, která jsou vybrána na základě své estetické hodnoty a reprezentativnosti či autoritativnosti pro určité společenství, jímž se nejčastěji rozumí národ, potažmo celá západní kultura. Literární kánony existují v dvojí, materiální a výkladové podobě. Jde o množinu textů vybraných literárních děl, které jsou reprezentovány například seznamy povinné četby, knižními edicemi, antologiemi, průvodci „po nezbytných knihách“ nebo literárními slovníky, a zároveň o soubor autoritativních interpretací, které stanovují, jaké hodnoty a významy se mají s danými díly spojovat.⁴

Z historického hlediska představují literární kánony jakousi páteř každé národní literatury a v důsledku toho se významnou měrou podílely na utváření a ustavování toho kterého národa. Přesněji by se dalo říci, že ustavování moderních národů a formování kánonů národní literatury byly souběžné a provázané procesy, jež svůj výraz našly v nejrůznějších podobách národních symbolů a ideálií.

Zároveň si je třeba uvědomit, že formování a formulování každého národního literárního kánonu mělo jiná východiska a probíhalo za jiných podmínek, a tudíž podoba a struktura každého z nich je jiná. Obrazně řečeno se jejich centra a periferie či vrcholy a nížiny z historického, žánrového, autorského nebo textového hlediska liší. Jsou literární kánony, jejichž úplný střed a samý vrchol zosobňuje celé dílo jednoho autora (Shakespeare, Goethe) či dokonce jen jedno dílo jednoho autora (Cervantesův *Don Quijote*, Dantova *Božská komedie*), anebo naopak díla tří různých autorů (Máchův *Máj*, Erbenova *Kytice* a *Babička* Boženy Němcové), více autorů najednou (ruský kánon) či vybraní autoři a díla všech dob jedné literatury (francouzský kánon).

Literární kánon jako idea toho nejlepšího a nejreprezentativnějšího z národní nebo západní literatury je ale jistým způsobem zrůdná a pro charakter jeho apologetů a strážců, jimiž jsou především filologové, může mít deformující až devastující účinky. Tito profesionální kněží a velekněží literárního kánonu musejí být totiž schopni pochopit, ocenit a uznat díla, která reprezentují různé a někdy protichůdné dobové poetiky, estetiky, ideologie a životní názory a jejichž autoři se mnohdy nesnášeli, ignorovali anebo o sobě vůbec nevěděli.

⁴ Winko, 2006; Bilek, 2007.

V pomyslném pantheonu vedle sebe stojí díla, která z historického hlediska nemají nic společného, a sedí vedle sebe autoři a autorky, kteří by se ve skutečném životě ani nepozdravili, kteří by sebou často pohrdali a nenáviděli se. Literární kánon je krásná představa ideálních hodnot a ideálního konsenzu, který nikdy neexistoval.

Tradiční, oficiální, měšťanské či akademické pojetí literárního kánonu, jež se ustálilo v 19. a první půli 20. století, je od 70. let minulého století z různých teoretických pozic (marxismus, kritika ideologií, feminismus, postkolonialismus, kulturní studia ad.) kritizováno a problematizováno. Ústředním předmětem této kritiky byla a je otázka reprezentativnosti kánonu, který napsali „bílí mrtví muži“, a to jednak ve vztahu k sociálním skupinám, jež jsou z třídních, genderových nebo rasových důvodů marginalizovány a stigmatizovány, jednak vzhledem k funkčnosti a případnosti pojmu samotnému. Důsledkem těchto námitek byly buď návrhy na „otevření“ literárního kánonu a jeho rozšíření o dosud opomíjené texty, nebo na jeho celkové zrušení.⁵

Zápas o adekvátní reprezentaci nejrůznějších sociálních skupin v akademickém literárním kánonu podrobil kritice John Guillory poukazem na to, že smysl kanonické reprezentativnosti není týž jako smysl reprezentace politické a že kritikům kánonu jde principiálně o totéž jako jeho obhájcům. V zásadě se jedná o politický zápas mezi tradicionalisty, kteří obhajováním tradičního kánonu napomáhají udržovat mocenský status quo, a revizionisty, jež usilují prostřednictvím „otevření“ literárního kánonu marginalizovaným autorům a autorkám či prostřednictvím jiných interpretačních přístupů ke klasickým kánonům změnit stávající společenské uspořádání. Symptomatická je i argumentace obou táborů. Zatímco tradicionalisté, jejichž nejznámějším představitelem se díky hojně překládanému *Kánonu západní literatury* stal Harold Bloom,⁶ poukazují na nevyčerpatelné, nadčasové a univerzální hodnoty svých klasiků (srov. v českém prostředí např. V. Černý), jež lze vykládat pouze a jenom právě z této perspektivy, naproti tomu revizionisté namítají, že tato díla a hodnoty, jež jim tradicionalisté přisuzují, jsou výsledkem historických procesů, které s sebou nutně nesou i sociální nerovnosti a znevýhodnění, a proto mohou být jednak interpretována jako produkt určité historické a sociální praxe (srov. *New Historism*), jednak doplněna o díla další, která budou reprezentovat hodnoty jiné, minoritní a marginální.⁷

⁵ Winko, 2006.

⁶ *The Western Canon*, 1994, česky 2000.

⁷ Guillory, 1993; Guillory, 2007; Müller, 2007.

Tato debata, která na amerických univerzitách vrcholila v 80. a na počátku 90. let minulého století, v různých podobách a s různými akcenty danými svébytnou povahou jednotlivých národních literatur a jejich filologií se v různé době přenesla na evropskou akademickou půdu, kde v různé intenzitě trvá dodnes. Ze tří případů, které zde uvedu, se otázkou literárního kánonu nejsoustavněji zabývali a zabývají v německém akademickém prostředí, jež také vyprodukovalo syntetické a reprezentativní práce.⁸ V českém prostředí tato diskuse byla recipována až na počátku nového tisíciletí, a to ve fragmentární a specificky české podobě. Pokud jde o dobu a podobu, v jaké byla debata o literárním kánonu přijata, lze totéž říci i o prostředí španělském. Souhrnně můžeme tvrdit, že zatímco na amerických univerzitách mělo problematizování oficiálního literárního kánonu reálné důsledky projevující se ve změnách studijních programů, v České republice a ve Španělsku se spíše jedná o konjunkturální téma akademického provozu čili o rozpravu vpravdě akademickou. Jak v českém, tak ve španělském prostředí hlavním rysem těchto debat je metodologická různorodost argumentačních východisek a postojů, jež většinou nejsou reflektovány, a proto jsou ze své podstaty nekompatibilní. Jádrem debat jsou nejčastěji otázky estetické hodnoty, reprezentativnosti, univerzálnosti, kontinuity nebo diskontinuity tradice, otázka média, internetu ap.⁹

V této práci zastávám tezi, že na rozdíl od děl literatury moderní a současné, jejichž kanonizaci primárně určují faktory, jako jsou nakladatelský trh a jeho politika, média, literární recenzenti a kritici a samotní spisovatelé, pro výběr, výklad, autorizaci a uchování děl a autorů starší, premoderní literatury má stěžejní význam filologie. Zároveň povahu a zákonitosti fungování tohoto oboru, inspirován sociologií Pierra Bourdieua,¹⁰ chápu jako filologické pole a v této optice také podám v druhé části své práce nástin historie recepce a kanonizace díla *Retrato de la Lozana andaluza*.

⁸ Např. Rippl – Winko, *Handbuch Kanon und Wertung*, 2013.

⁹ Srov. v České republice sborník *Otázky českého kánonu*, 2006; kolektivní monografii *Literatura a kánon*, 2007; nebo shrnující práci Very Kaplické Yakimovy, *Literární kánon a překračování hranic*, 2015; ve Španělsku např. J. M. Pozuelo Yvancos – R. M. Aradra Sánchez, *Teoría del canon literario y literatura española*, 2000; nebo José-Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, 2000.

¹⁰ Bourdieu, 1998; 2010; Broady, 2013.

2 Kontrfej pěkné Andalusanky Losány

Cílem této části práce je dílo, o němž není v češtině vyjma dvou článků a krátkého slovníkového hesla¹¹ nic napsáno, zevrubně představit. V kapitole 2.1 vysvětlím, jaké obtíže se pojí s překladem originálního názvu, a odůvodním svoje řešení. V dalších kapitolách se zaměřím hlavně na ty aspekty Delicadova díla, jimž se v losanovské literatuře zatím věnovala malá nebo žádná pozornost a zároveň se především ohledně edičních a biografických údajů budu snažit uvádět pouze ověřené údaje a vyvarovat se tvrzení a spekulací, které přestože jsou nepřesné, zavádějící nebo přímo nepravdivé, stále se mezi losanovskými a delicadovskými badateli tradují. V kapitole 2.2 uvedu všechna fakta, která se týkají historie původního tisku, tj. kde se v současnosti nachází, kde, kdy a kým byl vydán a kým byl v moderní době objeven, a detailně analyzuji jeho typografii a ikonografii. V kapitole 2.3 provedu jeho naratologický rozbor, v němž se vedle charakteristiky postav budu především zabývat vztahem času příběhu a vyprávění a shrnu děj. V kapitole 2.4 charakterizuji jeho základní významotvorné principy a zvláště se zaměřím na Delicadovu ozvláštňující práci s kultismy, využití prolepse, motivických ech a tematizace věštění a prorokování a na metafikci. V závěrečné kapitole 2.5 představím ostatní Delicadovy texty a všechny pozitivní údaje, které o jeho životě máme k dispozici.

2.1 Název a jeho překlad

Plný název díla, tak jak se nachází v horní a dolní třetině titulní strany původního tisku (fol. A1r), zní:

Retrato de la Loçana andaluza en lengua española muy claríssima. Conpuesto en Roma. El qual retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene munchas más cosas que la Celestina.¹²

Kontrfej pěkné Andalusanky Losány sepsaný v nejjasnějším jazyce španělském v Římě. Kterýžto kontrfej ukazuje, co se v Římě dělo, a obsahuje toho mnohem víc, než je v Celestině.

¹¹ Holub, 2015a; Holub, 2015b; Hodoušek, 1999.

¹² Citáty z *Retrato de la Loçana andaluza* uvádím podle kritické edice, která spolu s edicí semipaleografickou je součástí disertační práce Rocío Díaz Bravo *Estudio de la oralidad en el Retrato de la Loçana andaluza (Roma, 1524)* (Málaga, 2009). Odkazují na ni ve tvaru „Delicado, 2009b, s. 521/A1r“, v němž číslo před lomítkem představuje stránku disertační práce a písmena a čísla za lomítkem moderní signování původního tisku. Oproti této edici, která dodržuje originální řádkování, se ale jména postav uvádějící promluvu nacházejí v souladu s ostatní losanovskou ediční praxí vždy na začátku nového odstavce. Na všechny další odchylky upozorňuji v poznámce pod čarou.

V titulech moderních edic se název objevuje zkrácený buď na prvních pět slov (*Retrato de la Loçana andaluza*), nebo pouze na označení hlavní postavy (*La Loçana andaluza*). Vedle delší a kratší verze se jeho varianty týkají jednak grafické modernizace protagonistčina jména z *Loçana* na *Lozana*, jednak psaní velkých počátečních písmen.

Jméno hlavní postavy s původním grafémem ζ , který spolu s grafémem z reprezentoval neznělou a znělou afrikátu španělštiny předklasického období,¹³ zachovávají v titulu čtyři edice,¹⁴ které vycházejí z faksimilovaného vydání Antonia Péreze Gómeze z roku 1950 a snaží se ve větší nebo menší míře reprodukovat originální pravopisnou podobu. Ángel Chiclana v textu své edice z roku 1988 sice také zachovává grafémy reprezentující dobový systém španělských konsonantů, a tudíž i hrdinčino jméno píše *Loçana*, avšak název díla modernizoval na *La Lozana Andaluza*.¹⁵

Malé *l* ve jméně hlavní postavy se objevuje pouze ve dvou moderních edicích. Jednak na obálce první kritické edice¹⁶ – *Retrato de la loçana andaluza* –, ačkoliv v úvodu a komentářích se píše vesměs s velkým *L*: *Retrato de la Loçana andaluza*. Jednak v edici Giovanniho Allegry z roku 1983, v níž hrdinčino jméno je v úvodu a komentářích naopak psáno většinou s minuskulí: *La lozana andaluza*, zatímco na obálce je napsáno s majuskulí. Toto řešení se ani v jedné z obou edic nevysvětluje.

Titul s velkým počátečním písmenem v přívlastku *Andaluza* se počínaje první moderní edicí z roku 1871 porůznu objevuje v mnoha vydáních a tuto skutečnost lze nejspíš vysvětlit dobovým pravopisným územ, podle něhož se plnovýznamová slova v názvu obvykle píší s velkým písmenem. Pouze Claude Allaigre ve výkladu hrdinčina jména „*Loçana*“ nepřímo přikládá psaní atributu, který označuje její původ, s majuskulí určitý význam, když vysvětluje, že „rodové jméno, které se objevuje v titulu díla a jemuž pro zvýraznění jeho signifikantní povahy předchází určitý člen (*La Loçana Andaluza* [Andaluská Kráska], a nikoliv *Loçana, la andaluza* [Krásná Andalusanka]), bylo takto vybráno právě proto, že má obecnější platnost [...]“.¹⁷

Zde se dostáváme k otázce, jak titul díla přeložit do češtiny. První slovo názvu *retrato*¹⁸ má v moderní španělštině pouze jeden okruh významů, pro nějž v češtině existují

¹³ Srov. Zavadil, 1998, s. 242–243.

¹⁴ Delicado, 1952; Delicado, 1975; Delicado, 2008; Delicado, 2009ab.

¹⁵ Srov. Delicado, 1988.

¹⁶ Delicado, 1975.

¹⁷ Allaigre, 1980, s. 81; srov. také Allaigre, 1985, s. 80–81.

¹⁸ Jeho sémantický potenciál nejkompexněji vyložil Claude Allaigre (především v 1980, s. 41–62 a 1985, s. 45–61).

tyto ekvivalenty: portrét, podobizna, věrné napodobení, kopie, popis, líčení.¹⁹ Nabízejí se ještě synonyma obraz, podoba, zpodobení, zpodobnění ap. Substantivum *retrato* však bylo formou a významem „portrét“ ve španělštině 16. století neologismus utvořený na základě italského *ritratto* a jeho první doložené užití se nachází právě v díle Francisca Delicada.²⁰ V souvislosti s jeho možnými fundujícími slovesy tehdejší španělštiny (*retraer, retratar, retractar*) je ale slovo *retrato* nutno chápat víceznačně a v kontextu celého díla a ve vztahu k jeho protagonistce může mít šesterý význam: 1) její portrét; 2) její odsouzení; 3) její odchod do ústraní; 4) odvrácení se od ní; 5) příkladné poučení, exemplum, rčení a 6) coitus interruptus.²¹

Plně přeložit právě takovouto polysémií pochopitelně nelze a každé řešení ji bude vystihovat jen částečně. Z několika důvodů jsem z možných ekvivalentů vyjadřujících primární význam „portrét“ nakonec za nejpřiměřenější zvolil slovo *kontrfej*. Jako nepoužívaný archaismus se jednak hodí do překladu názvu renesančního díla, jednak také simuluje dojem neobvyklosti, který musel neologismus *retrato* tehdy vyvolávat. Předpona mající svůj původ v latinském *contra* souzní s významem „odsouzení“ a „odvrácení se“ a z ní odvozená složenina stejně jako původní neologismus a kultismus sugeruje umělost a učenost. Konečně nesrozumitelnost, nečitelnost, „neprůhlednost“, kterou u současného publika bude slovo *kontrfej* pravděpodobně prvoplánově navozovat, zároveň vytváří prostor pro možné pomyslné, třebaže nekonkrétní významy, jež by alespoň v představě poučeného čtenáře mohla mnohoznačnost slova *retrato* virtuálně pojmut.

Adjektivum *lozano*, z něhož se substantivizací vytvořilo protagonistčino jméno *Loçana*,²² podle Dubského slovníku znamená: „1. bujně rostoucí, bujný (porost); 2. statný, silný; 3. veselý, (duševně) svěží, živý; mladistvý; 4. hrdý“.²³ Slovník *Lingea* k třetímu významu dodává ještě ekvivalenty „čilý, čiperný“.²⁴ Francisco Delicado na konci svého díla uvádí důvody, proč hrdinku takto pojmenoval, a vysvětluje, co toto jméno vyjadřuje a jaký má vztah k jejím dalším jménům:

Ítem, ¿por qué más la llamé Loçana que otro nonbre? Porque Loçana es nonbre más común y comprehende su nonbre primero, Aldonça (o Alaroça, en lengua arábica), y Vellida lo mismo. De manera que Loçana significa lo que cada vn nonbre destes otros significan. Ansí que

¹⁹ Srov. Dubský, 1993, s. 549; Lingea, 2009, s. 523.

²⁰ Srov. Allaigne, 1985, s. 46.

²¹ Srov. Allaigne, 1985, s. 45–61; Allaigne, 1989, s. 158; Bubnova, 1987, s. 119–120; Bubnova, 2008, s. 211, p. 1293.

²² Více o jménu protagonistky viz kap. 2.3.1.1.

²³ Dubský, 1993, s. 120.

²⁴ Lingea, 2009, s. 377.

Vellida y Alaroça y Aldonça particularmente demuestran cosa garrida o hermosa, y Loçana generalmente loçanía, hermosura, lindeza, fresqueza y belleza.²⁵

Item, proč jsem ji pojmenoval právě Losána a nikoliv jinak? Protože Losána je obecnější jméno a zahrnuje v sobě její první jméno Aldonsa (či v arabském jazyce Alarosa) a stejně tak jméno Vellida. Takto Losána znamená to, co znamená každé z těchto dalších jmen. Čili jména Vellida, Alarosa a Aldonsa každé zvlášť představují něco pohledného a sličného a Losána celkově vyjadřuje bujnost, sličnost, pěknost, svěžest a krásu.

Pokud bychom chtěli dostát tomu, jak vykládá rodové jméno Claude Allaigre (viz výše), pak bychom museli ke jménu *Loçana* hledat v češtině nějaké ekvivalentní substantivum. Kráska nebo Krasavice v sobě ale neobsahují významový rys bujnosti, síly, robustnosti, který pro charakteristiku hlavní postavy je neopominutelný a pro výklad díla zásadní (mimo jiné proto, že tvoří kontrapunkt k autorovu příjmení Delicado, jež znamená hubený, útlý, jemný, delikátní).²⁶ Šťabajzna sice tento sém obsahuje, avšak svou stylistickou zabarveností, a tím i omezenou použitelností je nevhodná. Možný novotvar Pěknice je rovněž nevhodný. Moje řešení spočívá v tom, že adjektivum „andaluský“ substantivizují na „Andalusanka“ a adjektivní atribut „krásná“ nahradím „pěkná“, který v sobě požadovaný sém robustnosti obsahuje. Vlastní jméno hrdinky ponechám nepřeložené, jen ho do české pravopisné normy transkribuji tak, aby česká výslovnost přibližně odpovídala originální podobě. Historickou neznělou afrikátu *ç* či moderní frikativu *z*, která se na většině území Španělska vyslovuje interdentalně, ale třeba právě v Andalusii dentoalveolárně,²⁷ přepíšu jako *s* a originální přízvuk na předposlední slabice nahradím vokalickou kvantitou v podobě dlouhého *á*. Výsledný návrh české podoby názvu díla je tedy *Kontrfej pěkné Andalusanky Losány* a dále již budu o něm psát zkráceně jako o *Kontrfeji* nebo *Losáně*.

2.2 Původní tisk

Jediný známý exemplář původního tisku *Kontrfeje* se nachází v Rakouské národní knihovně (Österreichische Nationalbibliothek), dříve habsburské Dvorské knihovně (Hofbibliothek), ve Vídni pod signaturou 66.G.30.(3) a značkou Alt Rara v oddělení Sbirka rukopisů a starých tisků (Sammlung von Handschriften und alten Drucken).²⁸ Neobsahuje ani

²⁵ Delicado, 2009b, s. 625/N5r.

²⁶ Srov. kap. 2.5.2.1.

²⁷ Srov. Čermák, 2015, s. 92–122.

²⁸ V online katalogu ÖNB je veden pod zkomoleným názvem *Retrato de la Locano, Andaluza. El qual Retrato demuestra lo que en Roma passava y contiene muchas mas cosas que la Celestina*. Z původního tisku *Kontrfeje* ÖNB také pořídila mikrofilm (sign. MF 3472) a během posledního roku jej i digitalizovala:

<http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/search.do?dsnt=0&vl%281UI0%29=contains&tab=default_tab&srt=rank&ct=search&mode=Basic&dum=true&tb=t&indx=1&vid=ONB&fn=search&search=1&vl%28freText0%29=Retrato+de+la+Locano> [Cit. 3. 6. 2017]; odkazují jako Delicado, [2017].

jméno autora, ani jméno nebo firmu tiskaře, editora, nakladatele nebo knihkupce, ani místo a datum vydání.

Je svázán v moderních, patrně z 19. století pocházejících tvrdých deskách, je ve velmi dobrém stavu a „nejen nemá ex libris ani jiné známky o prvním nebo dalších vlastnících, ale také neobsahuje žádnou čtenářskou poznámku na okraji nebo mezi řádky, což je u starých knih velmi zvláštní a vede nás to k domněnce, že od chvíle, kdy byla kniha vytištěna, zůstala po mnoho staletí někde zastrčená a nikdo ji nečetl. Naneštěstí se ve Vídeňské knihovně nenachází nejmenší doklad o tom, odkud svazek pochází a jak se do Vídně dostal [...]“²⁹

Místem vydání *Kontrfeje* byly s největší pravděpodobností Benátky. Svědčí o tom jednak jeho poslední paratext „Digressión que cuenta el autor en Venecia“ [Digrese, kterou autor vypráví v Benátkách], v němž autor prohlašuje, že ho nouze donutila „dar este retrato a vn estanpador“ [dát tento kontrfej tiskaři],³⁰ jednak některé grafické a typografické prvky společné s jinými dobovými tisky pocházejícími z dílen benátských tiskařů.³¹

O přesném roce vydání lze jen spekulovat. *Terminus post quem*, tj. nejzazší datum, před nímž *Losána* vydána být nemohla, představuje 10. únor 1528, neboť ve výše zmíněné Digresi Francisco Delicado píše, že toho dne odešel z Říma do Benátek. *Terminus ante quem*, čili nejzazší datum, po němž už *Kontrfej* vydán být nemohl, je 1. únor 1534, jímž je datováno benátské vydání rytířského románu *Primaleón*, který Francisco Delicado připravil k tisku a v němž v předmluvě k třetí knize prohlašuje, že *Losánu* napsal.³² Francesco A. Ugolini na základě skutečností, že v druhém závěrečném paratextu *Kontrfeje* se zmiňuje Delicadův traktát o guajakovém dřevu *El modo de adoperare el legno de India occidentale*, který vyšel v Benátkách 10. února 1530,³³ a že v obou dílech se objevuje stejný dřevořez *La Peña de Martos/Cordova la Llana* (viz níže obr. 6), se domnívá, že *Kontrfej* nejpravděpodobněji vyšel po únoru 1530.³⁴

Co se týče zatajeného autorství, výše uvedená fakta potvrzují názor Clauda Allaigra, že Francisco Delicado zapracoval do svého textu „takové indicie o své osobě, že anonymita *Losánina* autora nemohla být ve své době ničím jiným než veřejným tajemstvím“.³⁵

²⁹ Sepúlveda, 2011, s. 75–77. Tamtéž se rovněž uvádí nejpodrobnější popis fyzického stavu původního tisku a jeho vazby, jaký v losanovské literatuře existuje. Z této skutečnosti lze dovodit, že Jesús Sepúlveda byl jeden z mála a zároveň nejspíš poslední z losanovských badatelů, kteří měli původní tisk v ruce.

³⁰ Delicado, 2009b, s. 628/N6v.

³¹ Viz níže kap. 2.2.2 a 2.5.1.1.

³² Viz kap. 2.5.1.4. Díky této zmínce určil roku 1857 Pascual de Gayangos, že *Kontrfej* napsal Francisco Delicado (viz kap. 3.1).

³³ Viz kap. 2.5.1.1.

³⁴ Ugolini, 1975, s. 458–460.

³⁵ Allaigre, 1985, s. 150.

Po svém vydání upadl *Kontrfej* na více než tři sta let v zapomnění. Nemáme žádné záznamy o jeho dobovém čtenářském ohlasu,³⁶ žádné pozdější dílo na něj explicitně neodkazuje nebo nenavazuje, inkvizice ho nezanesla na seznamy zakázaných knih, třebaže k tomu mohl zavdat hned několikery důvod (obscénnost, vyličení římské židovské komunity a absence údajů o autorovi a tiskaři), a ani ho necituje žádný z velkých bibliografických soupisů 16. až 18. století.³⁷ Znovu objeven byl až roku 1845 ve vídeňské *Hofbibliothek* rakouským knihovníkem a romanistou Ferdinandem Wolfem.³⁸

2.2.1 Velikost a složení svazku³⁹

Původní tisk⁴⁰ má 54 listů (108 stran) formátu 19,5 x 14 cm⁴¹ (tedy o něco menších rozměrů než je moderní formát A5). Tiskařské signatury se nacházejí vždy vpravo dole na první a třetí straně každého složeného tiskařského archu. Titulní strana ale signaturu A nemá, takže první signaturou svazku je A ij na straně 3 (fol. A2r), následuje signatura B na straně 9 (B1r), B ii na straně 11 (B2r), a dále C (s. 17, C1r), C ii (s. 19, C2r), D (s. 25, D1r), D ii (s. 27, D2r), E (s. 33, E1r), E ii (s. 35, E2r), F (s. 41, F1r), F ii (s. 43, F2r), G (s. 49, G1r) G ii (s. 51, G2r), H (s. 57, H1r), H ii (s. 59, H2r), J (s. 65, J1r), J ii (s. 67, J2r), K (s. 73, K1r), K ii (s. 75, K2r), L (s. 81, L1r), L ii (s. 83, L2r), M (s. 89, M1r), M ii (s. 91, M2r), N (s. 97, N1r), N ii (s. 99, N2r) a poslední a výjimečná signatura N iii (s. 101, N3r). Strany 103–108, tedy folia 52, 53 a 54 signovány nejsou.

Uvádí se tedy, že se svazek skládá z dvanácti tiskařských archů po osmi tiskových stranách a z šesti volných listů po dvou tiskových stranách.⁴² Tomu i odpovídá všeobecně přijímané moderní signování A1r–M4v + N1r–N6v. Jedinou výjimku představuje edice z roku 2007 (2013) Jacquese Joseta a Folke Gernert, v níž se pro šest posledních listů používá číslování N1r–N4v a O1r–O2v a naznačuje se tak, že se svazek skládá z třinácti tiskařských

³⁶ Existují ale hypotézy, že *Kontrfej* mohli číst Alfonso de Valdés, Francisco López de Úbeda nebo Miguel de Cervantes (Bubnova, 2008, s. xii) nebo Cristóbal de Castillejo, který podle Carly Perugini dopravil Delicadovo dílo do Vídně (Perugini, 2004, s. XLIV).

³⁷ Srov. Gernert, 2007, s. XLIX-LI; Perugini, 2004, s. XLIV; Bubnova, 2008, s. xii–xiii.

³⁸ Viz kap. 3.1.

³⁹ Některé terminologické a knihovědné problémy této kapitoly a kapitoly následující (2.2.2) jsem konzultoval s doc. Petrem Voitem, kterému tímto děkuji za cenné informace a připomínky.

⁴⁰ Při jeho popisu jsem vycházel z digitalizované edice, kterou na základě faksimilovaného vydání *Kontrfeje* Antonia Péreze Gómeze (Delicado, 1950) pořídila Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Delicado, 2003) a jež je dostupná na:

<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01037969841810495098102/index.htm>> [Cit. 1. 3. 2016], a z digitalizovaného originálního tisku, který pořídila Österreichische Nationalbibliothek a je dostupný online, viz výše.

⁴¹ Obecně se uvádí šířka 14 cm, jen Jesús Sepúlveda ji uvádí o milimetr širší, srov. Sepúlveda 2011, s. 75.

⁴² Např. Díaz Bravo, 2009, s. 403 (třebaže omylem počítá archů jedenáct vynechávajíc arch C a nelogicky tvrdí, že šest posledních volných listů je dvojítych).

archů a jednoho půlarchu. Toto řešení však editoři nijak neobjasňují a naopak v edičním komentáři nekonzistentně a nelogicky uvádějí, že tisk má složení A–M⁴ N².⁴³

Vezmeme-li v potaz další tiskařské značky, které původní tisk obsahuje, pak by signování A1r–N4v (13 archů) + O1r–O2v (1 půlarch) mohlo být správné. Na poslední, osmé straně každého archu (folio 4v) vpravo dole se totiž na místě signatury nacházejí část slova, slovo nebo skupina slov, které se opakují na začátku první řádky první strany (folio 1r) následujícího archu a jež měly zaručit textovou koherenci. Tato tiskařská značka, která se nazývá kustod, je i na straně 104 (N4v) v podobě „y era“ a následující strana těmito slovy také začíná. Je tedy pravděpodobné, že je to šev mezi archem N a následujícím půlarchem O. Ovšem právě výjimečná původní signatura Niii naznačuje, jak mě upozornil doc. Voit, že se v případě závěrečných šesti listů spíše jedná o jeden tiskařský arch a že zkrácený popis svazku by tedy měl být 4°. A–M⁴ N⁶ [= 54] ff. Tohoto číslování se držím i v této práci.

2.2.2 Typografie a ikonografie

Typografická a ikonografická stránka původního tisku představuje důležitou složku celkové významové výstavby *Kontrfeje*, neboť její propracovanost a promyšlenost ve vztahu k textu nejen svědčí o tom, že byla součástí autorského tvůrčího záměru, ale že se na její realizaci autor, mimo jiné také z titulu své benátské profese oprávněný sazby,⁴⁴ mohl sám podílet.⁴⁵ Přesto se obrazovému materiálu do 70. let 20. století nevěnovala téměř žádná pozornost a důkladněji začal být zkoumán až od 90. let 20. století.⁴⁶ Komplexní, detailní a fundovaný typografický popis a rozbor zatím chybí.⁴⁷ Kapitola 2.2.2.1 je prvním pokusem o takovouto analýzu, zatímco v následující kapitole 2.2.2.2 se jednotlivé dřevořezy budu snažit co nejpodrobněji popsat, stanovit jejich provenienci a interpretovat je.

2.2.2.1 Typografie

V knize je použit dvojitý typ písma. Rotunda⁴⁸ se nachází na začátku svazku (A1r–A3r) a jsou v ní vysázeny Titul a Podtitul (vyjma prvního řádku – RETRATO DE –, který je antikvou), tři úvodní paratexty (Dedikace, Argumento a Incipit) a označení první kapitoly

⁴³ Joset – Gernert, 2007, s. CXXVI; Gernert – Joset, 2013, s. 468.

⁴⁴ Viz kap. 2.5.1.4.

⁴⁵ Srov. Botta, 2005; Botta, 1996, s. 285; Bubnova, 1987, s. 81–83.

⁴⁶ Ugolini, 1975; Allaire, 1980; Allaire, 1985; Bubnova, 1987; Surtz, 1992; Beltrán, 1996; Botta, 1998; Perugini, 2000; Perugini, 2004; Botta, 2005.

⁴⁷ Nejpodrobněji se mu zatím věnoval Beltrán, 1996.

⁴⁸ K typologii písem starých tisků 16. stol. srov. Voit, 2011.

(Mamotreto primero.). Zbytek textu (A3r–N6v) je vysázen antikvou, vyjma rotundové majuskule J reprezentující jak I, tak J. Rotundová sazba (A2r–A2v) měří 16,3 x 11,8 cm,⁴⁹ má 37 řádků a na řádek se vejde kolem 60 znaků včetně mezer. Antikvová sazba bez záhlaví a zápatí měří podle Jesúse Sepúlvedy 17,8 x 12,1 cm, má 43 řádků a na řádek se vejde kolem 73 znaků včetně mezer.

Celý text obsahuje 75 iniciál, které až na jeden případ⁵⁰ uvozují kapitolu nebo paratext. Sedmdesát tři z nich jsou antikvové a mají výšku dvou a půl rotundových řádků nebo tří řádků antikvových. Typografickou zvláštnost představuje iniciála I uvozující slovo *Juntos* [Spolu] na fol. A4v, která je o něco menší než ostatní, a nepočítáme-li římské číslice, je jedinou antikvovou majuskulí I v celém textu, a na fol. A2r iniciála, která se nachází vedle dřevořezu *Martova busta*, je vysoká jen dva rotundové řádky a má reprezentovat D, avšak její tvar spíše připomíná obrácené Q.⁵¹ Dvě iniciály jsou dřevořezy. Na fol. A2r iniciála I o výšce šesti rotundových řádků a na fol. A3r iniciála L o výšce čtyř antikvových řádků.⁵²

V textu se také objevují troje zvláštní typografické značky. Je to značka pro odstavec ¶ (španělsky *calderón*), která je použita sedmdesát šestkrát a pravidelně uvozuje nadpisy paratextů a označení jednotlivých kapitol. Pouze ve dvou případech má jinou funkci. Jednou je na fol. C3v tato značka před slovem *Auctor* a podruhé na fol. C4v přímo v textu před slovem *Nota*, které navíc z druhé strany uzavírá znak závorky užívaný pro označení jména promlouvající postavy nebo pro latinské citáty. Dále je to značka ukazovací ručičky ☞ (tzv. *manicula*), která se v textu objevuje teprve od padesátého folia (G1v), a to dvaatřicetkrát. Porůznu se nachází u nadpisů kapitol, u jmen první promlouvající postavy kapitoly, jíž je zhusta Losána, u iniciály nebo na konci stránky v zápatí za kustodem označujícím konec archu. Jedna z nich se ale na fol. N2v nachází dokonce přímo v textu a zvýrazňuje řeč Porfiria, který se snaží naučit svého osla Robusta zpívat. Konečně na dvou místech se šestkrát objevuje značka řeckého či podle Voita misálového kříže ✚ (čtyři na J2v a dva na K4v), která nahrazuje slovo *cruz* [kříž].

Další typografické prostředky jsou odsazení a proložení. Nadpisy jednotlivých paratextů a označení a nadpisy kapitol bývají shora a/nebo zdola proloženy jedním prázdným řádkem. Pouze označení a nadpis 17. kapitoly (Mamotreto XVII) jsou shora i zdola proloženy

⁴⁹ Odhad podle faksimile Delicadova traktátu o syfilidě *El modo de adoperare el legno de India occidentale* (viz kap. 2.5.1.1), který je vysázen stejnou rotundou jako začátek *Losány*, a tudíž by měl mít i stejný rozměr sazby (srov. Delicado, 2009c).

⁵⁰ Viz kap. 2.4.7 Autor jako Stvořitel.

⁵¹ Srov. fol. C3v, kde je vedle dřevořezu *Martova busta* opět iniciála Q, viz obr. 13 a 14.

⁵² O nich více v následující kap. 2.2.2.2.

dvěma prázdnými řádky (D2r) a u 32. kapitoly (Mamotreto XXXII) jsou proloženy dvěma prázdnými řádky shora (G1v; navíc se u něj poprvé objevují dvě maniculy)..

Zvláštností také je, že pouze v nadpisu 14. kapitoly (Mamotreto XIII) jsou názvy postav označeny tečkou a závorkou – Tia.) Lo.) –, tedy způsobem, jakým se v samotném textu kapitol označují promluvy jednotlivých postav.⁵³

2.2.2.2 Ikonografie⁵⁴

V původním tisku se nachází třicet šest dřevorezů různých velikostí. Sedmáct z nich se dvakrát nebo vícekrát opakuje, takže úplný obrazový materiál čítá sedmdesát pět dřevorezů, z nichž převážná většina byla převzata z jiných dobových tisků.

Přibližně třetina přejatých dřevorezů se z velké části shoduje s obrazovým materiálem benátského vydání *Celestiny* z roku 1523 a s největší pravděpodobností i z roku 1531,⁵⁵ jehož způsob zobrazení postav a scén a rozmístění dřevorezů v textu je odvozen od ikonografie Crombergerových sevillských edic.⁵⁶

Jednak se jedná o titulní dřevorez, na němž jsou společně vyobrazeni Celestina, Melibea, Lukrecie, Kalisto se sokolem a psem a Sempronio s koněm (obr. 1).

⁵³ Výklad proložení dvěma řádky označení a nadpisu 17. kapitoly a označení postav v nadpisu 14. kapitoly viz Beltrán, 1996.

⁵⁴ Reprodukce dřevorezů přejímám z digitalizovaného originálu ÖNB (viz pozn. 18). V digitalizovaném faksimile Antonia Péreze Gómeze (viz pozn. 27) jsou dřevorezy sice reprodukovány sytěji, avšak kvůli tomu se často ztrácí kresba jemných linek a stínování a někdy je zcela pohlcena tmavými plochami.

⁵⁵ *Tragikomedie* z roku 1523 byla podle veršovaného kolofonu vydána v Seville, avšak všeobecně se má za to, že vyšla v Benátkách. V kolofonu *Celestiny* z roku 1531, na jejímž vydání se jako korektor podílel Francisco Delicado a opatřil ji několika komentáři, je uvedeno, že jde o přetisk a že ji v Benátkách vydal knihkupec Giovanni Battista Pederzano (viz kap. 2.5.1.4). Patrně na základě skutečnosti, že přinejmenším titulní strany obou vydání jsou stejné, se usuzuje, že i první z nich pořídil Pederzano. Detailní popis obou vydání viz Essling, 1909, s. 384–385, č. 2048, 2049; dostupné online:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5839379z/f53.image.r=Essling%20,%20Victor%20Mass%C3%A9na>> [cit. 8. 7. 2016].

⁵⁶ Snow, 1987.



Obr. 1

V *Kontrfeji* se nachází na začátku 37. kapitoly (fol. H1v) a koresponduje s promluvou, jíž se uzavírá předchozí kapitola a kterou postava Šlechtice komentuje návštěvu u jedné z římských kurtizán:

CAUALLERO: Monseñor, esta es Cárcel de Amor; aquí ydolatró Calisto, aquí no se estima Melibea, aquí poco vale Celestina.⁵⁷

ŠLECHTIC: Výsosti, tohle je Milostný žalář, tady své modlářství provozoval Kalisto, tady nijak neocení Melibeu a nic tu nezmůže Celestina.

Jednak jsou to drobné dřevořezy patnácti různých mužských a ženských postaviček, které se v *Celestině* nacházejí v různých kombinacích na začátku většiny *autos* a reprezentují jednající postavy. Každá postavička představuje určitý typ z dobové, velmi oblíbené milostné literatury (*ficción sentimental*): stařenu, kavalíra, dámu, velmože, šlechtice, světici ap.⁵⁸ a stejně jako v *Celestině* i v *Kontrfeji* může obrázek jedné postavičky zastupovat více textových postav a naopak jedna postava být reprezentována více postavičkami. Z tohoto důvodu se tento druh dřevořezů v losanovské literatuře na základě Surtzova článku nazývá *factotum*.⁵⁹ Některá faktóta se vyskytují jen jednou, jiná se opakují (v jednom případě dokonce sedmkrát) a v *Kontrfeji* jich je celkem čtyřicet devět.

⁵⁷ Delicado, 2009b, s. 577/H1v.

⁵⁸ Snow, 1987.

⁵⁹ Surtz, 1992, s. 173.

Při porovnání faktót v *Kontrfeji* a v *Celestině* z roku 1523⁶⁰ jsem zjistil dvě odlišnosti. Dřevořez kavalíra s pavím chocholem a dvěma meči (obr. 2), který se v *Kontrfeji* vyskytuje dvakrát (C3r a M1v), nemá oproti ostatním faktótům vrchní a spodní lem a v *Celestině* z roku 1523 chybí. Chybí v ní také faktótum kavalíra v pruhovaném šatě (obr. 3), které vrchní a spodní lem má a nachází se na fol. E4v a L3r. Naopak v *Kontrfeji* chybí faktótum podobného kavalíra (obr. 4), které v *Celestině* z roku 1523 třikrát reprezentuje Sempronio a dvakrát Pármena.



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4

Neměl jsem možnost konzultovat vydání *Celestiny* z roku 1531,⁶¹ a tudíž o příčinách těchto odlišností lze nyní vyslovit jen domněnky. O faktótu kavalíra s dvěma meči bez vrchního a spodního lemu bych soudil, že nepatří mezi celestinovské štočky a že byl převzat z jiného tisku, možná jako část nějakého většího dřevořezu (paví chochol je zprava oříznutý). Z reciproční absence faktóta zobrazujícího dvě varianty stejné postavy se domnívám, že v novějším vydání *Celestiny* nedošlo jen k textovým změnám, jež provedl Francisco Delicado, nýbrž také ke změnám obrazovým a že z důvodu ztráty nebo opotřebování bylo staré faktótum z roku 1523 nahrazeno v roce 1531 faktótem novým.

Ze zbývajících dvaceti dřevořezů jsou tři dřevořezy původní, tři mohou být původní a čtrnáct dřevořezů je přejatých, přičemž u některých z nich lze určit pravděpodobný zdroj. Tři původní dřevořezy zabírají šířkou téměř celou sazbu a výškou skoro polovinu sazby, objevují se vždy dvakrát a představují sémanticky a strukturně nejdůležitější, nejvydatnější a nejkompaktnější část obrazového materiálu. Jejich řemeslné provedení je na dobový benátský standard nápadně neumělé.⁶²

⁶⁰ Digitalizovaný exemplář Rakouské národní knihovny je dostupný online:

< http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ182786203 > [cit. 7. 6. 2017].

⁶¹ Žádný z jeho exemplářů, které se nacházejí např. v madridské Biblioteca Nacional de España nebo v benátské Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini, zatím nebyl digitalizován.

⁶² Srov. benátské dřevořezy z let 1450–1525 reprodukovány in Essling, 1907–1914. Doc. Voit charakterizoval dřevořezy v *Kontrfeji* jako rustikální.

Titulní *Lod' bláznů*⁶³ je nejkomentovanější a nejvíce interpretovaným dřevorezem. Nachází se na titulním fol. A1r (obr. 5) a poté na fol. E3v, kde uvozuje druhou část *Kontrfeje*.



Obr. 5

Je na něm vyobrazena benátská gondola, kterou v souvislosti s oblíbenou dobovou alegorií⁶⁴ lze chápat jako loď bláznů symbolizující lehkovážnost a nevázanost. Na zádi sedí opička a na přídi vlčice. Obě zvířata, která byla spojována s chtíčem a hrabivostí, drží vlajku a nápisy na každé z nich – na první DE ROMA [Z Říma], na druhé AVENETIA AVENETIA [Do Benátek Do Benátek] – vytyčují životní a literární dráhu jak autora, tak jeho postav. Vlevo na přídi sedí žena s čelem a nosem zohaveným syfilidou, nad níž je napsáno LOÇANA, a vytrhává obočí prostitutce, která jí klečí u nohou a prohlíží se v zrcátku, jež symbolizuje marnivost. Vpravo na zádi stojí Losánin sluha a druh s popiskou RANPIN a drží veslo zaklesnuté do velkého háku, který k němu odkazuje jednak metonymicky, protože v italštině *rampino* znamená hák, jednak metaforicky, neboť Rampín, jak dokládá 14. kapitola *Kontrfeje*, je jako muž výjimečně vybaven. U Rampínových nohou sedí tři staré vysloužilé

⁶³ Většina zde použitých názvů pro dřevorezy, které pro přehlednost vyznačují tučně, není v losanovské literatuře zavedená.

⁶⁴ Carla Perugini upozorňuje na zajímavé paralely mezi titulními grafikami *Kontrfeje* a *Lodi bláznů* Sebastiana Brandta (Basilej, 1494), srov. Perugini, 2004, s. XLIII. Folke Gernert zase tvrdí, že titulní loď bláznů *Kontrfeje* byla inspirována dřevorezy se stejným námětem a dokonce i s několika stejnými motivy latinské *Stultiferae naves* (Paříž, 1500; později vyšla také v Burgosu), kterou napsal humanista a tiskař Jodocus Badius Ascensius (srov. Gernert, 2007, s. XL–XLI).

prostitutky a čtvrté, schované pod přístřeškem, jsou vidět jen záda. Pod nimi na boku lodi je nápis IVBILA, jehož poslední písmeno nebo písmena jsou částečně zakrytá veslem a jenž může španělsky znamenat *jubiladas*, tedy v důchodu, nebo latinsky *iubilant* jásají. U Losány sedí pět mladých prostitutek. Pod nimi stojí nápis CAVALLO·VENETIANO [benátský kůň], který lze vykládat jako odkaz na poslední 66. kapitolu, v níž se Losáně zdá sen, jak se jí podaří před hrozivým Martem přicházejícím ze severu neboli před císařským vojskem uprchnout na Merkurovi jakožto koni do pokojných Benátek. Uprostřed nad přístřeškem, na němž jsou napsána jména dvou starých prostitutek DIVITIA a CELIDONIA, se vypíná zdvojená postava podobající se figurám na tarotových kartách a držící prapor, na němž je písmeno M a lev držící knihu. Prapor může představovat lva svatého Marka (zde je ale vyobrazený bez křídel), a tedy znak Benátek, a další narážku na Merkura, který v antické mytologii doprovázel duše zemřelých do podsvětí – vyobrazenou gondolu lze pak chápat jako analogii Charónovy lodi – a jehož jméno zároveň označuje rtuť, kterou se v první půli 16. století nejčastěji léčila syfilida. Horní část postavy, která má podobu kojící ženy (není ovšem patrné, koho nebo co kojí), může znamenat život a milosrdenství, zatímco dolní část, jíž je kostra s korunou, lze vykládat jako triumf smrti. Z vln podél trupu lodi se vynořují jakási ryba a dva delfíni.

Druhý původní dřevořez zobrazuje *Losáninu domácnost* a nachází se na rubové straně titulního listu A1v a znovu na fol. H4v (obr. 6), kde stojí v záhlaví třetí části *Kontrfeje*.



Obr. 6

Hlavní hrdinka označená nápisem LOÇANA je na něm zobrazena jako statná, robustní žena s příjčnou jizvou ve tvaru hvězdičky na čele a chybějícím nosem a je ve stejné pozici jako na *Lodi bláznů*: sedí uprostřed místnosti na židli a klečící a v zrcátku se prohlížející ženě s popiskou CLARINA, kterou je vyhlášená kurtizána z 59. kapitoly, vytrhává kleštičkami obočí. Za nimi sedí další tři ženské postavy, jež čekají, až na ně dojde řada, a které mají nad sebou nápis ORIANA a pod sebou AQVILEA. V textu *Kontrfeje* se tato dvě jména nevyskytují a Claude Allaire vykládá první z nich jako parodickou narážku na milou Amadise Waleského a druhé jako možnou narážku na nějakou jinou hrdinku rytířských románů či na epizodu z *Iliady*, v níž se Achilles převleče za ženu,⁶⁵ zatímco Carla Perugini si myslí, že se nejedná o ženská jména, nýbrž o názvy bylin (*Bixa orellana* oreláník barvířský a *Achillea millefolium* řebříček obecný) používaných v lidové medicíně a kosmetice.⁶⁶ Jedna z těchto žen drží podle Allaire knihu a čte, podle Perugini se všechny tři prohlížejí v zrcátku. Vlevo od nich se nachází postel s nebesy, na jejichž čele je napsána španělská podoba jména objevujícího se již na titulním dřevořezu – DIVICIA. Na nich stojí klec s ptáčkem a tři květiny či květinové dekorace. V posteli leží přikrytí muž a žena. Vlevo a vpravo dole jsou dvě postavičky téměř identického sedícího muže s vousy a obě mají popisku RANPIN. Rampín nalevo má na hlavě baret a levou rukou drží tlouk a tlouče jím v moždíři, jež jako metafora koitu odkazuje na jeho vysokou sexuální apetenci i mimořádné rozměry pohlavního údu⁶⁷ a zároveň v doslovném smyslu na to, že Losáně pomáhá při výrobě kosmetických a léčebných přípravků. Rampín napravo je prostovlasý a měchem rozdmýchává oheň, což lze opět chápat buď doslova, nebo přeneseně jako metaforu horoucí touhy. U nohou mu stojí další moždíř a vlevo od něj psík. Na podlaze je ještě třetí moždíř, dále jakási nádoba a koš s ovocem nebo květinami. V horní části domácnosti visí na tyči různé nádoby, které podle Carly Perugini uchovávají kosmetické a léčebné lektvary, podle Clauda Allaire jsou to demižony a symbolizují obžerství. Mezi nimi visí pár granátových jablek, která tradičně reprezentují ženské pohlaví, a jsou tak emblémem Losánina řemesla. Vpravo od tyče je okno s dalšími nádobami. Horní část krbu zdobí profil mužské hlavy ve florálním medailonu. Patrizia Botta ji vykládá jako žertovné autorovo vyobrazení coby ověčeného básníka.⁶⁸

⁶⁵ Srov. Allaire, 1985, s. 371, na nějž odkazují i dále.

⁶⁶ Srov. Perugini, 2004, s. 4, na níž odkazují i dále.

⁶⁷ V 14. kapitole (Mamotreto XIII) Losána po první souloži s Rampínem jeho pohlavní úd přímo tak charakterizuje: „En mi vida vi mano de mortero tan bien hecha. ¡Qué gordo que es, y todo parejo!“ [V životě jsem neviděla tak krásně vypracovaný tlouk od hmoždíře. To je macek! A jak je celý pěkně souměrný.] (Delicado, 2009b, s. 542/C3v).

⁶⁸ Srov. Botta, 2005, s. 30.

Třetí původní dřevorez je diptych *La Peña de Martos/Cordova la Llana* a uvozuje na fol. A3r (obr. 7) první část *Kontrfeje* a na fol. K1r čtyřicátou sedmou kapitolu (Mamotreto XLVII), která je celá věnována podrobné historii a místopisu andalusského města Martos, kde se narodila Delicadova matka a Delicado tam vyrostl.



Obr. 7

Týž dřevorez se také nachází na fol. B3r v Delicadově lékařském traktátu *El modo de adoperare el legno de India occidentale, salutifero remedio a ogni piaga et mal incurabile* [Jak užívati dřevo ze Západní Indie, účinný to lék na každý bolák a nevyléčitelnou nemoc], který vyšel v Benátkách roku 1530.⁶⁹ Levá část diptychu zobrazuje Martos a nad ním se vypínající skálu, vedle které je napsáno LA·PEÑA·DE MARTOS [Martoská skála]. Na dřevorezu jsou tematizováni oba patroni a jmenovci města. Z Martoské skály tvořené balvany vejčitého tvaru sestupuje římský bůh války označený popiskou MARTE a ve městě se vypíná věž kostela s praporem nesoucím počáteční písmena svaté Marty S·M. Dále tu jsou vidět dva topoly a dvě studny, o nichž se mluví v 47. kapitole, a v levém dolním rohu rostoucí granátové jablko. Pravá část diptychu zobrazuje rodné město Losány a Delicadova otce a nese popisku CORDOVA:LALLANA [Rovná Córdoba].⁷⁰ V horní části je Córdoba obehnaná

⁶⁹ Srov. Delicado, 2009c, s. 51. O traktátu viz kap. 2.5.1.1.

⁷⁰ Spojení „Córdoba la llana“ je převzat ze cidovských romancí.

hradbami, nad níž se tyčí čtyři věže zakončené křížem. Vpravo mezi dvěma z nich stojí nápis ALCAZAR (Z je obráceno jako S). Na dvou věžích jsou kohouti nebo větrné korouhve v podobě kohouta, který symbolizuje náruživost a na dřevořezu tvoří diagonální protiklad ke granátovému jablku symbolizujícímu ženské pohlaví. Pod hradbami teče řeka s popiskou GVADALQVIVIR a za řekou v dolní části dřevořezu jsou domy. Z okna vlevo dole stojícího domu, na němž jsou napsána jména tří slavných starověkých córdobských rodáků SENECA, AVICEN, LVCANO, se vyklání ženská postava, snad sama Losána. Perský učenec a filosof Avicena se sice v Córdobě nenarodil a nikdy v ní nebyl, ale toto rodiště mu bylo tradičně přisuzováno, jak dokládá jiný slavný Cordoban Juan de Mena,⁷¹ a mohlo být motivováno záměnou za jiného významného muslimského učence a skutečného córdobského rodáka Averroese. Uprostřed dole stojí dům, pod nímž je popisek LOZANO. Mužský tvar jména hlavní hrdinky *Kontrfeje* (navíc psaný s písmenem Z) a celková kompozice dřevořezu, jež spojuje autorův a Losánin původ, spolu s původem autorových rodičů, vyvolává u losanovských badatelů spekulace o tom, do jaké míry chtěl Francisco Delicado naznačit identifikaci s protagonistkou svého díla.⁷²

Další tři pravděpodobně původní dřevořezy jsou malého formátu (výška od tří do pěti antikvových řádků). Je to *iniciála L* (obr. 8) na fol. A3r, která je hned pod velkým dřevořezem *La Peña de Martos/Cordova la Llana* a je první iniciálou vlastního vyprávění o Losáně.



Obr. 8



Obr. 9

Na téže stránce se vpravo dole nachází dřevořez *Granátové jablko* (obr. 9). Jak již bylo zmíněno výše, granátová jablka jsou také vyobrazena na dřevořezech *Losánina domácnost* a *La Peña de Martos/Cordova la Llana*. V prvním plánu můžeme tento dřevořez vykládat jako prostou ilustraci textu na fol. A3r, kde se píše, že Losána s matkou pobývaly v andaluské Granadě. Vedle konvenčního spojení (město Granada = granátové jablko, šp. *granada*) však Carla Perugini upozorňuje na to, že tento „nařiznutý a rozevřený šťavnatý plod se jako aluze na ženské pohlaví dá najít přinejmenším už v *Písni písní*“, a dodává, že

⁷¹ Srov. Perugini, 2004, s. XXIV.

⁷² Srov. Ugolini, 1975; Bubnova, 1987; Surtz, 1992.

homonymie italského *granata*, které znamená jednak granátové jablko, jednak koště, byla využívána v erotické literatuře.⁷³ Mnohovýznamovost granátového jablka bychom ale mohli ještě rozšířit. Roku 1492 padla Granada jako poslední muslimská bašta ve Španělsku a Katoličtí králové ke své říši mohli připojit Granadské království a spolu s ním do svého erbu i jeho znak: nakrojené granátové jablko. Jeho heraldická podoba, jak můžeme dodnes vidět na španělském státním znaku, pokud jde o výše zmíněnou sexuální konotaci, je ještě mnohem explicitnější než obrázek granátového jablka v *Losáně*. V této souvislosti tak granátové jablko jakožto metafora ženského pohlaví není jen emblémem Losány kvůli její profesi prostitutky, ale také jakožto metonymický znak Andalusie reprezentuje její původ a konečně odkazem na rok vyhnání židů ze Španělska může poukazovat na skutečnost, že Losána je konvertitkou. Tato mnohoznačnost navíc nepostrádá burleskní rozměr, když z výsostného emblému Granady, kterou nad nevěřícími slavně dobyli Katoličtí králové, autor *Losány* učiní emblém toho, čím se živí prostitutky.⁷⁴

Třetí z patrně původních xylografií je deseticípá *Hvězda*, která se v textu objevuje dvakrát a ilustruje slova *una estrella* (hvězda) na fol. B1r (obr. 10) a *una estrellica* (hvězdička) na fol. B2r (obr. 11) jako eufemistické označení Losániny syfilitické jizvy na čele.



Obr. 10



Obr. 11

Zbývajících čtrnáct přejatých dřevorezů pojednám v pořadí, v jakém se objevují v tisku.

Dolní polovinu rubové strany titulního listu A1v, pod *Losáninou domácností*, vyplňuje dřevorez *Osel* (obr. 12).⁷⁵

⁷³ Perugini, 2004, s. 16, p. 41.

⁷⁴ Srov. Holub, 2013, s. 155–156. Ohledně možné aluze na rajske jablko viz kap. 2.4.6.

⁷⁵ Dřevorez byl patrně převzat z *Fioretto de cose nove nobilissime de diversi auctori* (Benátky, Simon de Luere, 1514) a objevuje se také ve *Villanesche alla napolitana* (s. l., s. a., s. e.), Perugini, 2004, s. 4.



Obr. 12

Oba dřevorezy (*Losánina domácnost* a *Osel*) nemají stejnou velikost a nelicují. Umístění obrázku osla na začátek knihy naznačuje, jak zásadní význam toto zvíře má pro celý *Kontrfeje*. Jednak odkazuje na předposlední 65. kapitolu, v níž urozený Porfirio přijde s oslem Robustem ze Sardinie do Říma a obrátí se na Losánu s prosbou, aby oslovi obstarala bakalářský titul a Porfirio tak vyhrál sázku. Jednak je mezi oslem a protagonistkou několikanásobná paralela, navíc zvýznamněná juxtapozicí obou dřevorezů, a to ve jméně, neboť slovo *robusto* (silný, statný) je synonymem slova *lozano* (statná Losána z horního dřevorezu tuto skutečnost ještě podtrhuje), a v zosobnění pohlavní síly a náruživosti, na niž upozorňuje Claude Allaire citací z Covarrubiasova slovníku: „[...] osel se hebrejsky řekne *hamor* [...], kterýžto název dává příležitost, abychom začali o symbolech, jež se s tímto zvířetem spojují. První z nich má znamenat bezuzdnou a zvířecí žádostivost, kterou můžeme vysledovat u první hlásky jména, protože jde o velmi silný přídech, *hamor*, který když odstraníme, zůstane slovo *amor* [láska], jímž se pochopí jeho význam.“⁷⁶ Losána v závěru příběhu navíc bydlí ve Via Asinaria (Oslí ulici) a obě ilustrace z lícového titulního listu tak jedna zevnitř a druhá symbolicky zvenku zobrazují Losáninu domácnost. Tento dřevorez konečně odkazuje na významný pretext *Kontrfeje*, jímž je Apuleiův *Zlatý osel*.

⁷⁶ Cituji podle Allaire, 1985, s. 113–114.

Na fol. A2r vlevo nahoře je dřevořez dekorativní *iniciály I* (obr. 13), kterou je uvozen první paratext *Kontrfeje* a jenž se shoduje s iniciálou I v italském překladu *Celestiny* vydaném v Benátkách roku 1531 Marchiem Sessou.⁷⁷



Obr. 12

Claude Allaigne tuto standardní iniciálu s florálními motivy dává do souvislosti s poslední, 66. kapitolou, v níž se Losáně zdá sen o stromu bláznovství, a vykládá ji jako „symbolickou reprezentaci stromu bláznovství (či marnosti a marnivosti), mající více méně falickou podobu, kolem jehož svázaných kmenů (jakoby jilmu a vinné révy, tradičních symbolů tělesného spojení) se vinou hadi s hlavami ďábelských tvorů připomínajícími listy, které lidé s potěšením trhají“.⁷⁸ Jeho nadinterpretace je příznačným dokladem toho, jak u tak mnohoznačného díla, jakým je *Kontrfej*, se při nedostatku dalších faktů stává hranice mezi záměrností a nahodilostí nejasná.

Na téže straně jako *iniciála I* se vlevo dole nachází dřevořez *Martova busta* (obr. 13), který se opakuje na straně C3v (obr. 14).



Obr. 13



Obr. 14

Vzhledem ke skutečnosti, že v prvním případě se po otočení listu na prvním řádku následujícího folia (A2v) poprvé v knize objeví slovo *autor* a v druhém případě se vedle

⁷⁷ Exemplář Bibliothèque nationale de France je dostupný online: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8552754/f7.item.r=celestina>> [cit. 9. 6. 2017]; iniciálu viz na s. A2r. Toto vydání *Celestiny* také užívá stejnou dekorativní obrubu složenou z drobných trojlístků, jaká v *Kontrfeji* lemuje některé dřevořezy, a pravděpodobně i tytéž iniciály, které uvozují jednotlivé kapitoly.

⁷⁸ Allaigne, 1985, s. 167.

dřevořezu poprvé objeví slovo *Auctor* a že tato paralela je ještě zdůrazněna užitím značky pro odstavec ¶ a iniciálou Q, třebaže v prvním případě je patrně tato litera obrácená a zastupuje písmeno D, musí tento dřevořez nějakým způsobem autora reprezentovat.⁷⁹

Na fol. B1r je vlevo nahoře dřevořez *Pár* (obr. 15) představující muže a ženu v okně s frontonem a ilustrující Losánin vztah k její první velké lásce Diomedovi.⁸⁰



Obr. 15

Na fol. B4v se na šířku celé a na výšku více než třetiny sazby nachází dřevořez, který zobrazuje závěrečnou scénu tragického příběhu milenců *Pýrama a Thisbé* (obr. 16) z Ovidiových *Metamorfóz*.⁸¹



Obr. 16

⁷⁹ Srov. Botta, 2005, s. 30; Perugini, 2004, s. 9. Interpretaci dřevořezu jako Martova poprsí a komentář k dvojí podobě Autor/Auctor viz kap. 2.4.7.

⁸⁰ Patrně se jedná o ilustraci z nějaké, možná terentiovské komedie (Perugini, 2004, s. 29, p. 131).

⁸¹ Podle Carly Perugini dřevořez vyhotovil týž grafik, který ilustroval anonymní báseň *Innamoramento e morte de Pirramo e Tisbe* (2004, s. 56, p. 302).

Milenci „žili v Babylóně v sousedních domech. Protože jim rodiče bránili v lásce, dorozumívali se tajně skulinou ve stěně, jež byla oběma domům společná; konečně se smluvili, že se sejdou za noci u Ninova hrobu. Thisbé přišla první, ale utekla před lvicí a ztratila přitom závoj. Když jej pak Pýramos našel zkrvavený a spatřil stopy šelmy, pokládal Thisbu za mrtvou a probodl se mečem. Thisbé ho našla umírajícího a rovněž si vzala život.“⁸² Na dřevorezu v dolní části leží probodnutý Pýramos, vlevo nad ním se povaluje závoj a prchá lvice, vpravo křičí Thisbé a uprostřed stojí strom a kašna. V pozadí je opevněné město. Dřevorez bezprostředně ilustruje Losáninu repliku: „[...] que de mí misma estaua como Narcisso y agora como Tisbe a la fontana [...]“⁸³ [že jsem si připadala jako Narcis, jenže teď se cítím spíš jako Thisbé u fontány], přičemž slovo „fontana“ je dřevorem rozpuřeno ve dví.⁸⁴

Na začátku 48. kapitoly na fol. K2r je dřevorez *Memento mori* (obr. 17),⁸⁵ na kterém dvě postavy, patrně žena a muž, sedí u stolu a pozorují na něm ležící lebku.



Obr. 17

Další dřevorez⁸⁶ větších rozměrů se nachází na rubu následujícího listu (K3v) a opět tematizuje smrt.

⁸² *Encyklopedie antiky*, 1973, s. 515.

⁸³ Delicado, 2009b, s. 536/B4v.

⁸⁴ Srov. Surtzovu didaktickou interpretaci (1992, s. 177–178), Allaigrovu nadinterpretaci (1985, s. 152–154; 210) a Damianiho chybnou interpretaci (1969, s. 288).

⁸⁵ Pochází z *Dottrina del ben morire* Pietra da Lucca (Benátky, Simone de Luere, 1515), Perugini, 2004, s. 259, p. 1378. Jeho podrobnou interpretaci viz kap. 2.4.7.

⁸⁶ Pochází z *Capitolo della morte* Castellana di Pieroza Castellani (Benátky, G. Andrea Vavassore detto Guadagnino & Florio Fratello, s. a.), Perugini, 2004, s. 269, p. 1423.



Obr. 18

Triumf smrti (obr. 18), na němž smrtka s kosou jede na koni a pod kopyty drtí těla papeže, biskupa, krále, kardinála a tří dalších postav, lze dát do souvislosti se zmínkou z konce 49. kapitoly o kurtizáně Švarné Portugalce (Galán Portuguesa), která byla kdysi slavná a bohatá a nyní je z ní žebračka a zosobňuje vrtkavost štěstěny, anebo s epizodou z 50. kapitoly, v níž je i nad jiné mazaná Losána přelstěna prohnáním Trujillem, a dřevořez tak může být vykládán podle pořekadla, že na každého vždycky dojde.

Na začátku 56. kapitoly (fol. L4r) je dřevořez *Obchodník* (obr. 19),⁸⁷ na němž muž drží na roštu nabodnuté jakési zvíře a nabízí ho jinému muži.



Obr. 19

Dřevořez patrně ilustruje scénu, v níž dvě postavy komentují výstřední oblečení Losánina sluhy Rampína a prohlásí o něm, že „conpra grullos“, tedy že uplácí biřice anebo kupuje jeřáby.⁸⁸

⁸⁷ Podle C. Perugini asi pochází z nějakého tisku Paula Danzy (2004, s. 301, p. 1564).

⁸⁸ Editoři *Kontrfeje* si významem tohoto výroku nejsou úplně jistí, srov. Allaigne, 1985, s. 440, p. 1; Perugini, 2004, s. 301, p. 1564; Joset – Gernert, 2007, s. 276, p. 3.

Na fol. M1r je dřevorez *Tři zpěváci* (obr. 20),⁸⁹ který volně ilustruje mnohoznačná Losánina slova z počátku 56. kapitoly: „¿Qvién son aquellos tres galanes que están allí? [...] Ya sé que le distes anoche música de falutas de açiprés [...]“⁹⁰ [Kdopak jsou to támhle ti tři šviháci? (...) Vždyť vím, že jste jí včera zahrál na cypřišové flétny (...)].



Obr. 20

Na fol. M2v je dřevorez *Dva lékaři* (obr. 21),⁹¹ který uvozuje 57. kapitolu a doslova ilustruje její nadpis: „Cómo la Loçana fue a casa de madona Clarina, faorida, y encontró con dos médicos, y el vno hera çirúgico [...]“⁹² [Jak šla Losána k favoritce madoně Clarině a setkala se se dvěma lékaři, z nichž jeden byl chirurg].

⁸⁹ Pochází ze stejného tisku jako dřevoryt *Osel* (Perugini, 2004, s. 305, p. 1586).

⁹⁰ Delicado, 2009b, 609/M1r.

⁹¹ Pochází z tisku *Consiglio che dette Silvio Poeta e filosofo ad uno amico...* (s. l., s. e., s. a.), Perugini, 2004, s. 315, p. 1615.

⁹² Delicado, 2009b, 612/M2v.



Obr. 21

Na následujících čtyřech listech se nenachází žádná ilustrace a teprve na lícové straně pátého listu (N3r) je velkoformátový dřevořez **Plutón** (obr. 22),⁹³ který uvozuje poslední, 66. kapitolu a zároveň je oproti všem ostatním větším dřevořezům neobvykle umístěn na stránce vpravo.



Obr. 22

Jak upozorňuje Surtz, „obrázek kombinuje křesťanské a pohanské motivy“, neboť na něm vládce antického podsvětí Plutón sedí v chřtánu biblického Leviatana, který podle středověké

⁹³ Pochází z anonymního tisku *Lamento di Domenego Tagliacalze: Ilquale e morto et trouasi dinanci a Plutone con suo bel recitare rimouendo ogni anima damnate da focho e da pena* (Verona, s. e., s. a.), Perugini, 2004, 343, p. 1750.

ikonografie představoval vchod do pekla.⁹⁴ Před pohanským bohem klečí zavržená duše, za ní stojí ďábel a zástup dalších duší s šaškovskými čepicemi jako symbolem bláznovství. Dřevořez ilustruje Losánin sen z 66. kapitoly, v němž se jí zjeví jak Plutón, tak strom bláznovství.

Hned na rubu téhož listu (N3v), vlevo v dolní polovině stránky je menší dřevořez *Šalamounův uzel* (obr. 23) se čtyřmi písmeny.



Obr. 23

Sémantická vydatnost tohoto dřevořezu, který obrazně pečeti Losánin příběh a je protějškem *Granátovému jablku* a *Hvězdě* stojícím na jeho počátku, se odráží v rozsáhlých komentářích losanovských badatelů,⁹⁵ z nichž zmíním jen to nejpodstatnější. Symbol představují dva křížem propletené ovály, které tvoří pět koncentrických pásů. V každém rohu se nachází jedno písmeno. Nahoře vlevo řecké P, vpravo A, dole vlevo O a vpravo malé rotundové z.

Primárně se vztahuje k bezprostředně se nacházejícímu Losáninu rozhovoru s Rampínem:

[...] Quiero que este sea mi testamento. Yo quiero yr a paraíso y entraré por la puerta que abierta hallare, pues tiene tres, y solicitaré que vays vos, que lo sabré hazer.

RANPÍN: Yo no querría estar en paraíso sin vos. Mas mejor será a Nápoles a biuir, y allí biuiremos como reyes y aprenderé yo a hazer guaçamalletas y vos venderés regalizia y allí será el paraíso que soñastes.

LOÇANA: Si yo vo, os escriuiré lo que por el alma auéys de hazer con el primero que venga, si viniere, y si veo la Paz, que allá está continua, la enbiaré atada con este ñudo de Salamón. Desátela quien la quisiere. Y esta es mi última voluntad, porque sé que tres suertes de personas acaban mal, como son soldados y putanas y osurarios; si no ellos, sus descendientes. Y por esto es bueno fuir romano por Roma, que voltadas las letras dize Amor.⁹⁶

[...] Chci, aby tohle byla má závěť. Já chci jít do ráje a vstoupím tam branou, kterou najdu otevřenou, neboť jsou tam tři, a budu žádat, abys tam přišel, protože to umím zařídit.

RAMPÍN: Já bych v ráji nechtěl být bez tebe. Lepší ale bude žít v Neapoli, tam se budeme mít jako králové, naučím se tam dělat koblíhy a ty budeš prodávat lékořicové sladkosti. A to bude ten ráj, o kterém jsi snila.

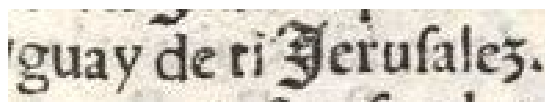
⁹⁴ Surtz, 1992, s. 179.

⁹⁵ Allaigne, 1980, 265–304; Allaigne, 1985, s. 132–143; s. 481, p. 10; Allaigne, 2010, s. 42–47; Surtz, 1992, s. 172, p. 2; Perugini, 2002, s. 224–227; Perugini, 2004, s. 346, p. 1761; Joset, 1998, s. 876; Macpherson, 1997, 39–56.

⁹⁶ Delicado, 2009b, s. 622/N3v. Podle Delicado, 2008, s. 208 opravuji „Salomón“ na „Salamón, slovo „última“ s akcentem nad v přepisují jako „última“, u poslední věty jsem odstranil uvozovky, slovo Amor píšu s majuskulí a po něm tečku.

LOSÁNA: Pokud tam dojdu, napíšu ti, co musíš pro svou duši udělat s prvním, který přijde, pokud přijde, a uvidím-li Mír, který je tam nepřetržitý, pošlu ho zavázaný tímto Šalamounovým uzlem. Kdo bude chtít, ať si ho rozváže. A toto je moje poslední vůle, protože vím, že tři druhy osob špatně končí, a jsou to vojáci, prostitutky a lichváři. A pokud ne oni, pak jejich potomci. A proto je dobré prchnout jako Říman kvůli Římu, kterému když se obrátí písmena, znamená Lásku.

Šalamounův uzel, jehož dva nerozpletitelné ovály nemají ani počátek ani konec a jenž je také dáván do souvislosti s gordickým uzlem, tradičně symbolizuje věčnost nebo nekonečnost a spolu s písmeny PAZ [mír] tak reprezentuje Losánou zmíněný „nepřetržitý Mír“. Tvar kříže, který také může být chápán jako řecké písmeno X, písmena A a O jako alfa a omega (první a poslední písmeno řecké abecedy, počátek a konec, stejně jako A a Z v latinské abecedě) a P jako rhó zase dohromady tvoří Kristův monogram chrismon. Carla Perugini na základě zvolání „iguay de ti, Jeruzalez!“⁹⁷ [běda ti, Jeruzaléme] (obr. 24), jež se nachází o dva listy předtím na začátku 64. kapitoly a z celého *Kontrfeje* pouze v něm písmeno z reprezentuje písmeno m (zatímco v Delicadově traktátu *El modo de adoperare* je to běžné), navíc usoudila, že písmeno Z v *Šalamounově uzlu* se dá číst i jako M.



Obr. 24

Čteme-li pak písmena podle řecké abecedy v obou směrech, dostaneme Losánou zmíněný palindrom ROMA a AMOR.⁹⁸

Na lícové straně předposledního listu (N5r) je dřevořez *Obležené město* (obr. 25).⁹⁹ Stojí v záhlaví jednoho ze závěrečných paratextů, epištoly, v němž autor referuje o dobytí a následné okupaci Říma císařskými vojáky, tzv. *Sacco di Roma*, jež trvala od 6. května 1527 až do února roku následujícího.

⁹⁷ Delicado, 2009b, s. 619/N2r. Navíc je mezi zvoláním a symbolem samozřejmě další, věcná souvislost, kterou představují „Jeruzalém“ a „Šalamoun“.

⁹⁸ Perugini, 2004, s. 346–347, p. 1761. Italská filoložka zde uvádí a komentuje další kombinace těchto čtyř písmen.

⁹⁹ „Obrázek je součástí série, která se používala k ilustraci historií obležených měst, jako např. anonymní *La vera Noua de Bressa de punto in punto come Aneta. Nouamente impressa* (Benátky, s. e., 1500) nebo *La Spagna historiada* Sostegna di Zenobi da Fiorenza (Benátky, Cristoforo di Pensa, 1503) či také *Trebisonda Historiada* Francesca Tromby da Gualdo di Nocera (Benátky, Vidali, 1518),“ Perugini, 2004, s. 354, p. 1785.

Na rubové straně téhož listu (N5v) je dřevořez (obr. 26),¹⁰⁰ na němž vpravo nahoře letí *Amor* či Kupidó se zavázanýma očima, napíná luk a šípem míří dolů na ležící polonahou ženu.



Obr. 25
ROMA



Obr. 26
AMOR

Dřevořez uvozuje následující paratext nazvaný „Carta de excomunió contra vna cruel donzella de sanidad“ [Exkomunikační výnos proti kruté a zdravím kypící dívce], která je ve verších a začíná takto:

De mí, el vicario Cupido,
de línea celestial,
por el Dios de Amor
elegido y escogido
en todo lo tenporal [...] ¹⁰¹

Ode mě, vikáře Kupida,
nebeského rodu,
Bohem Lásky
zvoleného a vybraného
na věky věků [...]

Všeobecně se tedy o tomto dřevořezu uvádí, že báseň ilustruje, a rovněž se dává do souvislosti s 3. kapitolou *Kontrfeje*, v níž se Diomedes a Losána seznamují a parodují schémata kurtoazní lásky, když hovoří o tom, že je oba právě zasáhl Kupidův šíp.¹⁰² Podle mého soudu však umístění tohoto dřevořezu, potažmo celého textu, jež uvozuje a který nemá explicitní spojitost s tím, co mu předchází nebo následuje,¹⁰³ je motivováno další

¹⁰⁰ Pochází z italského překladu od Lelia de Manfredi románu Diega de San Pedro *Carcer d' amore* (Benátky, 1521), Perugini, 2004, s. 358, p. 1798.

¹⁰¹ Delicado, 2009b, s. 626/N5v. Členění na verše podle Delicado, 2008, s. 216.

¹⁰² Srov. Joset – Gernert, 2007, s. 341, p. 2.

¹⁰³ Srov. Perugini, 2004, s. 358, p. 1798.

Delicadovou konceptistickou hrou. Jak jsem již napsal, dřevořez *Obležené město* představující Řím se nachází na lícni straně listu N5 a dřevořez *Amor* na rubové straně téhož listu. Při obracení tohoto listu se tak opět názorně zobrazuje palindrom ROMA/AMOR, který Losána vedle 66. kapitoly znovu cituje na konci své Epištoly na poslední stránce knihy (N6v).¹⁰⁴

2.2.3 Rozsah a členění textu

Text *Kontrfeje* má přibližně 64 000 slov (350 000 znaků včetně mezer, tedy asi 194 normostran)¹⁰⁵ a je tak o něco kratší než text *Tragikomedie o Kalistu a Melibeji*, který čítá zhruba 68 000 slov (385 000 znaků včetně mezer, čili okolo 214 normostran).¹⁰⁶ Formálně jej lze genetovskými rozdělit na paratexty, které představují rozmanité úvody a doslovy, a samotný text, v němž se vypráví Losánin příběh.

2.2.3.1 Paratexty¹⁰⁷

Na třech prvních listech se nacházejí čtyři úvodní paratexty. Název, jež tvoří Titul a Podtitul (fol. A1r), Dedikace (fol. A2r), Argumento (fol. A2r–A2v) a Incipit (horní třetina fol. A3r). Až na první řádek Názvu (RETRATO DE) jsou všechny úvodní paratexty vytištěny rotundou.

Výklad Titulu *Retrato de la Loçana andaluza*, který představuje žánr a hrdinku díla, jsem podal v kap. 2.1. Podtitul:

[...] en lengua española muy claríssima. Conpuesto en Roma. El qual retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene munchas más cosas que la Celestina.

[...] v nejjasnějším jazyce španělském. Sepsaný v Římě. Kterýžto kontrfej ukazuje, co se v Římě dělo, a obsahuje toho mnohem víc, než je v Celestině.

vzhledem k místu vydání nejprve upozorňuje, v jakém jazyce bylo dílo sepsáno. Spojení „nejjasnější jazyk španělský“ oběma adjektivy navíc konotuje jeho dobový imperiální status a

¹⁰⁴ Oba dřevořezy také mají společný motiv (střelné) zbraně.

¹⁰⁵ Podle digitálních edic B. M. Daminaniho a Á. Chiclany dostupných online:

< <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953144804739089802/index.htm> > a

< <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02472785323025496976613/index.htm> > [cit. 22. 3. 2016.].

¹⁰⁶ Podle digitálních edic J. Cejadora y Fraucy a J. J. Penalvy dostupných online:

< <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-celestina--1/html/fedc933a-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html> > a

< <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/tragicomedia-de-calisto-y-melibeia-nuevamente-revisada-y-enmendada-con-adicion-de-los-argumentos-de-0/html/ffe3b10a-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html> > [cit. 22. 3. 2016.]

¹⁰⁷ Nejpodrobněji se paratexty v *Kontrfeji* zabývala Patrizia Botta (2005, s. 32–38), jejíž členění přebírám.

zároveň vzhledem k hybridnímu a dvojsmyslnému jazyku díla jde o označení ironické.¹⁰⁸ Informace o místě sepsání a věta „ukazuje, co se v Římě dělo“ zaručuje historickou věrohodnost a také slibuje relativně aktuální zprávy o jedné z nejvýznamnějších dobových událostí, jímž bylo *Sacco di Roma*. Konečně sebevědomé tvrzení, že „obsahuje toho mnohem víc, než je v Celestině“, mělo upřesněním látky (svět prostitutek) a srovnáním literárních kvalit s veleúspěšným dobovým dílem zintenzivnit *captatio lectoris*.

Druhý paratext je uvozen oslovením „Illustre Señor“ [Jasnosti] a v moderních edicích se označuje jako Dedicatoria [Věnování],¹⁰⁹ Carta dedicatoria [Připsání],¹¹⁰ Prólogo [Předmluva]¹¹¹ anebo se neoznačuje nijak.¹¹² Patricia Botta ale na základě závěrečné věty „Y pues todo retrato tiene neçesidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar“¹¹³ [A protože každý kontrfej potřebuje lak, prosím vaši urozenost, aby mu ho ráčila udělit], v níž „barniz“ [lak] má znamenat tiskařskou barvu, tvrdí, že nejde o dedikaci, nýbrž o prosbu o imprimatur a navrhuje ho nadepsat Carta [Dopis], Carta de petición [Žádost] nebo Súplica [Prosba].¹¹⁴ Kritiku Bottiny interpretace a komplexní výklad tohoto paratextu podávám v kap. 2.4.4. Podle mě sice nejde o dedikaci v pravém slova smyslu, ale pro jednoduchost budu tento paratext jako Dedikaci označovat.

Třetí paratext (A2r–A2v) je nadepsán takto:

Argumento en el qual se contienen todas las particularidades que á de auer en la presente obra.

Námět, jež obsahuje všechny zvláštnosti, jež mají být v tomto díle k nalezení.

V moderních edicích se vesměs označuje jako Argumento. Ve skutečnosti ale o námět či shrnutí děje díla nejde, nýbrž o jakýsi návod, jak dílo číst, dále o upozornění, že nikdo nesmí do díla zasahovat, a o nástin autorovy poetiky. Všechny tyto tři momenty ale mají v kontextu celého díla ironickou a burleskní povahu.

Čtvrtý paratext je Incipit, který opět ironicky a dvojsmyslně uvozuje samotné vyprávění o Losáně:

Comiença la historia o retrato sacado del jure çeuil natural de la señora Loçana; conpuesto en el año mill y quinientos y veynte e quatro, a treynta días del mes de junio, en Roma, alma

¹⁰⁸ Detailní analýzu superlativu absolutního *claríssima* viz kap. 2.4.2.

¹⁰⁹ Delicado, 1952, s. 1; Delicado, 1975, s. 69; Delicado, 2008, s. 1.

¹¹⁰ Delicado, 2007, s. 5–6.

¹¹¹ Delicado, 1985, s. 167.

¹¹² Delicado, 2004, s. 5; Delicado 2011, s. 87.

¹¹³ Delicado, 2009b, s. 523/A2r.

¹¹⁴ Botta, 1998, s. 286–287; Botta, 2005, s. 33.

cibdad; y como auía de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conuiene.¹¹⁵

Počíná se příběh či kontrfej, jenž v souladu s přirozeným jakož i civilním právem byl vyňat přímo z matriky paní Losány a vyhotoven byl roku tisícího pětistého dvacátého čtvrtého, třicátého dne měsíce června v životodárném městě Římě. A protože musel být rozdělen na kapitoly, člení se na mamotreta, neboť se to pro podobné dílo lépe hodí.

Na posledních třech listech se nachází podle Bottina členění osm závěrečných paratextů.

První je Explicit (N4r), který není typograficky oddělen od závěrečné 66. kapitoly Losánina příběhu a je uvozen uzavírací formulí:

Fenezca la historia conpuesta en retrato, el más natural que el Autor pudo, y acabose oy, primo de dizienbre, año de mill e quinientos e veynte e quatro, a laude y honrra de Dios trino y vno.¹¹⁶

Končí se příběh sepsaný ve tvaru toho nejpřirozenějšího kontrfeje, jaký Autor dokázal, a byl dokončen dnes prvního prosince roku tisícího pětistého dvacátého čtvrtého k chvále a cti Boha trojího a jediného.

Pokračuje dvojsmyslným a kvůli komplikované syntaxi významově ne úplně jasným mravním poučením:

Y porque repreniendo los que ronpen el árbol de la vanidad seré causa de moderar su fortuna, porque no se rria quien está encima de los [que] truxere y conduxere a no poder biuir sin semejantes compañías, y porque siendo por la presente obra auisados, que no offendan a su Criador, el qual sea rogado que perdone a los passados y a nosotros, que dezimos: *auerte, domine, oculos meos ne videant vanitatem.*¹¹⁷

A ježto kárám ty, kteří lámou strom marnosti, budu důvodem k tomu, abych mírnil jejich úděl a aby se ten, kdo sedí nahoře, nesmál těm, jež přivede a povede k tomu, že nebudou moci žít bez podobných společností, a ježto jsou přítomným dílem upozornění, aby neuráželi svého Stvořitele, kterýžto budiž požádán, aby odpustil minulým i nám, kteří pravíme: *odvrat' oči mé, Pane, ať nehledí marnosti.*¹¹⁸

Celý Explicit končí latinským upozorněním a znovu uvedením místa a roku sepsání: „*Sine perjudicio personarum. In alma vrbe, M.D.XXIII.*“ [Bez újmy na konkrétních osobách. V živném městě, 1524] a na střed odsazeným a prostrkaným slovem „FINIS.“ [Konec].

Druhý paratext (N4r–N4v) je nadepsán:

Cómo se escusa el Autor en la fin del Retrato de la Loçana, en laude de las mugeres.

¹¹⁵ Delicado, 2009b, s. 525/A3r.

¹¹⁶ Delicado, 2009b, s. 623/N4r.

¹¹⁷ Delicado, 2009b, s. 623/N4r. Členění latinské části textu a vypuštění uvozovek cituji podle Delicado, 2008, s. 209. Podle této edice jsem také doplnil [que].

¹¹⁸ Žalm 119, 37. Cituji podle Bible kralické.

Jak se Autor omlouvá na konci Losánina *Kontrfeje* k chvále žen.

Označil jsem ho Autorova omluva a má funkci druhého závěru, neboť končí slovy: „Válete con perdón, y nota esta conclusión.“¹¹⁹ [Bud' s dovolením zdráv a pomni na tento závěr]. Autor v něm nejprve ironicky a dvojsmyslně chválí ženy pro jejich ctnosti a nadání být mužovou útechou a vzpruhou. Za příklad takovýchto ctnostných žen uvádí Losánu, oslavuje ji a zdůrazňuje, že jednala tak, aby neurážela Boha, a informuje, že se nakonec odebrala na ostrov Lipari a změnila si jméno na Vellida. Následuje autorova obrana *Kontrfeje* před možnými námitkami nebo odsudky ze strany čtenářů, jež v kontextu celého díla je opět plná nesrovnalostí, rozporů, nejasností a dvojsmyslů. Autor vysvětluje, kde čtenář najde záměr *Kontrfeje*, proč pro jeho sepsání zvolil nespisovný jazyk plný andalusismů a italianismů a proč ho vůbec psal, upozorňuje na svůj traktát týkající se syfilidy a na traktát *De consolatione infirmorum* a objasňuje, proč *Kontrfej* nepodepsal a jaký má mít pro čtenáře přínos.

Třetí paratext (N4v), který nazývám Poučení, je šestiřádková, od předchozího textu prázdným řádkem oddělená, značkou pro odstavec označená a odsazeným slovem „Amen.“ ukončená, dvojsmyslná a částečně nejasná výzva k mravnímu poučení, jež si čtenář má z *Kontrfeje* odnést.

Čtvrtý paratext (N4v–N5r), který označuji Rejstřík, nemá titul, není od předchozího typograficky oddělen, je uvozen pouze iniciálou S a představuje jakýsi ironický rejstřík, resumé či obsah. Vypočítá se v něm, kolik je v *Kontrfeji* postav a kolik mamotret, vysvětluje se, proč se jeho jednotlivé oddíly příběhu nazývají mamotreta a nikoliv kapitoly, upozorňuje se, že v něm není nic o svatosti, duchovních, kostelech ani o jiných věcech, které se dějí, ale nesmí se o nich mluvit. Dále se vysvětluje, proč se Losána odebrala na Lipari, co znamenají její tři nebo čtyři jména, a upozorňuje se, že si má *Kontrfej* čtenář dřív, než začne autora pomlouvat, nebo aby si ho mohl plně vychutnat, pořádně přečíst a pochopit ho, a latinsky dodává: „sed non legatur in escolis“ [necht' ale není čten ve školách]. Paratext končí autorovým prohlášením:

No metí la tabla, avnque estaua hecha, porque esto basta por tabla.¹²⁰

Nedal jsem sem rejstřík, ačkoliv jsem ho měl hotový, protože toto jako rejstřík stačí.

Pátý paratext (N5r–N5v), Autorova epištola, je nadepsán takto:

¹¹⁹ Delicado, 2008, s. 212.

¹²⁰ Delicado, 2009b, s. 625/N5r.

Esta epístola añadió el Autor el año de mill e quinientos e veynte e siete, vista la destruyción de Roma y la gran pestilencia que suçedió, dando gracias a Dios que le dexó ver el castigo que méritamente Dios permitió a vn tanto pueblo.¹²¹

Tuto epištolu připojil Autor roku tisícího pětistého dvacátého sedmého poté, co viděl ničení Říma a velkou morovou ránu, jež pak nastala, a blahořečí v něm Bohu, že mu ráčil spatřit trest, který na takovýto lid Bůh po zásluze seslal.

Autor v patetickém, jakoby starozákonním duchu nejprve oslovuje po zásluze potrestaný a ničený Řím-Babylon, poté se obrací na Losánu a pláče nad mrtvými kurtizánami a jejich zákazníky. Zmiňuje další pohromy, které na Řím seslal Bůh a jimiž jsou morová rána a povodeň způsobená rozvodněnou Tiberou 12. ledna 1528. Nakonec autor prosí velitele císařského vojska o svolení *Kontrfej* vydat a o jeho záštitu a v rozporu s tím, co napsal v úvodním Argumentu, prosí, aby byl *Kontrfej* tím, komu se dostane do ruky, opraven.

Šestý paratext (N5v–N6r) je nadepsán:

Carta de excomunió contra vna cruel donzella de sanidad.¹²²

Exkomunikační výnos proti kruté a zdravím kypící panně.

Jde o prózou vysázenou báseň o sto dvaceti verších řadící se k žánru „milostných soudů“ 15. a 16. století. První čtvrtina je téměř doslovným převzetím začátku básně *Descomunió de amores fecha a su amiga* [Milostná exkomunikace uvalená na jeho přítelkyni] Hernanda de Ludueña.¹²³ Amorův náměstek Kupido v ní vynáší rozsudek nad krásnou pannou, protože se do ní nešťastně zamiloval jeden muž. Má být prokleta její duše, skutky i tělo. Velmi detailně je vylíčeno, jak má její tělo zestárnout a zošklivět. Tříkrát použité adjektivum „delicado“ [jemný, delikátní] (verš 81, 89 a 109) má podle Allaigra odkazovat k autorově jménu.¹²⁴ Pátý a šestý paratext je doplněn dřevořezy *Obležené město* (N5r) a *Amor* (N5v), které podle mého soudu vizualizují palindrom Roma/Amor, jež je v *Kontrfeji* dvakrát bezprostředně zmíněn na fol. N3v a N6v.¹²⁵

Sedmý paratext (N6r–N6v), Losánina epištola, je nadepsán:

Epístola de la Loçana a todas las que determinauan venir a uer Campo de Flor en Roma.¹²⁶

Losánina epištola všem, které byly rozhodnuté přijít se podívat na Campo de' Fiori v Římě.

¹²¹ Delicado, 2009b, s. 625/N5r.

¹²² Delicado, 2009b, s. 626/N5v.

¹²³ Srov. Ugolini, 1975, s. 477–483.

¹²⁴ Srov. Allaire, 1985, s. 495, p. 1.

¹²⁵ Viz výše kap. 2.2.2.2. Rozsáhlou a detailní analýzu paratextu Exkomunikační výnos podává Allaire, 1980, s. 315–347.

¹²⁶ Delicado, 2009b, s. 627/N6r. Oproti citované edici píši Campo de Flor s velkými počátečními písmeny.

Losána oslovuje své sestry v lásce a vypočítává přesný počet a národnost vojáků, kteří tvořili císařské vojsko a obsadili Řím. Připomíná, že jen ženskému pohlaví, které označuje dobově naprosto ojedinělým kultismem *femenino sexu*, se může vděčit za to, že se zachránilo, co se zachránit dalo. Uvádí, že císařští napadli Řím v pondělí 6. května 1527, že bylo zataženo, že nejvíc napadali příslušníky církve a znesvětili, co se dalo, a že první den zemřel jejich velitel. A odrazuje je od příchodu do Říma, protože v něm nyní nejsou dobré podmínky pro jejich obchody. Losána epištolu končí prohlášením, že kdyby mohla oslavovat to, co se stalo, či beze strachu mluvit o tom, co se děje, že by je ani Řím neopustila, neboť je to jejich společná vlast, jejíž název zní Roma/Amor.

Osmý a poslední paratext (N6v) je nadepsán:

Digressión que cuenta el Autor en Venecia.¹²⁷

Digrese, již Autor vypráví v Benátkách.

Je ukončen slovem „Amen“. Autor v něm oslovuje čtenáře a vrací se k desetiměsíčnímu plnění Říma coby Božímu trestu spravedlivě seslaného na hříšný římský lid. Uvádí, že z Říma odešel 10. února 1528, tedy krátce před odchodem císařského vojska, aby se vyhnul pomstě na Španělech ze strany místních, a že nyní v Benátkách ho nouze donutila dát do tisku *Kontrfej*, který se mu vyplatil víc než ostatní legitimní díla. A protože *Kontrfej* není jeho legitimní dílo, neboť jsou v něm žertovné věci, vydal by ho až po své smrti, a až by ho někdo nadanější vylepšil. Autor nakonec vyjadřuje naději, že věčný Pán bude skutečným kontrfejem pro jeho bližní, a prosí Boha, aby celému křesťanstvu zajistil dobrý konec, mír a svatost.

2.2.3.2 Vlastní text

Vlastní text Losánina příběhu se nachází na foliích A3r–N4r. Skládá se z šedesáti šesti kapitol, které jsou rozděleny do tří částí. První část obsahuje dvacet tři kapitol (kapitoly 1–23, A3r–E3r) a od tiskařského archu B je v záhlaví označena PARTE PRIMA. Druhá část čítá sedmnáct kapitol (kapitoly 24–40, E3v–H4r) a v záhlaví je označena PARTE SECVNDA. Třetí část má dvacet šest kapitol (kapitoly 41–66, H4v–N4r) a v záhlaví je označena PARTE TERCERA, které se ale objevuje i u závěrečných paratextů (N4r–N6v). Označení

¹²⁷ Delicado, 2009b, s. 628/N6v. Oproti citované edici píše Autor s velkým počátečním písmenem.

jednotlivých částí v záhlaví jsou románsky hybridní, v nichž splývá dobová španělština, italština a latina.¹²⁸

Autor pouze jednou, na začátku 17. kapitoly použije pro označení jednoho z šedesáti šesti oddílů slovo kapitola (*capítulo*). Jinak je důsledně nadepisuje slovem *mamotreto* a toto svoje rozhodnutí na dvou místech i vysvětluje. Na samém začátku v Incipitu (A3r):

[Y] como auía de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conuiene.¹²⁹

A protože musel být rozdělen na kapitoly, člení se na mamotreta, neboť se to pro podobné dílo lépe hodí.

A poté obšírněji na konci v závěrečném Obsahu (N4v):

Son por todas las personas que hablan en todos los mamotretos o capítulos çiento y veynte e çinco. Va dividido en mamotretos sesenta e seys. Quiere dezir mamotreto libro que contien diuersas razones o copilaçiones ayuntadas.¹³⁰

Všech osob, které mluví ve všech mamotretech či kapitolách, je sto dvacet pět. Rozdělen je na šedesát šest mamotret. Mamotreto znamená knihu, která obsahuje různě náměty či sebrané kompilace.

Označení *mamotreto* primárně parodicky odkazuje na latinské dílo *Mamotrectus super Bibliam*, které v druhé polovině 13. století sepsal italský františkán Marchesino da Reggio známý též jako Giovanni Marchesini.¹³¹ Byla to objemná kompilační příručka pro kněží, v níž se vysvětlovaly obtížné pasáže a slova z Bible a jiných církevních textů a která byla mezi dobovými kazateli velmi oblíbená.¹³² Latinské *mamotrectus* „lze vztáhnout ke dvěma řeckým základům, a to k substantivu *mamma* n. *mammé* ve významu ‚prs‘ a *threpton*, což je přídavné jméno slovesné trpné od slovesa *trefein*, které má význam ‚(vy)živit, nechat vyrůst, vycho(vá)vat‘. Doslovný překlad názvu slovníku by mohl tedy znít ‚z prsu živené‘. [...] Polatinštěle podoby *mammetractus*, *mammotractus*, *mammotrectus* znamenají tedy vlastně ‚výtažek z prsu‘ [...]“.¹³³ Ovšem v burleskním kontextu *Kontrfeje* toto slovo má také význam milostného vyvrcholení, v němž je explicitně použit v Losánině rozhovoru s hloupou

¹²⁸ Srov. Botta, 2005, s. 28.

¹²⁹ Delicado, 2009b, s. 525/A3r.

¹³⁰ Delicado, 2009b, s. 624/N4v.

¹³¹ Tisk z roku 1506 je v digitalizované podobě dostupný online: <https://books.google.it/books?id=jNkWk_U-eZMC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [cit. 6. 3. 2018].

¹³² Srov. Van Liere, 2007, dostupné online: <http://www.treccani.it/enciclopedia/marchesino-da-reggio_%28Dizionario-Biografico%29/> [cit. 25. 10. 2017.]; Allaire, 2010, s. 50–51; Homolková, 2005, s. 167–168.

¹³³ Homolková, 2005, s. 167–168.

Pelegrinou v mamotreto 63¹³⁴ a který je paradigmaticky zesílen opozicí *capítulo – mamotreto* : *seso* [mozek] – *sexo* [pohlaví].¹³⁵ Konečně kompilační povaha Marchesinovy příručky souzní s Delicadovou definicí mamotreto znamenající knihu, „která obsahuje různé náměty a sebrané kompilace“.¹³⁶

Jednotlivá mamotreto jsou v *Losáně* vždy uvedena označením mamotreto spolu s římskou číslicí a nadpisem, který buď uvádí promluvu postavy, nebo podává údaje o místě, postavách či událostech. V těchto shrnutích se někdy ale uvádějí i informace (např. M 23), které se v samotném textu mamotrata nevyskytují.

Na jednotlivá mamotreto budu dále zkráceně odkazovat ve formě M plus arabská číslice a názvem *Kontrfej* budu mínit celé dílo, tj. text a paratexty, zatímco názvem *Losána* pouze samotný příběh vyprávěný v šedesáti šesti mamotretech.

¹³⁴ Allaire, 1985, s. 31–40. Srov. vulgární použití slova *leche* [mléko] pro označení spermatu.

¹³⁵ Tamtéž, s. 44.

¹³⁶ O dalších dvojsmyslech této definice viz kap. 2.4.1. V souvislosti Delicadova extrémního konceptismu a tematiky *Kontrfeje* mě také napadlo, že by se *mamotreto* dalo chápat jako anagram *amor morte*.

2.3 Narativní struktura

Kontrfej pěkné Andalusanky Losány žánrově patří do narativní literatury a často je také moderní losanovskou kritikou označován za román v dialozích.¹³⁷ Z hlediska moderní genologie by měl nejbliž k životopisu, neboť je prezentován jako portrét (*retrato*) či příběh (*historia*) jedné pozoruhodné andaluské ženy mnoha řemesel, kterou autor, rovněž Andalusan, podle svých slov osobně poznal v Římě v první čtvrtině 16. století.

Její příběh je vyprávěn převážně formou dramatického textu sestávajícího z dialogických, monologických i stranou pronesených replik, které jsou uvedeny jménem promlouvající postavy. Diegetické pásmo vypravěče tvoří podstatnou část jen prvního, čtvrtého a pátého mamotreta, dále jím jsou úvodní věta šestého mamotreta, čtyři vstupy v čtrnáctém mamotretu, které jsou označeny slovem Auctor a z nichž první se již nachází na pomezí k promluvě postavy, a šedesát pět nadpisů jednotlivých mamotret.

Příběh Andalusanky Losány na rozdíl třeba od *Tragikomedie o Kalisovi a Melibeji* postrádá dramatickou dějovou linii, kterou by tvořily hlavní zápletka, peripetie, krize a závěrečné rozuzlení. V biografickém rámci dětství a mládí vyprávěných v prvních čtyřech mamotretech a stáří a smrti naznačených v posledním šedesátém šestém mamotretu drtivá většina příběhu (šedesát jedna mamotret) zachycuje hrdinčin zralý věk prožitý v Římě první čtvrtiny šestnáctého století. Tato část Losánina života je prezentována jako sled výstupů a epizod, které zvláště v Druhé a Třetí části ztrácejí mezi sebou přímou kauzální, časovou nebo dějovou souvislost. Příběh se rozpadá do řetězce relativně samostatných situací a scén, v nichž vystupují nové a nové vedlejší postavy, fragmentarizuje se, nabývá povahy repetitivnosti a seriálovosti, tj. potenciálně nekonečného nastavování dalších a dalších epizod, a z narativního hlediska drží pohromadě jen díky hlavní postavě Losány, jejího sluhy, milence a později manžela Rampína a obecném prostoru Říma. V důsledku toho se čtenář v Druhé a Třetí části *Losány* nutně ve vyprávěném čase, prostoru, postavách a událostech ztrácí.

Navíc ve způsobu podání příběhu je několik dalších momentů, které jednoznačně určení životních osudů hlavní hrdinky komplikují a znesnadňují. Autor uvádí až nápadně mnoho časových a historických údajů a detailů o postavách a místech, jež by zdánlivě měly čtenáři ve vyprávěném chronotopu a událostech pomoci se orientovat, zároveň však množství informací nezbytných pro koherentní rekonstrukci fikčního světa a příběhu zamlčuje. Úvodní část o Losánině dětství a mládí a část závěrečná o jejím staří a smrti mají potenciálně

¹³⁷ Např. Díaz Bravo, 2009, s. 178.

alegorickou povahu, a tudíž se dají, jak se o to moderní losánovská kritika také pokusila,¹³⁸ vykládat dvojznačně. Vyprávění obsahuje řadu rozporů a nejasností týkajících se postav a jejich identity a kompozičních nedůsledností. Tyto nesrovnalosti mohou být vysvětleny buď autorovou redakční nepozorností, anebo záměrnou vypravěčskou nespolehlivostí, neboť dílo se celkově vyznačuje neobyčejnou kompoziční a motivicko-tematickou propracovaností a promyšleností. Konečně podstatnou složkou významové výstavby *Losány* je metafikčnost a autoreferenčnost objevující se především ve spojitosti s vypravěčem a postavou Autora/Auktora,¹³⁹ který na jednu stranu má jako přímý účastník děje a očitý svědek dodat vyprávěnému příběhu věrohodnosti, na straně druhé ho naopak fikcionalizuje a znevěrohodňuje.

2.3.1 Postavy

V první větě čtvrtého závěrečného paratextu, jenž je jakýmsi parodickým obsahem *Losány*, Francisco Delicado prohlašuje:

Son por todas las personas que hablan en todos los mamotretos o capítulos çiento y veynte e çinco.¹⁴⁰

Všech osob, které mluví ve všech mamotretech či kapitolách, je sto dvacet pět.

Ostentativní exaktnost tohoto tvrzení jako by čtenáře přímo vybízela, aby si ho ověřil. Ve skutečnosti se jedná o jeden z mnoha Delicadových žertovných a parodických naschválů, neboť znalost přesného počtu promlouvajících postav nemůže mít pro pochopení *Losány* či požitků z ní žádný zásadní význam a především postavy jsou zobrazeny tak, že jejich konečný počet nelze s jistotou stanovit.¹⁴¹ Jejich identifikaci totiž problematizuje dvojitá skutečnost. Jednak repliky téže postavy jsou mnohokrát uvozeny různými jmény či variantami jména a v několika případech je obtížné určit, zda se jedná o touž postavu. Například v M 18 se objeví postava Stařeny (Vieja), kterou lze z několika jejích narážek ztotožnit s postavou staré Pradleny (Lavandera) z M 12, avšak výslovně to potvrzeno není.¹⁴² Jednak naopak stejné označení často uvozuje repliky různých postav, jejichž rozlišení někdy činí potíže. Většinou se můžeme oprávněně domnívat, že jména Krutizána (Cortesana), Kavalír (Caballero),

¹³⁸ Perugini, 2004; Costa Fontes, 2005; Sepúlveda, 2011.

¹³⁹ O dvojí podobě Autor/Auktor, viz kap. 2.4.7.

¹⁴⁰ Delicado, 2009b, s. 624/N4v.

¹⁴¹ Nicméně např. Patrizia Botta ve své studii „Onomástica lozanesca (Antropónimos 1)“ bere Delicadovo tvrzení o 125 promlouvajících postavách jako fakt (Botta, 2000, s. 289–290).

¹⁴² Z losánovských kritiků je explicitně ztotožňují jen Carla Perugini, třebaže i její formulace vyjadřuje určitou míru nejistoty: „Zdá se, že je to pradlena z M. XII“ (2004, s. 107, p. 595), a Rocío Díaz Bravo (2009, s. 695).

Podkoní (Palafrenero), Páže (Paje), Zbrojnoš (Escudero) nebo Sluhové (Mozos), která se v *Losáně* několikrát na různých místech opakují, označují různé postavy, avšak opět mezi nimi existuje několik sporných případů. Přesto se dva losanovští badatelé pokusili postavy spočítat a rozdílné výsledky, k nimž se dobrali, sice potvrzují nevyhnutelnou subjektivitu takového počínání, zároveň se ale mezi sebou a vůči počtu, které určil sám autor, liší jen v řádu jednotek. Zatímco Henk de Vries se dobral počtu sto třiceti dvou promlouvajících postav,¹⁴³ Rocío Díaz Bravo jich napočítala o dvě více, tedy sto třicet čtyři postav.¹⁴⁴

Všechny postavy jsou primárně charakterizovány jménem nebo jmény, která můžeme rozdělit do několika kategorií.¹⁴⁵

Za prvé to jsou vlastní jména mající více či méně deskriptivní funkci, kam na prvním místě patří množina původních autorských jmen, jež označují obě hlavní postavy, Losánu a Rampína, a o nichž podrobněji pojednáme níže. Do této skupiny můžeme také zařadit jméno prvního Losánina milence Diomeda (Diomedes)¹⁴⁶ nebo homosexuála Sedmikundína (Sietecoñicos), která již patrně nejsou plně autorsky originální, a jména realistická, jako jsou běžná vlastní jména Beatriz, Teresa Hernández, Magdalena, Mario, Germán, jména s literárními nebo mytologickými konotacemi Odysseus (Ulixes), Octavius (Octavio), Aurelius (Aurelio) či Ovidius (Ovidio), vyumělkovaná a latinizující jména prostitutek, jež se často shodují s autentickými jmény doložených historických osob (Oropesa, Imperia, Tulia, Prudencia),¹⁴⁷ nebo jména přímo charakterizující vzhled či povahu postavy (Pomlouváč [Malsín], Modrooká horalka [Garza Montesina]).

Za druhé to jsou jména klasifikující, která určují postavu z hlediska původu (Sevillanka [Sevillana], Napolitánka [Napolitana], Portugalec [Portugués]), profese či sociálního postavení (Pradlena [Lavandera], Kurtizána [Cortesana], Pasák [Rufián], Otrokyň [Esclava], Monsignore [Monseñor]), věku (Stařík [Viejo]), vyznání (Žid [Judío]) a rodinného vztahu (Teta [Tía], Dcera [Hija]).

Druhotně jsou postavy charakterizovány svými nebo cizími promluvami. Výjimku představují jen postavy Losány a Diomeda, které jsou navíc charakterizovány vypravěčem. Rocío Díaz Bravo se dokonce na základě jmen, stylu promluv a informací, které z nich lze

¹⁴³ Vries, 1994, s. 54 a 70–73, kde uvádí jejich kompletní seznam.

¹⁴⁴ Díaz Bravo, 2009, s. 694–706. Seznam, který se zde nachází, uvádí 138 postav, ovšem čtyři z nich jsou pouze „vystupující“, nikoliv „promlouvající“.

¹⁴⁵ Pro určení a rozřazení vlastních jmen a jejich názvosloví vycházím z přenášky Žanety Dvořákové „Úvod do literární onomastiky“ pronesené 20. 3. 2013 a dostupné na <http://projekty.osu.cz/svetvedy/Zaneta_Dvorakova-Uvod_do_literarni_onomastiky.pdf> [cit. 11. 9. 2016]. Obširně se všemi antroponymy, které se v *Kontrfeji* objevují, zabývala Patrizia Botta (2000; 2002).

¹⁴⁶ Komplexní rozbor možných významů tohoto jména podává Allaire, 1985, s. 102.

¹⁴⁷ Srov. Botta, 2000, s. 293.

získat, pokusila všechny postavy zařadit podle profese, sociálního postavení, prestiže, bohatství, vzdělání, původu, věku, pohlaví, rasy, náboženství a doby strávené v Itálii.¹⁴⁸ Z této studie je patrné, že v repertoáru postav vystupujících v *Kontrfeji*, jejichž poměr z hlediska pohlaví je přibližně 1:2 ve prospěch mužských postav, převládají příslušníci a příslušnice světa prostituce (kurtizány, prostitutky, pradleny, šičky košil, kosmetičky, pasáci, holiči; mnoho z nich jsou židé nebo konvertité), příslušníci světa aristokracie, ať už duchovní, nebo světské (nejrůznější představitelé čeledě a služebnictva, hejskové a šviháci, šlechtici, vyslanci, církevní hodnostáři, preláti), dále pak světa vojenství a veřejného pořádku (vojáci, důstojníci, drábové), světa svobodných povolání (lékaři, právníci) a množina postav, které nežijí v Římě (vesničané a různí cizinci a cizinky). Jen úplně okrajově se objeví postavy reprezentující svět obchodu (cukrářka, prodavač ovoce), a pokud nepočítáme postavu samotného Autora, zcela chybí explicitně identifikovatelní představitelé řemesel, umění a věd, což v případě tehdejšího světového centra renesance je přinejmenším zarážející.

Postavy se mezi sebou liší v míře zapojení do děje, která se dá kvantifikovat počtem promluv. Na jednom pólu se nacházejí čtyři postavy, které neříkají nic a pouze statují, a dvacet jedna postav, které pronesou toliko jednu repliku, a na opačném pólu je protagonistka Losána s 738 promluvami z celkového počtu 1847 (přibližně 40 % všech promluv). Na druhém místě s 213 replikami se nachází Rampín a na třetím s 58 replikami postava Autora.¹⁴⁹

2.3.1.1 Losána

Z faktu, že deklarovaným tématem a cílem *Kontrfeje* je vypoodobnit Losánu a její život, očekávatelně vyplývá, že pěkná Andalusanka je nejkomplexnější postavou díla. Ačkoliv od první do poslední stránky se o ní mluví jako o Losáně (Loçana) a ona sama mluví jako Losána, neboť všechny její promluvy jsou uvozeny tímto jménem, má ještě dvě jména. V dětství a mládí se jmenovala Aldonsa (Aldonça), ve stáří se měla přejmenovat na Vellida. Každé z těchto jmen tedy odpovídá jedné životní etapě, a jak sám autor vysvětluje v druhém závěrečném paratextu, také místu, kde žila:

De manera que gozó tres nonbres: en España, Aldonça, y en Roma, La Loçana y en Lípari, la Vellida.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Díaz Bravo, 2009, s. 182–205 a 694–706.

¹⁴⁹ Srov. Vries, 1994, s. 55–57. Úlohu Autora v *Losáně* podrobně analyzuji v kap. 2.4.7.

¹⁵⁰ Delicado, 2009b, s. 623/N4r; podle faksimile opravuji „Aldonza“ na „Aldonça“.

Takto požívala tři jmen: ve Španělsku Aldonsa, v Římě Losána a na Lípári Vellida.¹⁵¹

O dvě stránky dále v čtvrtém závěrečném paratextu navíc vysvětluje, co všechna tři jména znamenají a proč jimi svou hrdinku pojmenoval:

Ítem, ¿por qué más la llamé Loçana que otro nonbre? Porque Loçana es nonbre más común y comprehende su nonbre primero, Aldonça (o Alaroça, en lengua arábica), y Vellida lo mismo. De manera que Loçana significa lo que cada vn nonbre destos otros significan. Ansí que Vellida y Alaroça y Aldonça particularmente demuestran cosa garrida o hermosa, y Loçana generalmente loçanía, hermosura, lindeza, fresqueza y belleza.¹⁵²

Ítem, proč jsem ji pojmenoval právě Losána a nikoliv jinak? Protože Losána je běžnější jméno a zahrnuje v sobě její první jméno Aldonsa (či v arabském jazyce Alarosa) a stejně tak jméno Vellida. Takto Losána znamená to, co znamená každé z těchto dalších jmen. Čili jména Vellida, Alarosa a Aldonsa každé zvlášť představují něco pohledného a sličného a Losána celkově vyjadřuje bujnost, sličnost, pěknost, svěžest a krásu.

Zatímco jméno Aldonsa se poprvé objevuje v druhém mamotretu, v němž se dozvíme, že ho Losána dostala díky babičce, které se podle vlastních slov podobala víc než své matce, a naposledy je takto jmenována v mamotretu čtvrtém, o jméně Alarosa (Alaroça) se hovoří toliko ve výše citovaném úryvku z konce *Kontrfeje*. Podle dobové lidové etymologie jméno Aldonsa znamená sladká, a tudíž mohlo být asociováno se jménem Melibeia, ale zároveň mělo v dochovaných pořekadlech a rčeních negativní konotaci nestoudnosti.¹⁵³ Jméno Alarosa arabsky znamená nevěsta¹⁵⁴ nebo podle Allaignova sofistického výkladu může být také chápána jako „shánčlivá po obživě“ či „čekající na věno“.¹⁵⁵ V každém případě sémantický vztah mezi oběma jmény může být nanejvýš asociativní.

Jméno Losána ([la] Loçana) získala hlavní hrdinka na cestách po Středomoří od zákazníků svého milence a patrně i pasáka Diomeda, jak je to podrobně vylíčeno ve čtvrtém mamotretu:

[Y] a todos sobrepujaua, de modo que ya no auía otra en aquellas partes que en más fuesse tenida, y era dicho entre todos de su loçanía, ansí en la cara como en todos sus mienbros. Y viendo que esta loçanía era de su natural, quedoles en fábula que ya no entendían por su nonbre Aldonça, saluo la Loçana; y no solamente entre ellos, mas entre las gentes de aquellas tierras dezían la Loçana por cosa muy nonbrada.¹⁵⁶

¹⁵¹ Carla Perugini dokonce nemohla „odolat pokušení tato tři hrdinčina vtělení asociovat s třemi náboženstvími Španělska: Aldonsu s islámem, Vellidu s křesťanstvím a Losánu s Izraelem“ (Perugini, 2004, s. LIV).

¹⁵² Delicado, 2009b, s. 625/N5r.

¹⁵³ Oba tyto významy byly literárními historiky hojně komentovány v souvislosti s postavou Aldonzy Lorenzo alias Dulciney z Tobosa z *Dona Quijota*, srov. Allaigne, 1985, s. 81–82; Bubnova, 2008, s. 7, p. 31.

¹⁵⁴ Srov. Allaigne, 1985, s. 82; Perugini, 2004, s. 353, p. 1782; Joset – Gernert, 2007, s. 332, p. 9.

¹⁵⁵ Allaigne, 1985, s. 82–84.

¹⁵⁶ Delicado, 2009b, s. 528/A4v.

A vynikala nade všemi natolik, že v té oblasti nebylo žádné druhé, které by si více cenili, a nemluvilo se o ničem jiném než o svěží bujnosti [loçanía] její tváře i všech jejích údů. A když seznali, že tato svěží bujnost je jí dána od přirození, stala se příslovečnou a už ji nikdo z nich neznal pod jejím jménem a neříkal jí Aldonso, nýbrž Losáno [což španělsky znamená Svěží a Bujná]. A nemluvili tak o ní jen mezi sebou, ale jméno Losána se mezi tamějším lidem rozneslo široko daleko.

V témže mamotretu se pak vypráví, jak se Dimodes musel po mnoha letech společného života s Losánou stráveném putováním po východním Středomoří dostavit k svému otci do Marseille:

Assí vinieron en Marsella y, como su padre de Diomedes supo, por sus espías, que venía con su hijo Diomedes Aldonça, madre de sus nietos, vino él en persona, muy disimulado, amenazando a la señora Aldonça.¹⁵⁷

Tak dorazili do Marseille, a když se Diomedův otec od svých špehů dozvěděl, že s jeho synem Diomedem také přijíždí matka jeho vnoučat Aldonsa, dostavil se osobně a v přestrojení a paní Aldonse vyhrožoval.

V tento moment a v rozporu s tím, že Diomedes krátce předtím sám Losánu jmenuje „má paní Aldonso“, a v nejasné, odporovací souvislosti s otcovými hrozbami, extradiegetický vypravěč připomene, že jméno Losána má přímo od Boha:

Mas ya Diomedes le auía rogado que fuesse su nonbre Loçana, pues que Dios se lo auía puesto en su formaçión, que mucho más le conuenía que no Aldonça, que aquel nonbre, Loçana, sería su ventura para el tiempo por venir.¹⁵⁸

Avšak Diomedes ji už předtím prosil, aby se jmenovala Losána, neboť jí ho do vínku dal Bůh a hodí se k ní mnohem víc než Aldonsa, a že to jméno Losána jí v budoucnu přinese štěstí.¹⁵⁹

Toto jméno se skutečně zdá jí být jakoby vrozené, pro ostatní ihned zřejmé a dokonce určující její původ, jak na začátku sedmého mamotreta dosvědčuje výrok jedné ze španělských šiček košil, s nimiž jako s prvními Losána mluví druhý den po příchodu do Říma:

<SEUILLANA>: Norabuena vengáys. Ansí goze yo de todas, que os asentéys y oiréis a esta señora que ayer vino y es de nuestra tierra.

BEATRIZ: Bien se le parece, que ansí son todas frescas, graçiosas y lindas, como ella, y en su loçanía se ue que es de nuestra tierra.¹⁶⁰

<SEVILLANKA>: Jen pojd'te dál, moc ráda vás všechny vidím. Posad'te se přece a poslechněte si tady tu dámu, která včera přijela a je z našeho kraje.

¹⁵⁷ Delicado, 2009b, 529/B1r.

¹⁵⁸ Delicado, 2009b, s. 529/B1r.

¹⁵⁹ Nejasný vťah mezi otcovými hrozbami a hrdinčiným jménem vykládá Carla Perugini alegoricky: podle ní Diomedův otec má být Diomedův syfilitický úd a Diomedes nabádáním přítelkyně, aby užívala jméno Losána, si od ní slibuje, že (mu) ho uzdraví, tj. „lo sana“, (Perugini, 2004, s. LIV).

¹⁶⁰ Delicado, 200b, s. 531/B2r.

BEATRIZ: Ta to nezapře, vždyť jako ona jsou tam všechny takhle svěží, jiskrnaté a pěkné a ta její bujnost [loçanía] prozradí, že je od nás.

Jméno Losána celkově vyjadřuje robustní krásu, svěží bujnost a pevné zdraví¹⁶¹ a je v antifrastickém vztahu ke jménu autorově Delicado či Delgado znamenající jemný, útlý, hubený, slabý, churavý.¹⁶² V Římě je pěkná Andalusanka také známá pod italským ekvivalentem svého jména, „la Fresca“.¹⁶³

V posledním 66. mamotretu sama Losána prohlašuje, že odejde z Říma na ostrov Lipari a změní si jméno na Vellida, které v souladu s Delicadovým výkladem skutečně znamená ve španělštině 15. století „krásná“,¹⁶⁴ ale podle Clauda Allaire může také nést další významy: stará, vousatá i sladká.¹⁶⁵ Ian Macpherson ještě v souvislosti s jejím deklarovaným odchodem dodává paronymický výklad „bel ida“, tj. krásný odchod.¹⁶⁶

Konkrétní údaje o Losánině fyzickém vzhledu jsou velmi skrovné. Jediné, co se čtenář z několika narážek dozví, je, že má pěkné, statné tělo, které časem blahobytně tloustne, krásné vlasy, na čele příjičnou jizvu v podobě hvězdy a kvůli francouzské nemoci nemá nos, jak je názorně vidět na dřevořezech *Lod' bláznů* a především *Losánina domácnost*. Obě stopy, které na její tváři zanechala syfilida, jsou v *Losáně* několikrát komentovány různými postavami, ikonicky ztvárněny (viz ještě dřevořez *Hvězda*) a druhá z nich na základě homonymie španělského adjektiva *roma*, tuponosá, a *Roma* umožňuje ztotožnit protagonistku *Kontrfeje* s Věčným městem.

Její charakter je statický a stabilní. Je jí dán od narození a během života se nemění. Losána vyniká skvělou pamětí, talentem pozorovat a napodobovat, jež sdílí se svým autorem, inteligencí, prohnantostí, nevšední výmluvností a nepoddajnou a morálních zábran zbavenou shánčlivostí. Někdy propadá melancholickým náladám, v nichž želí minulost. S ubíhajícím časem jí přibývají jen zkušenosti. Zásadní charakteristikou je její cordobský a konvertitský původ a ovládání mnoha řemesel. Vedle toho, že se sama živí jako prostitutka, je výkonnou prostřednicí, umí léčit, a to především pohlavní potíže a choroby, zná nejrůznější kosmetické recepty a úkony a ovládá různé věštebné techniky.

¹⁶¹ Srov. Allaire, 1985, s. 106–110. Nebrija (1495) překládá *Loçania* (s. v.) jako *elegantia* a *lascivia* („bujnost, nevázanost, veselí; svévole, prostopášnost“, *Latinsko český slovník*, 1996, s. 257), které je mimo jiné synonymní k označení jednoho ze sedmi hlavních hříchů, *luxuria* („bujnost, přepych, rozmařilost, hýřivost“, tamtéž, s. 269).

¹⁶² Viz kap. 2.5.2.1.

¹⁶³ Srov. Autorův rozhovor s venkovanem z M 43 (Delicado 2009b, s. 589/J3r).

¹⁶⁴ Botta, 2000, s. 296–297.

¹⁶⁵ Allaire, 1985, s. 135–138.

¹⁶⁶ Macpherson, 1997, s. 55.

2.3.1.2 Rampín

Jméno druhé hlavní postavy, Losánina sluhy, milence a nakonec manžela představuje stejně jako protagonistino jméno sémanticky bohatý a svého nositele charakterizující komplex. Označení Rampín je odvozeno z italského slova *rampino*, které znamená háček, skobu či lodní hák, a metaforicky může odkazovat k jeho křivým nohám, jež mu zapříčiní několik škobrtnutí a pádů,¹⁶⁷ nebo metonymicky na základě velikosti háku, v němž má Rampín na titulním dřevorezu *Lod' bláznů* zaklesnuté veslo, k jeho mimořádnému mužství. Slovo *rampino* ale v přeneseném smyslu také označuje člověka skoupého, hrabivého a náchylného ke krádeži a zlodějnám. Tento význam jména Rampín navíc zesiluje paronymie slov *rapina* (italsky krádež, loupež) nebo *rapiña* (španělsky krádež, loupež nebo dravec) a slovesa *rapar* (španělsky holit, oholit nebo v žargonu okrást).¹⁶⁸ Rampína ale v *Losáně* ostatní postavy a především sama jeho partnerka oslovují a častují mnoha dalšími jmény, jež belgický hispanista Jacques Joset rozdělil do tří sémantických okruhů: jména příbuzenská, jména vyjadřující sociální postavení a nadávky, které jsou buď zvířecí povahy, nebo jde o folklórní či literární reminiscence.¹⁶⁹

Rampínova rozsáhlá onymie koresponduje s jeho povahou, fyzickou konstitucí a činy antihrdiny a významnou měrou se podílí na jeho charakteristice. Rampín, který je pravděpodobně žid nebo konvertita,¹⁷⁰ je pajda s velkým pohlavním údem, sexuálními apetitem a sklonem k alkoholismu. Rád se chvástá, avšak činy dokládají jeho zbabělost. Svými profesemi představuje jakéhosi protopikara: sluha mnoha pánů, dohazovač a znalec římského polosvěta, s nímž Losána uzavře pakt, že naoko bude vystupovat jako její sluha, ale ve skutečnosti bude její milenec a později i manžel.

Ztvárnění Rampína také obsahuje hádanku spočívající v tom, že na dvou místech *Losány* se tato postava rozdvouje. Jednak je to na dřevorezu *Losánina domácnost*, na níž jsou vyobrazeni dva Rampínové (viz obr. 6), jednak v M 11, v němž se s ním Losána poprvé setkává. Losána po příchodu do Říma vyhledá ženu z Neapole, u níž chce provozovat kosmetické řemeslo. Rozmlouvají spolu a Napolitánka jí říká, že vedle dcer má ještě dva syny.¹⁷¹

LOÇANA: ¿Que tanbién tenéys hijos?

¹⁶⁷ Srov. Allaire, 1985, s. 228, p. 13.

¹⁶⁸ Srov. Joset, 2000, s. 354–358.

¹⁶⁹ Joset, 1993; 1996; 2000, zvlášť s. 351.

¹⁷⁰ Tuto jistotu většiny losanovských kritiků ale zpochybňuje Jacques Joset (1993, s. 545–546).

¹⁷¹ V pátém mamotretu, jež představuje jakési druhé argumento, tj. shrnutí obsahu díla, se ale píše, že Napolitánka má dvě dcery a jednoho syna (srov. Delicado, 2009b, s. 530/B1v).

NAPOLITANA: Como dos pinpollos de oro; trauiosos son, mas no me curo, que para esso son los ombres. El vno es ruuio como vnas candelas y el otro crespo.¹⁷²

LOSÁNA: Cože, vy také máte syny?

NAPOLITÁNKA: A jaké, jako dvě zlatá poupata. Sice mě zlobí, ale na tom nesejde, vždyť mužští už jsou takoví. Jednomu planou vlasy jak oheň, druhý je kudrnáč.

Vzápětí se oba synové objeví a Losána jednomu po druhém čte z ruky:

LOČANA: Mançebo de bien, llegaos acá y mostrame la mano. Mirá qué señal tenés en el monte de Mercurio y huñas de rapina. Guardaos de tomar lo ageno, que peligrarés.

NAPOLITANA: A estotro bizarro me mirá.

LOČANA: Esse barbitaheño, ¿cómo se llama? Vení, vení. Este monte de Venus está muy alto. Vuestro peligro está señalado en Saturno, de vna prisión, y en el monte de la Luna, peligro por mar.

RANPÍN: Caminar por do ua el buey.¹⁷³

LOSÁNA: Švarný jinochu, pojď blíž a ukaž mi ruku. Podívejme se, jaké máš znamení na Merkurově vrchu a jaké chmatácké nehty. Stěž se vzít si z cizího, jinak špatně dopadneš.

NAPOLITÁNKA: Ještě se mi podívejte na tohodle hrdinu.

LOSÁNA: Jakkak se jmenuje tenhle rudovousek? Pocem, pocem. Hm, tenhleten Venušin vrch ti tuze vyrostl. U tebe jsou nebezpečí jasná, od Saturna ti hrozí vězení a vrch Měsíce tě varuje před mořem.

RAMPÍN: Chodit tamo, co chodí vůl.

Touto mnohoznačnou replikou, která je patrně parafrází lidového pořekadla,¹⁷⁴ se Rampín v *Losáně* uvede a zároveň z něj nechá svého anonymního bratra-dvojče-dvojníka navždy zmizet.

2.3.2 Čas a události

Přestože svébytný způsob podání času a událostí v *Losáně* představuje jednu z jeho nejvýraznějších výstavbových a významových složek, v losanovské literatuře se mu doposud nevěnovala komplexní a detailní pozornost. V této kapitole proto upozorním na jeho specifika, jež se týkají časové určenosti, respektive neurčenosti prezentovaných událostí a vztahu času příběhu a času vyprávění. Následně shrnu jednak časové údaje v paratextech, jednak hlavní události příběhu jak z hlediska jejich datace, posloupnosti a trvání, tak jejich prezentace v diskurzu.

Časová určenost příběhu a vyprávění *Losány* má dvojakou, paradoxní povahu. Na jedné straně se vyznačuje velkou konkrétností a ostentativní historičností, na straně druhé obsahuje množství míst nedourčenosti. Jak vyprávěné události, tak samotné vyprávění jsou

¹⁷² Delicado, 2009b, s. 535/B4r.

¹⁷³ Delicado, 2009b, s. 536/B4v.

¹⁷⁴ Srov. Bubnova, 2008, s. 29, p. 164.

v mnoha případech, někdy i na den přesně, datovány a situovány do konkrétního sledu dní nebo do konkrétní, někdy historicky významné chvíle, a zároveň v mnoha jiných případech chybí informace, kdy se dané události staly nebo kolik času mezi nimi uběhlo.

Osobitým způsobem je v *Losáně* konstruován také vztah času příběhu a času vyprávění (diskurzu), a to jednak z hlediska trvání (rychlosti), jednak posloupnosti.¹⁷⁵

Rychlost vyprávění v *Losáně* se mění podle formy podání: zrychluje se, když je podáváno diegeticky (*telling*) řečí vypravěče, a zpomaluje se, když je prezentováno mimeticky (*showing*) replikami postav. Diegetické první mamotreto, v němž se vypráví o Losánině dětství a dospívání, může reprezentovat řekněme patnáct až dvacet let. Mimetické druhé a třetí mamotreto, v němž Losána rozpráví s tetou a poté se seznámí s Diomedem, se odehrává v rámci jednoho dne. Převážně diegetické čtvrté mamotreto, v němž se líčí Losánino putování po Středomoří a příchod do Říma, zahrnuje dobu mnoha let. Diegetické páté mamotreto vypráví události Losánina prvního a druhého dne v Římě, ale zároveň svými analepsemi a prolepsemi zahrnuje události minulé a budoucí. Od M 6 po M 66 je vyprávění – s výjimkou první věty M 6, čtyř autorových vstupů v M 14 a nadpisů – již plně diegetické. V M 6–M 23 je vyprávěn děj odehrávající se pouze ve třech dnech jara roku 1513, během nichž se Losána seznamuje s Římem. Do tohoto plynulého narativního úseku je v rámci 17. mamotreta vložena rozmluva Autora s Rampínem, která se z hlediska času příběhu odehrává o jedenáct let později, ale v níž se zároveň vzpomínají události, jež se udály před rokem 1513. V M 24–M 66 se události odehrávají v izolovaných dnech či sledech několika dnů, které od sebe dělí neurčitě dlouhé časové úseky, ale jež dohromady obsáhnou dobu jedenácti let vymezenou roky 1513 a 1524.

Jak je již patrné z výše nastíněné fabule (příběhu) a syžetu (vyprávění, diskurzu), nejpozoruhodnější aspekt časové výstavby *Losány* je prezentace posloupnosti událostí, jejímž výrazným rysem je jejich anticipace (prolepse) a který detailně rozeberu v kapitole 2.4.5.

Dříve než přistoupím k shrnutí děje *Losány*, stručně zmíním všechny explicitní časové údaje v paratextech.

2.3.2.1 Časové údaje v paratextech

V Incipitu a Explicitu, jež bezprostředně rámuji samotné vyprávění o *Losáně* podané v šedesáti šesti mamotretech, se uvádí, že bylo sepsáno v Římě v rozmezí pěti měsíců, a to přesně v době od 30. 6. 1524 do 1. 12. 1524. Údaj o počátku psaní však není zcela

¹⁷⁵ Naratologické pojmy a jejich vymezení používám podle Kubíček – Hrabal – Bílek, 2013.

jednoznačný, neboť v Incipitu se nepraví, že by práce na kontrfeji či příběhu paní Losány započala 30. 6. 1524, nýbrž že k tomuto datu byl vyhotoven. Přesná data redakce navíc vedle toho, že vzbuzují jistou pochybnost o možnosti sepsání tak složitě komponovaného díla v takovém rozsahu za tak relativně krátkou dobu,¹⁷⁶ mají zásadní význam pro to, aby sedmkrát prorokované tragické události roku 1527 (spolu s možnou předpovědí vítězné bitvy Karla V. u Pavie z roku 1525) byly vůbec vnímány jako proroctví. Tato skutečnost se v losanovské literatuře většinou vysvětluje tím, že Delicado skutečně napsal *Kontrfej* už roku 1524, ale věštby následně interpoloval až po *Sacco di Roma*. Tuto hypotézu však kritizuje Jesús Sepúlveda poukazem na to, že předjímání budoucích událostí se zdaleka netýká jen těchto politických událostí, ale že motivicky prostupuje celou výstavbou textu.¹⁷⁷ Přistoupíme-li na Sepúlvedovu argumentaci, pak nelze hovořit o dvojí redakci, nýbrž o redakci jedné, která mohla být provedena až v roce 1527 nebo později, a i data sepsání jsou tedy fiktivní a tvoří součást autorského záměru.¹⁷⁸

Další paratexty také obsahují množství explicitních nebo implicitních dat, na jejichž základě můžeme, třebaže leckdy jen hypoteticky a jen v některých případech, rekonstruovat dobu a místo jejich redakce.

Na titulní straně se v Názvu deklaruje, že *Kontrfej* byl sepsán v Římě a odhaluje, co se tam dělo. Ono „co se tam dělo“ může v kontextu celého díla odkazovat jak na dobu, před rokem 1524, tak i na *Sacco di Roma*, které trvalo od 6. 5. 1527 až do února 1528. Můžeme se tedy domnívat, že titulní strana byla vyhotovena naposled, a proto by její vznik měl přibližně odpovídat době bezprostředně před vydáním *Kontrfeje*, tedy nejpravděpodobněji roku 1530.¹⁷⁹

V druhém úvodním paratextu, v Dedikaci se autor obrací na „Jasnost“ [Illustre Señor] a píše:

[...] y porque **en vuestros tiempos podéys** gozar de persona que para sí y para sus contemporáneas, que en su tienpo florido fueron **en esta** alma cibdad, [...] ha administrado ella y vn su pretérito criado, como abaxo diremos, el arte [...]¹⁸⁰

[...] a ježto se **ve své době můžete** těšit z osoby, která pro sebe a pro své současnice, jež v rozpuku mládí působily **v tomto** živném městě, provozovala [...] společně s jedním svým někdejším sluhou, jak vypovíme níže, řemeslo [...]

¹⁷⁶ Joset a Gernert(ová) sice připouštějí, že pětíměsíční redakce se nezdá být nepravděpodobná, avšak zároveň upozorňují na to, že může jít o symbolickou hru: počátek psaní je datován posledním dnem šestého měsíce a ukončeno je první den dvanáctého, posledního měsíce roku (Joset – Gernert, 2007, s. 376, p. 13.2).

¹⁷⁷ Sepúlveda, 2011, s. 34–36.

¹⁷⁸ Tomuto problému se komplexně věnuji v kap. 2.4.3.

¹⁷⁹ Viz kap. 2.2.

¹⁸⁰ Delicado, 2009b, s. 523/A2r.

A níže uvádí jeden z důvodů, proč *Kontrfej* napsal:

[Y] también por traer a la memoria muchas cosas que **en nuestros tiempos passan**, que no son laude a los **presentes** ni espejo a los a venir.¹⁸¹

A také abych uchoval v paměti mnoho věcí, které se **za našich časů dějí** a jež **současníkům** neslouží ke cti ani nejsou zrcadlem pro budoucí pokolení.

Z tučně vyznačených slov, jež se vztahují k situaci výpovědi, a z faktu, že zde absentuje jakákoliv zmínka o *Sacco di Roma*, se zdá, že tento paratext byl napsán v Římě někdy mezi koncem roku 1524 a začátkem roku 1527 a mohl být adresován někomu z římských církevních hodnostářů.¹⁸² Zda tomu tak je, nebo není, není tak důležité jako právě dojem, který má Dedikace vyvolat, neboť její stylizace, jak podrobně vysvětlím v kap. 2.4.4, je podle mého soudu opět součástí celkového autorského záměru.

V druhém závěrečném paratextu Delicado prohlašuje, že psal Losánin kontrfej proto, aby si ulevil od bolesti, jež mu působila francouzská nemoc, a následně zmiňuje traktát o její léčbě guajakovým dřevem, který sepsal během roku 1525, má papežské privilegium datované 4. prosince 1526 a jeho dochovaný exemplář vyšel v Benátkách 10. února 1530.¹⁸³

V nadpisu pátého závěrečného paratextu sice Delicado prohlašuje, že tuto epistolu připojil roku 1527 poté, co viděl ničení Říma a velkou morovou ránu, jež pak nastala, avšak následně v něm zmiňuje povodeň, která se v Římě udála až 12. ledna 1528.

V sedmém závěrečném paratextu Losána v epistole kurtizánám popisuje, jak císařské vojsko napadlo Řím v pondělí 6. května 1527,¹⁸⁴ a varuje své „sestry v lásce“, že poměry, které potom nastaly, již nepřejí jejich řemeslu.

V nadpisu závěrečného, osmého paratextu Delicado explicitně uvádí, že ho píše v Benátkách, dále se znovu vrací k plenění Říma, které trvalo deset měsíců, za datum svého odchodu z Věčného města udává 10. únor 1528 a prohlašuje, že v Benátkách musel z nutnosti dát do tisku tento *Kontrfej* a že se mu vyplatil víc než ostatní legitimní díla.

¹⁸¹ Tamtéž.

¹⁸² Botta, 1998, s. 287.

¹⁸³ Viz kap. 2.5.1.1.

¹⁸⁴ Podle historického kalendáře dostupného online na stránkách Miscellany < <http://www.arc.id.au/Calendar.html> > [cit. 26. 10. 2016.] datum 6. 5. 1527 skutečně odpovídá pondělí.

2.3.2.2 Shrnutí děje *Losány*

Podle tematiky, stylu, rychlosti a způsobu vyprávění můžeme text *Losány* rozdělit na tři narativní úseky. První tvoří mamotreta 1–5, druhý mamotreta 6–23 a třetí představují mamotreta 24–66.

2.3.2.2.1 Mamotreta 1–5

V prvním mamotretu, které lakoničností a topikou vypadá jako začátek středověké legendy, je pojednáno Losánino dětství a dospívání. Losána se narodila v Córdobě, po otcově smrti se vydala s matkou na cesty po celém Španělsku, přišla o panenství, a když jí zemřela i matka, odešla do Sevilly za svou tetou. Z hlediska času vyprávění je pozoruhodná tato věta:

E muerto su padre, fue neçessario que aconpañasse a su madre fuera de su natural; y esta fue la causa que supo y vido muchas cibdades, villas y lugares d’España, que **agora** se le **recuerdan** de cassi el todo.¹⁸⁵

A když otec umřel, musela své rodiště s matkou opustit. To byl také důvod, že poznala a viděla mnoho španělských měst, městeček a vesnic, které **si dodneška** téměř všechny **pamatuje**.

Tučně zvýrazněná slova vztahují vyprávění k narativní přítomnosti, kterou podle Delicada představuje druhá půle roku 1524. Zároveň je třeba připomenout, že příbuzenské lexikum je v *Losáně* dvojsmyslné, neboť vedle doslovného významu také může označovat různé profese ze světa prostituce.¹⁸⁶ Konec prvního a celé druhé mamotreto představuje Losáninu konverzaci s tetou, již mladá Andalusanka vypráví o své rodině a o svých kuchařských schopnostech. Druhé mamotreto je tak jakýsi svérázný kulinářský traktát na oslavu andaluské gastronomie.¹⁸⁷ Aby teta Losáně zajistila věno, seznámí ji s italským obchodníkem Diomedem z Ravenny. Seznámení a milostné vzplanutí, které je podáno jako parodie kurtoazních schémat, se odehrává v třetím mamotretu a končí útekem milenců do Cádiz. Ve čtvrtém mamotretu je vylíčen společný život Losány a Diomeda, který stráví mnohaletým putováním po východním Středomoří¹⁸⁸ a v němž je Losána Diomedovi nejen milenkou a matkou jeho dětí, ale i pro něj pracující prostitutkou. Zároveň jí tato zkušenost

¹⁸⁵ Delicado, 2009b, s. 525/A3r.

¹⁸⁶ Perugini, 2004, s. 18, p. 50.

¹⁸⁷ Mladičká a pravděpodobně negramotná Losána také zmíní dva latinské kulinářské traktáty, *De honesta voluptate et valetudine* z druhé půle 14. století italského humanisty Bartolomea Sacchiho zvaného Platina a *De re coquinaria* připisovaný římskému autorovi Apiciovi (srov. Bubnova, 2008, s. 8, p. 45 a 46), k nimž se mohli v dané době dostat a jež byli schopni číst nebo mít o nich povědomí pouze vzdělaní humanisté. Tato Delicadova ironie jasně naznačuje, nakolik můžeme jeho *Losánu* považovat za „realistické“ dílo.

¹⁸⁸ Obširný výčet míst, která navštíví, nezahrnuje Jeruzalém!

zajistí symbolický kapitál pro její působení v Římě, kde se bude opakovaně odvolávat na to, čemu všemu se v Levantě naučila. Vztah skončí násilným rozchodem v Marseille, který zapříčiní Diomedův otec nepřející jejich lásce. Losána, nyní již nakažená syfilidou, se poté odebere do Říma. Čtvrté mamotreto, jehož děj se odehrává v chronotopu řeckého románu,¹⁸⁹ je zároveň otevřeno symbolickým a alegorickým výkladům.¹⁹⁰

Páté mamotreto představuje konglomerát různorodých událostí, motivů, stylů a také redakčních a kompozičních zvláštností. Žánrově má nejbližší k exemplu. Hlavním tématem je Losánina vůle se zaopatřit ve Věčném městě tak, „aby mohla být, jak potom uvidíme, vždycky svobodná a nezávislá“,¹⁹¹ a to díky bohatým zkušenostem nabytým v Levantě a díky kráse, výřečnosti, důvtipu a schopnosti poznat, osvojit si a napodobit to, co jí připadá užitečné. Z hlediska času příběhu se tu vyprávějí některé události Losánina prvního dne v Římě. Zároveň se v něm odkazuje na dobu, kdy Losána putovala s matkou po Španělsku, a na významově nejasnou příhodu, jak u jedné příbuzné v Jaénu snědla svoje první kroupy s bůčkem.¹⁹² Poté naopak následuje anticipace toho, co se vypráví v mamotrettech 6 až 11: jak Losána na druhý den šla do římské čtvrti Pozo Blanco (Pozzo Bianco), kde se seznámila s andaluskými košilářkami¹⁹³ a poté s Napolitánčinou rodinou,¹⁹⁴ která provozovala kosmetické řemeslo reprezentované výčtem všemožných kosmetických produktů a tamějších židovek, jež v tomto řemesle vynikaly. Závěr pátého mamotreta vypadá jako jakési druhé argumento, tj. shrnutí děje celého díla:¹⁹⁵

Y **auéys de notar** que [Loçana] pasó a todas estas en este oficio, y supo más que todas, y dióle mejor la manera, de tal modo, que **en nuestros tienpos** podemos dezir que **no ay** quien huse el oficio mejor ni gane más que la señora Loçana, **como abaxo diremos**, que fue entre las otras como Auicena entre los médicos. *Non est mirum acutissima patria.*¹⁹⁶

¹⁸⁹ Sepúlveda, 2011, s. 39.

¹⁹⁰ Viz výše pozn. 23. Dále srov. Perugini, 2002, s. 82–94; Perugini, 2004, s. 26, p. 103; Costa Fontes, 2005.

¹⁹¹ „[...] para ser sienpre libre y no suejeta a ninguno, como despueés veremos [...]“ (Delicado, 2009b, s. 530/B1v).

¹⁹² Podle Carly Perugini jde o obrazné vyjádření toho, jak se nakazila francouzskou nemocí (Perugini, 2004, s. 34, p. 160).

¹⁹³ V originále se ale píše o „camiseras castellanas“ [kastilské košilářky], což se dá vykládat buď jako Delicadova redakční nepozornost, nebo jako záměr, o jehož smyslu se můžeme jen dohadovat. Allaigne se ptá, zda z italského hlediska nemohly být za Kastilky brány všechny Španělky (1985, s. 188, p. 11). Joset a Gernert(ová) ale upozorňují na to, že Delicado si byl velmi dobře vědom rozdílu mezi „andaluským“ a „kastilským“, a přicházejí s domněnkou, že mu adjektivum „kastilský“ mohlo „uklouznout“ z důvodu „určitého mravního odsudku“ (2007, s. 390, n. 26.15).

¹⁹⁴ Další redakční nesrovnalostí je počet Napolitánčiných dětí. Zde se píše o dvou dcerách a jednom synovi, zatímco v M 11 nejprve o dcerách a dvou synech, z nichž se posléze stane syn jediný, Rampín (viz výše kap. 2.3.1.2).

¹⁹⁵ Srov. Allaigne, 1985, s. 188, p. 11, s. 190, p. 19.

¹⁹⁶ Delicado, 2009b, s. 530/B1v.

A **musíte si uvědomit**, že v tomto řemesle [Losána] všechny předčila, uměla toho víc než všechny dohromady a nejlépe si ho osvojila, takže můžeme tvrdit, že **za našich časů** tu **není** nikdo, kdo by toto řemeslo ovládal lépe a vydělával na něm víc než paní Losána, která, **jak povíme níže**, vynikala mezi všemi ostatními stejně jako Avicena mezi lékaři. *Non est mirum acutissima patria* [Není divu při tak ostrovtipné vlasti].

Tato pasáž je zvláštní tím, že se přímo obrací na čtenáře, což se objevuje jen v paratextech, a že vyprávění je vztaženo k narativní přítomnosti (druhá polovina roku 1524), což se objevuje pouze zde, v Dedikaci a v prvním mamotretu (viz výše). Zároveň vyzdvižení Losánina kosmetického mistrovství může odkazovat na mamotreta 56–62, v nichž Losána prostřednictvím fingovaného elixíru krásy oklame a vytěží čtyři slavné kurtizány. Konečně nebytí proleptického upozornění „jak povíme níže“, které se opět objevuje v celé *Losáně* pouze zde, v Dedikaci a v M 4, spolu s obdobnou formulí „jak potom uvidíme“ v M 5, mohla by být mamotreta 1 až 5 považována za autonomní, třebaže žánrově hybridní narativní celek, za jakousi mininovelu.

2.3.2.2 Mamotreta 6–23

Z hlediska času lze rozdíl mezi výše nastíněným prvním a následujícím druhým narativním úsekem vnímat jako přechod od exemplární či legendární časové neurčitosti do konkrétní historičnosti. V M 6–M 9 se totiž líčí, jak se Losána druhý den po příchodu do Říma seznámí s andaluskými košilářkami-konvertitkami a vypráví jim, co se jí předchozí den přihodilo. Přitom mimo jiné zmíní, že viděla korunovaci papeže Lva X. Nápadně přesná datace prvního Losánina dne v Římě, který spadá do druhého nebo třetího březnového týdne roku 1513,¹⁹⁷ má podle Allaira za cíl „dodat Delicadovu ‚exemplu‘ zdání autentičnosti, což u takového druhu literatury byl dosti tradiční prostředek“.¹⁹⁸ Zároveň spojení počátku Losánina působení ve Věčném městě se zahájením pontifikátu prvního medicejského papeže může implikovat nejrůznější symbolické významy.

Losána poté vypráví košilářkám o svém dětství a mládí a v podstatě shrnuje to, co již bylo řečeno v M 1–M 5, třebaže nyní uvádí některé informace, které předtím zmíněny nebyly

¹⁹⁷ Podle české, anglické a německé Wikipedie byl Giovanni de' Medici zvolen papežem 9. 3. 1513, vyhlášen jím byl 11. 3., na kněze vysvěcen 15. 3., na biskupa 17. 3. a na papeže byl korunován 19. 3. Pokud bychom tedy četli *Losánu* striktně mimeticky a v pozitivistickém duchu se chtěli dobrat přesného data Losánina vstupu do Říma, pak by to v souladu s její formulací, že „el Santo Padre iua a encoronarse“ [bude korunován Svatý Otec] (Delicado, 2009b, s. 531/2Br) mělo být 19. 3. 1513. Ovšem v 16. mamotretu, v němž se líčí třetí Losánin den ve Věčném městě, se praví, že nazítří je sobota, z čehož vyplývá, že naše hrdinka musela do Říma přijít ve středu. Podíváme-li se ale do onlinového historického kalendáře Miscellany < <http://www.arc.id.au/Calendar.html> >, zjistíme, že sobota byla právě 19. 3. Ze čtyř zbývajících možných dat tak připadá v úvahu jen 9. březen, který připadl na středu.

¹⁹⁸ Allaire, 1985, s. 191, p. 2; Allaire ještě dodává, že tento časový údaj nám však stejně nedovoluje určit, kolik v té době bylo Losáně let.

(např. že z Córdoby odešla v jedenácti letech) nebo byly podány jinak. Nakonec se Losána ptá na jejich rodinné poměry a na římské židy. Košilářky si mezitím kapciózní otázkou ověří, že Losána je také konvertitka, doporučí jí, aby šla za jednou Napolitánkou, u níž by mohla provozovat kosmetické řemeslo, a pošlou s ní chlapce, aby jí ukázal cestu. Následuje lingvisticky pozoruhodné M 10, v němž tři postavy s Losánou mluví a posléze jí i spílají v katalánštině. V M 11 se Losána setká s Napolitánkou a jejími dvěma, respektive jedním synem Rampínem. V M 12, v němž Rampín provází Losánu po městě, zazní poprvé, a to hned dvakrát – nejprve z Rampínových a poté Losániných úst – předpověď tragického roku 1527. Zároveň je zde při rozhovoru Losány se starou pradlenou poprvé explicitně zmíněna francouzská nemoc, neboť stařena prohlašuje, že přišla do Itálie ve stejném roce, kdy se nemoc objevila. V M 13 Rampín s Losánou zajdou do veřejných lázní a poté absolvují groteskní večeři u Rampínovy tety a strýce. V M 14 je vyličeena jejich první společná noc, při níž vykonají šest souloží, a následné ráno. V tomto mamotreto se také poprvé objeví čtyři promluvy uvozené jménem Auctor, jež mají výrazně metafikční charakter. V M 15 se znovu procházejí po Římě a domluví se, že budou podnikat a žít už napořád jen spolu. Z úst pouličního vyvolávače, jehož slova ovšem tlumočí Rampín, zde zazní třetí předpověď roku 1527. V M 16 vejdou do židovské čtvrti a hovoří s židem Trigem, který Losáně poskytne oblečení a slíbí jí, že jí pronajme dům a dohodí zákazníky.

Sedmnácté mamotreto představuje narativně pozoruhodnou, v kontextu tehdejší literatury ojedinělou metafikční vsuvku, která zasahuje jak čas příběhu, tak čas vyprávění a v níž se poprvé objeví postava Autora. Je tu prezentováno, jak Autor kvůli bolesti údu, již mu působí francouzská nemoc, přestane psát předchozí kapitolu,¹⁹⁹ do místnosti vstoupí Rampín a začnou spolu rozmlouvat. Budeme-li brát dataci napsání textu *Losány* doslova, pak se setkání z hlediska příběhu odehrává v druhé polovině roku 1524 a z hlediska vyprávění jde o výraznou anticipaci. Rampín nejprve Autorovi sděluje, že se teď u nemocné Losány holí víc než deset kurtizán. Tato scéna je později vyličeena v M 48, jehož děj se podle dvou explicitních výroků v M 54 skutečně odehrává roku 1524. Autor s Rampínem poté vzpomenou, že se poprvé setkali za papeže Julia II. (1503–1513) na Piazza Navona v domě jakéhosi kanovníka, u něhož Rampín sloužil. Dochází tu tedy naopak k výrazné retrospektivě, která odkazuje na dobu před příchodem Losány do Říma. Někteří losanovští kritikové však z následujícího Rampínova výroku na adresu kanovníkova domu:

¹⁹⁹ Jediný případ v celém textu *Losány*, kde je použito slovo kapitola místo mamotreto!

¡O, buena casa y venturosa! Más ganaua ella entonces allí, que agora la meitad [...] ²⁰⁰

Jó, to byl náramný, požehnaný dům! Tehdy si taky vydělal(a) dvakrát tolik co teď [...]

usuzují, že mluví o Losáně, a že tudíž nemohla přijít do Říma v den korunovace Lva X. ²⁰¹ Jiní ale poukazují na to, že „ella“ [ona] může nejen odkazovat na Losánu, ale také na „casa“ [dům], anebo může jít o redakční chybu. ²⁰² Rampín potom vypráví, jak Losána před čtyřmi dny svými čáry napálila hloupou Lombard'anku, zve Autora k Losáně na návštěvu a ptá se ho, zda nechce, aby ho vyléčila. Autor kvůli nedostatku času odmítá, slibuje, že někdy příště se stává, a nechá ji pozdravovat. Spíše tedy než o údaje nezbytné pro pochopení dalších událostí, jimiž se v podtitulku odůvodňuje interpolace tohoto mamotreta:

Información que interpone el Autor para que se entienda lo que adelante ha de seguir. ²⁰³

Informace, které sem Autor vkládá, aby se porozumělo tomu, co bude následovat.

se jedná o další Delicadovu schválnost, která vyprávění znepřehledňuje a fikcionalizuje.

Jak se tematizuje v podtitulku, ²⁰⁴ v M 18 se pokračuje v ději z M 16 a vypráví se, jak se Losána s Rampínem nastěhují do domu, který jim pronajal žid Trigo. V M 19–M 22 je vylíčen večer a noc, jež Losána stráví se svými prvními třemi římskými zákazníky. Třetí z nich, Kurýr (Valijero), jí prostřednictvím několika ohromujících enumerací poučuje o typech římských prostitutek, jejich původu a živobytí (M 20–M 22). Po Kurýrově odchodu přijde Rampín, a přestože má Losána za sebou devět koitů s Kurýrem (nepočítaje v to explicitně nezmníněné koity s předchozími dvěma zákazníky), souloží spolu a pak usnou. Následující den ráno (4. Losánin den v Římě) přijde žid Trigo a říká Losáně, že jedna kurtizána, která zrovna porodila, shání někoho, kdo by se jí postaral o domácnost. V M 23 jde Losána za kurtizánou, radí jí, jak se zbaví bolesti dělohy, která jí po porodu trápí, a jejímu milenci kanovníkovi poradí, jak vyléčit nemocný úd. Tímto mamotremem se končí První část *Losány*.

²⁰⁰ Delicado, 2009b, s. 548/D2v.

²⁰¹ Srov. Ferrara de Orduna, 1973, s. 105–106; Allaire, 1985, s. 252, p. 18; Perugini, 2004, s. 99, p. 548; Bubnova, 2008, s. 56, p. 353.

²⁰² Joset – Gernert, 2007, s. 425, p. 81.20.

²⁰³ Delicado, 2009b, s. 547/D2r.

²⁰⁴ „Prossigue el Auctor, tornando al décimo sexto mamotreto“ [Auktor se vrací do šestnáctého mamotreta a pokračuje tam, kde přestal] (Delicado, 2009b, s. 549/D3r).

2.3.2.2.3 Mamotreta 24–66

Děj Druhé části začíná několik měsíců, možná i let poté, co Losána navštívila kurtizánu a kanovníka. V M 24 se prezentuje, jak se Autor, který zde opět vystupuje již jako jedna z postav fikčního světa, prostřednictvím kamaráda Silvia s Losánou seznámí. Silvio nejprve na ulici zpovzdálí Losánu pozoruje, poté se objeví Autor a ptá se ho, kdo je ta žena. Silvio mu odpoví:

Esta es la Loçana, que está preñada de aquel canónigo que ella sanó de lo suyo.²⁰⁵

To je Losána, která je těhotná s tím kanovníkem, jemuž ho vyléčila.

Silvio poté podává shrnutí její osobnosti a jejího úspěšného působení v Římě, v němž se opakuje a variuje několik motivů z předchozích mamotret, především z M 5 (její existenční nezávislost, velká výřečnost, důvtip, schopnost poznávat a napodobovat a rychlost, s jakou se obeznámila s Římem) a zároveň předznamenává to, co bude vylíčeno v mamotretech následujících. Jedná se tu tedy o jakési další argumento či mezishrnutí. Autor následně Losánu osloví a rozmlouvají spolu. V závěru zazní z Autorových úst čtvrtá předpověď roku 1527. Autor se pak ještě objeví v M 25, v němž se líčí, jak pár dnů nato potká Losánu u jedné kurtizány, pronese s ní dvě banální repliky, poté uprostřed scény zmizí a již se v celé Druhé části neobjeví.

Děj vyprávěný v mamotretech 25 až 39 se odehrává v několika dnech, jejichž počet však nelze přesně určit a které od sebe dělí rovněž neurčitě dlouhé časové úseky, a dominuje mu Losánino konání, které v M 24 výstižně shrnuje Autorův kumpán Silvio:

[...] de modo que agora se va por casas de cortessanas, y tiene tal lauia que sabe quién es el tal que viene allí, y cada vno nonbra por su nonbre, y no ay señor que no desee echarse con ella por vna vez. Y ella tiene su cassa por sí, y quanto le dan lo enbía a su casa con vn moço que tiene, sienpre se le pega a él y a ella lo mal alçado, de modo que se saben remediar. Y esta haze enbaxadas y mete de su cassa mucho almazén, y sábele dar la maña, y sienpre es llamada señora Loçana, y a todos responde y a todos promete y çertifica, y haze que tengan esperança, avnque no la aya. Pero tien'esto: que quiere ser ella primero referendada, y no perdona su ynterés a ninguno, y si no queda contenta, luego los moteja de míseros y bien criados, y todo lo hecha en burlas. Desta manera saca ella más tributo que el capitán de Torre Sabela.²⁰⁶

[...] takže nyní chodí po kurtizánách a má takovou vyřídilku, že ví, kdo je to tehle a kdo je to tamten, a každého oslovuje jménem a neexistuje pán, který by se s ní alespoň jednou nechtěl vyspat. A má dům jen sama pro sebe a všechno, co jí dají, si pošle k sobě po chlupci, a vždycky mu a jí zůstane něco šlohnutého za nehty, takže se umí zaopatřit. Dělá prostřednici,

²⁰⁵ Delicado, 2009b, s. 558/E3v.

²⁰⁶ Delicado, 2009b, s. 559/E4r; „mete **en** su cassa mucho almazén” opravuji podle digitální faksimile (Delicado, 2003) a dalších edic na „mete **de** su cassa mucho almazén“.

přítom mnoho neriskuje a umí to náramně mazaně, všichni jí říkají paní Losáno a ona má pro všechny odpověď a všem něco slíbí a potvrdí a řekne jim, aby měli strpení, i když se stejně nedočkají. Navíc má takový zvyk, že chce, aby si klienta nejdřív sama zprubovala, a nikomu nepromine, co jí náleží, a pokud to není podle jejích představ, nadá mu do lakomců a nevychovců a pořádně se mu vysměje. Takto si přijde na víc poplatků, než kolik jich má kapitán Sabelské věže.

Z dosti nepřehledného sledu scén M 25–39, v nichž Losána jedná s novými a novými postavami, jež si žádají jejích zprostředkovatelských služeb nebo jiné rady a pomoci, rozmlouvá s nimi na nejrůznější témata (taxy prostitutek, chvála pravidelného sexu ap.) a sem tam si virilitu některého z klientů sama otestuje, dějově a stylově vyčnívají tři události burleskní povahy, jež jsou zachyceny v M 31–34 a jejichž protagonistou je Rampín. V M 31 se přes Losánino varování Rampín pustí kvůli ceně baklažánů do hádky s trhovcem, který poté, co mu je Rampín ukradne, na něj zavolá drába a Rampín je vsazen do vězení. V M 32 se to Losána dozví, domnívá se, že Rampín ve své prchlivosti někoho zabil, nařiká, že ho pověsí, a shání po Římě přímluvu a pomoc. Nakonec jí jeden známý poví, že Rampínův případ se dostal až k Jeho Svatosti, a když vyšlo najevo, že jen ukradl čtyři baklažány, Rampína pustili. V M 33 se Rampín vrátí domů, při úklidu se lekne krysy a spadne do žumpy. Konečně v M 34 jde za Losánou k jedné kurtizáně, kde ho její čeled' přinutí sníst slaninu, a protože je žid nebo konvertita, mohutně se pozvrací. V této části je pozoruhodný také motiv Losánina potratu (M 31, M 37) a hledání si nového bydlení (M 34–38).

V Druhé části je také řada časových údajů, které se vztahují k událostem jak aktuálního světa, tak Losánina příběhu. V M 28 Losána navštíví palác kardinála z Andalusie, jemuž slíbí, že mu druhý den uvaří speciality z jeho vlasti. Po jejím odchodu Špižírník (Dispensero) vzpomíná na zlaté časy za papeže Alexandra VI. (1492–1503) a ptá se Kurýra (Valijero), který se objevil v M 19–22, zda Losánu zná. Kurýr mu podrážděně odpoví, že s Losánou spal hned první noc v jejím nově zařízeném domě, že má krásné tělo a že nyní již z vlastní zkušenosti musí znát všechny římské prostitutky, o kterých jí vyprávěl. V M 29 Losána potká sienského pážete, kterého hubuje, že ji vypočetl jako masku v karnevalové komedii. Z této zmínky o masopustních svátcích, jež se mohou konat od Tří králů do Popeleční středy, lze usuzovat, že události M 24–30 se odehrávají minimálně jeden rok po událostech M 5–23, které jsou zasazeny do března 1513. V M 31 je zmíněna bitva u Ravenny (11. 4. 1512)²⁰⁷ a plnění Florencie, které může odkazovat na rok 1406, nebo 1494, nebo

²⁰⁷ Damiani a Allegra (1975, s. 244, p. 10) mylně uvádějí datum 2. 2. 1512, které převzalo několik dalších edic (např. Joset – Gernert, 2007; Bubnova, 2008).

dokonce 1530.²⁰⁸ V M 32 je dvakrát a v M 34 ještě jednou jmenována Jeho Svatost (Su Santidad), kterou někteří editoři identifikují jako Lva X. (1513–1521).²⁰⁹ V M 34 je ústy postavy Zbrojnoše (Escudero) pronesena pátá předpověď neblahého roku 1527 a v M 38 je zmíněno vyplnění Janova (sacco di Genova) císařským vojskem Karla V., které se stalo v květnu 1522. V M 39 Losána prohlašuje, že prostitutka může své řemeslo provozovat od dvanácti do čtyřiceti let.

Děj zachycený v M 40–54 se odehrává ve dvou po sobě následujících dnech. Vzhledem ke skutečnosti, že v M 54 je dvakrát výslovně řečeno, že je rok 1524, můžeme i poslední, čtyřicáté mamotreto Druhé části zasadit do tohoto roku. Pokud se zároveň M 48, v němž se k Losáně, která byla kvůli nemoci dva týdny v posteli, přijde deset kurtizán oholit, časově shoduje s M 17, jež reprezentuje narativní přítomnost a ve kterém Rampín říká Autorovi, že se u nemocné Losány právě holí víc jak deset prostitutek, pak by se události těchto dvou dnů měly navíc dít v druhé polovině onoho roku.

V M 40 Losána vedle Řekyně a dvou Benátčanek, kterým v následujícím, prvním mamotreto Třetí části (M 41) poskytne kosmetické služby, potká také dva muže, které zná z doby, kdy žila ve Středomoří s Diomedem, má z nich strach a chová se k nim přemrštěně poníženě, avšak stranou jim hrubě spílá. V M 42 se znovu objeví postava Autora a rozmlouvá s Rampínem a Losánou, která mimo jiné připomene, že když zemřel císař Maxmilián I. Habsburský (12. 1. 1519), podle blázna, který volal „Oliva ze Španělska, ze Španělska, ze Španělska“, předpověděla zvolení Karla V. císařem (28. 6. 1519), a dále nepřímou vysloví šestou předpověď roku 1527. V M 43 Autor vyjde z Losánina domu ven a rozmlouvá s lidmi, kteří k ní jdou, a komentuje je. Nakonec přijde Autorův kamarád Silvano, hovoří spolu a pak odcházejí. Autor jako postava se poté již v *Losáně* neobjeví.

V M 44–47 je líčeno, jak na druhý den Losánu navštíví Silvano a rozmlouvají spolu. Losána žehrá, že v Římě nyní vládne lakota, protože dřív si o sobotách vydělala mnohem víc než například tuto Bílou sobotu (musí být tedy po Velikonocích), a že by si zdejší prostitutky stejně jako vysloužilí vojáci zasloužily invalidovnu (taberna meritoria) (M 44). Silvano jí odpovídá, že podle něj taková invalidovna v podobě Arcišpitálu sv. Jakuba, v němž se léčí francouzská nemoc, již v Římě je a že o Losáně včera mluvil s jedním svým kamarádem, tj. Autorem (M 45). V M 46 Losána vzpomíná, jak byla za mlada v Levantě a Negropontu, jak také sloužila u syna Silvanova pána, potom vypráví dvě příhody, patrně lidového původu, o

²⁰⁸ Srov. Joset – Gernert, 2007, s. 159, p. 12; s. 455, p. 159.12. Jak upozorňují Joset a Gernert, kdyby se potvrdilo, že se jedná o dobytí Florencie 12. 8. 1530, pak by to mělo závažné důsledky na předpokládané datum vydání *Kontrfeje* (viz více kap. 2.4.4).

²⁰⁹ Srov. Allaigne, 1985, s. 328, p. 16; Joset – Gernert, 2007, s. 163, p. 22; s. 174, p. 17.

stařeně a ztracené slepici a vesničanovi a ztracené oslici, a jak jim je pomohla najít. Nakonec se ptá Silvana na jeho kamaráda, s nímž včera mluvil a který píše její portrét. V M 47 Silvano podává Losáně historicko-geografický výklad o andaluském městě Martos, v němž Autor vyrostl. Nakonec Losána zve Silvana, aby k ní přišel nikoliv druhý den, ani v sobotu, ale až v neděli na večeri, byl u ní do pondělí a četl jí z *Carajicomédie*, *Comédie Tinelarie* a *Celestiny*.

V M 48 za ní přijde deset kurtizán (pravděpodobně identická událost, o níž mluví Rampín v proleptickém M 17) a poté ještě dvě vdané košilářky ze čtvrti Pozzo Bianco, aby je oholila. V M 49 za ní přijde Rampín a hlásí jí, že s ní chce mluvit sluha španělského vojína, který právě dorazil do Říma. Sluha Hergeto říká, jaký má Losána ve Španělsku věhlas, že dokonce ženy, které sem putují podívat se na Svatý rok, tj. rok 1525, učí své dcery její jméno, aby se v případě nouze na ni mohly obrátit, a že jeho pán Trujillo potřebuje její pomoc. V M 50 jde Losána za Trujillem, který po ní chce, aby mu vyléčila pohlavní úd, a důvtipně tak dosáhne soulože. V M 51 se Losána vrací domů a láteří, jak ji Trujillo doběhl a zahanbil. V M 52–53 Losána rozmlouvá s vagabundem Saguesem a starou prostitutkou Divicií, která říká, že přišla do Itálie v roce 1488, tedy ve stejném roce, kdy francouzský král Karel VIII. vtrhl do Neapole²¹⁰ a začala francouzská nemoc (stejně jako prادلena z M 12). Losána vypráví pověst o císaři Temperiovi, která vysvětluje původ jména Tibera, a poté se Saguesem bez zjevné motivace uvádějí další informace o Martos. Sagueso odejde a v M 54 nejprve Losána a poté Divicia výslovně prohlásí, že je rok 1524. Divicia vykládá historii, jak se v Itálii objevila francouzská nemoc, a opět udává rok 1488, neboť říká, že tomu už je třicet šest let, co to začalo. A dodává, že tato morová rána nyní díky dřevu ze Západní Indie, tj. guajakovému dřevu, už začíná ustupovat, a předpovídá, že šedesát let po svém objevení, tedy roku 1548, skončí.

Následuje M 55, které časově a dějově nenavazuje na předchozí ani následující mamotreta a je parodií sentimentální rétoriky a kurtoazních schémat dobové literatury. Losána v něm rozmlouvá s osmnáctiletým Coridónem, který ji žádá o radu, jak se dostat ke své milé Polidoře, která se musela provdat za bohatého starce. Losána mu poradí, aby se převlékl za bláznivou chudou dívku Jaquetu, a učí ho koktat a říkat nesmysly. Má mimo jiné volat:

¡Vittoria, vittoria, el enperador y rei de las Españas aurá gran gloria!²¹¹

²¹⁰ Jak upozornili již Damiani a Allegra (1975, s. 351, p. 6) jedná se o chybnou dataci, protože Karel VIII. vtáhl do Neapole 22. února 1495 (Perugini [2004, s. 279–280, p. 1479] uvádí rok 1494, avšak to byl rok počátku tažení, srov. Bubnova, 2008, s. 166, p. 1058).

²¹¹ Delicado, 2009b, s. 607/L4r.

Vítězství, vítězství, císař a král Španělska dosáhne veliké slávy!

Podle Carly Peruginy²¹² se jedná o narážku na vítězství Karla V. nad francouzským králem Františkem I. v bitvě u Pavie, k níž došlo 24. února 1525. Tuto interpretaci, jež by znamenala další věštbu události stanuvší se až po deklarovaném sepsání *Losány*, podporuje následující Losánin výrok, že jeho vítězství jasně předpovídá španělská móda, která již vytlačila módu francouzskou. Nakonec Losána Coridónovi poradí, že pokud chce vypadat jako úplný blázen, ať prohlásí, že vyléčí francouzskou nemoc, protože tu nemůže vyléčit nic jiného než guajakové dřevo.

Děj M 56–64 se odehrává v jednom dni a jeho osu tvoří Losánin trik s údajně zázračným elixírem krásy, díky němuž obalamutí a hmotně vytěží čtyři významné kurtizány. Přitom potká čtyři dvojice mužských postav – šviháky (M 56–57), neapolské pasáky (M 58), lékaře (M 59) a právníky (M 60) – a rodinného doktora (M 61–62) a hovoří s nimi na nejružnější témata. V M 63 ji navštíví hloupá Pelegrina, aby od ní získala několik rad a poučení. V M 64 za ní přijdou čtyři podkoní s prosbou, zda by jim zařikáním vyléčila příjčné vředy v tříslech a zda by u sebe nebytovala sardského šlechtice Porfiria a jeho osla Robusta. Pokud jde o časové určení, Losána dvakrát říká, že je sobota (M 57, M 60), a v M 62 s kurtizánou Imperií a její služkou potkají karnevalový průvod, což by znamenalo, že se děj odehrává na začátku roku. Vzhledem k tomu, že události v M 40–54 jsou situovány do druhé poloviny roku 1524, mělo by se jednat o rok následující, případně o léta 1526 nebo 1527.

Námět M 65 má patrně lidový původ.²¹³ Líčí se v něm, jak Porfirio naříká, že nevyhraje sázku, protože jeho osel Robusto neumí číst, a nezíská proto titul bakalář. Losána mu poradí, že aby se číst naučil, má mu dát mezi stránky knihy zrní. Podle Carly Peruginy je třeba toto mamotreto interpretovat jako podobenství toho, jak Losána vyléčila Porfiriovu impotenci.²¹⁴

Poslední M 66 je bezpochyby významově nejvydatnějším a interpretačně nejobtížnějším mamotremem *Losány*, neboť je plné alegorických vizí, symbolů, víceznačných výrazů, nejasných narážek a protimluvů. Nadepsáno je:

Cómo la Loçana se fue a biuir a la ísula de Lípari, y allí acabó muy santamente ella y su pretérito criado Ranpín, y aquí se nota su fin y vn sueño que soñó.²¹⁵

²¹² Perugini, 2004, s. 299, p. 1559.

²¹³ Srov. Menéndez Pelayo, 1910, s. CLXXIII–CLXXVII; Damiani – Allegra, 1975, s. 413.

²¹⁴ Perugini, 2004, s. 340, p. 1734. Sémantickou bohatost tohoto mamotreta zevrubně analyzuje Allaire (1985, s. 110–116).

²¹⁵ Delicado, 2009b, s. 621/N3r.

Jak Losána odešla žít na ostrov Lipari, kde velmi svatě dokonala ona a její někdejší sluha Rampín, a zde se znamená její konec a sen, jenž se jí zdál.

Losána vypráví Rampínovi nejprve sen o Plutónovi jedoucím na Sieře Moreně jako na koni, o blízcím se Martovi a jeho strašných služebnících a o Merkurovi, s nímž doplula až do bezpečných Benátek.²¹⁶ Rozrušením se probudila, ale ani poté se toho snu nemohla zbavit. Vybavila si, že přemítala o tom, proč věci, které mají být v hlubinách, jsou jako Plutón na Sieře Moreně, a naopak ty, které jsou ve výši, se vrhají střemhlav dolů jako luňák, jenž se nebojí strašáků a nenechá na pokoji žádné kuře, a proto už slepice neudělají tolik kuřat, kolik jich luňák sní. A dál si vzpomněla, že se jí zdálo o obrovském stromu bláznovství a marnosti, na jehož vršku kdosi seděl, bez přestání se smál a hlídal plod, na nějž nikdo nedosáhl. Pod stromem viděla celé lidstvo, které se z něj ze všech sil snažilo alespoň malý kousek utrhnout, a komu se to podařilo, měl se za šťastlivce. Losána pak zmiňuje astrologa, který jí a Rampínovi řekl, že jeden z nich půjde do ráje, protože tak to viděl ve hvězdách a v jejich krocích, a také kvůli tomu jejímu snu. Poté Losána mluví o tom, že chce do ráje a že zařídí, aby se tam za ní dostal také Rampín, který jí odpoví, že lepší ráj bude v Neapoli. Losána dál mluví o věčném Míru, který pošle zavázaný Šalamounovým uzlem, a zmiňuje palindrom ROMA/AMOR.²¹⁷ A nastiňuje plán, jak spolu odejdou na ostrov Lipari, kde si Losána změní jméno na Vellida. Potom bude více než čtyřem scházet, ačkoliv už není sama, neboť v Římě jsou nyní více než čtyři Losány. A konečně se už zbaví svého podnikání. Pokračuje pasáž, v níž výčtem stejných témat, jaká jsou vyjmenována v úvodním Argumentu, zúčtuje dosavadní živobytí a rozhodne se, že se zařídí jako Mír, jenž prchá na ostrovy, kde ho nikdo neotravuje, neboť všichni jsou zaměstnáni lámáním větví ze zmíněného stromu marnosti. A také Losána skončí tak, že z něj bude trhat listí.²¹⁸ Mamotreto a celá *Losána* končí těmito dvěma větami:

Estarme he reposada y veré mundo nueuo, y no esperar que él me dixé a mí, sino yo a él. Ansí se acabará lo pasado y estaremos a uer lo presente, como fin de Ranpín y de la Loçana.²¹⁹

Takto spočinu a spatřím nový svět. A nebudu čekat, až on mě opustí, nýbrž já opustím jeho. A tak se dovrší to, co se stalo, a budeme vidět to, co se děje, jakožto konec Rampína a Losány.

Jak je patrné z hrubě nastíněného resumé a jak upozornil Bienvenido Morros Mestres,²²⁰ Delicado pro *Losánu* navrhuje přinejmenším čtyři různá rozuzlení. Zaprvé Losána a Rampín

²¹⁶ Citát této pasáže a jeho překlad viz kap. 2.4.5.3.

²¹⁷ Citát této pasáže a jeho překlad viz kap. 2.2.2.1.

²¹⁸ Citát této pasáže a jeho překlad viz kap. 2.4.1.

²¹⁹ Delicado, 2009b, s. 622–623/N3v–N4r.

odplují do Benátek, jak také názorně ukazuje titulní dřevořez *Lod' bláznů*.²²¹ Zadruté se spolu odeberou do Neapole. Zatřetí se dostanou do dosti neortodoxního ráje. Anebo začtvrté přesídlí na ostrov Lipari, jak se tvrdí v nadpisu a textu M 66 a vysvětluje v paratextech Autorova omluva a Rejstřík. Anebo zapáté Losána nikam neodejde, jak dokládá její Epištola coby předposlední paratext? V něm totiž jako očitá svědkyně podává svým „sestrám v lásce“ zprávu o hrozném plnění Říma roku 1527 a varuje je, aby tam nechodily. Z posledního souvětí je zároveň zřejmé, že Věčné město již sama opustila:

Sed ciertas que si la Loçana pudiesse festejar lo passado o dezir sin miedo lo presente, que no se ausentaría de vosotras ni de Roma, máxime que es patria común que, voltando las letras, dize Roma Amor.²²²

Buďte si tím jisty, že kdyby Losána mohla oslavovat to, co se stalo, či beze strachu mluvit o tom, co se děje, že by vás, ani Řím neopustila, a to hlavně proto, že je to společná vlast, které když se obrátí písmena, znamená Řím Láska.

Máme tomu tedy rozumět tak, že se Losána teprve až potom vydala na Lipari hledat věčný Mír? Allaignova detailní analýza M 66 přesvědčivě ukazuje,²²³ že tato představa je jen jedním z nesčetných konceptistických protimluvů, antitezí a kontradikcí *Kontrfeje*, které stejně jako Šalamounův uzel nelze rozplést a jež představují jednu z nejdůležitějších rovin jeho významové výstavby.²²⁴

²²⁰ Morros Mestres, 2009, s. 3. Sám Morros tato čtyři rozuzlení ve svém článku ale nevyjmenovává a zabývá se pouze motivem Losániny záchrany Merkurem a jeho klasickými pretexty.

²²¹ Toto rozuzlení zastává Carla Perugini (2004, s. 343, p. 1750).

²²² Delicado, 2009b, s. 628/N6v.

²²³ Allaigne, 1980, s. 265–282; 1985, s. 132–143.

²²⁴ Můj pokus o interpretaci M 66 viz kap. 2.4.6.

2.4 Významová výstavba

Jak už bylo naznačeno v předchozí kapitole, narativní struktura, v níž absentuje dramatický příběh a jejíž umělecká působivost spočívá v situačních dialozích, má ve významové výstavbě *Kontrfeje* funkci rámce, osnovy či půdorysu pro další, mnohem vydatnější, rafinovanější a komplexnější sémantické roviny. Vedle typografie a ikonografie, které jsem pojednal v kap. 2.2.2, jsou to významotvorné principy, jejichž obecnou povahu představuji v kap. 2.4.1. Jedná se o kontradikce, dvojsmysly, konceptismy a motivická echa. Dalšími zásadními složkami významové výstavby, jimiž se částečně nebo komplexněji zabývám, jsou Delicadova ozvláštňující práce s jazykem (kap. 2.4.2), specifické strukturní využití a tematizace předjímání budoucnosti (kap. 2.4.3–2.4.6) a novátorské metafikční strategie (kap. 2.4.7).

2.4.1 Obecné významotvorné principy

Za prvé to jsou kontradikce. Nesčetné protimluvy a nesrovnalosti se objevují již v autorských paratextech.²²⁵ Může se jednat o autorova tvrzení, která si odporují nebo jsou očividně nepravdivá. Například v úvodním Argumentu si autor vymínuje, že nikdo nesmí do díla žádným způsobem zasahovat, zatímco v závěrečných paratextech dvakrát vyzývá, aby ten, komu se *Kontrfej* dostane do ruky, ho opravil. Nebo přestože v *Losáně* vystupují nebo jsou předmětem hovorů muži církve, papeže nevyjímaje, a povětšinou jsou vylíčení pramálo bohabojně nebo ctnostně, v Rejstříku autor tvrdí, že

[...] en todo este retrato no ay cosa ninguna que hable de religiosos, ni de santidad, ni con yglesias ni eclesiásticos, ni otras cossas que se hazen que no son de dezir.²²⁶

[...] v celém tomto kontrfeji se vůbec nic nedotýká ani duchovních, ani svatosti, ani se v něm nemluví o kostelech, kněžích, ani o dalších věcech, které se dějí, avšak nesmějí se zmiňovat.

V jiných případech jde o rozpory, které nejsou prvoplánové a na první pohled zřejmé. Spočívají v inkoherenci či nelogičnosti některých větných konstrukcí nebo v kontradikci mezi některou z významových vrstev určitého slova a jeho kontextem či mezi jeho formou a deklarovaným sdělením. Kupříkladu ve výše uvedeném výčtu témat, která se v *Kontrfeji* údajně nevyskytují, jsou věci církve a věci, „které se dějí, avšak nesmějí se zmiňovat“, rozuměj tedy věci, jež pro svou špatnost mají být zamlčeny, postaveny syntakticky, a tudíž i

²²⁵ Na některé z nich upozornil a analyzoval je Claude Allaire (1980, s. 9–18; 1985, s. 17–26), z něhož v této části vycházím.

²²⁶ Delicado, 2009b, s. 624/N4v.

významově na roveň. Příklad kontextuální nesrovnalosti vyvstane, když ocitujeme výše uvedenou pasáž vcelku:

Va dividido en mamotretos sesenta e seys. Quiere dezir mamotreto libro que contien diuersas razones o copilaciones ayuntadas. Ansí mismo, porque en semejantes obras seculares no se deue poner nonbre ni palabra que se apertenga a los libros de sana y santa dotrina, por tanto en todo este retrato no ay cosa ninguna que hable de religiosos, ni de santidad, ni con yglesias ni eclesiásticos, ni otras cossas que se hazen que no son de dezir.

Rozdělen je na šedesát šest mamotret. Mamotreto znamená knihu, která obsahuje různé náměty či sebrané kompilace. Takto taky z důvodu, že v podobných světských dílech není záhodno uvést ni jméno ni slovo, jež by se dotýkalo knih zdravého a svatého učení, v celém tomto kontrfeji se proto vůbec nic nedotýká ani duchovních, ani svatosti, ani se v něm nemluví o kostelech, kněžích, ani o dalších věcech, které se dějí, avšak nesmějí se zmiňovat.

Jak už bylo řečeno (kap. 2.2.3.2) označení *mamotreto* primárně odkazuje na latinské dílo *Mamotrectus super Bibliam* italského františkána Giovanniho Marchesini. V tomto ohledu je tedy Delicadova definice, že mamotreto „znamená knihu, která obsahuje různé náměty či sebrané kompilace“, na první pohled přiměřená. Ovšem v následující větě se již v přímém rozporu s obsahem Marchesinovy příručky mluví o „světských dílech“, v nichž „není záhodno uvést ni jméno ni slovo, jež by se dotýkalo knih zdravého a svatého učení“. Konečně formální rozpory můžeme ilustrovat na případu ze závěru Rejstříku, v němž Delicado vyzývá k pečlivému čtení *Kontrfeje*, avšak zároveň varuje, aby nebyl čten ve školách. A tuto výstrahu paradoxně formuluje ve školském jazyce, tedy latinsky: „*sed non legatur in escolis*“!²²⁷

Druhý Delicadův tvůrčí princip představují kontinuální dvojsmysly nejrůznější jazykové povahy (polysémie, paronymie, opozitnost, metafora, metonymie, frazeologie, mezijazyková homonymie ap.), které zhusta čerpají z tradice erotické lidové i umělé slovesnosti (např. *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* obsahující *Carajicomedii*) a obrazností zasahují rozmanité oblasti lidské činnosti (gastronomii, ruční práce, příbuzenstvo, právo, obchod), ale také místopis, vlastní jména atd. Za příklad zde můžeme uvést již citovanou definici mamotreta (kniha obsahující „diuersas razones o copilaciones ayuntadas“), jež má několikanásobnou erotickou konotaci, neboť *razón* mohl v lidové poezii označovat mužský pohlavní úd, *copilaciones* asociují *copulaciones* a tento význam ještě zesiluje atribut *ayuntadas* příbuzný se slovem *ayuntamiento*, které mimo jiné znamená soulož.²²⁸

Třetí zásadní významovou linii, jež se stýká a překrývá s předchozími dvěma, tvoří konceptistické hry, kulturní, dobové a literární reminiscence, reference, aluze a analogie, které

²²⁷ Delicado, 2009b, s. 625/N5r.

²²⁸ Srov. Allaire, 1985, s. 44.

se zakládají na scholasticko-humanistické vzdělanosti, španělské literatuře a folklóru, především andaluské, tj. křesťanské, arabské a židovské provenience, a na dobových realitách ap.

Polysémie dvojsmyslů a konceptismů je často signalizována výrazovými a/nebo významovými prostředky, které mají nejrůznější podobu a jež Claude Allaire nazývá *embragues*.²²⁹ Může se jednat o typografické nebo ikonografické signály, o výše zmíněné kontradikce anebo o sémantické klastry, tj. o nahromadění příbuzných a mnohdy příznakových lexikálních jednotek.

Další stabilní výrazový prostředek *Kontrfeje* jsem nazval motivická echa. Jde o opakování a variování nejrůznějších formálních a obsahových motivů (Anticelestina, věštby a předpovědi, nápodoba a paměť, autor a stvořitel, synonymismus). Jedním z konkrétních projevů tohoto principu je jev dvojnictví (srov. již zmíněné Rampínovo²³⁰), podvojnosti, trojitosti či vícečetnosti, jež se také nejrůznějším způsobem tematizuje (název ostrova Lipari, trojí Losánino jméno, trojí vstup do ráje ap.). Z ikonografické roviny zmiňme namátkou dvakrát se opakující originální dřevořezy nebo dvakrát se opakující dřevořezy *Hvězdy* nebo *Martovy busty*. Jiným projevem tohoto prostředku je kompoziční kruhovost a symetričnost či pseudokruhovost a pseudosymetričnost, jíž je dosaženo tak, že mnoho stejných nebo podobných textových a obrazových motivů se nachází jak na začátku knihy, tak na jeho konci. Například titulní dřevořez *Lod' bláznů* koresponduje s motivem stromu bláznovství z 66. mamotreto; dřevořez *Osel* z rubové strany titulního listu motivicky souzní s 65. mamotremem, v němž se osel Robusto má stát bakalářem; motiv Amora se zavázanýma očima, jehož šíp zasáhne Aldonzu a Diomeda ve 3. mamotretu, se shoduje s dřevořezem *Amor* ze závěru knihy anebo osm z dvanácti témat, jež se mají v *Losáně* objevit a které jsou vypočítány v úvodním Argumentu, Losána v závěrečném 66. mamotretu přesně ve stejném pořadí zopakuje. Srov. Argumento:

Dezirse á primero la cibdad, patria y linaje, **ventura, desgracia** y fortuna, su **modo, manera** y **conuersación**, su **trato, plática** y **fin** [...]²³¹

Zmínit se především musí její město, vlast a rodokmen, štěstí, neštěstí a osud, její způsoby, postupy a zástoje, její styky, praxe a konec [...]

A 66. mamotreto:

²²⁹ Španělský výraz *embrague* znamená spojku, převodovku a jde o Allaireův (a Cotraitův) překlad Jakobsonova a Jespersónova anglického termínu *shifter* (Allaire, 1985, s. 22–23, p. 7).

²³⁰ Viz výše kap. 2.3.1.2.

²³¹ Delicado, 2009b, s. 523/A2r.

[Y] pues é visto mi **ventura** y **desgraçia** y é tenido **modo** y **manera** y **conuersación** para saber biuir, y veo que mi **trato** y **plática** ya me dixan, que [no] corren como solían, haré como haze la Paz, que huye a las ysas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da, que todos son ocupados a ronper ramos del sobrescrito árbol, y cogiendo las hojas será mi **fin**.²³²

A protože jsem už viděla svoje štěstí i neštěstí a dost si užila svých způsobů, postupů a zástojů, díky nimž jsem dokázal vyžít, a vidím, že mě opouštějí moje styky i praxe, neboť už to s nimi nechodí tak jako dřív, zařídím se stejně jako Mír, který prchá na ostrovy, a protože ho tam nehledají, spí si klidně a bez mrzutostí, ježto ho nikdo neotravuje, neboť všichni jsou zaměstnání lámáním větví z výše zmíněného stromu, a trháním listí, což bude i můj konec.

Extrémní sémantická hutnost, kontinuální kontradikce a všeprostopující ambivalentnost převážně erotické povahy a burleskního účinku na jedné straně zakládají uměleckou jedinečnost *Kontrfeje*, na straně druhé působí nemalé výkladové potíže. Ty navíc zesiluje žánrová hybridnost, v dobovém literárním kontextu unikátnost a absence jakékoliv bezprostřední nebo pozdější recepce, jež mimo jiné zásadně znesnadňují, ba znemožňují určit nějaké jednoznačné poslání či autorský záměr.

Takovýto sémantický komplex staví před moderní vykladače dvojí interpretační riziko. Za prvé to jsou silně redukující a jednostranné interpretace, které neberou v potaz všechny aspekty významové výstavby *Kontrfeje* a snaží se jeho celkový smysl stanovit na základě jednoho vševysvětlujícího a většinou ideologizujícího momentu (např. jako výraz a důsledek domnělého Delicadova konvertitství). Druhé riziko představují nadinterpretace, jejichž míru nelze v posledku přesně určit, neboť z podstaty Delicadovy tvůrčí metody plyne, že jednak jakákoliv odchylka od normy, včetně například errat, může být chápána jako záměrná, jednak rozsah možných intertextových a ostatních sémantických vztahů se může rozpínat donekonečna. Není se pak co divit, že jsou interpreti, kteří některý z výše nastíněných tvůrčích principů analyzují až do neověřitelné krajnosti, anebo v *Kontrfeji* někdy až paranoidně hledají jakýsi esoterický smysl.

Zatímco jednotlivé interpretace, jež se objevily během moderní recepce *Kontrfeje*, shrnu a zhodnotím v další části práce, zde se omezím na poznámky a návrhy k několika stránkám významové výstavby, které se doposavad buď částečně, anebo úplně přehlížely.

2.4.2 Superlativ absolutní

Nejrůznějším jazykovým aspektům *Kontrfeje*, jakými jsou paremiologie, etnolekty, dialekty, sociolekty, oralita, novotvary a neologismy ap., se v losanovské literatuře věnovala

²³² Delicado, 2009b, s. 622/N3v. Podle Delicado, 2008 začínám pasáž velkým písmenem a doplnil jsem opomenutou zápornku *no*.

z hlediska jejich určení, popisu a míry zastoupení již poměrně značná pozornost. Přesto je stále nedostatečně zmapována, a to především pokud jde o stránku funkční a významovou, ta Delicadova práce s jazykem, jejíž ozvláštňující efekt vyvstane, když u potenciálně příznakového jazykového prostředku zjistíme jeho frekvenci, distribuci a kolokace²³³ a tyto údaje porovnáme s dobovým jazykovým územím.²³⁴ Příklad takovéto analýzy zde uvedu z oblasti kultismů, kterými je *Kontrfej* doslova přetížený,²³⁵ přesto však jejich identifikace, četnost, dobová novost a autorská intence filologickým komentářům moderních edic uniká nejvíce.

Superlativ absolutní adjektiv a adverbii se ve španělském písemnictví začíná výrazněji uplatňovat od 15. století, ale až do 17. století se užívá spíše výběrově, především u latinismů a ve funkci epitet, a je vnímán jako silný kultismus.²³⁶ Ve slovesné produkci let 1450–1540 se v drtivé většině objevuje v textech neliterárních, zvláště historiografických (Fray Bartolomé de las Casas, Gonzalo Fernández de Oviedo, Hernán Cortés), epistolárních (Alfonso de Valdés) a náboženských (Fray Antonio de Guevara, Fray Luis de Granada), a v dílech přeložených z latiny, italštiny nebo katalánštiny. V původní umělecké tvorbě, tj. lyrice, epice, výpravné próze nebo dialogu či v dramatu, se vyskytuje jen sporadicky.²³⁷ Například v celé *Celestině* se objevuje pouze šestkrát, dvakrát v pásmu vypravěče a čtyřikrát ve dvou Kalistových promluvách, v nichž parodicky podtrhuje jejich literárně afektovaný a hyperbolický styl.

O to více pozoruhodné je zjištění, že v *Kontrfeji* je superlativ absolutní zastoupen 55 výskyty²³⁸ a že z 85 španělských textů původní umělecké tvorby z let 1450–1540, v nichž se tento jazykový prostředek nachází, se co do jeho četnosti Delicadovo dílo nachází na čtvrtém

²³³ Opírám se zde hlavně o lematizovanou konkordanci *Kontrfeje*, jež je součástí disertační práce Rocío Díaz Bravo (2009, s. 745–1693).

²³⁴ Aktuální primární nástroj pro jeho rekonstrukci představuje *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE) Španělské královské akademie (RAE) dostupný online na <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>. Sekundárním zdrojem jsou dobové slovníky souhrnně zpřístupněné v rámci nástroje *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) a dostupné online na stránkách RAE: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.

²³⁵ Na tento fakt upozornil a zevrubně jej analyzoval Juan A. Frago Gracia (1988, především s. 56–59). Protože však jedním z cílů jeho studie je vyvrátit Menéndez Pelayovo tvrzení, že Delicado byl nevzdělaný, zaměřil se především na četnost těchto jazykových prostředků, zatímco problematikou jejich funkce a významu se v podstatě nezabýval.

²³⁶ Srov. Morreale, 1955; Serradilla, 2005; Wang, 2013, s. 24–26; Zavadil, 2004, s. 30.

²³⁷ CORDE (cit. 21. 11. 2017) našel za období 1450–1540 pro formanty *-ísim-* nebo *-íssim-* 7710 výskytů, pro formant *-érrim-* a báze *máxim-*, *mínim-*, *óptim-*, *pésim-*, *péssim-*, *suprem-* a *ínfim-* 589 výskytů, dohromady 8299 výskytů superlativu absolutního adjektiv a adverbii. Na texty neumělecké připadá 7291 výskytů a na překlady umělecké literatury 371 výskytů, zatímco v původní umělecké tvorbě se objevuje 637krát. V textech neuměleckých a překladech se tedy nachází přibližně 92 % užití tohoto jazykového prostředku (srov. CORDE, cit. 21. 11. 2017; je třeba vzít navíc v úvahu, že v CORDE jsou umělecké [ficción] a neumělecké [no ficción] texty zastoupeny v poměru 44 : 56 %).

²³⁸ 34 *-ísim-*, 2 *mínim-*, 1 *ínfim-*, 1 *pésim-* a 17 výskytů adverbia *máxime*, v jehož užití ve srovnání s dalšími devíti dokumenty, v nichž se toto příslovce za dané období vyskytuje, drží *Kontrfej* prvenství.

místě.²³⁹ Že to byl Delicadův oblíbený prostředek, dosvědčuje i osm výskytů superlativu absolutního na třech stranách autorského textu napsaného ve španělštině traktátu *El modo de adoperare el de India occidentale*, čtyři výskyty v krátkém kolofonu k edici *Celestiny* z roku 1531 a jedenáct výskytů v komentářích k edicím *Amadise de Gaula* a *Primaleóna*.²⁴⁰ Ve všech těchto případech především plní funkci honorifikačního epiteta.

Že v *Kontrfeji* tento prostředek není užíván mechanicky a že i určení jeho funkce a významu tu není tak jednoduché jako ve výše zmíněných Delicadových textech, naznačují jeho distribuce a kolokace.²⁴¹ První jeho užití se příznačně nachází již na tak sémanticky exponovaném místě, jakým je titul: *Retrato de la Loçana andaluza en lengua española muy claríssima*. Zároveň se takto předznamenává, jakým způsobem má být v tomto díle superlativu absolutnímu rozuměno. Neboť jak ve významu „nejskvělejší, nejproslulejší, nejslovutnější“ a funkci honorifikačního epiteta²⁴² vztahujícího se k „španělskému jazyku“,²⁴³ jenž měl reprezentovat habsburskou říši a jímž se rétoricky manifestovala jeho urozenost,²⁴⁴ tak ve významu „nejčistší“ co do normy a „nejsrozumitelnější“ co do obsahu je ho v kontextu celého Delicadova díla nutno chápat ironicky. První význam implikuje přihlášení se k imperiální politice Karla V., jejímž důsledkem bylo mimo jiné plenění Říma císařskými vojáky od května 1527 do února 1528 (*Sacco di Roma*). Prezentace této pro *Kontrfej* klíčové události však v Delicadově podání vyznívá nejednoznačně, ba spíše negativně. Hybridní jazyk a všeprostopující ambivalentnost a kontradikce jsou zase v protikladu k druhému a třetímu významu adjektiva. Druhému navíc částečně protiče autorovo prohlášení z druhého závěrečného paratextu Autorova omluva:

Y si quisieren reprehender que por qué no van munchas palabras **en perfeta lengua castellana**, digo que, siendo andaluz y no letrado y escriuiendo para darne solaçio y passar mi fortuna que en este tienpo el Señor me hauía dado, conformaua mi hablar al sonido de mis orejas, que es la lengua maternal y su común hablar entre mugeres²⁴⁵

²³⁹ Na prvním místě s 151 výskyty tvarů na *-ísim-* nebo *-íssim-* je *Reloj de principes* (1529) od Fray Antonia de Guevara, jehož tématem je život římského císaře Marka Aurelia a dalších významných mužů antiky, na druhém místě stojí *Veneris tribunal* (1537) valencijského autora Luise Escrivá se 131 výskyty a na třetím s 99 výskyty figuruje didaktický spis *La vida y la muerte o Vergel de discretos* (1508) od Francisca de Ávila (srov. CORDE, cit. 21. 11. 2017).

²⁴⁰ Blíže o těchto textech viz kap. 2.5.1.

²⁴¹ Skutečnost, že Delicado tento jazykový prostředek používal funkčně, také vyvrací tvrzení, že „no era plena la integración de este sufijo *-ísimo* en la lengua literaria de Delicado, porque en su habla normal es punto menos que imposible que semejante acumulación de formas de signo culto pudiera darse“ (Frago Gracia, 1988, s. 58).

²⁴² V dobovém úzu často zdůrazněného adverbium *muy*: CORDE za období 1450–1540 našel 242 výskytů spojení *muy + -ísim-* nebo *-íssim-* (cit. 25. 11. 2017).

²⁴³ V CORDE se za období od počátků španělského písemnictví do roku 1540 spojení „lengua española“ vyskytuje 17krát, zatímco „lengua castellana“ 160krát (cit. 25. 11. 2017).

²⁴⁴ Srov. Frago Gracia, 1988, s. 43–44.

²⁴⁵ Delicado, 2009b, s. 623/N4r–624/N4v.

A pokud by chtěli odsuzovat, proč mnoho slov není v **souladu s perfektním kastilským jazykem**, řeknu, že ježto jsem Andalusan a navíc bez vzdělání, a protože jsem to psal pro vlastní potěchu a využil to štěstí, které mi v tomto čase daroval Pán, uzpůsobil jsem mluvu svému sluchu, neboť je mi mateřštinou a běžně se užívá mezi ženami.

Pomineme-li adverbium *máxime*, z dalších 37 výskytů superlativu absolutního se plných 27 nachází pouze na třech místech *Kontrfeje* a již samotný fakt těchto sémantických klastrů, který je pro Delicadovu tůvrčí metodu typický, naznačuje víceznačnost. Vyskytuje se dvanáctkrát v mamotretu 47 věnované historii města Martos a pak v závěru osmkrát v Autorově epištole, v níž se shrnují události *Sacco di Roma*, a sedmkrát v posledním paratextu Digrese, v němž autor referuje o svém odchodu do Benátek. Užití tohoto jazykového prostředku a dalších mnohých latinismů²⁴⁶ zvýrazňuje historiografickou a epistolární povahu těchto pasáží, neboť jak bylo zmíněno výše, v těchto dvou žánrech se superlativ absolutní objevoval nejvíce. V M 47 slouží především jako epiteton constans,²⁴⁷ avšak zároveň může podtrhovat ironické vyznění celého Silvanova výkladu a Losániných replik tak, jako je tomu v této pasáži:

Finalmente, es vna felice patria donde, siendo el rey, personalmente mandó despeñar los dos ermanos Caruajales, ombres animosissimos, acusados falsamente de tiranos [...]²⁴⁸

Zkrátka je to šťastná vlast, kam když zavítal král, osobně rozkázal svrhnout ze skály oba bratry Carvajalovy, přeudatné muže, kteří byli neprávem obviněni z tyranství [...]

Anebo na jiném místě, v němž se mluví o martoských ženách, jež „traen el orígene de las castíssimas romanas, donde munchas y munchas son con vn solo marido contentas“²⁴⁹ [odvozují svůj původ od přecudných Římanek, z nichž přemnohé jsou spokojené s jedním manželem], se na ironii přímo podílí. Rovněž v Autorově epištole a Digresi plní tento jazykový prostředek funkci jak žánrovou, tak i potenciálně ironizující. V posledku jeho sedminásobné užití v závěrečné Digresi se stává motivickým echem a naplňuje kompoziční kruhovost: *Kontrfej* superlativem absolutním začíná a jím i končí.

²⁴⁶ Srov. Frago Gracia, 1988, s. 57.

²⁴⁷ *fortíssima peña* [přepevná skála], *fortíssimo Marte* [mocný Mars] (spojení *Marte fortíssimo* se znovu objeví v mamotretu 53 v Saguesově promluvě o Martos [Delicado, 2009b, s. 602/L1v]), *altíssima peña* [převysoká skála], *fortíssima y santíssima Martha* [mocná a přesvatá Marta], *ferocíssimo serpiente* [strašlivý had], *fortíssima ara de Marte* [přepevný Martův oltář], *fortíssima Santa Marta* [mocná Svatá Marta], *fortíssimos reyes* [mocní králové], *castíssima madre* [přecudná matka] (Delicado, 2009b, s. 593/K1r–595/K2r); spojení *fortíssima peña*, *ferocíssimo serpiente* a *fortíssimo planeta Marte* a v italské části textu *santíssima hospita Martha* se také objevují v traktátu *El modo* (Delicado, 2009c, s. 81 a 72).

²⁴⁸ Delicado, 2009b, s. 594/K1v.

²⁴⁹ Delicado, 2009b, s. 594/K1v.

2.4.3 Redakce *Kontrfeje* a jeho sémantické gesto

Pro adekvátní postižení a interpretaci významové výstavby *Kontrfeje* má zásadní důležitost otázka, kdy a jak byl sepsán. V losanovské literatuře se vesměs pracuje s hypotézou dvojí či vícere redakce. Podle ní se na základě údajů Incipitu a Explicitu soudí, že *Losánu*, tj. 66 mamotret, případně i úvodní a některé závěrečné paratexty Francisco Delicado napsal v Římě v druhé polovině roku 1524, zatímco tři závěrečné paratexty (Autorova epištola, Losánina epištola a Digrese) a především sedm proroctví *Sacco di Roma* připojil až po roce 1527.

Tuto hypotézu nejpodrobněji rozpracovala mexická filoložka ruského původu Tatiana Bubnova a zároveň na ní založila i svou interpretaci *Kontrfeje*. Podle Bubnové²⁵⁰ se v něm dají vysledovat zhruba tři textové vrstvy, jež odpovídají jednak jednotlivým fázím geneze díla, jednak proměnám stylu a autorského záměru. Nejpůvodnější fáze měla mít rukopisnou podobu, vzniknout v Římě v druhé polovině 1524 a být určena k četbě v úzkém kruhu přátel. Zahrnuje většinu mamotret a možná i Dedikaci a Argumento a významově reprezentuje renesančního ducha a bezstarostný a nevázaný karnevalismus. Druhá fáze, kterou představují jedna pasáž v M 66 a čtyři závěrečné paratexty (Autorova omluva, Poučení, Rejstřík a možná i Exkomunikační výnos), měla být napsána mezi lety 1525 až 1527–8 ještě v Římě a mělo se jednat o první přípravu pro tisk. Třetí fáze, již tvoří část M 66, tři závěrečné paratexty (Autorova epištola, Losánina epištola a Digrese) a interpolovaná proroctví, měla být napsána až po *Sacco di Roma* a má již vážnou moralizující a didaktickou intenci danou přestálou nemocí, zážitkem plenění Říma a také vědomím, že dílo vyjde tiskem.

Zásadní slabinu této hypotézy vidím v jejím implicitním předpokladu, že Francisco Delicado zanechal jednotlivé textové fáze v původní podobě a před tiskem je nepodrobil celkové finální redakci. Proti tomuto předpokladu však svědčí řada skutečností, jež dokládají, že Delicado finální redakci provedl, a že tudíž otázka textové geneze *Kontrfeje*, tj. zda ho z větší části sepsal v Římě v roce 1524, nebo zda ho napsal až po roce 1527 či 1528,²⁵¹ je bezpředmětná, neboť pro jeho celkový smysl, či řečeno s Mukařovským, pro jeho sémantické gesto je relevantní toliko výsledná podoba, kterou reprezentuje benátský tisk.

²⁵⁰ Bubnova, 1987, s. 116–152.

²⁵¹ Zastánci hypotézy, že *Kontrfej* byl sepsán až po roce 1527 nebo 1528, jsou Lilia Ferrara de Orduna (1973, s. 105–109), která argumentuje stylistickou ústrojností proroctví a zásadním významem *Sacco di Roma* pro smysl *Kontrfeje*, a Manuel da Costa Fontes (2005, s. 45–46), jenž hypotézu odůvodňuje vypravěčovou naprostou nespolehlivostí a tím, že impuls k sepsání *Kontrfeje* byl Delicadovi dán až otřesnými zážitky z plenění Říma a hořkou zkušeností jeho druhého, benátského vyhnanství.

Na jednu skutečnost, jež svědčí o promyšlené koncepci *Kontrfeje*, upozornil španělský filolog Jesús Sepúlveda,²⁵² který si povšiml, že ona proroctví *Sacco di Roma* představují jen jeden, třebaže nejmarkantnější z projevů mnohem obecnější strukturní povahy celého textu, kterou označil za prolepsi. Podle něj „se v *Kontrfeji* tyto mikrotextové vztahy mezi minulostí a budoucností násobí a přispívají ke konfiguraci profilu textu, který je vystaven jako architektura, v níž každý prvek dává smysl jen v závislosti na svém vztahu k jiným, byť dosti odlehlým prvkům.“²⁵³ Tuto „temporální“ povahu díla Sepúlveda vykládá jako parodickou repliku na dobovou posedlost věštbami a proroctvími nejrůznějšího druhu, avšak podrobněji ji už dál nerozebral. Jeho postřeh jsem uplatnil jak v analýze úvodní Dedikace (kap. 2.4.3), tak jsem se ho snažil precizovat a zároveň i korigovat v kap. 2.4.4.

Další skutečnost, která poukazuje na jednotný tvůrčí záměr, je význam, jaký v *Kontrfeji* má právě *Sacco di Roma*. V kap. 2.4.5 se snažím, třebaže dosti spekulativně, dokázat, že bez této historické události by Delicadovo dílo v podstatě nedávalo smysl.²⁵⁴ O tom, že tato událost je pro *Kontrfej* nezastupitelná, mimo jiné svědčí fakt, že ačkoliv Delicado deklaruje, že měl *Losánu* napsanou již v roce 1524, přesto ji před 6. květnem 1527 nevydal.

Konečně poslední skutečnost, která prozrazuje zásadní význam *tištěné* podoby *Kontrfeje*, je sémantické využití typografie a ikonografie, jež jsem analyzoval v kap. 2.2.2 a které také zmíním v poslední kapitole tohoto oddílu.

2.4.4 Datace a dedikace

První souvislý, osmadvacetiřádkový text *Kontrfeje*, který se nachází na lící straně druhého listu knihy (fol. A2r) a začíná oslovením „*Illustre Señor*“ [Jasnosti], sice obsahuje několik časových narážek, avšak žádná z nich nemá podobu konkrétního data. Z tohoto hlediska úvodní paratext výrazně kontrastuje se závěrečnými třemi paratexty (Autorova epištola, Losánina epištola a *Digrese*), v nichž se naopak ostentativně uvádějí detailní historické údaje (např. v Losánině epištole se informuje, že 6. května 1527 bylo pondělí, bylo zataženo a potom byla tmavá noc).

První část úvodního paratextu tvoří okázale latinizující perioda, která zabírá téměř celou jeho polovinu (!) a skládá se ze tří kól. První dvě mají důvodovou platnost, třetí je povahy důsledkové. V prvním se tematizuje adresátovo potěšení, které mu působí vyprávění o milostných záležitostech a o osobách v nich zběhlých. V druhém kólu se podobná osoba, jež

²⁵² Sepúlveda, 2011, s. 34–36.

²⁵³ Tamtéž, s. 34.

²⁵⁴ Srov. také názor výše zmíněné Ferrary de Orduna.

je později identifikována jako Losána, adresátovi představuje a zároveň se promluva časově a místně situuje:

[...] y porque **en vuestros tiempos podéys** gozar de persona que para sí y para sus contemporáneas, que en su tiempo florido fueron **en esta** alma cibdad, [...] ha administrado ella y vn su pretérito criado, como abaxo diremos, el arte [...]

[...] a ježto se **ve své době můžete** těšit z osoby, která pro sebe a pro své současnice, jež v rozpuku mládí působily **v tomto** živném městě, provozovala [...] společně s jedním svým někdejší sluhou, jak vypovíme níže, řemeslo [...]

Další časové údaje se nacházejí v druhé části paratextu, v němž se uvádějí důvody vedoucí autora k sepsání *Kontrfeje*:

[Y] tanbién por traer a la memoria muchas cosas que **en nuestros tiempos passan**, que no son laude a los **presentes** ni espejo a los a venir.

A také abych uchoval v paměti mnoho věcí, které se **za našich časů dějí** a jež **současníkům** neslouží ke cti ani nejsou zrcadlem pro budoucí pokolení.

Z tučně vyznačených slov vyplývá, že paratext je psán v Římě a je určen někomu, kdo se v Římě také nachází, a to v době, kdy tam je i Losána. Protože se v něm nezmiňuje *Sacco di Roma*, můžeme předpokládat, že je to někdy mezi lety 1524–27. Domněnku také podporuje použité označení „pretérito criado“, neboť Rampín je v *Losáně* poprvé nazván „někdejší sluhou“ v M 56,²⁵⁵ které je situováno do roku 1524 nebo spíše 1525.²⁵⁶

Účel paratextu se vysvětluje na dvou místech. Nejprve v třetím, důsledkovém kólu výše zmíněné periody:

[...] por tanto, he derigido este retrato a vuestra señoría para que su muy virtuoso senblante me dé fauor para publicar el retrato de la señora Loçana.

[...] proto jsem tento kontrfej určil vaší urozenosti, aby mi její nejušlechtlejší tvář projevila přízeň, a já mohl kontrfej paní Losány zveřejnit.

A poté v závěrečném souvětí:

Y pues todo retrato tiene neçesidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar, fauoresciendo mi voluntad, encomendando a los discretos letores el plazer y gasajo que de leer a la señora Loçana les podrá suçeder.

A protože každému kontrfeji je zapotřebí laku, prosím vaší urozenost, aby mu ho, podpořivši mou vůli, poručila dopřát a doporučila důvtipným čtenářům potěšení a zábavu, jež jim čtení paní Losány může přivodit.

²⁵⁵ Delicado, 2009b, s. 608/L4v. Spojení „pretérito criado“ se v *Kontrfeji* ještě vyskytuje jen jednou v podtitulu posledního 66. mamotreta.

²⁵⁶ Srov. kap. 2.3.2.2.3.

V losanovské literatuře existuje dvojitý přístup, jak s paratextem naložit. Buď se pojímá jako faktuální text, jenž se s prosbou o záštitu či o udělení imprimatur obrací na reálnou osobu, anebo se chápe jako konvenční rétorický prostředek, v němž oslovení „Illustre señor“ a „vuestra señoría“ nemusí odkazovat k žádnému referentu.

Faktuální přístup reprezentují dvě hypotézy. První z nich formuloval v roce 1973 italský filolog Giovanni Allegra.²⁵⁷ Paratext považuje za dedikaci, v níž se pro knihu žádá záštita a prestiž,²⁵⁸ a anonymního adresáta ztotožňuje s osobou, která je na konci *Kontrfeje* v Autorově epištole oslovena jako „señor Capitán del felicíssimo ejército imperial“²⁵⁹ [pane Veliteli přešřastného císařského vojska]. Touto osobou má být oranžský kníže Philibert de Chalon, který po smrti konetábla Charlese III. de Bourbon²⁶⁰ převzal velení císařského vojska. Allegrovu hypotézu zpochybňuje Claude Allaigne oprávněnou námitkou, že nevidí důvod, „proč by Delicado již z bezpečí benátského útočiště dedikoval svou knihu knížeti, který by mu tam byl málo co platný“.²⁶¹

Nicméně z hlediska datace Autorovy epištole stojí za to vzít v úvahu, zda závěrečnou dedikaci *Kontrfeje* „panu Veliteli“ Delicado ironicky neadresoval skutečně veliteli císařského vojska, které zapříčinilo jeho nedobrovolný odchod do Benátek.²⁶² Pokud by tomu tak bylo, pak by tuto dedikaci musel napsat před 3. srpnem 1530, kdy Philibert de Chalon padl v bitvě u Gavinany, v níž císařské vojsko porazilo florentské žoldnéře a vítězně zakončilo téměř roční obléhání Florencie. Jejím pádem se také v podstatě skončilo italské soupeření mezi Františkem I. a Karlem V.²⁶³ Pravděpodobně na tuto událost také naráží dvojí Losánino zvolání z M 31 a M 61: „Por el sacrosanto sacco de Florencia“ [Při svatosvatém plenění Florencie], které by však vzhledem k faktu, že k vyplenění Florencie nedošlo, muselo mít deziderativní povahu.²⁶⁴

²⁵⁷ Allegra, 1973, s. 391–397.

²⁵⁸ Bruno M. Damiani a Giovanni Allegra také důvtipně nacházejí souvislost mezi španělským *barniz* a francouzským *vernissage*, jež má stejnou etymologii a znamená slavnostní zahájení výstavy obrazů (Damiani – Allegra, s. 71, p. 12). Ovšem podle slovníku *Le Petit Robert* (1973, s. 1890) se význam „Jour d' ouverture d' une exposition de peinture (les artistes étaient autorisés à achever d' y vernir leurs tableaux). – Inauguration privée d' une exposition de peinture.“ datuje až od roku 1886.

²⁵⁹ Delicado, 2009b, s. 626/N5v.

²⁶⁰ Padl, údajně kulkou nazdařbůh vystřelenou Benvenutem Cellinim, první den plenění 6. května 1527 (srov. např. Bubnova, 2008, s. 220, p. 1343). Událost je zmíněna i v Losánině epištole: „Digo que no's marauillés porque murió su capitán, por voluntad de Dios, de vn tiro romano“ [Povídám, abyste se nedivily, protože z vůle Boží jejich velitel zemřel římskou kulkou] (Delicado, 2009b, s. 628/N6v).

²⁶¹ Allaigne, 1985, s. 167, p. 1.

²⁶² Srov. Joset – Gernert, 2007, s. 370, p. 5.1.

²⁶³ Srov. Procacci, 1997, s. 116–119.

²⁶⁴ Joset – Gernert (2007, s. 455, p. 159.12) však tvrdí, že pokud by skutečně šlo o události ze srpna 1530, pak by musel být *Kontrfej* vydán až po tomto datu a „pan Velitel“ z Autorovy epištole by nemohl být Philibert de Chalon.

S druhou hypotézou přišla v roce 1996 italská filoložka Patrizia Botta,²⁶⁵ která se na základě výše zmíněných časově-místních údajů domnívá, že paratext byl adresován někomu z římských církevních hodnostářů před rokem 1527 a že nejde o dedikaci, nýbrž o žádost o imprimatur. Toto tvrzení opírá o jeden ze čtyř výkladů slova *barniz* ve slovníku *Diccionario de Autoridades* (1726):

BARNIZ. Lllaman los Impressóres à cierto compuesto que hacen de trementína y azéite cocído, con el qual, y los polvos del humo de la pez hacen la tinta de que se sirven.²⁶⁶

LAK. Tiskaři tak nazývají jistou složku, již varem připravují z terpentýnu a oleje a z níž a z popela smolného dýmu zhotovují barvu, kterou pak používají.

Nehledě na protimluv, proč by Delicado ve *vytištěné* knize žádal o její imprimatur, Bottino tvrzení musíme odmítnout také na základě toho, že uvedený slovníkový výklad neztotožňuje *barniz* s tiskařskou barvou, nýbrž jen s jejím komponentem, dále že v žádném starším španělském slovníku se takovéto sémantické spojení nenachází a konečně že ani podle CORDE se toto slovo před rokem 1540 v typografickém významu nepoužívalo. Pokud jde o domnělého adresáta, Bottinu hypotézu, že „žádost o imprimatur“ byla určena prelátovi žijícímu v Římě před rokem 1527, lze zpochybnit stejnou argumentací, na jaké se zakládá výše zmíněná Allaignrova námitka. Je-li totiž nepochybné, že *Kontrfej* byl pro benátské vydání 1528–34 přinejmenším přepracován, pak se nabízí otázka, proč by v něm Francisco Delicado nechal žádost, která by v momentu vydání nemohla plnit svou funkci. Jinak řečeno proč by Delicado několik let starým, v Římě sepsaným textem, který by se ale z podstaty žánru měl psát až jako poslední, žádal někoho, kdo se tehdy v Římě nacházel, aby mu pomohl s aktuálním benátským vydáním?

Druhý, literárně-konvenční výklad zastávají dva losanovští badatelé, kteří však jeho směr pouze naznačili a dále ho nerozvedli. Claude Allaignre toliko konstatuje, že „anonymita adresáta výborně zapadá do celkového uměleckého schématu románu, stejně jako o několik let později slavné ‚vaše milosti‘ v *Lazarillovi*“.²⁶⁷ Tatiana Bubnova sice připomíná dobovou konvenčnost a literárnost takovýchto dedikací, které „se někdy stávaly součástí fikce prostřednictvím parodické reprezentace procesu věnování“,²⁶⁸ uvádí pádné námitky proti tomu, že by adresátem mohl být Philibert de Chalon, avšak výklad, v němž hlavně vyzdvihuje bezstarostný a hravý ráz paratextu, bez další analýzy uzavře dvěma stručnými domněnkami:

²⁶⁵ Srov. Botta, 1998, s. 286–287; Botta, 2005, s. 33.

²⁶⁶ *Diccionario de Autoridades – Tomo I (1726)*, s. v. BARNIZ, dostupné online na: <<http://web.frl.es/DA.html>> [cit. 8. 2. 2018.].

²⁶⁷ Allaignre, 1985, s. 167, p. 1.

²⁶⁸ Bubnova, 1987, s. 119.

adresát mohl být konvenční a nikoliv reálný a text byl velmi pravděpodobně napsán před *Sacco di Roma*.²⁶⁹

Pokusím se naznačený výklad dále rozvést. Na základě výše uvedených námitek ohledně možného reálného adresáta a prezentované doby sepsání tohoto paratextu se domnívám, že se jedná o fiktivní dedikaci, která jednak má posílit zdání, že *Losána* byla sepsána před rokem 1527, a podpořit performativní sílu sedmi proroctví *Sacco di Roma*, jednak má exponovat modelového čtenáře v Ekově smyslu, tj. čtenáře, „jehož kooperaci text předpokládá, aby mohl být interpretován“.²⁷⁰ Kompetence, jež u čtenáře *Kontrfeje* Dedikace postuluje, jsou – vedle zřejmého smyslu pro milostné záležitosti – následující.

Zprv je to obligátní univerzitní nebo humanistické vzdělání, neboť jenom díky němu lze rozeznat a adekvátně posoudit a pochopit latinismy a literární narážky, jimiž je Dedikace doslova přetížena. Latinismy se objevují jak na rovině lexikální (*illustre, máxime, contemporáneas, ingenio, mirable, sagaz, diligencia, pretérito, meritorias, laude, fabulosos*, slovesné tvary *fuieron, fue*²⁷¹ namísto *estaban, estaba*), tak i syntaktické (výše zmíněná latinizující perioda; chiasmus: „que es pasado el tienpo [...] que en nuestros tienpos passan“²⁷²) a z latinského literárního kánonu se zmiňuje Iuvenalis, cituje se z Ciceronových listů (*epistola enim non erubescit*), na Cicera se také patrně naráží přes kronikáře Fernanda del Pulgar²⁷³ a parafrázuje se pasáž z předmluvy Diega Lópeze de Cortegana k španělskému překladu Apuleiova *Zlatého osla*.²⁷⁴

Zadruhé to je důvtip, který se u čtenáře výslovně předpokládá (srov. *los lectores discretos*) a s nímž je možno rozpoznat a ocenit autorovy ironické a burleskní konceptismy. Vedle žertovných dvojsmyslů, jakým je například výrok „mi yntençión fue mezclar natura con bemol“, jenž může znamenat jak „mým záměrem bylo, abych věci v jejich přirozenosti vyličil shovívavěji“, tak „mým záměrem bylo slastně spojit ženské a mužské přirození“,²⁷⁵ je to podle mého soudu také duchaplná hra týkající se právě dedikace. V tomto žánru hraje zásadní roli zvučnost jména toho, kdo má dílu zajistit záštitu nebo mu dodat prestiž, avšak v našem případě právě toto jméno chybí. Všimněme si ale, o co konkrétně anonymní autor

²⁶⁹ Tamtéž, s. 122–123.

²⁷⁰ *Slovník novější literární teorie*, 2012, s. 325.

²⁷¹ Srov. Sepúlveda, 2011, s. 87, p. 3.

²⁷² Srov. tamtéž, s. 88, p. 11.

²⁷³ Srov. Joset – Gernert, 2007, s. 371, p. 6.10.

²⁷⁴ Srov. Perugini, 2004, s. 7, p. 15.

²⁷⁵ Srov. Allaire, 1985, s. 170, p. 11; Perugini, 2004, s. 7, p. 14; Bubnova, 2008, s. 1, p. 7; Sepúlveda, 2011, s. 88, p. 12.

žádá anonymního adresáta.²⁷⁶ Žádá ho o lak (*barniz*) pro svůj kontrfej, neboť jím, jak vysvětluje Covarrubias, „se da lustre a toda pintura“²⁷⁷ [se každé malbě dodá lesku]. A kdo jiný by přece mohl poskytnout **lustre** než právě „**Illustre** señor“?²⁷⁸

Konečně zatřetí to je požadavek výjimečné pozornosti a vytrvalosti, jež jsou zapotřebí ke kompletnímu a komplexnímu čtení *Kontrfeje*, jak se výslovně vyžaduje na konci téže stránky v následujícím Argumentu: „porque solamente gozará deste retrato quien todo lo leyere“²⁷⁹ [protože tohoto kontrfeje si užije jen ten, kdo ho přečte úplně celý]. Jen díky stálému soustředění si totiž čtenář uvědomí kompoziční provázanost celého díla, kterou zakládají motivická echa nejrůznější povahy a jež vyvolává dojem kruhovosti a symetričnosti a zároveň i toho, že vše je již předznamenáno. Při koncentrovaném čtení si tak čtenář může třeba povšimnout, že charakteristika, jakým způsobem Losána v Římě provozovala svoje řemeslo, se částečně shoduje jednak s poslední větou M 41, jež má podobu jakési maximy a kterou Losána ukončí dlouhý monolog o tom, jak si nyní zařídí svoje obchody, jednak s Coridónovou replikou v M 55, v níž latinsky pojmenovává, díky čemu Losána prosperuje:

Dedikace

[...] con **ingenio** mirable y **arte** muy sagaz, **diligencia grande**, **vergüenza** y **conciencia** por el çerro de Úbeda [...]²⁸⁰

[...] s podivuhodným důmyslem, protřelou dovedností a náramnou horlivostí, zatímco stud a svědomí se jí toulaly bůhvíkde [...]

M 41

Ha de poner el ombre en lo que se haze **gran diligencia** y poca **vergüenza** y rota **conciencia** para salir con su enpresa al corrillo de la gente.²⁸¹

Člověk do toho, co dělá, musí vložit náramnou horlivost a málo studu a a uspané svědomí, aby se se svým podnikáním prosadil v tlačeni.

M 55

[...] saluo que diré que biuís **arte et ingenio**.²⁸²

[...] jenom povím, že žijete díky dovednosti a důmyslu.

²⁷⁶ Pozoruhodná je také úvodní charakteristika adresáta, podle níž s potěšením **naslouchá a poslouchá** (*oye, siente*), když se hovoří o milostných záležitostech nebo o osobách, jež je uměly spravovat, zatímco **čtenářům** má doporučit potěšení z Losániny **četby**. Naznačuje se tím snad, že vznešený adresát je negramotný?

²⁷⁷ Covarrubias, *Tesoro*, s. v. BARNIZ.

²⁷⁸ Podotýkám, že adjektivum *illustre* a substantivum *barniz* se v celém *Kontrfeji* objevuje pouze v Dedikaci.

²⁷⁹ Delicado, 2009b, s. 523/A2r. Srov. k tomu Allagrèův komentář: „Povšimněte si požadavku totální četby, která je tolik důležitá nejen pro celkovou interpretaci, ale též pro bezpečet detailů“ (Allaigre, 1985, s. 171, p. 2).

²⁸⁰ Oproti edici Díaz Bravo (Delicado, 2009b, s. 523/A2r) jsem vypustil uvozovky u obratu „por el çerro de Vbeda“ a majuskuli V s označením přízvuku jsem nahradil Ú.

²⁸¹ Delicado, 2009b, s. 586/J1v. Doplnil jsem ve slově *vergüenza* dvojtečku nad u.

²⁸² Delicado, 2009b, s. 606/L3v.

Takováto motivická echa, jichž je v *Kontrfeji* bezpočet, rovněž naznačují, že jeho výslednou podobu musel Delicado koncipovat jako celek.

Anebo si konečně pozorný čtenář může všimnout, že se v Dedikaci v singuláru nebo plurálu sedmkrát objevuje slovo *tiempo*, nehledě na další slova s temporální sémantikou jako *sus contemporáneas*, *los presentes*, *los a venir*, a může být tak připraven na to, jaký význam budou v *Kontrfeji* čas a časovost mít.

2.4.5 Předjímání budoucnosti

Různorodé jevy, které narativně nebo tematicky předjímají budoucnost, jsem schematicky rozdělil do tří skupin. Prvky prvních dvou se týkají fikčního světa. Jsou to jednak narativní prostředky prolepse a náznaků budoucích událostí, jednak zobrazení různých podob věštění a jejich reflexe. Třetí skupinu představují výroky, kterými se prorokuje, co se stane v aktuálním světě. Z religionistického hlediska bychom mohli věstecké techniky druhé skupiny nazvat induktivní mantikou, zatímco proroctví třetí skupiny mít za projevy mantiky inspirované či intuitivní.²⁸³

2.4.5.1 Prolepse a náznaky budoucích událostí

Skutečných prolepsi – „každý narativní tah, který spočívá v tom, že se událost, která nastane později, vypráví či evokuje předem“²⁸⁴ – je v *Kontrfeji* pouze několik. Jsou to čtyři anticipující obraty, jež jsou třikrát v podobě „como abaxo diremos“ [jak povíme níže] (Dedikace, M 4, M 5) a jednou jako „como despues [sic] veremos“ [jak potom uvidíme] (M 5), a k nim se vážící více či méně obecné informace o Losániných a Rampínových budoucích osudech. A pak jsou to ještě dva, v kontextu dobové literatury výjimečné případy. Jednak je to celé M 17, které se, oproti M 6–23 situovaným do roku 1513, odehrává v narativní přítomnosti, tj. v druhé polovině roku 1524, a zmiňují se v něm události, o nichž se vypráví až v M 48.²⁸⁵ Jednak je to pozoruhodná scéna z M 43. V tomto mamotretu stojí Autor jako postava fikčního světa před Losániným domem a rozmlouvá se sluhy, kteří k ní přinášejí otop a proviant, a s lidmi, kteří k ní přicházejí se zdravotními problémy, a vše zároveň vpravdě reportérsky komentuje. V prvním delším komentáři také zmíní ženu nesoucí kachny a

²⁸³ Srov. Vitek – Starý, *Věštění a prorokování v archaických kulturách*, 2006, s. 9–10.

²⁸⁴ Genette, 1983, cit. podle Nünning, 2006, s. 636.

²⁸⁵ Viz kap. 2.3.2.2.2.

jasnozřivě o ní prohlásí, že to není prostitutka, nýbrž že jde za Losánou ze zdravotních důvodů:

Allá entra la vna. Y otra muger con dos ánades. Aquella no es puta, sino mal de madre; [...]

Ted' tam vstupuje jedna žena. A další s dvěma kachnami. To není šlapka, tu trápí děloha; [...]

Ale zároveň poznamená:

yo lo sabré al salir. [...]

já se to dozvím, až bude vycházet [...]

Autor poté dále obšírně komentuje, co se před Losániným domem děje. Posléze upozorní, že žena s kachnami již vychází, a osloví ji, aby se dozvěděl, proč za Losánou přišla. Povšimněme si také úvodního obrácení se na čtenáře – „Veys“ [Vidíte] –, jako by tam s Autorem byl přítomen a ženu s kachnami mohl vidět:

¿Veys dó sale la de los anadones? Quiero saber qué cosa es. Dezime, madre, ¿cómo os llamáys?

VITORIA: Fijo, Vitoria, enferma de la madre, y esta señora española me ha dado aqueste çerote para poner al ombligo. [...] ²⁸⁶

Vidíte, jak již vychází ta žena s těmi kačenami? Chci se dozvědět, o co se tu jedná. Povězte mi, matko, jak se jmenujete?

VITORIA: Vitoria, hochu, mám nemocnou dělohu a ta Španělka mi na to dala tady tu ševcovskou smůlu, abych si ji natřela na břicho. [...]

Autor se jí ještě zeptá, z čeho se léčivá substance skládá, a poté se se ženou rozloučí. Tato jedinečná „mikroprolepse“ je zároveň pozoruhodným projevem metafikce, jíž se budeme podrobněji zabývat v kap. 2.4.7.

Jak upozorňuje izraelská literární vědkyně Shlomith Rimmon-Kenanová, „[p]rolepsi jakožto zmínku o budoucnosti předtím, než k ní dojde, je nutno odlišit od ‚přípravy‘ či náznaku budoucí události [...]. V čisté prolepsi je čtenáři předložena budoucí událost předtím, než k ní dojde, zatímco pouhý náznak nadcházející události je většinou v tomto významu pochopen až v retrospektivě.“²⁸⁷ Takovýchto náznaků budoucích událostí, které zároveň splývají s významotvorným principem motivických ech, je v *Kontrfeji* mnoho. Uvedu zde jen dva příklady.

²⁸⁶ Delicado, 2009b, s. 589/J3r.

²⁸⁷ Rimmon-Kenan, 2001, s. 56.

V M 20 se vypráví, jak si Losána na začátku svého pobytu v Římě nechá od Kurýra (Valijero) obšírně vyložit, jaké typy prostitutek tam působí, a poté se zeptá, zda ve Věčném městě jsou také dohazovačky. Kurýr přisvědčí a dodá:

[...] son muy taymadas y no se contentan con comer y la parte de lo que hazen auer, sino que quieren el todo y ser ellas caualgadas primero.²⁸⁸

[...] jsou moc mazané a nespokojí se jen s jídlem a se svým podílem, ale chtějí shrábnout všechno, a taky aby si užily jako první.

Touto charakteristikou Kurýr zároveň předznamenává, že si Losána již jako zavedená prostřednice bude kvality dohazovaných mužů nejprve sama ověřovat, jak zmiňuje Autorův kumpán Silvio v M 24 a jak je následně názorně vylíčeno v M 25.

Nebo v M 11 Losána při prvním setkáním s Rampínem mu čte z ruky a nabádá ho,²⁸⁹ aby nebral, co mu nepatří, jinak špatně dopadne, a dále ho varuje před vězením. Tato předpověď se vyplní v M 31, v němž Rampín ukradne na trhu baklažány a je nakrátko uvržen do vězení. Motivem chiromantie se zároveň dostáváme k druhému typu předjímání budoucnosti, jímž je samotné tematizování věšebných technik a jejich reflexe.

2.4.5.2 Věštění jako téma

Umění věštit a věštecká vnuknutí se nejvíce týkají samotné Losány. Její zvláštní nadání se předesílá hned na začátku vyprávění v M 1 tvrzením, že už jako mladá dívka byla „tenida por solicitoradora perfecta e prenosticada futura“²⁹⁰ [brána za dokonalou přímluvkyni a budoucí věstkyni]. Věšebnými technikami Losána také končí v M 42 proslov, v němž postavě Autora vypočítává, co všechno umí:

[...] sé sanar la sordera y sé ensoluer sueños; sé conoçer en la frente la phissionomía y la chiromançia en la mano, y prenosticar.²⁹¹

[...] umím léčit hluchotu a umím vykládat sny; umím podle tváře určit fysiognomii, číst z ruky a věštit.

²⁸⁸ Delicado, 2009b, s. 554/E1v.

²⁸⁹ Přesněji řečeno nejprve čte z ruky Rampínovu anonymnímu bratrovi, který z příběhu vzápětí zmizí, viz kap. 2.3.1.2.

²⁹⁰ Delicado, 2009b, s. 525/A3r. Adjektivum *futura* je navíc dvojsmyslné paronymií s latinským slovesem *futuere* (Perugini, 2004, s. 16, p. 42) a zároveň je také opozitem k předchozímu adjektivu *perfecta* (Morreale, 1979, s. 333). Nehledě na to, že spojení *prenosticada futura* [budoucí věstkyně] představuje samo o sobě konceptismus.

²⁹¹ Delicado, 2009b, s. 587/J2r.

Věštecké praktiky jsou zároveň prezentovány ambivalentně. Na jedné straně se o nich otevřeně mluví jako o podvodných prostředcích, jimiž Losána zjišťně balamutí ženy přející si vědět, zda je neopustí milý, jestli otěhotní nebo kdo je okradl.²⁹² K tomuto účelu Losána používá tři druhy mantik: věštění roztaveným olovem, pomocí urinálu a vaječného bílku a z drůbežích vnitřností. Poprvé je Losána zmíní v M 16 poté, co jí Rampín v římském ghettu ukazuje španělské židovky a vysvětluje, že učí dívky, jak se postit, aby otěhotněly:

Yo sé, mejor que no ellas, hazer esso spesso con el plomo deretido. Por ay no me lleuarán, que las moras de Leuante me vezaron engañar bouas. En vna cosa de vidrio, como es vn orinal bien limpio, y la clara de vn hueuo, les haré ver marauillas para sacar dinero de bolsa agena diziendo los hurtos.²⁹³

Tak tohle dělám běžně a umím to líp než tamty pomocí roztaveného olova. V tomhle mě netrumfnou. Jak obalamutit hlupačky, mě učily Maurky v Levantě. Stačí mít něco skleněného, třeba dobře vydrhnutý urinál, k tomu vaječný bílek, a ty uvidí divy, až jim řeknu, kdo je okradl, a přitom z cizí kapsy sama vytáhnu peníze.

Zároveň je Losánino vychloubání narativním náznakem budoucí události, neboť hned v následujícím proleptickém M 17 Rampín Autorovi pobaveně vypráví, jak prostřednictvím těchto praktik Losána nejen vytáhla z hloupé Lombardanky značný obnos, ale zároveň díky obětní slepici a kohoutovi získala výborné maso. Všechny Losániny věštebné techniky znovu vyjmenuje stará prostitutka Divicie v M 54:

[...] y dezís las palabras en algarauía, y el plomo con el çerco en tierra, y el orinal y la clara del hueuo, y days el coraçón de la gallina con agujas y otras cosas semejantes?

[...] a co to arabské mumlání, olovo a čáry na zemi, urinál a vaječný bílek a jehlami probodnuté slepičí srdce a podobné věci?

Tuto repliku ovšem předchází Losánino důrazné ubezpečení, že jde o podvodné praktiky:

¡Ándate ay, puta de Tesalia, con tus palabras y hechizos! Que más sé yo que no tú ni quantas naçieron, porque he visto moras, judías, zíngaras, griegas y çeçilianas, que estas son las que más se perdieron en estas cosas, y vi yo hazer munchas cosas de palabras y hechizos, y nunca ui cosa ninguna salir verdad, sino todo mentiras fingidas. Y yo he quesido saber y ver y prouar, como Apuleyo, y en fin hallé que todo hera vanidad y cogí poco fruto, y ansí hazen todas las que se pierden en semejantes fantasías.²⁹⁴

Jdi s tím svým zařikáváním a kouzly někam, děvko thesalská! Umím toho mnohem víc než ty a všechny ostatní, co se kdy narodily, protože jsem viděla Maurky, Židovky, Cikánky, Řekyně

²⁹² „Divinace nesloužila výlučně k předpovídání budoucnosti, jakkoli by bylo zbytečné popírat převahu orientace do (blízké) budoucnosti (tzv. mantiku prospektivní). Otázky se nicméně velmi často zaměřovaly na současnost (tzv. mantika perspektivní) a na minulost (tzv. mantika retrospektivní) [...]. Například v případě krádeže se bylo možné ptát, jak či kdy bude ukradený předmět nalezen (budoucnost), kde se nachází (přítomnost), nebo kdo ho ukradl (minulost) [...]“ (Vítek – Starý, 2006, s. 15).

²⁹³ Delicado, 2009b, s. 546/D1v.

²⁹⁴ Delicado, 2009b, s. 603/L2r.

a Sicilanky, které jsou v těchto věcech nejběžnější. A dívala jsem se, jak prováděly nejrůznější zaklínání a kouzla, ale nikdy se nestalo, že by se něco z toho vyplnilo, protože všechno to bylo předstírání a lež. Já jsem chtěla poznat a vidět a zkusit, jako Apuleius, a nakonec jsem přišla na to, že to všechno je marnost, a moc velký užitek jsem z toho neměla stejně jako všechny ty, které se podobnými přeludy zabývají.

Z nástinu Losánina repertoáru věšebných technik, jejich povahy a účelu i Losánina názoru na ně je mimo jiné zřejmé, jak výrazně se liší od kouzelnických či dokonce čarodějnických praktik své deklarované literární předchůdkyně Celestiny, jejichž nejčastějším účelem byla *philocaptio* a o jejichž účinnosti přinejmenším sama protagonistka nepochybovala.²⁹⁵

Na druhou stranu se však v *Losáně* vyskytují momenty, které přes svůj parodický či ironický rozměr dokazují, že některé věšebné techniky jsou účinné a jejich předpovědi se vyplní. Vedle výše zmíněného Losánina čtení z Rampínovy ruky v M 11 je to předvídaní budoucnosti ze snů. Obojí navíc předpoví stejnou událost, a sice Rampínovo zatčení kvůli krádeži několika baklažánů. Oneiromantické téma M 31 je předznamenáno již nadpisem:

Cómo la Loçana soñó que su criado caía en el río, y otro día lo lleuaron en prission.²⁹⁶

Jak se Losáně zdálo, že jí sluha padá do řeky, a jak ho na druhý den vsadili do vězení.

Mamotreto začíná tím, že Losána patrně právě po probuzení odhání zlé sny, potom radí, jak se jich zbavit,²⁹⁷ uvádí dva sny, které se jí vyplnily, a končí varováním Rampínovi, aby nechodil k řece. Rampín poté jde na trh a neblahý sen se v burleskní podobě vyplní.

V *Losáně* se o snech také hovoří jako o něčem, co se dá prodat. V M 52 vagabund Sagueso před Losánou vychvaluje Celidonii, že prý ji ve všem předčí, a mimo jiné zmíní, že se Celidonii podařilo za pěknou provizi prodat sen. Tato zmínka se v následujícím mamotretu opět ukáže jako narativní náznak budoucí události, neboť v něm Losána vypráví, jak se jí samotné podařilo dobře prodat sen:

²⁹⁵ K otázce magie v *Celestině* srov. Russell, 2001, s. 68–77; Sánchez Fernández, 2012, s. 116–149. Srov. také Bottu (2002, s. 275–304) a její mylný výklad, že Losána stejně jako Celestina praktikuje kouzla a čarodějnictví za účelem *philocaptio*. Ostatně Losána se několikrát vymezuje i vůči celestinovským dohazovačským praktikám, nejdůležitěji v M 31: „Quiero biuir de mi sudor, y no me enpaché jamás con casadas ni con virgos, ni quise vender moças ni lleuar mensaje a quien no supiesse yo çierto que hera puta [...]“ (Delicado, 2009b, s. 569/G1r) [Chci žít ze svého potu, a nikdy jsem se neotravovala s vdanými nebo s pannami, ani jsem nechtěla prodávat mladé holky, ani doručovat vzkazy někomu, o kom jsem s jistotou nevěděla, že je šlapka]. Naopak M 55, které paroduje dobovou sentimentální literaturu a v němž Losána poradí mladému Coridónovi, jak se dostat ke své vdané milé Polidoře, je v duchu Delicadových kontradikcí jak tematicky, tak nejrůznějšími narážkami velmi celestinovské.

²⁹⁶ Delicado, 2009b, s. 596/G1r.

²⁹⁷ Její rady jsou totožné s Autorovým návodem z M 42 (viz kap. 2.4.7).

[...] el otro día vino aquí vn escobador de palacio y dixo que soñó que era muerto vn canónigo de su tierra, y estava allí vn solicitador y hize yo que se lo comprase y que le dixese el nombre del canónigo que soñó. Y fue el solicitador y demandó este canonigado y diéronselo; y a cabo de quizenze días vino el auiso al escobador y tenía lo ya el otro y quedose con él y yo con vna caparela.²⁹⁸

[...] jednou sem přišel palácový zametač a pravil, že se mu zdálo, jak umřel jeden kanovník z jeho země. A byl u mě prosebník a já jsem ho přiměla, aby si ten sen od zametače koupil a aby mu zametač řekl jméno toho kanovníka. A ten prosebník šel a o tu kanovnickou prebendu se ucházel. A oni mu ji dali. Dva týdny nato se to doneslo i zametači, jenže v tu dobu už ji měl ten druhý a už mu také zůstala. A mně zůstal plášť.

V M 31 a poté v M 33 se zmiňuje ještě jedno pozoruhodné věštné znamení. V M 31 předtím, než se rozloučí s Rampínem, který má namířeno na trh pro ony nešťastné baklažány, Losána prohlásí:

Andá vos, conprá esso que os dixe anoche, y mirá no's engañen, que yo me voy a la Judería a hablar a Trigo, por uer la mula que parió, que qualque prenóstico es parir vna mula casa de vn cardenal.²⁹⁹

Tak už jdi a kup to, co jsem ti včera večer řekla, a dávej pozor, ať tě nenatáhnou. Já totiž jdu do Židovské čtvrti promluvit si s Trigem kvůli té mule, co porodila, a když porodí mula v kardinálském domě, tak to je nějaké znamení.

A v M 33 se Rampín poté, co ho pustí z vězení, Losány zeptá, zda byla v Židovské čtvrti. Losána odvětlí:

Sí que fui, mas estauan en Pascua los judíos. Ya les dixe que mala pascua les dé Dios. Y ui la mula parida, lo que parió muerto.³⁰⁰

Ano, byla jsem tam, ale židi teď mají Pesach. Taky jsem jim už řekla, že zlý pesach jim seslal Bůh. A viděla jsem tu mulu, co porodila, ale porodila to mrtvé.

Co tato neobvyklá událost, jakou je narození mrtvého plodu ze sterilní muly v kardinálském domě, znamená, se však v textu *Losány* explicitně nevysvětluje. Můžeme ji tedy chápat buď opět jako neblahou předtuchu Rampínova zatčení či jeho nešťastného pádu do latríny, k němuž dojde v M 33, anebo jako jedno z řady prorocství, jež ohlašují tragické vyplenění Říma roku 1527.

²⁹⁸ Delicado, 2009b, s. 601/L1r.

²⁹⁹ Delicado, 2009b, s. 570/G1v.

³⁰⁰ Delicado, 2009b, s. 571/G2r.

2.4.5.3 *Proroctví Sacco di Roma*

V textu *Losány* se na sedmi místech přímo nebo nepřímo prorokuje, co se stane v Římě roku 1527.

První dvě proroctví pronesou Rampín a Losána v M 12. Při procházce po Římě spatří okázale vystrojeného biskupa a komentují ho:

LOÇANA: Más triunfo lleua vn mamelluco.
RANPÍN: Los cardenales son aquí como los mamellucos.
LOÇANA: Aquellos se hazen adorar.
RANPÍN: Y estos tanbién.
LOÇANA: Gran soberuia lleuan.
RANPÍN: El año de veinte i siete me lo dirán.
LOÇANA: Por ellos padeçeremos todos.³⁰¹

LOSÁNA: Větší pompu má jen mameluk.
RAMPÍN: Kardinálové tu jsou něco jako mameluci.
LOSÁNA: Tamti se ale nechávají uctívat.
RAMPÍN: Ti zde taky.
LOSÁNA: To je ale velká pýcha.
RAMPÍN: To si povíme roku dvacet sedm.
LOSÁNA: Kvůli nim budeme trpět všichni.

O něco dále vypráví Rampín pověst, že Španělé přišli do Říma v době, ze které pochází helénistická bronzová socha Chlapce s trnem (Spinario), již nazývá Španělský Rodrigek (Rodrigoillo español). Losánina odpověď je narážkou na fakt, že mnoho Španělů, stejně jako sám Delicado, po vyplenění Řím opustilo, aby se vyhnuli pomstě ze strany místních:

¡Por mi vida, que es cosa de saber y ver, que dizen que en aquel tienpo no avía dos españoles en Roma, y agora ay tantos. Verná tienpo que no aurá ninguno, y dirán, “Roma mísera”, como dizen “España mísera”.³⁰²

Na mou duši, to se musí poznat a vidět, když prý v té době nebyli v Římě ani dva Španělé, a teď jich je tu tolik. Přijde doba, kdy tu nebude žádný, a bude se říkat „Nebohý Řím“ tak, jako se říká „Nebohé Španělsko“.

Třetí proroctví zazní v M 15 z úst pouličního vyvolávače na Campo de' Fiori, jehož slova ovšem tlumočí a zlehčuje Rampín:

LOÇANA: ¿Qué predica aquel? Vamos allá.
RANPÍN: Predica cómo se tiene de perder Roma y destruirse en el año del XXVII, mas dízelo burlando.³⁰³

³⁰¹ Delicado, 2009b, s. 537/C1r.

³⁰² Delicado, 2009b, s. 538/C1v.

³⁰³ Delicado, 2009b, s. 544/C4v.

LOSÁNA: Co to hlásá tamten? Pojd'me k němu.

RMPÍN: Hlásá pád Říma a jeho zkázu, k čemuž dojde roku XXVII, ale říká to v legraci.

Čtvrté proroctví pronese v M 24 na konci rozhovoru s kumpánem Silviem sám Autor:

AUTOR: Pues, año de veynte e siete, dexa a Roma y vete.

CONPAÑERO: ¿Por qué?

AUTOR: Porque será confusión y castigo de lo pasado.

CONPAÑERO: ¡A huir quien más pudiere!

AUTOR: Pensá que llorarán los barbudos y mendicarán los ricos, y padescerán los susurones, y quemarán los públicos y aprobados o canonizados ladrones.

CONPAÑERO: ¿Quáles son?

AUTOR: Los registros del Jure çeuil.³⁰⁴

AUTOR: Takže roku sedmadvacet Řím opust' a nechtěj se vracet.

KUMPÁN: Proč?

AUTOR: Protože tu bude velké zmatení a bude potrestáno to, co se tu dělo.

KUMPÁN: Ať uteče, kdo může!

AUTOR: Považ, že budou plakat vousáči a žebrat boháči a trpět pomlouvači a spálí veřejné a autorizované či kanonizované zloděje.

KUMPÁN: A to jako koho?

AUTOR: Občanskoprávní svazky.

Páté proroctví vysloví v M 34 Zbrojnoš (Escudero) v rozpravě s Losánou, která mu líčí, jak jsou kurtizány marnivé a jak je služebné okrádají. Zbrojnoš její výklad uzavře slovy:

Señora, el año de veynte y siete ellas serán fantescas a sus criadas.³⁰⁵

Roku dvacet sedm se stanou služkami svých služebných.

V M 42 Losána jednak prohlásí, že když zemřel císař Maxmilián I. Habsburský (12. 1. 1519), podle blázna, který volal „Oliva ze Španělska, ze Španělska, ze Španělska“, předpověděla zvolení Karla V. císařem (28. 6. 1519), jednak nepřímou prorokuje, co se stane roku 1527:

Y agora que ha vn año que pareçe que no se dize otro sino “Carne, carne, carne salata”, yo digo que gran carneçería se ha de hazer en Roma.³⁰⁶

A teď už je to rok, co to vypadá, že se nevolá nic jiného než „Maso, maso, nasolené maso“, a já vám povídám, že v Římě budou pěkná jatka.

³⁰⁴ Delicado, 2009b, s. 561/F1v. U první Autorovy promluvy jsem podle Delicado, 2008, s. 85 odstranil uvovovky.

³⁰⁵ Delicado, 2009b, s. 573/G3r.

³⁰⁶ Delicado, 2009b, s. 588/J2v.

Konečně sedmým proroctvím, které však losanovští badatelé zpravidla za předzvěst neblahých událostí roku 1527 explicitně neoznačují,³⁰⁷ je první část alegorického snu, který Losána vypráví v posledním M 66 a v němž se též předpovídá její možný odchod do Benátek:

¿Sabéys, veneráBILE Ranpín, qué he soñado? Que veía a Plutón caallero sobre la Sierra Morena y, voltándome en verso la tramontana, veía venir a Marte debaxo vna niebla y era tanto el estrépito que sus ministros hazían que casi me hazían caer las tenazuelas de la mano. Yo, que consideraua qué podría suceder, sin otro ningún detenimiento caualgaua en Mercurio que, de repente, se me acostó, el qual me parecía a mí que hiziese el más seguro viaje que al presente se halle en Ytalia, en tal modo que nauegando llegáuamos en Venecia, donde Marte no puede estender su ira. Finalmente desperté[.]³⁰⁸

Víš, ctihodný Rampíne, co se mi zdálo? Viděla jsem Plutóna, který jel na Sieře Moreně jako na koni, a když jsem se obrátila směrem k horám na severu, viděla jsem, jak se zahalen v mlze blíží Mars, a jeho služebníci vydávali takový povyk, že mi kleštičky div nevypadly z ruky. Tak jsem se při pomyšlení na to, co se může stát, už ničím dál nezdržovala a odcválal jsem na Merkurovi, jenž zničehonic stál vedle mě a který mi připadal, že mi zajistí nejbezpečnější cestu, jaká se nyní v Itálii najde. Takto jsme se plavili tak dlouho, až jsme dorazili do Benátek, kam Martův hněv nedosáhne. Pak jsem se probudila.

Na těchto předpovědích je zajímavé, jakým způsobem jsou prezentovány jak z hlediska fikčního světa postav, tak aktuálního světa dobových čtenářů. Až na konkrétní rok 1527, který je zmíněn čtyřikrát, jsou všechny další charakteristiky toho, co se stane, formulovány v narážkách a obrazech. Přesto na tato sdělení, která jsou až na poslední Losánino vidění pronášena jen tak mimochodem, postavy reagují – pokud na ně vůbec reagují –, s pochopením a bez údivu, jako by šlo o všeobecně známý fakt. Jde vlastně o nepřímé vylíčení toho, jak na tyto „předpovědi“ mohli reagovat doboví čtenáři, neboť i ti, kteří by snad o událostech *Sacco di Roma*, jež otřásly celým křesťanstvem,³⁰⁹ nic nevěděli, si o nich nakonec mohli přečíst ve třech závěrečných paratextech. Údiv v nich tedy mohla vzbudit pouze skutečnost, že tyto předpovědi podle údajů v Incipitu a Explicitu měly být napsány již v roce 1524. I kdybychom připustili, že v dobovém kontextu nebyla o taková proroctví nouze a byla jim přikládána mnohem větší věrohodnost než dnes, právě tři závěrečné paratexty explicitně sepsané post factum nemohly nikoho nechat na pochybách, že časové zarámování Losánina příběhu je součástí autorského záměru. Z této perspektivy pak údaje z Incipitu a Explicitu musíme chápat nikoliv jako faktuální, nýbrž jako fikční a na základě toho také přehodnotit význam datování jeho redakce. Pro přijatelné řešení tohoto problému je třeba si ale také položit otázku, jakou úlohu ve významové výstavbě *Kontrfeje* hraje právě *Sacco di Roma*.

³⁰⁷ Výjimkou je např. Bubnova (1987, s. 131) nebo Morros Mestres (2009, s. 3).

³⁰⁸ Delicado, 2009b, s. 621–622/N3r–N3v.

³⁰⁹ Srov. Procacci, 1997, s. 117; Chastel, 2003.

2.4.6 Mamotreto 66 jako apokalypsa

Jedním, třebaže jen v náznacích načrtnutým a jako vše v tomto díle nikoliv nerozporným, z významových referenčních rámců Losánina příběhu je podle mého soudu předobraz biblických dějin spásy.³¹⁰ Na jejich začátku je upadnutí do hříchu a vyhnání z ráje, jež v *Losáně* představuje výskyt francouzské nemoci, a na jejich konci je v apokalypse zvěstované zničení Babylonu-Říma, které v *Losáně* reprezentuje *Sacco di Roma*. Z tohoto pohledu rajskeému věku odpovídá vyprávění prvních čtyř mamotret,³¹¹ které končí tím, že se hlavní hrdinka nakazí francouzskou nemocí. Narativně se tento zlom projevuje jako přechod od mytické časové neurčitosti do konkrétní historičnosti³¹² a v delicadovsky ironickém duchu ho symbolizuje hvězda,³¹³ která se v důsledku nakažení objeví Losáně na čele³¹⁴ a jež je dvakrát zobrazena dřevořezem *Hvězdy* na konci M 4 (fol. B1r) a M 6 (fol. B2r).

Výslovně se jak o francouzské nemoci, tak o vyplenění Říma poprvé mluví v M 12, v němž Rampín a Losána pronesou dvě výše uvedená proroctví a poté stará Pradlena Losáně sdělí, že přišla do Říma ve stejnou dobu, kdy propukla francouzská nemoc. Symetricky v M 54, tj. 12 mamotret před koncem, stará prostitutka Divicie, která stejně jako stará Pradlena přišla do Itálie v roce 1488, kdy propukla nevyléčitelná nemoc, přednese dvojí výklad jejího vzniku: „rapallskou“ teorii a teorii „neapolskou“.³¹⁵ U druhé z nich dokonce Divicie prohlašuje, že toho byla očitým svědkem. Nakonec zopakuje rok, kdy nemoc vznikla, a přidá proroctví roku, kdy se nemoc ztratí:

Y este fue su principio y este año de veynte y quatro son treynta e seys años que començó. Ya comiença ha aplacarse con el legno de las Yndias Ocidentales. Quando sean sesenta años que començó, allora cessará.³¹⁶

³¹⁰ Srov. „Le mamotreto LXVI [...] on y discerne en filigrane le début de la Genèse avec ses corollaires dans l' Apocalypse“ (Allaigre, 2010, s. 45).

³¹¹ Za ikonické předznamenání rajskeého věku můžeme chápat i dřevořez *Granátové jablko* na první straně vyprávění (A3r) v M 1.

³¹² Viz výše kap. 2.3.2.2.2.

³¹³ V Bibli je hvězda veskrze dobré znamení: ve Starém zákoně hvězda reprezentuje krále Davida a v budoucnu příchod Mesiáše, v Novém zákoně ohlašuje Ježíšovo narození (*Slovník biblické kultury*, 1992, s. 76).

V Apokalypse se však hvězda objevuje také jako znamení zlé (například hvězda Pelyněk, Zj 8: 10–11).

³¹⁴ Tento moment je možno interpretovat jako reminiscenci na Kainovo znamení (Kain se Adamovi a Evě narodil po vyhnání z ráje). V Apokalypse jsou na čele znamenání jak služebníci Boží (Zj 7: 3, 14: 1), tak služebníci Šelmy (Zj 13: 16).

³¹⁵ Viz kap. 2.5.1.1.

³¹⁶ Delicado, 2009b, s. 605/L3r. O tom, že francouzskou nemoc může vyléčit jen dřevo ze Západní Indie, mluví Losána znovu na konci následujícího M 55. V něm také pronáší předpověď, která se pravděpodobně týká vítězství Karla V. nad Františkem I. v bitvě u Pavie 24. 2. 1525 (srov. Perugini, 2004, s. 299, p. 1559).

A takovýto byl její začátek a letošního roku dvacet čtyři je tomu třicet šest let, co to začalo. Už to začíná odeznívat díky dřevu ze Západní Indie. Až tomu bude šedesát let od chvíle, kdy to propuklo, tehdy to ustane.

Není bez zajímavosti si v souvislosti se jménem prorokující prostitutky všimnout také toho, čemu Claude Allaire říká onomantie. Jméno Divicie³¹⁷ se vykládá jako odvozenina z latinského substantiva *divitiae* – bohatství,³¹⁸ avšak podle mě ho také lze paronymicky spojit se slovesem *divinare* a odvozeným substantivem *divinatio*, jež znamenají věštit a věštění. Prorocké konotace má i jméno jiné staré prostitutky Celidonie (Çelidonia), jež je předmětem hovoru v M 52 a rovněž v M 54. Vedle toho, že odkazuje k Celestině a k latinskému názvu rostliny vlaštovičník *chelidonium*, totiž doslova znamená „dar nebes“.³¹⁹ Fakt, že jak jméno DIVITIA, tak CELIDONIA figurují na přístřešku gondoly titulního dřevořezu, může také zvýznamňovat úlohu divinace v *Kontrfeji*.³²⁰

Poslední M 66 se se Zjevením sv. Jana stýká přinejmenším třemi zásadními motivy. Za prvé je to samotné číslo mamotreta, které je totožné s počtem knih, a tudíž i pořadím Apokalypsy ve Vulgátě a protestantské Bibli.³²¹ Za druhé to je motiv prorockých vidění, jež má Losána ve snu. V nich se jednak alegoricky předpovídá pád a zničení Říma, jednak se jí zjeví eschatologický obraz ráje. Za třetí to je dřevořez *Šalamounův uzel*, který obklopují písmena O, P, A, Z, jež mimo jiné symbolizují Kristův mír (PAZ, A = alfa, O = omega) odkazující na Kristův, třikrát v Apokalypse pronesený výrok: „Já jsem Alfa a Omega“ (Zj 1: 8; 21: 6; 22: 13).

2.4.7 Autor jako metafikční Stvořitel

Možná nejpozoruhodnějším a v kontextu dobové, ale i pozdější španělsky psané literatury výjimečným aspektem významové výstavby Delicadova díla jsou projevy toho, co se v moderní literární teorii souhrnně nazývá metafikce – nebo na základě některého ze svých konstitutivních rysů také metalepse,³²² sebeodhalující³²³ či sebereflexivní³²⁴ vyprávění – a co v *Losáně* převážně zakládá vypravěčský hlas a fikční postava Autora.

³¹⁷ Psané různě jako Divicia, Diviçia, Diuiçia, Divitia nebo Diuitia.

³¹⁸ Allaire, 1985, s. 422, p. 8.

³¹⁹ Srov. Allaire, 1985, s. 417, p. 2.

³²⁰ Carla Perugini ovšem obě jména vykládá jako z klíčového románu a na základě paronomázie za nimi vidí jména dvou dobových prelátů (2004, s. XLVII).

³²¹ Srov. Costa Fontes, 2005, s. 172–173.

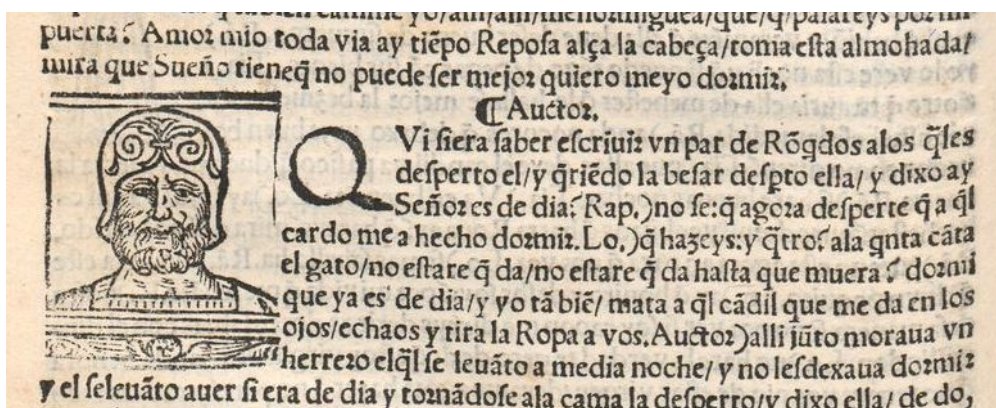
³²² Genette, 1980, s. 234–237.

³²³ Doležel, 2003, s. 163–164.

³²⁴ Rimmon-Kenan, 2001, s. 100–101.

Autor se jako tematizovaný vypravěč nebo postava objevuje v příběhu šestkrát, vždy dvakrát v každé ze tří částí *Losány*, a posedmé o něm mluví jeho postavy. Ve všech případech se jedná o projev určitého druhu metafikce.

Jeho první vystoupení z téměř úplné diegetické skrytosti mamotret 1 až 13 je vskutku impozantní. V nejerotičtějším, 14. mamotretu, jehož děj převážně tvoří milostné sblížení Losány s Rampínem v podobě šesti koitů, se poté, co třemi souložemi vyčerpaní protagonisté usnou, objeví přibližně v půlce stránky (fol. C3v) na zvláštním řádku slovo Auctor, které je navíc, jako kdyby se jednalo o samostatné mamotreto, uvozené značkou pro odstavec ¶ a jeho promluva začíná iniciálou. Typografické zvýraznění ještě podtrhuje vlevo umístěný dřevořez, který se opakuje z fol. A2r a na němž je hlava vousatého muže s přílbou:



Obr. 27

A Auctor pronese toto:

Qvisiera saber escriuir vn par de ronquidos, a los quales despertó él y, queriéndola besar, despertó ella, y dixo: [...] ³²⁵

Kdybych tak uměl aspoň trochu napsat, jak ti dva chrápou. Rampín se tím chrápáním vzbudil, a jak chtěl Losánu políbit, procitla i ona a řekla: [...]

Delicado jako by svým Auctorem na jedné straně ilustroval potenci „vševědoucího“ vypravěče, jeho „obeznámenost s nejnvnitřnějšími myšlenkami a pocity postavy; znalost minulosti, přítomnosti i budoucnosti; přítomnost na místech, kde postavy mají být samotné (např. na osamělé procházce či při milostné scéně v zamčeném pokoji)“, ³²⁶ a zároveň komentářem, jenž se týká jak zobrazeného světa, tak sebereflexivně i problémů jeho

³²⁵ Delicado, 2009b, s. 542/C3v.

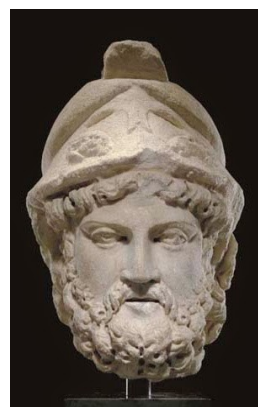
³²⁶ Rimmon-Kenan, 2001, s. 102.

zobrazování,³²⁷ ironicky demonstroval jeho mimetickou impotenci. Auctor se v M 14 ještě třikrát objeví, ovšem nyní již „jen“ komentuje vyprávěný příběh.

Ještě se zastavme u zmíněného dřevorezu (obr. 28), který vzhledem k faktu, že v obou případech se nachází u slova *autor* nebo *Auctor* (viz kap. 2.2.2.2), musí mít k autorovi nějaký vztah. Carla Perugini dřevorez, který podle ní představuje „vojáka v klasickém postoji“,³²⁸ na základě svojí hypotézy vykládá jako aluzi na údajnou někdejší Delicadovu profesi vojáka v armádě Gonzala Fernándeze de Córdoba zvaného Velký velitel (el Gran Capitán), s nímž se zkraje 16. století měl dostat do Neapole.³²⁹ Podle mého soudu však dřevorez, ať už je jeho původní určení jakékoliv, v kontextu *Kontrfeje* a na základě podobnosti například s mramorovou hlavou Marta Ultora z 2. stol. n. l. (obr. 29)³³⁰ má zobrazovat boha války Marta:



Obr. 28



Obr. 29

Mars je v M 47 mnohokrát zmíněn v souvislosti s Delicadovým rodným městem Martos, jemuž má být patronem, a do ochrany jeho planety v Autorově epištole Delicado své dílo také svěčuje.³³¹ Dřevorez by tak jednak odkazoval na autorův původ, jednak by mohl symbolizovat, jak vyložím níže, autorovu „božskou“ moc Stvořitele (fikčního) světa. Podruhé se Autor/Auctor³³² objeví v M 17,³³³ které je již samo o sobě výjimečné svou prolepticko-analeptickou povahou. Mamotreto začíná takto:

³²⁷ Srov. tamtéž, s. 106.

³²⁸ Perugini, 2004, s. 9, p. 17; 2001, s. 39.

³²⁹ Perugini, 2004, s. XIII.

³³⁰ Fotografie převzata z webové stránky Neo Polytheist dostupné online na <<http://romanpagan.blogspot.cz/2015/04/mars-virile-god.html>> [Cit. 23. 2. 2018.].

³³¹ Srov. Delicado, 2009b, s. 626/N5v.

³³² V *Kontrfeji* se lidová podoba *autor/Autor* objevuje 63krát a knižní forma *Actor* 18krát, a to pouze v M 14, M 17 a v nadpisu M 18. Na základě distribuce obou forem přišel Luis Beltrán (1996, s. 94–96) s podnětnou, avšak z naratologického hlediska terminologicky a argumentačně ne úplně přesvědčivou interpretací, podle níž tvar

AVTOR *El que sienbra alguna virtud, coie fama; quien dize la verdá, cobra odio*. Por esso notad: estando escriuiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dexé este quaderno sobre la tabla, y entró Ranpín y dixo: “¿Qué testamento es este?” Púsolo a enxugar y dixo: [...] ³³⁴

AUTOR Kdo seje nějakou ctnost, sklízí věhlas. Kdo říká pravdu, dostane se mu nenávisti. Proto dávejte teď pozor: když jsem psal poslední kapitolu, kvůli bolesti nohy jsem nechal tento svazek na stole a vešel Rampín a řekl: „Co je tohle za závět?” Osušil inkoust a řekl: [...]

Na této vstupní promluvě je pozoruhodné několik věcí. Jako na jediném místě v celé *Losáně* Autor mluví o „kapitole“ a nikoli o „mamotretu“, dále přímo oslovuje čtenáře („Por esso notad“), opět sebereflexivně komentuje proces zobrazování, naráží na svou, v aktuálním světě jsoucí nemoc a objevivší se postava Rampína ironicky komentuje právě napsaný text, díky němuž sám jako postava existuje, a ještě mu pomáhá osušit čerstvý inkoust! Autor poté s Rampínem již rozmlouvá jako fikční postava a mimo jiné opět tematizuje svou zobrazující práci. Na Rampínovu výzvu, aby šel navštívit Losánu, totiž odpoví:

No quiero yr, que el tienpo me da pena; pero dezí a la Loçana que vn tienpo fue que no me hiziera ella essos harrumacos, que ya veo que os enbía ella, y no quiero yr porque dizen después que no hago sino mirar y notar lo que passa, para screuir después, y que saco dechados. ¿Piensan que si quisiesse dezir todas las cossas que he visto, que no sé mejor replicallas que vos, que á tantos años que estáys en su compañía? Mas soyle yo seruidor como ella sabe, y es de mi tierra o çerca della, y no la quiero enojar. ³³⁵

Nepůjdu, tlačí mě čas. Ale vyříd' Losáně, že už je to nějaká doba, co mě ona sama takhle hýčkala, vždyť je mi jasné, že místo sebe posílá tebe, ale nepůjdu za ní, protože pak mají řeči, že nedělám nic víc, než že pozoruju a zaznamenávám všechno, co se kolem děje, a pak to jen zapíšu, že jen opisuju podle vzoru. Myslí si snad, že chci vypovědět všechno, co jsem kdy viděl? Vždyť bych to nesvedl lépe reprodukovat než ty, který s ní přece žiješ už mnoho let. Ale jsem jí oddán, jak dobře ví, a taky je z mého kraje, nebo skoro z něho, a nechci ji proto rozhněvat.

Potřetí a počtvrté se Autor jako fikční postava objeví na začátku druhé části v M 24 a M 25. V M 24 se líčí, jak je oznámeno již v nadpisu, jak Autor svou hrdinku pozná. Na ulici potká kumpána Silvia a žádá ho, aby mu pověděl, kdo je ta žena, kterou právě viděli kolem projít. Silvio mu prozradí, že se jmenuje Losána, a referuje o její osobnosti a o jejím úspěšném působení v Římě. Autor se Silviem následně Losánu osloví a rozmlouvají spolu. Losána je poté opustí a Autor v závěru mamotreta prorokuje *Sacco di Roma*.

Auctor odpovídá fikční postavě a tvar *a/Autor* vypravěči. K sémantice dvojí podoby Autor/Auctor v středověké španělské literatuře srov. Oostendorp, 1966, a jejího využití v *Kontrfeji* srov. Allaire, 1985, s. 143–155. Pro zjednodušení budu dále jak fikční postavu, tak tematizovaného vypravěče označovat slovem Autor.

³³³ Více o tomto mamotretu viz kap. 2.3.2.2.2.

³³⁴ Delicado, 2009b, s. 547/D2r. Podle Delicado, 2008, s. 55 jsem u obou úvodních souvětí, jež jsou citátem, odstranil uvozovky a nahradil je kurzivou.

³³⁵ Delicado, 2009b, s. 549/D3r.

Pozoruhodnou paralelu mezi M 17 a M 24 představuje jedna charakteristika, kterou o Losáně pronese Silvio:

Y no hera venida quando sabía toda Roma y cada cosa por estenso. Sacaua dechados de cada muger y ombre, y quería saber su biuir, y cómo y en qué manera [...] ³³⁶

A sotva sem přišla, už znala celý Řím a zevrubně každou věc. Brala si za vzor každou ženu a každého muže a chtěla poznat jejich životy, jak a z čeho žijou [...]

Zatímco v M 17 se Autor deklarativně brání nařčení, že opisuje podle vzoru („saca dechados“), Losána na identickým způsobem formulovaném mimetickém umu založila svou životní prosperitu.

Následující M 25 je nadepsáno:

Cómo el Autor, dende a pocos días, encontró en casa de vna cortesana fauorida a la Loçana y la habló [...]

Jak Autor pár dnů nato potká u jedné oblíbené kurtizány Losánu a takto s ní mluví [...]

Autorova přítomnost je však omezena pouze na tyto dvě banální repliky:

AUTOR: ¿Qué's esto, señora Loçana? ¿Ansí me oluidáys? Al menos, mandanos hablar.

LOÇANA: Señor, hablar y seruir. Tengo que hazer agora, mandame perdonar, que esta señora no me dexa, ni se halla sin mí, que es mi señora, y mire vuestra merçed, por su vida, qué caparela que me dio nueua, que ya no quiere su merçed traer paño y su presencia no es sino para brocado.

AUTOR: Señora Loçana, dezime vos a mí cosas nueuas, que esso ya me lo sé y soyle yo seruidor a essa señora. ³³⁷

AUTOR: Copak je tohle, Losáno? Takhle na mě zapomináte? Alespoň dovolte, abychom si promluvili.

LOSÁNA: Promluvili a posloužili. Musím ale teď pracovat, račte odpustit, protože tahle paní mě nenechá, beze mě se sama neobejde, vždyť je to moje paní, a at' se vaše milost prosím pěkně podívá, jaký mi dala nový plášť, protože její milost už nechce nosit obyčejnou látku, ale už jen vždycky brokát.

AUTOR: Vy mi ale, Losáno, povězte nějaké novinky, protože tohle já už vím, já té paní také sloužím.

Následující Losánina promluva se však již obrací přímo ke zmíněné kurtizáně a Autor bez dalšího vysvětlení z mamotreta zmizí. Jako by novinky, o něž žádá Losánu, se začaly samy prezentovat, třebaže ve skutečnosti je prezentuje autor jako extradiegetický vypravěč.

Popáté a pošesté se Autor opět jako fikční postava objeví na začátku třetí části v M 42 a M 43.

³³⁶ Tamtéž, s. 559/E4r.

³³⁷ Tamtéž, s. 562/F1v.

V M 42 nejprve pozoruje Losánu, která si povídá sama pro sebe, a zároveň i její samomluvu reprodukuje. Poté ji přímo osloví a prosí ji, aby mu sehnala nějakou vdovu, s níž by mohl mít dítě, neboť ta poslední se mu nelíbila. Losána mu slíbí, že to zařídí, ale že si musí nejdřív prohlédnout, s čím přišel Rampín. Potom Rampína posílá pro víno a hubuje ho, že nemá peníze. Autor mu na víno dá³³⁸ a Rampín odejde. Losána pak říká Autorovi, že ho snad k ní dnes poslal Bůh, protože ona dostala menses, večer půjde do lázní a že snadno otěhotní, takže by se poté mohli o to dítě spolu pokusit, a jí by stačilo, kdyby se Autor o dítě postaral. Autor se tomu zasměje a upozorňuje, že přichází Rampín s vínem. Losána mu říká, ať zbytek peněz vrátí Autorovi, Rampín však vysvětluje, že víno je drahé a nic mu nezbylo. Losána se zlobí, ale Autorovi to nevadí a chce po Rampínovi, aby mu podal papír a pero, že si chce poznamenat něco, co mu vytanulo v myslí.

Vedle půvabného momentu, kdy protagonistka nabízí svému Autorovi, aby s ní měl dítě, je z hlediska metafikce zajímavá posledně zmíněná žádost, která je v rozporu s Autorovým prohlášením z M 17, podle něhož nechce, aby si lidé o něm mysleli, že bezprostředně opisuje podle vzoru („saca dechados“).

Ve zbytku mamotreta Losána Autorovi sdělí, jak se chce zařídit a co všechno umí vyléčit a jaké věšebné techniky ovládá. Autor na to reaguje dlouhým a kritickým proslovem, který Losána poté okomentuje. Autor poté rozhovor uzavře a rozloučí se. K této části se ještě vrátíme.

Jak vystupuje Autor v M 43, jsem již popsal výše v kap. 2.4.5.1. Autorův výrok, že žena, která jde za Losánou s nemocnou dělohou, není prostitutka, a jeho následná poznámka, že on sám se tuto informaci dozví, až ta žena bude od Losány odcházet, a následné vylíčení toho, jak žena od Losány opravdu odchází a Autorovi sdělí, proč za ní šla, představuje pozoruhodný metafikční moment,³³⁹ kdy se tematizuje, že fikční postava Autora je stejně vševědoucí jako samotný extradiegetický vypravěč. M 43 končí tím, že přijde Autorův známý Silvano, komentují Losánu a její návštěvníky a pak spolu odejdou. To je také naposledy, co se Autor ať už jako fikční postava, nebo jako tematizovaný vypravěč v *Losáně* objeví.

Nicméně v následujících čtyřech memotretech (M 44–47) se vypráví, jak na druhý den Losánu navštíví Silvano a rozmlouvají spolu. V M 45 jí řekne, že včera o ní mluvil s jedním svým kamarádem, tj. s Autorem. M 46 začíná Losáninou maximou „Aquel es loado que mira y nota y a tienpo manifiesta“ [Ten je chválen, kdo se dívá, všímá si a pamatuje si a v pravý čas se vyjádří], kterou by se dala charakterizovat jak ona, tak její Autor. Losána pokračuje, že

³³⁸ Srov. s tím, že v M 17 Autor Rampínovi slíbí, že až se u nich staví, zaplatí víno.

³³⁹ V losanovské literatuře se mu zatím nevěnovala žádná pozornost.

i ona, když byla za mlada v Levantě a v Negropontu, také viděla a slyšela³⁴⁰ mnoho věcí, které si zapamatovala a nyní je může uplatnit. Losána se pak zeptá Silvana, kdo je ten jeho kamarád, jenž o ní mluvil. A dodá:

¿Conóscolo yo? ¿Reýssos? Quiérola yo mucho porque **me contrahaze tan natural mis meneos y autos**, y cómo quito las cejas, y cómo hablo con mi criado, y cómo lo echo de casa, y cómo le dezía quando estaua mala: “Andá por essas estaciones y mirá essas putas cómo lleuan las cejas” [...] ³⁴¹

Znám ho? Smějete se? Moc ho miluju, protože mě tak přirozeně vypodobuje, moje pohyby a činy, jak vytrhávám obočí, jak mluvím se svým sluhou, jak ho vyhazuju z domu a jak jsem mu říkala, když jsem byla nemocná: „Běž to obejít a podívej se, jaké obočí ty šlapky mají [...]

Srovnejme Losáninu promluvu a zvláště zvýrazněná slova s pasáží z úvodního Argumenta:

Y porque **este retrato es tan natural**, que no ay persona que aya conosciado la señora Loçana en Roma o fuera de Roma que no vea claro ser sacado de **sus actos y meneos** y palabras [...] ³⁴²

A protože tento portrét je tak věrný přirozenosti, že z těch, kteří poznali paní Losánu v Římě nebo mimo něj, není nikdo, kdo by jasně neviděl, že přesně obráží její skutky, gesta a slova [...]

Vedle toho, že tu opět máme motivické echo v podobě citace z Argumenta a narážky na Losánin kosmetický úkon, který je vyobrazen na dřevořezech *Lod' bláznů* a *Losánina domácnost*, je na této replice zajímavé, že ačkoliv Losána nemůže vědět, kdo Silvanův přítel je, protože jejich setkání z předchozího dne nebyla přítomna, přesto ihned ví, že je to Autor, a navíc si je vědoma toho, že o ní píše. Výzva Rampínovi, aby zkontroloval stav obočí jejích klientek, je náznak budoucí události, která se vypráví v M 48, v němž Losána hubuje prostitutky, jak si kvůli tomu, že byla nemocná, nechaly od někoho jiného špatně vytrhat obočí. Losána pak vypráví burleskní detaily ze svého života s Rampínem a vychvaluje Autora, jak je dokázal všechny tak dobře vypodobnit. Losánina promluva, jejímž tématem jsou Rampínovy směšnohrdinské kousky a jeho nezvladatelná virilita, je plná narážek na události a motivy, jež se v *Losáně* objevují na jiných místech. Z metafikčního hlediska je také pozoruhodný její údiv – „no sé quién se lo dixo“ [nevím, kdo mu to řekl] –, jak se to Autor všechno mohl dozvědět. Losána svůj proslov ukončí slovy:

Y otras mill cosas que, quando yo lo vi contrahazerme, me pareçia que yo hera. Si vos lo viérades aquí, quando me vino a uer que estaua yo mala, que dixé a esse cabrón de Ranpín que

³⁴⁰ „[...] he visto y oýdo muchas cosas [...]“ (Delicado, 2009b, s. 592/J4v), srov. s často citovanou formulací v Dedikaci: „[...] solamente diré lo que oý y vi [...]“ [povím jen to, co jsem slyšel a viděl], kterou se obhajuje realistická povaha *Kontrfeje*.

³⁴¹ Delicado, 2009b, s. 592/J4v.

³⁴² Tamtéž, s. 524/A2v.

fuese aquí, a vna mi vezina, que me prestase vnos manteles. Dixo que no los tenía; dixe yo simplemente: “¡Mira qué borracha, qu'está ella sin manteles! Toma, ve, cónprame vna libra de lino, que yo me los hilaré y ansí no la auré menester”. Señor: yo lo dixe y él lo oyó; no fue menester más, como él a tienpo, quando yo no pensaua en ello, me contrahizo, que quedé espantada.³⁴³

A dalších tisíc věcí [Autor zachytil], takže když jsem ho viděla, jak mě vypoďobuje, připadalo mi, že jsem to já. Kdybyste ho tu viděl, když mě navštívil, protože jsem byla nemocná, jak jsem řekla tomu syčákovi Rampínovi, aby zašel za jednou mou sousedkou, aby mi půjčila pár ubrusů. Řekl, že je nemá, tak jsem na to jen odvětila: „Podívejme se na tu ožralku, že prý nemá ubrusy! Tumaš a jdi mi koupit libru lnu, já si je upředu sama a nebude mi jí zapotřebí.“ Takhle jsem to, pane, řekla a on [Autor] to slyšel; nebylo třeba ničeho dalšího, aby v pravý čas, když už jsem na to nemyslela, mě vypoďobil tak, že jsem se až lekla.

Vedle dalšího mimořádně sofistického projevu metafikce tu navíc opět máme náznak budoucí události, neboť Losána na začátku M 61 říká, že by si chtěla upříst pár ubrusů, aby si je nemusela půjčovat.

Na začátku následujícího M 47 se Silvano vrátí k původní Losánině otázce a začne jí podrobně vyprávět o podobě a historii města Martos:

Y tornando a responderos de aquel señor que de vuestras cosas haze vn retrato, quiero que sepáis que só estado en su tierra y dareos señas della.³⁴⁴

Tak tedy abych se vrátil k vaší otázce ohledně onoho pána, který portrétuje vaše záležitosti, chci, abyste věděla, že jsem pobýval v jeho zemi a teď vám ji popíšu.

Jak si však správně povšimla Balabarca-Fataccioli, Silvano místo toho, aby informoval o Autorově osobě, jak by se dalo očekávat, mluví o městě, z něhož Autor pochází. Tento zajímavý fakt se podle ní dá chápat buď tak, že odráží Silvanův nezáměr ohledně Autorovy osoby, která je zastíněna většinou města, v němž vyrostl, anebo jako Delicadův záměrný manévr, díky němuž se vyhnul svojí možné identifikaci.³⁴⁵

Na Silvanově obšírném diskurzu je ale zajímavý ještě jeden moment. Silvano mimo jiné zmíní, že se Martos za starých časů nazýval Starý Řím, a o martoských ženách prohlásí, že jsou vrcholně počestné a cudné, neboť „odvozují svůj původ od přecudných Římanek, z nichž přemnohé jsou spokojené s jedním manželem“ (srov. výše kap. 2.4.2). A pak poznamená:

Y si en aquel lugar, de poco acá, reyna alguna invidia o malicia es por causa de tantos forasteros que corren allí por dos cosas: [...]³⁴⁶

³⁴³ Delicado, 2009b, s. 592/J4v.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 593/K1r.

³⁴⁵ Balabarca-Fataccioli, 2015, s. 12.

³⁴⁶ Delicado, 2009b, s. 594/K1v.

A pokud na tom nepříliš vzdáleném místě vládne nějaká závist či zloba, tak je to kvůli tolika cizincům, kteří se tam ženou ze dvou důvodů: [...]

Prvním důvodem je žírnost země, druhým tamější pohostinnost a láska k bližnímu. Na Silvanově obvinění, že za všechno zlo mohou cizinci, je pozoruhodné to, že úplně stejným způsobem vysvětluje Autorův kumpán Silvio na konci M 24, proč se Římu říká nevěstka:

¿No miráys que se dize Roma meretrice, siendo capa de pecadores? Aquí, a dezir la verdad, los forasteros son muncha causa, y los naturales tienen poco del antiguo natural, y de aquí naçe que Roma sea meretrice y concubina de forasteros [...]³⁴⁷

Nevidíš, že se říká Římu nevěstka, protože je pláštíkem hříšníků? Abych řekl pravdu, hodně za to mohou cizinci, zatímco místní už mají jen málo někdejší povahy, a to je také důvod, proč má Řím být pro cizince nevěstkou a konkubínou [...]

Je to další společný rys, který Autorovi kamarádi s téměř totožnými jmény Silvio a Silvano mají. Carla Perugini je chápe jako jednu osobu³⁴⁸ a Claude Allaire dokonce přišel s hypotézou, že obě postavy, jejichž jména jsou odvozená od latinského základu *silva*, tj. dřevo, strom, les, reprezentují guajakové dřevo, kterým si Delicado léčil syfilidu a o němž napsal traktát, a jsou jakýmsi Autorovým alter egem.³⁴⁹

M 47 je zakončeno dalším projevem metafikce, jež má metatextovou povahu. Poté, co Silvano dokončí obšírnou relaci o Martos, Losána si s ním domluví další schůzku, na níž jí má předčítat z její oblíbené četby, jíž je *Carajicomedia*, *Comedia Tinelaria*, *Celestina*, a dodá:

Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero.

A vezméte si svoji mandolínu a zahrajeme si na mou tamburínu.

Na tuto evidentně dvojsmyslnou výzvu však Silvano odpoví replikou, která s ní nemá nic společného a kterou mamotreto končí:

Contenplame essa muerte.³⁵⁰

Podívejte se mi na tamtu smrt.

Replika získává svůj smysl pouze ve vztahu k dřevořezu *Memento mori* (obr. 30), jenž se bezprostředně poté objevuje na začátku M 48 a na kterém dvě postavy, žena a muž, sedí u stolu a pozorují na něm ležící lebku, a také k Doroteině promluvě, jíž toto mamotreto začíná:

³⁴⁷ Tamtéž, s. 562/F1v.

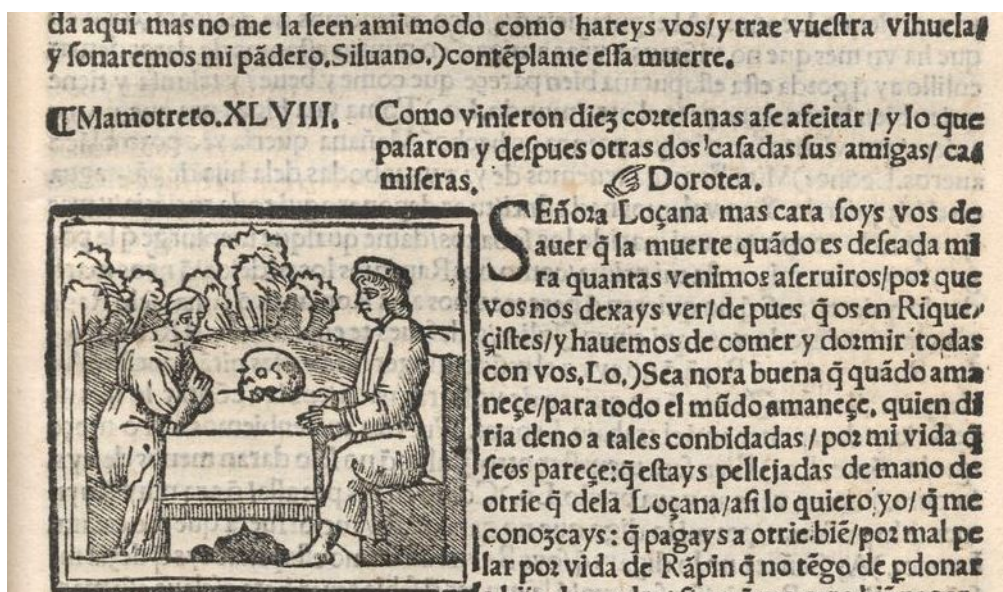
³⁴⁸ Perugini, 2004, s. 248, p. 1328.

³⁴⁹ Allaire, 1985, s. 154, p. 173; s. 296, p. 42.

³⁵⁰ Delicado, 2009b, s. 595/K2r.

Señora Loçana, más cara soys vos de auer que la muerte quando es deseada.

Vás, paní Losáno, přijde najít dráž než smrt, když bychom si ji zrovna přáli.



Obr. 30

Je to tedy pozoruhodný metafikční moment, kdy postava nereaguje na promluvu jiné postavy, nýbrž metatextově odkazuje mimo fikční svět na zobrazující artefakt.

Autor se poté jako předmět hovoru už v *Losáně* neobjeví. Ovšem ještě jednou, v M 53 se zmíní jeho město Martos v podivné digresi, kterou bez jakéhokoliv zjevného vztahu k předchozímu a následujícímu hovoru pronesou vagabund Sagueso a Losána. Poté, co Losána vyloží pověst o původu jména řeky Tibery, Sagueso řekne:

SAGÜESSO: Esso que está escrito no creo que lo leyese ningund poeta sino vos, que sabéys lo que está en las honduras, y Lebrixa, lo que está en las alturas, exçeto lo que estaua escrito en la fuerte Peña de Martos, y no alcançó a saber el nonbre de la çibdad que fue allí edificada por Hércules, sacrificando al dios Marte, y de allí le quedó el nonbre de Martos, a Marte fortíssimo. Es esta peña hecha como vn hueuo, que ni tiene prinçipio ni fin, tiene medio, como el planeta, que se le atriuiuye estar en medio del cielo y señorear la tierra, como al presente, que no reyna otro planeta en la Ytalia. Mas vos que sabéys, dezime: ¿qué ay debaxo de aquella peña tan fuerte?

LOÇANA: Entorno della te diré que no ay cosa mala de quantas Dios crió sobre la tierra, porque en todas las otras tierras ay en partes lo que allí ay junto, como podrás ver si vas allá, que es buena tierra para forasteros, como Roma.³⁵¹

SAGUESO: To, co je napsáno, nemyslím si, že by četl nějaký básník, ale jenom vy, která víte, co je v hlubinách, a Nebrija, který zase ví, co je ve výšinách, až na to, co je napsáno na pevné skále Peña de Martos. A také se mu nepodařilo dozvědět se jméno města, které tam bylo

³⁵¹ Delicado, 2009b, s. 602/L1v. Podle faksimile a ostatních edic vynechávám spojku *ni* ve spojení „ni tiene medio“.

vybudováno Herkulem a žertvou zasvěceno bohu Martovi, takže mu podle přemocného Marta zůstalo jméno Martos. Ta skála je utvořena jako vejce, které nemá ani začátek, ani konec a střed má jako planeta, které se přisuzuje nacházet se ve středu nebe a vládnou zemi tak, jako je tomu v přítomnosti, kdy jiná planeta v Itálii nekraluje. Ale povězte mi, když tak všechno víte, co se nachází pod tou přepevnou skálou?

LOSÁNA: Povím ti, že okolo ní není ze všech věcí, které stvořil Bůh, žádná věc špatná, protože ve všech ostatních zemích se nachází jen zčásti to, co tam je pohromadě, jak si budeš moct sám ověřit, až se tam vydáš. Je to stejně jako Řím dobrá země pro cizince.

Proč Sagueso, „el qual tenía por officio jugar y caualgar de balde“³⁵² [jehož řemeslem byla hazardní hra a zadarmo souložit], z ničeho nic zmiňuje Delicadovo město původu, slavného španělského humanistu Antonia de Nebrija, k němuž se Delicado hlásí jako žák v kolofonu k benátskému vydání *Primaleóna* (viz kap. 2.5.1.4), a některé historické a geografické údaje o Martos a jak je mohl znát, se nijak nevysvětluje. A rovněž se neobjasňuje Losánina replika, kterou jako by reagovala na Silviovo (M 24) a Silvanovo (M 47) tvrzení, že za všechno zlo mohou cizinci, a v protikladu k jejich kritice naopak doporučuje protřelému vagabundovi, aby Martos navštívil.³⁵³

Vraťme se ale ještě k dlouhému Autorovu proslovu v M 42, v němž zdánlivě kriticky komentuje tři z Losániných léčitelských a věšebných dovedností. První se týká snů a jejich výkladu. Příčinu snění však Autor paradoxně vykládá úplně stejně, jako Losána v M 31: člověku se zdají sny, pokud spí odkrytý, nalačno a na levém boku. Oproti Losáně ale sny vysvětluje jako fyziologickou reakci a upozorňuje, že se často stane ve skutečnosti opak toho, co se člověku zdálo. Druhá Autorova výtku směřuje na otázku uhranutí. Ovšem jeho řeč, v níž tvrdí, že nelze uhranout okem, nýbrž slovem, ať už je jakkoli líbezná, a takovéto uřknutí přirovná k hadímu uštknutí, de facto pověru nevyvrací, nýbrž jen upřesňuje. Třetí napomenutí, které se týká věštění, cituji v plné šíři:

A lo que de los agüeros y de las suertes dezís, digo que si tal vos miráys, que hazéys mal, vos y quien tal cree, y para esto notá que muchos de los agüeros en que miran, por la mayor parte son alimañas o aues que buelan. A esto digo que es suziedad creer que vna **criatura criada** tenga poder de hazer lo que puede hazer su **Criador**, que tú que viste aquel animal que se desperezó y as miedo, mira que si quieres, en virtud de su **Criador**, le mandarás que rebiente y rebentará. Y por esso tú deues creer en el tu **Criador**, que es omnipotente, y da la potentia y la virtud, y no a su **criatura**. Ansí que, señora, la **+** sana con el romero, no el romero sin la **+**, que ninguna **criatura** os puede enpeçer tanto quanto la **+** os puede defender y ayudar. Por tanto, os ruego me digáys vuestra jntençión.³⁵⁴

Pokud jde o to, co říkáte o věštných znameních a předzvěstech, řeknu vám, že díváte-li se na to takto, špatně činíte, vy i ten, kdo tomu věří. Všimněte si totiž, že většina těch znamení se pozoruje na hovadech a na letu ptáků. A tvrdím, že je hřích věřit, že by stvořené stvoření

³⁵² Delicado, 2009b, s. 599/K4r.

³⁵³ Zajímavý výklad této temné pasáže podávají Joset – Gernert (2007, s. 500, p. 260.38).

³⁵⁴ Delicado, 2009b, s. 588/J2v.

mohlo dělat to, co může dělat jeho Stvořitel. Vždyť jsi viděla to zvíře, které se protahovalo, a máš strach. Chceš-li tedy, můžeš mu mocí jeho Stvořitele přikázat, aby pošlo, a ono pojde. Proto i ty musíš věřit v svého Stvořitele, který je všemohoucí a dodává sílu a moc, a nikoliv v jeho stvoření. Čili ✚ léčí s rozmarýnem a nikoliv rozmarýn bez ✚, takže žádné stvoření vám nemůže ublížit, dokud vás ✚ může chránit a pomáhat vám. Proto vás žádám, abyste mi řekla, co zamýšlíte.

Tuto pasáž losanovská kritika vesměs interpretuje biografizujícím způsobem jako projev Delicadova kněžského úřadu a připodobňuje ji k „dominikánskému kázání“³⁵⁵ nebo k ohlasu na některý z četných dobových traktátů namířených proti věštění a pověrám,³⁵⁶ kterým „chce Autor z hlediska jakéhosi teologického racionalismu vysvětlit některé z Losániných dovedností“.³⁵⁷ Nicméně na základě sémantického klastru tučně vyznačených slov odvozených od slovesa *criar*, jež na začátku 16. století znamenalo jak (s)tvořit, tak vychov(áv)at,³⁵⁸ a tří piktogramů kříže, jehož španělské označení *cruz* začíná stejnými dvěma hláskami jako *criar*, se domnívám, že pasáž je nutno chápat víceznačně. Dokonce mám za to, že se tu jedná o jeden z klíčových momentů pro plné postižení jedné z nejdůležitějších významových rovin *Kontrfeje*.

Vzmemme-li totiž v potaz nejrůznější projevy metafikce, v nichž se tematizuje tvoření fikčního světa, musíme chápat Stvořitele (*Criador*) nejen v teologickém smyslu jako Boha, ale také jako samotného Autora. A pokud si uvědomíme, kolik podobností je mezi ním a jím stvořenou hrdinkou (andaluský původ, vyhnanství, syfilida, schopnost napodobovat, jejich jména,³⁵⁹ dřevořez *La Peña de Martos/Cordova la Llana* ap.),³⁶⁰ pak vztah Stvořitel (Autor/Delicado) – obraz (Kontrfej) – Losána můžeme dokonce číst jako svébytnou paralelu na známou pasáž v Genezi:

Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum, masculinum et feminam creavit eos.

Bůh stvořil člověka ke svému obrazu, k Božímu obrazu jej stvořil, stvořil jej jako muže a ženu.³⁶¹

A takto dvojnásobně je třeba chápat i tři další pasáže, v nichž se v *Kontrfeji* vyskytuje slovo *Criador*.

³⁵⁵ Damiani – Allegra, 1975, s. 308, p. 39.

³⁵⁶ Joset – Gernert, 2007, s. 217, p. 49.

³⁵⁷ Bubnova, 1987, s. 107.

³⁵⁸ Srov. např. Covarrubias, s. v. CRIAR. Slovo *Criador* se v *Kontrfeji* nachází celkem šestkrát.

³⁵⁹ Viz kap. 2.5.2.1.

³⁶⁰ Podrobnou analýzu paralelismů mezi Franciscem Delicadem a Losánou viz Bubnova, 1987, s. 191nn.

³⁶¹ Gen 1: 27; Vulgata a Jeruzalémská Bible.

2.5 Francisco Delicado

Všechny nám dnes dostupné prameny o osobě a životě autora *Kontrfeje* se nacházejí pouze v dílech, které sám vydal nebo k vydání připravil. Z hlediska autorství jsou to jednak jeho vlastní, rozsahem a povahou různorodé texty, jednak papežské privilegium, které jedno jeho dílo uzavírá. Z hlediska média můžeme k těmto textům také přiřadit jejich obrazový doprovod v podobě čtyř dřevořezů obsahujících životopisnou informaci: *Lod' bláznů* (obr. 5), *La Peña de Martos/Cordova la Llana* (obr. 7) a titulní dřevořezy traktátu *El modo* (obr. 31) a traktátu *Spechio* (obr. 32). Je ale třeba mít stále na paměti, že tyto biografické údaje mají různou míru záměrnosti a explicitnosti. U záměrných životopisných informací se zároveň můžeme většinou jen dohadovat o stupni jejich stylizovanosti a věrohodnosti. A i když především v případě *Kontrfeje* je záměrnost, s níž autor uvádí údaje o své osobě, silně patrná, těchto údajů není mnoho a jejich relevance se různí. Tato skutečnost tak vytváří velký prostor pro domněnky a dohady, které však v delicadovské literatuře jsou zhusta prezentovány jako fakta. Nejdůvěryhodnějším a nejúplnějším pramenem pro rekonstrukci života Francisca Delicada tak stále zůstává článek italského filologa Francesca A. Ugoliniho z roku 1975 „Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta opereta (con cinque appendici)“ [Nové údaje ohledně životopisu Francisca Delicada získané na základě jednoho jeho neznámého dílka (s pěti dodatky)]. Níže nejprve charakterizují ostatní Delicadova díla a poté podám chronologický přehled fakt o jeho životě.

2.5.1 Ostatní Delicadova díla

2.5.1.1 *El modo de adoperare el legno de India occidentale*

Plný italský název tohoto traktátu zní *El modo de adoperare el legno de India occidentale, salutifero remedio a ogni piaga et mal incurabile* [Jak užívatí dřevo ze Západní Indie, účinný to lék na každý bolák a nevyлéčitelnou nemoc].³⁶² Jak stojí napsáno v titulním dřevořezu, Delicado traktát sepsal během roku 1525 v Římě a také ho tam pravděpodobně vydal. Papežské privilegium, které traktát doprovází a v němž Klement VII. uděluje Delicadovi desetileté výhradní právo traktát tisknout a prodávat, je datováno v Římě 4.

³⁶² Existuje pět moderních edic tohoto traktátu: Luisy Orioli (Delicado, 1970); Bruna M. Damianiho (Delicado, 1971); José Hernándeze Ortize (Delicado, 1972), který italské pasáže z edice Luisy Orioli přeložil do španělštiny; Carly Perugini (Delicado, 2004b), která do španělštiny přeložila jak italské, tak latinské pasáže a text bohatě okomentovala, a edice Ignacia Ahumady (Delicado, 2009), která vedle španělského překladu všech pasáží psaných Delicadem obsahuje faksimile benátského tisku, úvodní studii a podrobný poznámkový aparát. S posledně dvěma zmíněnými edicemi pracuji v této práci.

prosine 1526. Toto římské první vydání je nezvěstné. K dispozici máme pouze druhé,³⁶³ přepracované³⁶⁴ a rozšířené vydání benátské, z něhož se dochovaly čtyři známé exempláře.³⁶⁵ Jeho kolofon, v němž chybí údaj o tiskaři a nakladateli, zní takto:

Impressum Venetiis sumptibus vene[rabilis] p[re]sbi[teri] Francisci Delicati Hispani de opido Martos. Vicarii vallis loci de Cabeçuela placentine dioc[esis]. Regnante Inclyto ac Serenissimo Principe domino Andrea Gritti. Die X Februarii. Anno Domini. M.D.XXIX.³⁶⁶

Vytištěno v Benátkách na náklady ctihodného španělského kněze Francisca Delicata z města Martos, vikáře v obci Cabezuela de los Valles plasencijské diecéze. Za vlády slovutného a nejjasnějšího dóžete pana Andrea Grittiho dne 10. února léta Páně 1529.

Podle Francesca A. Ugoliniho však u této datace je třeba vzít v potaz tehdejší benátský kalendář, podle něhož rok začíná prvního března, a *El modo* tedy nevyšlo roku 1529, nýbrž 1530.³⁶⁷

Svazek má rozměry 19,5 x 14,3 cm³⁶⁸ a v podstatě se tak shoduje s formátem *Kontrfeje* (19,5 x 14 cm), tvoří jej dva dvakrát přeložené tiskařské archy paginované A ii, B, Bij a čítá celkem osm listů, šestnáct stran. Text je převážně vysázen rotundou, pouze na stranách B3r–B3v jsou citované latinské nápisy vysázeny antikvou. Zdá se, že oba typy písma jsou identické s rotundou a antikvou, jímž je vysázen *Kontrfej*. Rovněž iniciály (vyjma dvou zdobených na stranách A1v a A2r), značky pro odstavec ¶ a florální lemy na fol. A1v se zdají shodovat s typografií *Kontrfeje*. Konečně v *El modo* jsou dva dřevořezy a druhý z nich na fol. B3r je *La Peña de Martos/Cordova la Llana*, který se v *Kontrfeji* nachází na fol. A3r a K1r.

³⁶³ Srov.: „No puse en esta segu[n]da estampa la co[m]posición del lectuario [...]“ [V tomto druhém vydání jsem neuvedl složení lektvaru] (Delicado, 2009, s. 81).

³⁶⁴ V textu jsou četné benátské dialektismy (srov. Perugini, 2004, s. 378, p. 12; Ahumada, 2009, s. 50, p. 51), narážka na to, že autor účinky léčivého guajakového dřeva vyzkoušel v Benátkách (srov. Delicado, 2009, s. 69), a také se v něm zmiňuje vyplenění Říma z roku 1527 (srov. Delicado, 2009, s. 79).

³⁶⁵ Ignaciovi Ahumadovi (2009, s. 29) se podařilo lokalizovat dva exempláře v Benátkách (Biblioteca Marciana a Fondazione Cini), jeden v italském městě Fermo (Biblioteca civica Romolo Spezioli) a jeden v Paříži (Bibliothèque Mazarine). Carla Perugini (2004, s. XXXI) vedle francouzského a benátských exemplářů ještě zmiňuje pátý, který se má nacházet v pařížské knihovně knížete Victora Massény d' Essling, odvolávajíc se na jeho monumentální dílo *Livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe (1907–1914)*, v němž je u popisu traktátu skutečně uvedeno, že se nachází v jeho soukromé knihovně (srov. heslo Delgado, Francesco in Essling, 1909, s. 656 a vysvětlivky značek knihoven in Essling, 1914, s. 132). Italská filoložka však nevzala v potaz, že Esslingova knihovna již neexistuje a její větší část včetně všech benátských tisků se dostala do fondů benátské Fondazione Cini (srov. Andreoli, 2012, online: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/massena-victor-rivoli-duc-de.html>> [cit. 10. 3. 2018]), a tudíž Esslingův exemplář bude s největší pravděpodobností týž, jaký Fondazione Cini chová ve svých sbírkách.

³⁶⁶ Delicado, 2009, s. 85.

³⁶⁷ Ugolini, 1975, s. 458.

³⁶⁸ Srov. Ahumada, 2009, s. 29.

Na prvním a titulním dřevořezu (obr. 31),³⁶⁹ který „prozrazuje mnohem zručnější ruku, než je ta, za niž vděčí ‚biografické‘ dřevořezy v *Kontrfeji*“,³⁷⁰ se uprostřed tyčí guajakový strom, jehož kmen zakončuje modlící se Panna Marie s korunkou.



Obr. 31

Napravo stojí svatá Marta, v pravé ruce drží kroupku s kroupáčem a v levé palmovou ratolest a zároveň vodítko, na jehož konci je uvázan drak Tarascurus ležící jí u nohou a požírající jakousi oběť. Celé vyobrazení odkazuje na město Martos, v němž jak se praví v 47. mamotretu *Kontrfeje* a v úvodní kapitole v *El modo*, Delicado vyrostl. Světice je patronkou města, kroupka a drak jsou jeho heraldické figury a legenda o Martou zkroceném Tarascurovi, jež je zaznamenána ve *Zlaté legendě* a váže se k jihofrancouzskému městu Tarascon na Rhôně, je Delicadem v M 47 také připisována městu Martos. Nalevo od stromu stojí apoštol Jakub, který je tradičně vyobrazený jako poutník s holí, kloboukem a vedle něj ležící mušlí a jenž je patronem Španělska a zároveň jeho jméno nesl římský Arcišpitál svatého Jakuba pro nevléčitelně nemocné (Arcispedale di San Giacomo degli Incurabili), v němž se Delicado léčil ze syfilidy. U apoštolových nohou z profilu klečí muž v sutaně, ruce spíná k děkonné modlitbě a v ohbí lokte má opřenou poutnickou hůl. Má výrazný nos a bradu,

³⁶⁹ Reprodukcii dřevořezu přejímám z internetového portálu *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16)*, online: <http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm>, jenž má za cíl dokumentovat veškerou italskou produkci tisků 16. století. Identifikační značka: CNCE 36859. Tento zdroj dále cituji ve tvaru *EDIT 16* CNCE 36859.

³⁷⁰ Ugolini, 1975, s. 462, p. 40.

kerou lemuje vous, vysoké čelo a na tváři možná výrazku jako pozůstatek po přestálé nemoci. Pod ním je napsáno: „Franciscus Delicado composuit in alma urbe anno 1525“ [Franciscus Delicado sepsal v živném městě roku 1525]. Pravděpodobně se tedy jedná o autorův portrét.³⁷¹ Na zemi pod stromem leží čtyři obdélníkové destičky s čtyřmi body v každém rohu a jedním uprostřed, jejichž význam je nejasný,³⁷² a další poutnická hůl. Dřevořez je plný latinských nápisů a popisek psaných elegantní antikvovou polokurzivou.³⁷³ Nad dřevořezem je výše zmíněný plný název traktátu, pod ním stojí: „Con gratia et privilegio per diece anni“ [S laskavým svolením a výhradním právem na deset let].

Traktát otvírá latinská dedikace (A1v) třem dobovým lékařským kapacitám, v níž Delicado prohlašuje, že francouzskou nemocí trpěl dvacet tři let a že traktát sepsal proto, aby i ostatní mohli využít léku, který ho uzdravil. Po lékařích žádá, aby dílko zaštili a ochránili před pomluvami. Následuje text samotného traktátu. Nejprve vysvětluje (A2r), že ho napsal italsky, aby se s léčbou guajakovým dřevem mohlo seznámit co nejvíce lidí. Dále uvádí, že je cizinec narozený v córdobské diecézi a vyrostlý v Martos, a touto skutečností omlouvá možnou absenci řádu a jazykové elegance a vyslovuje přesvědčení, že zvláště čtenáři, kteří v traktátu budou hledat užitek (vtilità) a nikoliv rozkoš (voluptà), mu odpustí.³⁷⁴

Poté uvádí několik výkladů, jak nemoc vznikla (A2r–A2v). Buď se kvůli bezuzdnému životu francouzských vojáků a špatnému vzduchu rozšířila z Neapole roku 1496 či se objevila kvůli vínu, které Neapolitáni řezali nehašeným vápnem a jež otrávil krev. Anebo – a mezi příznivce tohoto vysvětlení se podle svých slov počítá i Delicado – ji způsobilo chování jednoho z vojáků francouzského krále Karla VIII. v Rapallu u Janova roku 1488. Voják v tamějším Špitále svatého Lazara zabil a oloupil několik nemocných a v momentě, kdy za lup dostal zlatý dukát, se mu na ruce objevil vřed jako dukát kulatý, za pár dní měl vředy po celém těle a velké bolesti a následně nakazil celé francouzské vojsko.³⁷⁵ Etiologický výklad

³⁷¹ Srov. Ugolini, 1975, s. 462–463.

³⁷² Podle Carly Perugini (2004, s. XV) to jsou tabulky svatého Lazara symbolizující uzdravení, avšak ve skutečnosti tyto tabulky (tablillas de San Lázaro) byly dřevěným bicím nástrojem, kterým ve středověku na sebe upozorňovali malomocní a jež vypadaly docela jinak, než jak je vyobrazeno v *El modo de adoperare* (viz <<https://tonoreguera.wordpress.com/europa/espana/castilla-y-leon/salamanca/tablillas-san-lazaro/>> [cit. 18. 7. 2017]).

³⁷³ Jejich přepis viz Ugolini, 1975, s. 463, p. 40.

³⁷⁴ Na základě této formulace Carla Perugini vyslovuje domněnku, že *Kontrfej*, reprezentující rozkoš, musel být vydán dřív než *El modo* (Perugini, 2004, XXX; 376, p. 10).

³⁷⁵ Vojenské tažení francouzského krále Karla VIII., jímž počalo dlouhé období válek v Itálii, nezačalo roku 1488, jak opakovaně tvrdí Delicado v *El modo a Kontrfeji*, nýbrž v srpnu 1494. Jedním z prvních střetů byla bitva u Rapalla, k níž došlo 8. září 1494 a při níž švýcarská žoldnéřská vojska pod vedením Ludvíka Orleánského, pozdějšího francouzského krále Ludvíka XII., porazili neapolsko-aragonské vojsko a poté vyplenili Špitál svatého Antonína a zabili v něm na padesát nemocných (Comune di Rapallo, 2012, online: <http://www.comune.rapallo.ge.it/index.php?id_sezione=622> [cit. 10. 3. 2018]). Proč Delicado trvá na

uzavírá modlitbou, aby pominula neblahá konjunkce Marsu a Saturna a s ní i takhle nevyhléditelná rána. Až na posledně zmíněnou astrologickou okolnost se výklad původu nemoci více méně shoduje s výkladem staré prostitutky Divicie v 54. mamotretu *Kontrfeje*. Naopak v *El modo* chybí Diviciina předpověď, že nemoc pomine roku 1548.

Na fol. A2v–A4v následuje výklad, jak bylo guajakové dřevo objeveno, jak vypadá, jaké má vlastnosti a léčivé účinky, jak se má zpracovat a aplikovat, jaká je léčebná procedura, jakou životosprávu má nemocný dodržovat, a co dělat v případě, že léčebná kúra způsobí zácpu. Posledně zmíněný návod doprovází modlitba k Bohu, jenž nemoc seslal na lidi za jejich hříchy, aby prostřednictvím sv. Jakuba a sv. Marty ji z nich ráčil laskavě sejmout. Poté jsou uvedeny latinské sentence (A4v), jaké části těla, odpovídající určitému znamení zvěrokruhu, se v daný měsíc špatně léčí. Vedle odvaru z třísek guajakového dřeva Delicado na třech místech doporučuje svůj vlastní guajakový lektvar, který má mít přinejmenším stejné léčivé účinky jako odvar, ale jehož složení prozradí výše uvedeným třem lékařským autoritám až bude na odchodu.³⁷⁶

První část traktátu, kterou patrně tvoří původní římská redakce a jež koresponduje s prvním tiskařským archem, ukončuje Epilog (A4v–B1r), v němž Delicado opakuje, že nemoc nelze vyléčit jinak než tímto svatým dřevem, a zároveň pro krajany a ty, kteří umí španělsky, přetiskuje 75. kapitolu knihy *Sumario de la natural historia de las Indias* [Přehledný přírodopis zemí indických], kterou napsal a roku 1526 v Toledu vydal Gonzalo Fernández de Oviedo. V této kapitole Fernández de Oviedo popisuje guajakové dřevo, vysvětluje, jak si jím tamější domorodci léčí vředovitou nemoc (la enfermedad de las bubas) a jak se touto nemocí nakazili Kolumbovi námořníci, zanesli ji do Španělska a odtamtud ji vojáci Velkého kapitána (el Gran Capitán) při tažení proti Francouzům zanesli roku 1495 do Neapole, odkud se rozšířila po celém křesťanstvu a získala přívlastek neapolská nebo francouzská. Na citované kapitole (B1r–B2r) je pozoruhodné, že Delicado všechny pasáže, v nichž se zmiňuje americký původ nemoci, odstranil a naopak vedle celého odstavce s výčtem nejrůznějších pojmenování této nemoci přidal větu, jež podporuje „rapallskou etiologii“. Zda tak Delicado učinil z důvodu nepošpinit své krajany, se můžeme jen domnívat.

Následuje (B2r–B2v) španělské poslání všem, kteří byli, jsou nebo budou nevyhléditelně nemocní. Rozšíření nemoci tu dává Delicado do souvislosti s válkou v Itálii a

nesprávném roku 1488 a zda zaměnil svatého Antonína za svatého Lazara kvůli tomu, že druhý z nich byl bratr svatého Marty, se můžeme jen dohadovat.

³⁷⁶ Delicado, 2009b, s. 65. O domněnkách, jaký odchod mohl mít Delicado na mysli, viz níže.

„zvráceností Martových služebníků“.³⁷⁷ Znovu zmiňuje události z rapallského Špitálu svatého Lazara z roku 1488 a nově pak řádění vojáků, kteří při plenění Říma v roce 1527 vztáhli ruku na chudé „i na nás kněží“.³⁷⁸ Na této pasáži je zajímavé, že Delicado obě události, jež jako počátek francouzské nemoci a válek v Itálii na jedné straně a konec zlaté doby římské prostituce na straně druhé představují dvojí zásadní úběžník událostí v *Kontrfeji*, prezentuje bez udání jejich konkrétních viníků, tj. francouzského krále Karla VIII. a španělského krále Karla I. Delicado poté cituje několik biblických pasáží s tematikou Božích ran jako odplat za rouhání a nakonec opakuje, že na nemoc není nic tak dobré jako guajakové dřevo.

Na fol. B2v následuje první, krátký Recept uvozený latinským veršem z Izajáše „Přestaňte konat zlo, učte se konat dobro“,³⁷⁹ k němuž Delicado dodává, že kdo se podle jeho rady a léku vyléčí a chce zůstat zdrav, ať se řídí receptem Ježíše Krista. Druhý, delší Recept je proto uvozen latinským veršem z evangelia sv. Jana: „Teď jsi zdrav; už nehřeš, aby se ti nestalo něco ještě horšího.“³⁸⁰ Následuje další možná narážka na vznik nemoci v Rapallu a po ní pasáž o složení Delicadova lektvaru a jeho možném vydání se na svatojakubskou pouť:

No puse en esta segu[n]da estampa la co[m]posición del lectuario, no por auaricia, mas por la excellentia de la cosa en la tercera estampa lo diré, Deo dante et diuo Jacobo cuyo peregrino so al presente por la gratia recebida en Roma.³⁸¹

V tomto druhém vydání jsem složení lektvaru neuvedl nikoliv z lakoty, ale že znamenitost této věci prozradím až ve třetím vydání, dá-li Bůh a svatý Jakub, jehož milosti se mi dostalo v Římě a jehož jsem nyní poutníkem.

Delicado poté vypráví, jak v Benátkách nelezl Oviedovu historii, z níž citoval předchozí kapitolu a kterou tam dovezl benátský vyslanec ze Španělska. A protože tento vyslanec, jímž byl Andrea Navagero, také dovezl kopie martoských nápisů, tři z nich Delicado přetiskl. Na fol. B3r–B3v se nachází dřevořez *La Peña de Martos/Cordova la Llana* a latinské nápisy a po nich doporučení, že nejlepší guajakové dřevo je z Blaženého ostrova (ínsula Beata), neboť sílu získává z tamější zlatonosné půdy stejně tak, jako je zdraví prospěšná granadská zlatonosná řeka Darro. Traktát zakončuje latinský kolofon (B3v) a latinské papežské privilegium (B4r, nebo B4v).

³⁷⁷ „[...] la peruersidad de los **ministros de Marte**“ (Delicado, 2009b, s. 79). Srov. tučně vyznačené spojení s identickými výrazy v M 66 *Kontrfeje*.

³⁷⁸ „[...] y en nos los sacerdotes“ (Delicado, 2009b, s. 79).

³⁷⁹ Iz 1 16–17 (Jeruzalémská Bible, 2009, s. 1308).

³⁸⁰ Jan 5 14 (Jeruzalémská Bible, 2009, s. 1848).

³⁸¹ Delicado, 2009b, s. 81.

Závěrem shrňme, že vedle deklarovaného cíle, jímž je nezištně nabídnutý návod, jak léčit francouzskou nemoc guajakovým dřevem, měl traktát nejspíš sloužit jako reklama na autorův lektvar a zároveň měl za cíl prosadit „rapallský původ“ nemoci.

2.5.1.2 *Spechio vulgare per li Sacerdoti*

O objevu a obsahu této drobné příručky podal zprávu Francesco A. Ugolini nejprve na konferenci v Madridu roku 1957 a poté svůj tehdejší příspěvek doplněný o pět dodatků publikoval v Perugii roku 1975. Kde se tento manuál pro kněze, který o svém autorovi obsahuje do té doby neznámé životopisné údaje, nachází, však italský filolog zamlčel. *Spechio* se tak všeobecně považuje za ztracené a Ugoliniho článek za jediný zdroj informací o něm.³⁸² Díky zkusmému zadání názvu do internetového vyhledávače Google se mi však podařilo zjistit, že dílo existuje a nachází se v gentské univerzitní knihovně. Jako autor *Spechia* je v katalogu uveden Francesco Delicato, zatímco Francisco Delicado je registrován jako jiný autor. Gentský exemplář byl navíc prostřednictvím služby Google Books 1. 7. 2009 digitalizován a jeho plný text je volně dostupný na internetu.³⁸³

Jedná se o tisk malého formátu,³⁸⁴ jenž se skládá ze čtyř dvakrát přeložených tiskařských archů signovaných Aii, B, Bii, C, Cii, D, Dii a čítá tak šestnáct listů, třicet dva stran. Titul, čtyřřádkový nadpis na fol. A2r a první řádek nadpisu na fol. A3v jsou vysázeny rotundou, vše ostatní je sázeno antikvou. Text traktátu je napsán italsky, avšak množství latinismů a hispanismů a lopotný styl prozrazuje, jak náročné bylo pro Delicada se v tomto jazyce vyjadřovat.³⁸⁵

Plný titul, jehož první řádek je vytištěn větším fontem černě, zatímco devět zbývajících řádků je vytištěno menším fontem červeně, zní takto:

Spechio vulgare per li Sacerdoti che administraranno li sacramenti in ciascheduna parrochia lo quale contiene in che modo debiano pronunciare le feste et farae [sic] la Confessione sotto brevità et le parole et monitioni che in ciaschaduno de li sacramenti debiano dire e anchora le monitioni quando daranno la sepultura ad alcuno con l' ordine el quale se debbe tenere in celebrare le messe de santo Gregorio.³⁸⁶

³⁸² Srov. např. Perugini, 2004, s. XI a XXXII; Perugini, 2009a, s. 762; Sepúlveda, 2011, s. 20; Gernert – Joset, 2013, s. 374.

³⁸³ Online: <https://books.google.be/books?id=KGE8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [cit. 10. 3. 2018].

³⁸⁴ Podle Ugoliniho jsou jeho rozměry 13,3 x 9,2 cm (Ugolini, 1972, s. 449), podle digitalizované faksimile měří 13,4 x 9,7 cm (Delicado, 2009c, s. 2/A1r).

³⁸⁵ Ugolini, 1975, s. 465, 466.

³⁸⁶ Delicado, 2009c, s. 2/A1r; srov. Ugolini, 1975, s. 449.

Zrcadlo v lidovém jazyce pro kněží, kteří budou v jakékoli farnosti udílet svátosti. Kterézto zrcadlo stručně vysvětluje, jakým způsobem se mají celebrovat svátky a dělat zpovědi a jaká se mají slova a napomenutí pro každou ze svátostí pronášet. A také obsahuje napomenutí pro případ pohřbu někoho, při němž je třeba dodržovat řád, v jakém se slouží mše svatého Řehoře.

Pod titulem se nachází dřevořez (obr. 32)³⁸⁷ znázorňující kněze, který stojí před oltářem a slouží mši.



Obr. 32

Za jeho zády klečí mnich a za ním stojí sedm dalších kněží či věřících. Jak si povšiml Ugolini,³⁸⁸ muž s vysokým čelem, ustupujícími vlasy, výrazným nosem a bradou lemovanou fousem, který stojí hned za klečícím mnichem, se nápadně podobá Delicadovi z titulního dřevořezu traktátu *El modo* a pravděpodobně se jedná o jeho druhý portrét.

Svazek je zakončen tímto explicitem:

Finito lo Spechio delli Saserdoti Curati, dedicati [sic] alla benivola protectione del nobile homo Miser Pietro Paulo de Crescentiis Romano, utriusque Iuris Doctore excellentissimo, benemerito auditore del Reverendo padre vicario in spiritualibus della Santità del Nostro Signore Papa Clemente VII. Composto per Prete Francesco Delicato Hispano anno Iubilei 1525 A di 2 de Novembre. FINIS. Romae per Salamanca.³⁸⁹

Končí se Zrcadlo farních kněží, jež se uchyluje pod laskavou záštitu urozeného římského pána pana Pietra Paula de Crescentiis, vynikajícího doktora obojího práva a zasloužilého posluchače ctihodného otce vikáře ve věcech duchovních Jeho Svatosti našeho pána papeže Klementa VII. Sepsáno španělským knězem Francesco Delicatem jubilejního roku 1525 dne 2. listopadu. KONEC. [Vytlačeno] v Římě Salamankou.

³⁸⁷ Přejato z Google Books, viz pozn. 22.

³⁸⁸ Ugolini, 1975, s. 464.

³⁸⁹ Delicado, 2009c, s. 33/B4v; srov. Ugolini, 1975, s. 449.

Posledně uvedené jméno označuje španělského typografa, nakladatele a knihkupce působícího v Římě Antonia de Salamanca.³⁹⁰

Po prázdné rubové straně titulního listu se na fol. A2r–A3v počíná samotný traktát dedikací urozenému pánovi z římské rodiny Crescenziů, jehož plné jméno se objeví až v explicitu. Z konce dedikace však vyplývá, že tohoto méně významného preláta papežské hierarchie Delicado osobně neznal.³⁹¹ V hlavní části věnování Delicado vysvětluje, že účelem tohoto manuálu je, aby kázání a sedmi svátostem nerozuměli jen učení kněží, ale i prostý lid, neboť jen tak „člověk pozná Boha, svého stvořitele, a také sám sebe“.³⁹² Tuto potřebu Delicado ilustruje jednak na biblickém příkladu dvou apoštolů, kteří aby jim bylo rozuměno, si opatřili tlumočníky, jednak na soudobém příkladu prvního granadského arcibiskupa Ferdinanda,³⁹³ který v pokročilém věku osmdesáti let již nemohl kázat v arabštině, a proto měl k ruce množství tlumočnicků.

Na fol. A3v–D3v následuje text samotného manuálu, členěný do rubrik a samostatných odstavců, jenž obsahuje rady a doporučení, jak v lidovém jazyce kázat, zpovídat a napomínat věřící a jak vykonávat další svátosti.

Příručka je zakončena dopisem spolubratrům farářům (D3v–D4v), v němž se nachází několik biografických údajů, jež zmíním níže v kap. 2.5.2.2. Úplný závěr manuálu tvoří pět latinských, patrně originálních distich spirituálního obsahu, jež představují „jeden z nejvzácnějších důkazů Delicadových humanistických schopností“,³⁹⁴ a výše citovaný explicit.

2.5.1.3 De consolatione infirmorum

V celé delicadovské literatuře bez výjimky se Franciscu Delicadovi na základě jedné jeho zmínky, kterou učinil v druhém závěrečném paratextu *Kontrfeje*, připisuje ještě jedno dílo, a sice latinský traktát *De consolatione infirmorum*. Avšak vyjma dvou bibliografických soupisů, podle nichž tato knížka měla být napsána či vydána v Římě nebo Benátkách roku 1549,³⁹⁵ jsou Delicadova slova jediným důkazem její existence. Na jejich základě a na základě další rešerše jsem však dospěl k závěru, že se o Delicadovo dílo nejedná.

³⁹⁰ Srov. Ugolini, 1975, s. 450; Gernert, 2005; heslo „Salamanca, Antonio“ in *EDIT16 CNCT* 544.

³⁹¹ Delicado, 2009c, s. 6/A3r; Ugolini, 1975, s. 465.

³⁹² „[...] l' homo conosca Dio suo creatore et anche che l' homo conosca se stesso“ (Delicado, 2009c, s. 5/A2v).

³⁹³ Hernando de Talavera (1428–1507); narážka na pokročilý věk vedla Ugoliniho k domněnce, že Delicado mohl arcibiskupa osobně poznat (Ugolini, 1975, s. 484–485).

³⁹⁴ „[...] una delle rarissime prove delle capacità umanistiche del Delicado“ (Ugolini, 1975, s. 469).

³⁹⁵ Srov. Perugini, 2004, s. XVI, p. 13.

Pro adekvátní pochopení oněch Delicadových slov cituji danou pasáž v plné šíři:

Y si dixeren que por qué perdí el tiempo retrayendo a la Loçana y a sus seçaçes, respondo que, siendo atormentado de vna grande y proliza enfermedad, pareçia que me espaçiaua con estas vanidades. Y si, por ventura, os veniere por las manos vn otro tratado, *De consolacione ynfirmorum*, podéys ver en él mis pasiones para consolar a los que la fortuna hizo apassionados como a mí. Y en el tratado que hize del leño del Yndia sabréys el remedio mediante el qual me fue contribuyda la sanidad [...].³⁹⁶

A řeknou-li, proč jsem mrhal časem, když jsem portrétoval Losánu a její nohsledky, odpovím, že jsem byl trýzněn velkou a vleklou nemocí, a proto mi připadalo na místě rozptylovat se takovými marnostmi. A pokud se vám náhodou dostane do ruky jiný traktát, *O útěše nemocných*, můžete v něm nahlédnout, jak jsem trpěl, a mít tak útěchu pro ty, které osud nechal trpět stejně jako mě. A v traktátu, který jsem napsal o indickém dřevu, se dozvíte, díky jakému léku se mi vrátilo zdraví [...].

Na rozdíl od traktátu o guajakovém dřevě, o němž Delicado explicitně prohlašuje, že ho napsal („el tratado que **hize**“), o traktátu *De consoltione infirmorum* píše jako o „**un** otro tratado“, nikoliv „**mi** otro tratado“, a tudíž se spíše než o jeho dílo jedná o dílo, v němž jsou vylíčena právě taková trápení nemocného, jakými trpěl sám Delicado.

Podle mého názoru jde o latinský anonymní dialog³⁹⁷ *Ad amicum aegrotum* [Churavému příteli] zachovaný v rukopisech a inkunábulích 13.–15. století, který je připisován svatému Jeronýmovi a jenž je také uváděn jako *Tractatus beati Jeronimi presbiteri de consolatione infirmorum*³⁹⁸ nebo *Tractatus doctoris egregii beati Iheronimi pro consolacione infirmorum compositus*.³⁹⁹ V klasické tradici útěšných řečí (consolationes) v něm nevyčlelitelnou chorobou trýzněný Nemocný (Infirmus) rozmlouvá s Jeronýmem (Iheronimus), který ho nabádá, aby svůj úděl snášel s moudrou a bohabojnou trpělivostí.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Delicado, 2009b, s. 624/N4v.

³⁹⁷ *Kontrfej* je také převážně dialogické povahy, a navíc z citované pasáže vyplývá, jak si již povšiml Claude Allaire, že ho Delicado považoval za traktát (Allaire, 1985, s. 485, p. 8).

³⁹⁸ Hervé Savon v rozsáhlém článku „Une Consolation imitée de Sénèque et de saint Cyprien (Pseudo-Jérôme, *epistula 5, ad amicum aegrotum*)“, v němž pseudojeronýmský dialog detailně analyzuje, uvádí tento název u rukopisu z Brugg z 15. století (Savon, 1979, s. 154, p. 8). Online: <<https://www.brepolsonline.net/doi/10.1484/J.RA.5.102301>> [cit. 30. 3. 2018].

³⁹⁹ Jde o součást inkunábule vytištěné v Kolíně nad Rýnem roku 1473 *Dialogi decem variorum auctorum*, jež se nachází v sevillské univerzitní knihovně a její plný text je dostupný online:

<<https://archive.org/details/A336049>> [cit. 10. 3. 2018]. Vzhledem ke skutečnosti, že tento dialog (nachází se na s. 24–42 faksimile ve formátu pdf) následuje po *Synonymech* připisovaných svatému Isidorovi, patrně se jedná o variantu bruggského rukopisu zmíněného Savonem (srov. „[...] notre texte fait suite aux Synonyma d’ Isidore de Séville [...]“, tamtéž).

⁴⁰⁰ Srov. Savon, 1979.

2.5.1.4 Ediční komentáře a kolofony

V Benátkách Francisco Delicado prokazatelně spolupracoval jako oprávněný sazby s nakladatelem a knihkupcem Giovannim Battistou Pederzanem⁴⁰¹ a typografem a tiskařem Giovannim Antoniem Nicolini da Sabbio⁴⁰² a připravil k vydání a různými komentáři opatřil tři španělská díla, jež měla ve své době velký čtenářský úspěch.

První z nich je *Tragicomedia de Caslito y Melibea*, k níž Delicado připojil více než dvoustránkový návod, jak vyslovovat španělská písmena,⁴⁰³ a která je zakončena tímto kolofonem:

El libro presente, agradable a todas las estrañas naciones, fue en esta ínclita ciudad de Venecia reimpresso por miser Juan Batista Pedrezano, mercader de libros que tiene por enseña la Torre junto al puente de Rialto, donde está su tienda o botica de diversas obras y libros, a petición y ruego de muy muchos magníficos señores de esta prudentísima Señoría y de otros muchos forasteros, los cuales como que el su muy delicado y polido estilo les agrade y muchos mucho la tal comedia amen, máxime en la nuestra lengua romance castellana que ellos llaman española, que casi pocos la ignoran, y porque en latín ni en lengua italiana no tiene ni puede tener aquel impreso sentido que le dio su sapientísimo autor, y también para gozar de su encubierta doctrina encerrada debajo de su grande y maravilloso ingenio, así que, aviéndole hecho corregir de muchas letras que trastrocadas estaban (ya de otros estampadores), lo acabó de este año del Señor de 1531 a días 24 de otobre, reinando el ínclito y serenísimo Príncipe miser Andrea Gritti, Duque clarísimo. El corrector que es de la Peña de Martos solamente corrigió las letras que mal estaban.⁴⁰⁴

Předkládaná kniha, jež těší všechny cizí národy, byla v slovných Benátkách znovu přetištěna panem Juanem Battistou Pedrezanem, knihkupcem, který má ve znaku Věž u Rialtského mostu, kde se nachází jeho obchod či krám s různými díly a knihami, na žádost a prosbu velmi mnoha vynikajících mužů této veleprozíravé Signorie a jiných mnohých cizinců, které bude její jemný a vytříbený styl těšit, a mnozí budou tuto komedii velmi milovat, zvláště v našem románském kastilském jazyce, který oni nazývají jazykem španělským a který jen málokdo nezná. A protože ani v latině, ani v italském jazyce takovýto tisk nemá ani nemůže mít smysl, jaký mu dal jeho vědoucí autor, a také aby se mohlo vychutnat skryté učení, které se nachází pod jeho velkým a úžasným důvtipem, takže poté, co mu byla zkorigována písmena, jež byla už od jiných tiskařů přeházená, dokončil se letos léta Páně 1531 dne 24. října za vlády slovného a nejjasnějšího Knížete a Dóžete pana Andrey Grittiho. Korektor, který pochází z Peña de Martos, jen zkorigoval písmena, která nebyla v pořádku.

Titulní dřevořez a většina faktót této edice *Celestiny* byly použity v *Kontrfeji* (viz kap. 2.2.2.2).

Druhým dílem je rytířský román *Amadís de Gaula*, jehož podtitul zní *Los cuatro libros de Amadís de Gaula nueuamente impresos et hystoriados* [Čtyři knihy Amadise

⁴⁰¹ Srov. heslo „Pederzano, Giovanni Battista“ in *EDIT16 CNTC* 405.

⁴⁰² Srov. heslo „Nicolini da Sabbio, Giovanni Antonio“ in *EDIT16 CNTC* 56.

⁴⁰³ „Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española“ [Úvod, v němž Delciado ukazuje, jak vyslovovat španělský jazyk] (fol. 107r–108r; cituji podle vydání z roku 1534, viz níže).

⁴⁰⁴ Cituji podle Joset – Gernert, 2007, s XXXVII, pouze jsem opravil datum vydání, které chybně uvádějí jako 14. října (srov. Ugolini, 1975, .s 488; Perugini, 2004, s. 432, p. 30).

Waleského nově vytištěné a sestavené]. K první knize Delicado přidal oslavný úvod, návod, jak správně vyslovovat španělská písmena, a nově vyhotovený obsah kapitol a k čtvrté knize připojil krátký úvod. Jeho kolofon je následující:

Acábanse aquí los cuatro libros del esforzado y muy virtuoso caballero Amadís de Gaula hijo del rey Perión y de la reina Elisena en los cuales se hallan muy por extenso las grandes aventuras y terribles batallas que en sus tiempos por él se acabaron y vencieron y por otros muchos caballeros así de su linaje como amigos suyos. El cual fue impreso en la muy ínclita y singular ciudad de Venecia por Maestro Juan Antonio de Sabia impresor de libros a las espesas de M. Juan Batista Pedrazano y compañero, mercadante de libros. Está al pie del puente de Rialto y tiene por enseña una torre. Acabose en el año del nacimiento de nuestro Salvador Jesú Christo de MDXXXIII a días VII del mes de Setiembre.

A laude de omnipotente Señor Dios y de su gloriosa madre.

Fue revisto, corrigiéndolo de las letras que trocadas de los impresos eran, por el Vicario del Valle de Cabezuela Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos.⁴⁰⁵

Končí se tu čtyři knihy statečného a převelice ctnostného rytíře Amadise Waleského, syna krále Perióna a královny Eliseny, v nichž se zevrubně vyprávějí velká dobrodružství a strašné bitvy, jež za oněch dob jím byly rozhodnuty a vyhrány, stejně jako mnoha jinými rytíři jak jeho rodu, tak jeho přátel. Bylo to vytištěno v slovutných a jedinečných Benátkách tiskařem knih panem Juanem Antoniem de Sabia na náklady knihkupce p. Juana Batisty Pedrazana a společníka. Sídli u Rialtského mostu a ve znamení má věž. Dokončeno to bylo v roce 1533 od narození našeho Spasitele Ježíše Krista, dne 7. září.

K chvále všemocného Pána Boha a jeho slavné matky.

Bylo to přehlédnuto a písmena, která z jiných tisků byla zpřeházená, byla zkorigována vikářem z Valle de Cabezuela Franciscem Delicadem pocházejícím z Peña de Martos.

Třetím dílem je opět rytířský román, a sice *Primaleón* mající podtitul *Los tres libros del muy esforzado caballero Primaleón et Polendos su hermano hijos del emperador Palmerín de Oliva* [Tři knihy velmi udatného rytíře Primaleóna a jeho bratra Polenda, synů císaře Palmerína de Oliva]. K první knize napsal Delicado úvod, v němž se mimo jiné prohlašuje za žáka Antonia de Nebrija,⁴⁰⁶ obsah a předmluvu, k druhé knize úvod a ke třetí knize také úvod a vzadu návod, jak vyslovovat španělská písmena. V tomto třetím úvodu se Delicado hlásí k autorství *Kontrfeje*:

[...] los que se apartan de la gramática española que es encerrada en aquella grande y famosa historia de Amadís de Gaula, son sin duda nuevos romancistas como lo fui yo cuando compuse *La Lozana* en el común hablar de la polida Andalucía [...]⁴⁰⁷

[...] ti, kteří se odklánějí od španělské gramatiky, jež je obsažena v oné velké a slavné historii Amadise Waleského, jsou bezpochyby noví romancisté,⁴⁰⁸ jako jsem jím byl já, když jsem napsal *Losánu* v běžné mluvě uhlažené Andalusie [...]

⁴⁰⁵ Delicado, 2004, s. 431–432.

⁴⁰⁶ „Porque como dice mi preceptor Antonio de Librija [...]“ [Protože jak říká můj učitel Antonio de Nebrija] (Delicado, 2004, s. 441).

⁴⁰⁷ Delicado, 2004d, s. 448.

⁴⁰⁸ Autoři píšící v dobových románských jazycích či dialektech.

Závěrečný kolofon je následující:

Acábase de imprimir en la ínclita ciudad del Senado Veneciano, hoy primero día de Febrero del presente año de mil y quinientos y treinta cuatro del nacimiento del nuestro Redemptor y fue impreso por M. Juan Antonio de Nicolini de Sabio a las espesas de M. Zuan Batista Pedrezan, mercader de libros que está al pie del puente de Rialto y tiene por enseña la torre. Estos tres libros, como arriba vos dijimos, fueron corregidos y emendados de las letras que trastrocadas eran por el Vicario del Valle de Cabezuela Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos.⁴⁰⁹

Tisk se dokončuje v slovuťném městě benáťského senátu dnes prvního dne února letošního roku tisícího pětistého třicátého čtvrtého od narození našeho Vykupitele a byl vytištěn p. Juanem Antoniem de Nicolini de Sabio na náklady knihkupce p. Zuana Batisty Pedrezana, který sídlí u Rialtského mostu a ve znaku má věž.

V těchto třech knihách, jak jsme vám výše řekli, byla zkorigována a opravena zpřeházená písmena vikářem z Valle de Cabezuela Franciscem Delicadem pocházejícím z Peña de Martos.

Na rozdíl od vydání traktátu *El modo*, při jehož dataci se má vzít v úvahu tzv. benáťský kalendář začínající březnem (viz výše), podle Francesca A. Ugoliniho se v případě *Primaleóna* jednalo o vydání určené pro prodej i mimo Benáťskou republiku, a tudíž je datováno obvyklým způsobem od narození Ježíše Krista.⁴¹⁰

Franciscu Delicadovi se připisují ještě další tři díla, která měl korigovat. Jedná se o *Cárcel de amor* Diega de San Pedro, který vyšel 20. 11. 1531, a anonymní *Cuestión de amor* z roku 1533,⁴¹¹ které obě nechal vytisknout Giovanni Battista Pederzano, a *Tragikomedií o Kalistovi a Melibeji* datované 11. 7. 1534,⁴¹² jež vydal Stefano Nicolini da Sabbio. V případě *Cárcel de amor* a *Cuestión de amor* se v závěrečném kolofonu nachází pouze formulace „Correcta de las letras que trastrocadas estábanse“ [Zkorigována písmena, jež byla zpřeházená], avšak jméno korektora chybí. Vydání *Celestiny* z roku 1534 je jak z hlediska neuměle okopírovaných dřevořezů,⁴¹³ tak nedbalé sazby napodobeninou výše citovaného Pederzanova vydání z roku 1531 a v kolofonu chybí závěrečná věta o tom, že korektor pochází z Peña de Martos. Jak dovozuje Francesco A. Ugolini, zdá se nepravděpodobné, že by Delicado dobrovolně zamlčel své jméno, když v jiných edicích, které vyšly v týchž letech

⁴⁰⁹ Delicado, 2004, s. 453.

⁴¹⁰ Ugolini, 1975, s. 460.

⁴¹¹ Digitalizované faksimile celého díla je dostupné online na Google Books:

<https://books.google.cz/books?id=JW7tWEqOhp0C&hl=cs&source=gbs_navlinks_s> [cit. 10. 3. 2018].

⁴¹² Digitalizované faksimile celého díla je dostupné online:

<https://books.google.cz/books?id=1KmV_vQEjFEC&hl=cs&source=gbs_navlinks_s>. [cit. 10. 3. 2018].

⁴¹³ „Le bois du titre [...], ainsi que les vignettes dans le texte, sont copiés servilement de l' édition Pedrezano, 24 octobre 1531; quelques différences seulement, çà et là, dans le placement des petits blocs juxtaposés qui représentent des personnages en scène“ (Essling, 1909, s. 385–386, č. 2051).

(1531, 1533, 1534), ho uvedl, a tudíž se na těchto třech dílech s největší pravděpodobností jako oprávněný sazby nepodílel.⁴¹⁴

2.5.2 Jména a život Francisca Delicada

2.5.2.1 Delicadova jména

Jak je vidět na případě nakladatele a tiskaře, s nimiž Delicado v Benátkách spolupracoval, v dobových tiscích nebylo neobvyklé uvádět stejné jméno v různých podobách. Shrňme si tedy všechny vyskytující se formy Delicadova křestního jména a příjmení. V *El modo* je to kombinace italské „Francesco“ nebo latinské podoby v genitivu „Francisci“ a latinizujícího španělského adjektiva „Delicado“ nebo jeho latinské formy v genitivu „Delicati“. V Papežském privilegii se objevuje spojení latinského křestního jména v nominativu „Franciscus“ a španělského adjektiva „Delgado“, které se v této lidové formě nachází pouze zde. V obou kolofonech *Amadise Waleského* a *Primaleóna* je uveden v plně španělské podobě „Francisco Delicado“. V traktátu *Spechio* se nachází buď latinsko-italské spojení „Franciscus Dellicato“, nebo plně italské „Frencesco Delicato“. Tvar „Frencesco“ s neobvyklým prvním vokálem „e“ místo běžného „a“ vypadá na první pohled jako chyba.⁴¹⁵ Avšak v *Dizionario della lingua italiana* vydaného Accademia della Crusca se u jména Francesco uvádějí jeho varianty, mezi nimiž figuruje také podoba „Fresco“.⁴¹⁶

Vezmeme-li v potaz možné významy, jež různé podoby Delicadova křestního jména a příjmení nabízejí, a dovolíme-li si je nadinterpretovat, nabídnou se nám v souvislosti s jeho životem a protagonistkou *Kontrfeje* pozoruhodné paralely. Křestní jméno jednak konotuje francouzskou nemoc, kterou Delicado a Losána trpěli, jednak v případě posledně zmíněné podoby Frencesco, jež může souviset s hypokoristikem Fresco, v sobě obsahuje italskou podobu Losánina jména „la Fresca“.⁴¹⁷ Adjektiva *delgado* a *delicado*, jak již upozornil F. A. Ugolini,⁴¹⁸ měla ve španělsko-latinském vokabuláři Antonia de Nebrija z roku 1495, k němuž se Delicado hlásí jako žák, různý význam: *delgado* = *tenuis*, *gracilis*, *subtilis* čili tenký, útlý, hubený, nuzný a *delicado* = *delicatus*, *deliciosus* neboli půvabný, rozkošnický. V Nebrijovi je heslo *delicado* uvedeno ob jeden řádek ještě jednou s vysvětlením „en manjares, lautus, a,

⁴¹⁴ Ugolini, 1975, s. 488–489.

⁴¹⁵ Francesco A. Ugolini v přepisu závěrečného explicitu na jeho zvláštní podobu upozorňuje do závorky vloženým latinským sic (1975, s. 449).

⁴¹⁶ *Dizionario della lingua italiana*, vol. 7, 1830, s. 648.

⁴¹⁷ Srov. výše kap. 2.3.1.1.

⁴¹⁸ Ugolini, 1975, s. 451–452, p. 16.

um“ [o jídle znamená lahodný].⁴¹⁹ Lidová podoba *delgado* může odkazovat na drobný Delicadův vzrůst (srov. „yo, que soy de chica estatura“⁴²⁰ [já, který jsem malé postavy] v druhém závěrečném paratextu *Kontrfeje*) nebo na nuzný, churavý stav způsobený vleklou nemocí. Zároveň je opozitem k adjektivu označujícím jeho hrdinku *lozana*, tedy bujná, robustní, zdravím kypící,⁴²¹ k jehož dalším významům (pohledná, půvabná, rozpustilá) je latinizovaná forma *delicado* naopak synonymem. Takové množství překvapivých konotací, které Delicadova jména obsahují, by nás mohlo přivést až na myšlenku, zda se nejednalo o pseudonym. Anebo spíš že Delicado podle svého jména vytvořil svou hrdinku (srov. kap. 2.4.7).

2.5.2.2 *Delicadův život*

Chronologii Delicadových biografických údajů parafrázuji nebo cituji z Appendice D⁴²² zmiňovaného článku Francesca A. Ugoliniho s následujícími změnami. Většinu údajů majících povahu hypotézy vypouštím a upozorňuji na to v poznámce pod čarou. Informace, kterými chronologii italského filologa doplňuji, se nacházejí v hranatých závorkách. Není-li z textu zřejmý zdroj daného údaje, je následně uveden v kulaté závorce.

1. [Francisco Delicado se narodil v córdobské diecézi a vyrostl v městě Martos nacházejícím se v jaénské diecézi (*Kontrfej*, *El modo*), v níž byl pravděpodobně vysvěcen na kněze nebo tam vykonával kněžský úřad (viz bod 9).]⁴²³
2. Roku 1502 nebo 1503 se nakazil francouzskou nemocí (viz bod 9).
3. Za vlády papeže Julia II. (1503–1513) je již v Římě (srov. jak v M 17 *Kontrfeje* říká Autor Rampínovi: „Y a vos no’s conosçí yo en tienpo de Julio segundo en Plaça Nagona [...]“⁴²⁴ [Copak jsem tě nepoznal za časů Julia druhého na Navonském náměstí]).

⁴¹⁹ Nebrija, 1495, s. 66.

⁴²⁰ Delicado, 2009b, s. 624/N4v.

⁴²¹ Srov. kap. 2.3.1.1; a také „Loçano o gallardo, lascivus, a, um, elegans“ (Nebrija, 1495, s. 123); dále Allaire, 1985, s. 155.

⁴²² Ugolini, 1975, s. 484–491.

⁴²³ V bodě jedna nahrazuji Ugoliniho hypotézu, formulovanou na základě *Spechia*, že Delicado během své andaluské pastorační praxe mohl v prvních letech 16. století osobně poznat prvního granadského arcibiskupa Hernanda de Talavera, který zemřel roku 1507.

⁴²⁴ Delicado, 2009b, s. 548/D2v.

4. V Římě navštěvuje kongregaci při kostele Santa Maria in Aquiro (*Spechio*).

5. Stále v Římě při kostele Santa Maria della Pace se učí „« el modo et documento el quale io usava a intendere et de essere in[t]esso da li mei parochiani » da « uno curato et anticho sacerdote »“⁴²⁵ [od jednoho faráře a starého mnicha návod a poučení, jimiž jsem se řídil, abych rozuměl a bylo mi rozuměno] (*Spechio*).

6. Je jmenován farářem při římském kostele Santa Maria in Posterulla. Úřad přestává vykonávat kvůli hospitalizaci v Arcišpitálu svatého Jakuba pro nevléčitelně nemocné. (*Spechio*)

7. Ve špitále [od 30. června] do 1. prosince 1524 podle svých slov píše *Kontrfej pěkné Andalusanky Losány*.⁴²⁶

8. Stále hospitalizován ve Svatojakubském špitále publikuje 2. listopadu 1525 v Římě u nakladatele Antonia de Salamanca *Spechio vulgare per li Sacerdoti*.

9. [Někdy mezi listopadem 1525 a prosincem 1526 se Delicado uzdravuje a publikuje první, nyní nezvěstné vydání *El modo de adoperare el legno de India occidentale*, které podle titulního dřevořezu sepsal v Římě roku 1525. V připojeném papežském privilegii, v němž Klement VII. uděluje 4. prosince 1526 desetileté výhradní právo traktát tisknout a prodávat, se píše, že Delicado po dlouhou dobu trpěl v Arcišpitálu svatého Jakuba velkými a téměř nevléčitelnými bolestmi způsobenými francouzskou nemocí a poté se k údivu všech uzdravil.⁴²⁷ Tvrdí-li tedy Delicado v traktátu, že nemocí trpěl dvacet tři let, musel se jí nakazit v roce 1502 nebo 1503.

V privilegii je Delicado titulován „kněz jaénské diecéze“ (presbiter giennensis diocesis), což by znamenalo, že byl v této diecézi vysvěcen nebo tam vykonával kněžský úřad.]⁴²⁸

10. Je přítomen plenění Říma (Sacco di Roma), které začalo [6. května] 1527. Poté je svědkem, jak se 12. ledna 1528 rozvodnila Tibera a voda dosáhla na úroveň povodně, k níž

⁴²⁵ Ugolini, 1975, s. 485.

⁴²⁶ Následující větu: „Ritocchi e giunte a questa stesura verranno apportate al momento della pubblicazione a Venezia“ (tamtéž, s. 485) vypouštím.

⁴²⁷ Delicado, 2004b, s. 418–419.

⁴²⁸ Ugoliniho devátý bod (s. 485–486) obsahuje více méně stejné informace, avšak aby byl výklad přehlednější a srozumitelnější, přeformuloval jsem ho a doplnil.

došlo roku 1515 za Lva X. Řím opouští 10. února 1528 krátce před odchodem císařských vojsk. (*Kontrfej*).

11. V Benátkách 10. února 1530 na své náklady znovu vydává *El modo de adoperare el legno de India occidentale* a poprvé ho podepisuje jako vikář „vallis loci de Cabeçuela placentine diocesis“. Kdy mu bylo toto skrovné obročí uděleno, není známo, avšak musel se na tom podílet biskup Gutierre Vargas de Carvajal (1506–1559), který správu plasencijské diecéze převzal od svého strýce Bernardina Lópeze de Carvajal (1456–1523) roku 1524.

12. Bezpochyby v Benátkách anonymně a pravděpodobně krátce po vydání *El modo* publikuje *Kontrfej pěkné Andalusanky Losány*.⁴²⁹

13. V Benátkách ve spolupráci s nakladatelem a knihkupcem Giovannim Battistou Pederzanem a typografem a tiskařem Giovannim Antoniem Nicolini da Sabbio připravil k vydání a různými komentáři, především lingvistické povahy, opatřil tři španělská díla. *Tragikomedie o Kalistovi a Melibejí* vyšla 24. října 1531, *Amadis Waleský* 7. září 1533 a *Primaleón* 1. února 1534. Toto datum je poslední známou stopou, kterou o sobě Delicado zanechal, a může být vykládáno trojím způsobem: buď [zanechal řemesla oprávně sazby, nebo] odešel z Benátek, anebo zemřel.⁴³⁰

14. O Delicadově smrti v Benátkách neexistují doklady, které by ji potvrdily, nebo vyvrátily. [Z jedné narážky v *El modo*] a ze závěrečného paratextu *Kontrfeje*, v němž Delicado prohlašuje, že navštíví svatého Jakuba, lze vyvodit domněnku, že dobrovolně opustil Benátky a vydal se na svatojakubskou pouť do španělské Compostely.⁴³¹

⁴²⁹ V dvanáctém bodě (s. 486) vypouštím tvrzení, že text byl oproti první římské verzi z roku 1524 zrevidován (viz kap. 2.4.3).

⁴³⁰ Rozsáhlý třináctý bod (s. 487–489), z nějž jsem většinu informací ohledně tisků korigovaných a okomentovaných Delicadem uvedl v kap. 2.5.1.4, omezuji na nejdůležitější data a fakta.

⁴³¹ V čtrnáctém bodě (s. 489) vypouštím Ugoliniho dodatek, že rok 1534 byl pro říši Karla V. rokem relativního míru. Rovněž neuvádím bod 15 (s. 489–490) o údajném Delicadově traktátu *De consolatione infirmorum* a bod 16 (s. 490–491), v němž Ugolini předkládá hypotézu, že se Francisco Delicado stal v druhé polovině 16. století biskupem v Lugo a poté v Jaénu. Tuto hypotézu Carla Perugini na základě svého bádání vyvrací jako neudržitelnou (srov. 2004, s. XXI).

3 Historie jednoho filologického pole

3.1 Objevení *Kontrfeje* a první recepce (1845–1950)

3.1.1 Wolf, Gayangos a Barrera

První moderní známá zmínka o *Kontrfeji* se nalézá v sobotním vydání lipského literárního deníku *Blätter für literarische Unterhaltung*⁴³² z 2. srpna 1845 v poznámce pod čarou k rozsáhlému článku „Über das spanische Drama: *La Celestina* und seine Übersetzungen“,⁴³³ který napsal rakouský romanista a knihovník vídeňské císařskokrálovské Dvorské knihovny Ferdinand Wolf (1796–1866). Wolf v souvislosti s pokračováními, veršovanými přepracováními a přímými napodobeninami *Celestiny* uvádí, že se v c. k. Dvorské knihovně mimo jiné nachází „Retrato de la Lozana’ s ‚Andaluza: en lengua española muy clarísima. Compuesta en Roma (en el año de 1524). El cual retrato demuestra lo que en Roma pasaba y contiene muchas mas cosas que la Celestina. S. l. et a. in - 4.“. Vedle toho, že název díla není úplně přesně citován, je na této zmínce zajímavé, že titul a bibliografické údaje „Andaluza [...] S. l. et a. in - 4.“ jsou předznamenány uvozovkami a vysázeny antikvou, zatímco „Retrato de la Lozana’ s“ je vysázeno frakturou a má koncovku přivlastňovacího genitivu, z čehož se dá usoudit, že Wolf toto sousloví tehdy považoval za jméno autora. Není známo, kdy Ferdinand Wolf, který v c. k. Dvorské knihovně pracoval od roku 1819,⁴³⁴ na *Kontrfej* narazil, avšak nejspíše někdy v rozmezí let 1858 až 1860 sám vyhotovil jeho pečlivý opis,⁴³⁵ který zaslal Agustínovi Duránovi a Pascualovi de Gayangos⁴³⁶ a jenž se nyní nachází v Španělské národní knihovně v Madridu (BNE).⁴³⁷ Z Wolfovy kopie byly pořízeny ještě tři další známé opisy.⁴³⁸

⁴³² Vycházel v letech 1826–1898, do roku 1853 jako deník, poté jako týdeník (de.wikipedia.org, s. v. *Blätter für literarische Unterhaltung*). Všechny ročníky jsou dostupné online na SLUB Dresden: < <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/89826/1/>>. [cit. 13. 3. 2018].

⁴³³ Článek „O španělském dramatu: *La Celestina* a její překlady“ vyšel na pokračování v č. 213–217 (s. 853–870). Citovaná zmínka o *Kontrfeji* je v č. 214 na s. 859. Ferdinand Wolf článek poté vydal knižně in *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*. Berlin, A. Asher & Co., 1859, s. 278–302. Online: < <https://archive.org/details/studienzurgesch01unkngoog>> [cit. 13. 3. 2018].

⁴³⁴ Srov. Beer, 1898, s. 729–737.

⁴³⁵ Srov. např. jeho autograf *Geschichte der Brasilianischen Nationalliteratur* (1862) v ÖNB, online: < <http://data.onb.ac.at/rec/AC13949053>> [cit. 13. 3. 2018].

⁴³⁶ Barrera, 1868, fol. 2v.

⁴³⁷ Sign. MSS/15027; online: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000214685&page=1>> [cit. 13. 3. 2018].

⁴³⁸ 1) Bez vnočení a bez udání autora opisu, BNE, sign. Mss/17869, online: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000133735&page=1>>; 2) Pořídil José María Asensio, 20. května 1868, Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla, sign. 56-3-37; 3) Pořídil C. A. de la Barrera, opsál Vicente García Villanueva,

Mezitím roku 1857 Pascual de Gayangos ve své průkopnické studii o rytířských románech, jež tvoří úvod k edici *Amadise de Gaula* a *Sergas de Esplandián*,⁴³⁹ několikrát zmínil Francisca Delicada jako benátského editora dvou rytířských románů a v poznámce pod čarou dokonce doplnil informaci, že Delicado „podle vlastních slov v prologu k *Amadise* byl žákem slavného Antonia de Lebrija a že v úvodu k třetí knize *Primaleóna* říká, že v kastilštině sepsal knihu nazvanou *La Loçana* ‚v běžné mluvě uhlazené Andalusie‘.“⁴⁴⁰ Z formulace, jež pouze parafrázuje a cituje ze zmíněných úvodů, a to dokonce nepřesně, protože Delicado prohlašuje, že se naopak jako jeden z „nových romancistů“ od španělské gramatiky odchýlil,⁴⁴¹ je patrné, že Gayangos ještě neznal plný název díla a nevěděl, že se nachází ve vídeňské c. k. Dvorské knihovně. Na druhou stranu ani Ferdinand Wolf ve svých *Studiích k dějinám španělské a portugalské národní literatury*, jejichž předmluva je datována v srpnu 1858, benátského vydavatele rytířských románů s autorem *Losány* neidentifikoval, ačkoliv Delicada v souvislosti s vydáním *Primaleóna* zmínil⁴⁴² a za autora *Kontrfeje* již mylně neuvedl „Retrato de la Loçana“.⁴⁴³ Z uvedených skutečností usuzuji, že k této identifikaci a následně i k zhotovení prvního opisu muselo dojít až někdy mezi srpnem 1858 a koncem roku 1859, neboť na začátku roku 1860⁴⁴⁴ vyšel zásadní *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* Cayetana Alberta de la Barrera s heslem DELICADO, v němž se již zmiňuje jak opis *Kontrfeje*, tak i to, že za určení jeho autorství vdčíme Pascualu de Gayangos.⁴⁴⁵

Cayetano Alberto de la Barrera je také vůbec první, kdo *Kontrfej* nějak charakterizuje a hodnotí. Ve zmíněném hesle se o něm vyjadřuje jako o „dramatickém románu (extrémně obscenním, ale zajímavém pro studium jazyka) řadícím se mezi Celestiny“ a „divném díle“ (obra peregrina) a o Delicadovi prohlašuje, že jak v komentářích k rytířským románům, tak v „nestydaté *Losáně*“ (la desahogada *Lozana*) prokázal „dobrý vkus a hlubokou znalost otcovského jazyka“. V úvodním komentáři k opisu z roku 1868, v němž Barrera informuje o

faksimile titulního dřevorezu Francisco Asenjo Barbieri a C. A. de la Barrera, listopad 1868, BNE, sign. Mss/4282, online: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100520&page=1> > [cit. 13. 3. 2018].

⁴³⁹ Gayangos, Pascual de. *Libros de caballerías*. 40. svazek Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, M. Rivadeneyra, 1857; online: < <https://archive.org/details/librosdecaballe00arcegoog> > [cit. 13. 3. 2018].

⁴⁴⁰ Tamtéž, s. XL, p. 4.

⁴⁴¹ Srov. kap. 2.5.1.4.

⁴⁴² Wolf, 1859, s. 186, p. 2.

⁴⁴³ Tamtéž, s. 290, p. 1.

⁴⁴⁴ Na titulní straně pod názvem je uvedeno, že „dílo bylo oceněno Národní knihovnou ve veřejné soutěži konané v lednu 1860“. Barrera, 1860. Online: < <https://archive.org/details/catlogobibliogr00leirgoog> > [cit. 13. 3. 2018].

⁴⁴⁵ Tamtéž, s. 122–123. Více světla by do této atribuční historie možná vnesl dopis, jež pod signaturou Mss/20809/180/2 chová BNE a který podle jejího online katalogu Ferdinand Wolf 12. srpna 1858 ve Vídni napsal Pascualovi de Gayangos do Londýna.

tom, jakým způsobem Wolfovu kopii získali z vídeňské Císařské knihovny tento soud zopakuje a rozvede:

Esta novela dramática, la mas obszena, sin duda alguna, entre las de su laya, es no obstante de mucho prezio bajo mas de un conzepto, i mui señaladamente para el estudio del idioma i de los provincialismos andaluzes. – He residido por algun tiempo en la pátria de Franzisco Delicado; en Márτος, provinzia de Jaen, i observado allí el uso de muchos de los modismos i términos andaluzes que resaltan en La Lozana.⁴⁴⁶

Tento dramatický román je bezpochyby nejobscénnějším dílem svého druhu, avšak ve více než jednom případě má velkou cenu, zvláště pak pro studium jazyka a andalusických provincialismů. Pobýval jsem po nějakou dobu ve vlasti Francisca Delicada, v Martos nacházejícím se v jaénské provincii, a zaznamenal jsem, že mnoho z andalusických obrátů a výrazů, jež jsou v *Losáně* patrné, se tam užívá.

3.1.2 První edice, překlady a studie

Čtyři první vydání *Kontrfeje* (1871, 1899, [1913], 1916)⁴⁴⁷ mají několik společných rysů. Ve všech se objevuje reprodukce falešné původní titulní strany (obr. 33). Editoři *LLA 1871* Marqués de la Fuensanta del Valle (1826–1896) a José Sancho Rayón (1836–1900), kteří neměli k dispozici originální dřevořez, ačkoliv jeho ručně provedené faksimile se nacházelo v Barrerově opisu z roku 1868, ji převzali z několika tisků první půle 16. století⁴⁴⁸ a v *LLA 1899* je dokonce označena za původní titulní stranu unikátního vídeňské exempláře.

⁴⁴⁶ Tamtéž, fol. 3r–3v. Pro zajímavost zachovávám svérázný Barrerův pravopis včetně interpunkčních znamének a podtržených slov.

⁴⁴⁷ Podrobné bibliografické údaje viz kap. 5. Na jednotlivá vydání budu zde i dále odkazovat ve tvaru *LLA* a rok vydání. Pařížská edice nakladatelství Sociedad de Ediciones Louis Michaud rok vydání postrádá. Někteří badatelé uvádějí rok 1900 (např. Damiani – Imperiale, 1998, s. 7; Perugini, 2004, s. LXIX), avšak vzhledem k faktu, že v edici je citován Menéndez Pelayo, 1910, který ji naopak necituje (srov. s. CLXXXVIII), a že toto nakladatelství bylo založeno roku 1905 (Fischer Hubert, 2001, s. 14), udávám podle jiných autorů (Joset – Gernert, 2007, s. 551) rok 1913. Je to nicméně údaj neověřený, a proto ho píšu v hranatých závorkách.

⁴⁴⁸ Podrobnou historii této titulní strany viz Perugini, 2007.



Obr. 33

Edice vycházejí z Wolfovy kopie a jejích opisů, avšak tři z nich mylně uvádějí, že původní kopii pořídil Pascual de Gayangos (*LLA 1871, 1899, 1816*) nebo dokonce že *Kontrfej* ve vídeňské Dvorské knihovně sám objevil (*LLA 1871, 1899*).

Tři madridské edice vyšly v knižních řadách s malými náklady, jež se specializovaly na díla neobvyklá a zvláštní, především ve smyslu erotickém a burleskním. *LLA 1871* řadu „Colección de libros raros o curiosos“ dokonce začíná, u *LLA 1899* je to „Colección de Libros Picarescos“ a u *LLA 1916* „Colección de obras clásicas, burlescas y galantes“.

Vedle více méně stejných biografických údajů o autorovi dominuje krátkým úvodům všech edic snaha vyrovnat se se základní charakteristikou *Kontrfeje* formulovanou Barrerou jako „extrémní obscénnost“ a zařadit dílo do dobového literárního kontextu. Editoři *LLA 1871* ji vysvětlují tím, že Delicado neměl za model *Celestinu*, jako uvádí Barrera, neboť Losána na rozdíl od Celestiny nesevřela panny z dobrých rodin, a pokud jde o oplzlosti, Delicado Rojase daleko předčí, nýbrž napodoboval díla Pietra Aretina a podobných italských autorů. Editor *LLA 1899* Luis de Lara je shovívavější, protože soudí, že označení „bordelová kniha po italském způsobu“ je přehnané. Podle něj *Celestina* sice není tak syrová, ale zato je zaujatější a zlomyslně sugestivní a *Kontrfej* je prostě jen „odpočinkové a kratochvilné dílo“ (obra de recreo y pasatiempo), jehož „velká literární hodnota dává rozhršení všem jeho hříchům“.

Nicméně podle rady Menéndeze Pelaya nabádá čtenáře, aby obscénnosti přeskakoval a soustředil se na líčení mravů a na výtečnosti jazyka, které „uznávají a oslavují všichni kritikové a vzdělanci všech škol a směrů“. Úvod editora *LLA [1913]* Antonia Álvareze de la Villa je filologicky nejpoučenější. Vedle vlivu italské erotické literatury a také Juana Ruize, Arcipreste de Talavera a Cristóbal de Castillejo vysvětluje obscénní povahu *Kontrfeje* v duchu dobového realismu a biologismu a patrně pod vlivem *LLA 1888* (viz níže) tím, že Delicado pouze věrně kopíroval zkaženost tehdejšího Říma a že takováto díla jsou v podstatě jen „přirozenými výhonky prostředí, ve kterém se ujalý“. V závěru ještě uvádí tři důvody, proč vydání neopatřil glosářem: 1) kvůli enormní obtížnosti lexika zahrnujícího andalusismy, folklorismy, idiomy a historismy, k jejichž dešifrování není dobový stav bádání připraven; 2) kvůli rozsahu výkladového aparátu, který by obsáhl další svazek, a 3) kvůli necudné povaze knihy. Třetí z důvodů s proměnou společnosti postupně odezněl, avšak s prvními dvěma se losanovská kritika potýká dodnes. Editor *LLA 1916* Eduardo María de Segovia oceňuje Delicadův upřímný styl a jeho originalitu vidí v tom, že „studoval charaktery, zvyky a vášně v lůně Přírody a společnosti a pak je přioděl barvami své fantasmie“, a jeho oplzlosti omlouvá dobovou literární normou.

Roku 1888 v pařížském nakladatelství Isidora Liseux, které se orientovalo na erotická díla a literární kuriozity, vyšel v dvousvazkovém zrcadlovém vydání⁴⁴⁹ první, francouzský překlad *Kontrfeje*, který pořídil filolog, literární kritik a překladatel Alcide Bonneau (1836–1904).⁴⁵⁰ V úvodu Bonneau jednak odmítl názor editorů *LLA 1871*, že Delicado byl pod Aretinovým vlivem, neboť jeho *Ragionamenti* vyšly až po *Kontrfeji* v letech 1534 a 1536, a dokonce vyslovil domněnku, že Aretina mohl ovlivnit spíše Delicado, jednak velmi oceňuje Delicadův mimořádný pozorovatelský talent, díky němuž dokázal v *Losáně* pravdivě a živě zachytit reálie a postavy tehdejšího římského polosvěta.

Roku 1912 vychází v pařížském nakladatelství Bibliothèque des Curieux druhý francouzský překlad *Kontrfeje*, v němž sice není udáno jméno překladatele, ale který se téměř dokonale shoduje s překladem Bonneauovým.⁴⁵¹ Poměrně rozsáhlý úvod a bibliografickou poznámku napsal Guillaume Apollinaire (1880–1918), jehož hlavním cílem je dokázat, že anonymní dílo *Ragionamento dello Zoppono*, které bylo podle Bonneaua mylně připisováno Aretinovi, napsal sám Delicado.

⁴⁴⁹ Originální text *Kontrfeje* je až na drobné změny převzat z *LLA 1871* (Damiani – Imperiale, 1998, s. 5–6).

⁴⁵⁰ Srov. jeho heslo na fr.wikipedia.org. Bonneauův překlad jsem neměl možnost konzultovat, a proto o něm referuji jen na základě informací v Damiani – Imperiale, 1998, s. 5–7, s. 78, p. 136.

⁴⁵¹ Tamtéž, s. 9.

Vůbec první rozsáhlejší a separátně vyšlou studií *Losány* je devítistránková recenze na *LLA 1871*, kterou napsal portugalský básník, sociolog, politik a literární esejista Teófilo Braga (1843–1924)⁴⁵² a jež vyšla v Portu roku 1875 v *Bibliographia Critica de Historia e Litteratura* Francisca Adolfa Coelha.⁴⁵³ Tento příspěvek však zapadl a v celé losanovské literatuře ho zmiňuje pouze Menéndez Pelayo.⁴⁵⁴

Roku 1910 vyšla v sicilské Catanii první samostatná, italsky psaná stostránková studie *La Lozana Andaluza*, kterou napsal italský futuristický básník a spisovatel Gesualdo Manzella Frontini (1885–1965).⁴⁵⁵ Manzella Frontini ke *Kontrfeji* přistupuje jako ke skutečnému uměleckému dílu, analyzuje jeho strukturu a na jejím základě odmítá názor, že by se jednalo o špatnou napodobeninu *Celestiny*, a naopak vyzdvihuje *Losáninu* uměleckou nezávislost. Nachází v ní také pikareskní rysy a dokonce přichází s odvážným tvrzením, že některé pasáže v *Ragionamenti* Aretino z *Kontrfeje* doslova přeložil.⁴⁵⁶

3.1.3 Marcelino Menéndez Pelayo

Téměř patnáct stránek, jež santanderský polygraf věnoval – třebaže s ostentativním sebezapřením – Delicadovi a *Kontrfeji*, se díky jeho autoritě, razantnímu a nesmlouvavému odsouzení, ale i přesným a erudovaným postřehům stalo v losanovské literatuře vůbec nejcitovanější referencí a jeho závěry až do 80. let 20. století určovaly a ovlivňovaly v pozitivním i negativním smyslu interpretace a hodnocení Delicadova díla. Příspěvek kvůli jeho vlivu a významu přiblížím podrobněji a budu z něj i obširněji citovat, neboť některé Menéndez Pelayovy nekompromisní formulace se staly okřídlenými a vskutku je nelze parafrázovat.

Menéndez Pelayo nejprve uvádí bibliografické údaje o *Losáně* a biografické o jejím autorovi a rozsáhle cituje z „životopisného“ 47. mamotreta, které hodnotí takto:

Todo este capítulo, perdido entre los horrores de la *Lozana*, hace el efecto de un idilio que sosiega apaciblemente el ánimo, y algo dice en pro de su autor. No debía de ser enteramente malo y corrompido el hombre que en medio de su vida loca y desenfrenada sentía la nostalgia del “alamillo que está delante de la iglesia de Martos”, y a quien el espectáculo de la perversión de Roma y Venecia traía a la memoria por contraste la honestidad y devoción de

⁴⁵² Srov. jeho heslo na pt.wikipedia.org.

⁴⁵³ Braga, 1875, s. 97–105. Exemplář *Bibliographia Critica* digitalizovaný Portugalskou národní knihovnou je dostupný online: <<http://purl.pt/24605/1/index.html#/1/html>> [cit. 18. 3. 2018], ale bohužel právě v Bragově článku o *Kontrfeji* jsou dvě strany (99 a 100) nevytištěné.

⁴⁵⁴ Menéndez Pelayo, 1910, s. CXCVI, p. 3.

⁴⁵⁵ Srov. jeho heslo na it.wikipedia.org. Studie je dostupná online: <<https://archive.org/details/lalozanaandaluza00manz>> [cit. 16. 3. 2018].

⁴⁵⁶ Manzella Frontini, 1910, s. 79–96.

las mujeres de su tierra. [...] ⁴⁵⁷ Indudablemente algún jugo de alma conservaba el que escribió estas cosas: válganle en atenuación de tantas otras. ⁴⁵⁸

Celá tato kapitola, jež se ztrácí mezi hrůzami *Losány*, navozuje dojem idyly, která příjemně uklidňuje mysl a něco vypovídá o svém autorovi. Nemohl to být zcela špatný a zkažený člověk, který uprostřed svého šíleného a nevázaného života cítil nostalgii po „topůlku, jenž stojí před martoským kostelem“, a jemuž podívaná na římskou a benátskou zvrácenost v paměti naopak vyvolala počestnost a zbožnost žen jeho země. [...] Ten, kdo napsal takovéto věci, si bezpochyby kus své duše uchoval: budiž mu to připsáno k dobru a ke zmírnění tolika dalších věcí.

Poté zmiňuje Delicadovo prohlášení, že byl žákem Antonia de Nebrija, ale stále v souvislosti s „archeologickým“ M 47 dodává:

Pero no creo que se aprovechase mucho de la doctrina de tan excelente maestro, ni que llegase a ser nunca un verdadero humanista. Su arqueología es popular y del gusto de la Edad Media; su estilo, el de la conversación, no el de los libros: rara vez cita autores clásicos. Quizá su relativa incultura le libró de pedanterías y afectaciones, que en su tiempo eran frecuentes, pero en cambio rebajó su ideal artístico hasta un punto que apenas pertenece a la literatura. ⁴⁵⁹

Nemyslím si ale, že by z nauky tak výborného učitele mnoho zužitkoval, ani že by se někdy stal opravdovým humanistou. Jeho archeologie je lidová a podle středověkého vkusu; jeho styl vychází z konverzace a nikoliv z knih: zřídka cituje klasické autory. Možná že ho jeho poměrná nevzdělanost uchránila od pedanterie a afektovanosti, které byly v jeho době časté, ale na druhou stranu snížila jeho umělecký ideál až na úroveň, která do literatury sotva patří.

Dále pojednává otázku francouzské nemoci, kterou se Delicado nakazil kvůli „svému hříšnému životu“ a o jejíž léčbě guajakovým dřevem italsky napsal podivuhodné dílko (rarísimo opúsculo). Shrnuje závěrečné paratexty, v nichž Delicado blahorečí Bohu, že seslal na hříšný Řím pohromu v podobě *Sacco di Roma* a jejichž moralizující ladění Menéndez Pelayo srovnává s *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* Alfonse de Valdés, a podivuje se, že „s takovýmto nečekaným poučením končí knihu tak frivolního vzezření a hanebného obsahu“. Biografickou část končí informacemi o tom, že Delicado odešel z Říma do Benátek a tam připravil edice *Amadise de Gaula* a *Primaleóna*, které „jsou známé a těší se velkému bibliografickému uznání“. Menéndez Pelayo tak uznalými slovy ohledně Delicadových editorských schopností nevědomky popírá své opakované tvrzení, že Delicado měl velmi chatrné vzdělání a bídny jazykový cit.

Po životopisné části následuje část věnovaná *Losáně*, kterou otevírá souhrnný soud:

⁴⁵⁷ Cituje pasáž z M 47 o cizincích, kteří do Martos přinášejí závist a zlobu a již tam přicházejí kvůli žimosti země a tamější pohostinnosti a lásce k bližnímu, která tam panuje díky patronce města svatě Martě (srov. kap. 2.4.7).

⁴⁵⁸ Menéndez Pelayo, 1910, s. CXC.

⁴⁵⁹ Tamtéž, s. CXC–CXCI.

Previas estas noticias, muy incompletas sin duda, pero que nos permiten columbrar la extraña psicología de Francisco Delicado, digamos algo de la *Lozana Andaluza*, sin entrar, por supuesto, en su análisis, que no es tarea para ningún crítico decente. La *Lozana*, en la mayor parte de sus capítulos, es un libro inmundado y feo, aunque menos peligroso que otros, por lo mismo que el vicio se presenta allí sin disfraz que le haga parecer amable. Es un caso fulminante de naturalismo fotográfico, con todas las consecuencias inherentes a este modo de representación elemental y grosero, en que la realidad se exhibe sin ningún género de selección artística y hasta sin plan de composición ni enlace orgánico. Con saber que llegan a ciento veinticinco los personajes de esta fábula, si tal nombre merece, puede formarse idea del barullo y confusión que en ella reina. No es comedia, ni novela tampoco, sino un retablo o más bien un cinematógrafo de figurillas obscenas, que pasan haciendo muecas y cabriolas, en diálogos incoherentes. En rigor puede decirse que la *Lozana* no está escrita, sino hablada, y esto es lo que da tan singular color a su estilo y constituye su verdadera originalidad.⁴⁶⁰

Po předchozích poznámkách, které jsou bezpochyby velmi neucelené, ale jež nám dovolují nahlédnout zvláštní psychologii Francisca Delicada, si řekněme něco o *Andalusance Losáně*, aniž se samozřejmě pustíme do její analýzy, což si za úkol nemůže vzít žádný slušný kritik. *Losána* je ve většině svých kapitol knihou odpudivou a ošklivou, třebaže méně nebezpečnou než jiné knihy, neboť neřest se tu ukazuje bez přetvářky, kterou by se mohla zdát přívětivou. Je to prudký projev fotografického naturalismu se všemi důsledky, jež s sebou nese takovýto způsob jednoduchého a sprostého zobrazování. Skutečnost se v něm vystavuje bez jakéhokoliv uměleckého výběru, a dokonce i bez kompozičního rozvrhu či organické spojitosti. Když člověk ví, že v této báchorce, zaslouží-li si takovéto označení, vystupuje sto dvacet pět postav, může si učinit představu, jaký zmatek a chaos v ní panuje. Není to ani komedie, ale také to není román. Je to jakýsi retábl či spíše kinematograf, ve kterém defilují obscénní postavičky, různě se pitvoří a natřásají a nesouvisle rozmlouvají. V podstatě se dá říci, že *Losána* není psána, nýbrž mluvena, a to je také to, co jejímu stylu dodává jedinečný kolorit a co zakládá její skutečnou originalitu.

Menéndez Pelayo poté kriticky hodnotí možné filiace a na prvním místě vztah k *Celestině*:

Aunque muy admirador de la *Celestina*, que cita desde la portada y vuelve a mencionar en otras partes, Delicado no pertenece a la escuela de Fernando de Rojas, ni era capaz de comprender siquiera el arte tan profundo y humano de la tragicomedia de Calisto y Melibea. Sólo podía asimilarse los elementos picarescos de aquella creación, y ni aun esto hizo, porque las costumbres que describe son más italianas que españolas, y él mismo era un español italianizado. El tipo de la protagonista Aldonza carece de la grandeza y de la presversidad transcendental del de Celestina.⁴⁶¹

Ačkoliv velmi obdivoval *Celestinu*, kterou cituje již od titulní strany a znovu ji zmiňuje na několika místech, Delicado nepatří do školy Fernanda de Rojas, ani nebyl schopen tak hluboké a lidské umění tragikomedie o Kalistovi a Melibeji vůbec pochopit. Z tohoto díla si mohl jen osvojit pikareskní prvky a ani toto neučinil, neboť obyčeje, které popisuje, jsou více italské než španělské, a on sám byl poitalštěným Španělem. Charakter hlavní hrdinky Aldonzy postrádá velikost a transcendentální zvrácenost Celestinina charakteru.

Vedle pozoruhodné skutečnosti, že se Menéndez Pelayo vyjadřuje o Celestině „transcendentální zvrácenosti“ na rozdíl od zvrácenosti Říma a Benátek s jistým obdivem, se v poznámce pod čarou také zajímavě vyjadřuje k poslednímu ze tří děl, které Losána

⁴⁶⁰ Tamtéž, s. CXCIV–CXCIV.

⁴⁶¹ Tamtéž, s. CXCIV.

vyjmenovává v M 47. Ke „coplas de Fajardo“ totiž Menéndez Pelayo připojí pobouřené a cenzurované vysvětlení, jež ale zároveň svědčí o tom, že toto dílo znal: „no deben de ser otra cosa que la bestial C... comedia del Cancionero de Brulas [...]“ [nemůže to být nic jiného než ta bestiální C(araji)comedia z Cancionero de Burlas].

Po *Celestině* Menéndez Pelayo hodnotí možný vliv klasické literatury nebo Pietra Aretina. Avšak jak v prvním případě je pro Delicadovu malou obeznámenost s latinskými klasiky, tak kvůli nulovému ohlasu *Kontrfeje* v Itálii a kvůli tomu, že Aretino nepotřeboval od nikoho opisovat, zamítne a pasáž uzavře generálním soudem:

En rigor, la *Lozana* no tiene antecedentes literarios. Nació de la vida y no de los libros: fue un producto mórbido de la corrupción romana. Su valor es nulo, pero su importancia como documento histórico es grande, con ser tantos los que existen sobre la prostitución en el siglo del Renacimiento.⁴⁶²

V zásadě nemá *Losána* literární předchůdce. Zrodila se z života a nikoliv z knih: byla morbidním produktem římské zkaženosti. Její hodnota je nicotná, avšak její význam jako historický dokument, a to přestože o prostituci renesančního století existuje mnoho jiných svědectví, je velký.

Následují tři obšírné odstavce o dobové římské prostituci a prostitutkách, jež mohly být Losániným předobrazem. Menéndez Pelayo zde také upozorňuje, že v *Losáně* jsou zajímavé pasáže o tehdejší situaci židů v Římě. Další zajímavostí, kterou si Delicadovo dílo může přičíst k dobru, jsou podle santanderského polygrafa folkloristické prvky v podobě citací několika lidových říkadel a anekdot.

Svůj výklad končí Menéndez Pelayo zhodnocením jazyka *Kontrfeje*. Podle něj „neexistuje kniha 16. století, jejíž próza by byla tak zaneřáděná a plná solecismů a barbarismů“. Oproti dramatikovi Bartolomé de Torres Naharro, který ve svých dílech lidovou mluvu uplatnil jen pro zpestření a navození koloritu, Delicado „kříženecký a hospodský žargon“ používá v *Losáně* konstantně a systematicky. Menéndez Pelayo poté cituje z druhého závěrečného paratextu, v němž Delicado píše, že stejně jako Cicero ve svých latinských textech použil mnoho řeckých slov, tak i on do své nedokonalé španělštiny přejal mnoho slov italských. Avšak Menéndez Pelayo pro Delicadovu jazykovou kreativitu neměl pochopení:

Pero las innovaciones de Delicado no eran del género de las de Marco Tulio. No sólo algunas palabras, sino más de un centenar de ellas jamás oídas en Castilla, y lo que es peor formas estropeadas de la conjugación, y una sintaxis flotante y anárquica, que no es ni española ni italiana, impiden que tal libro pueda ser considerado como texto de lengua.⁴⁶³

⁴⁶² Tamtéž, s. CXCVI–CXCVII.

⁴⁶³ Tamtéž, s. CC.

Avšak Delicadovy inovace nebyly stejného druhu jako inovace Marka Tulia. Nejen některá slova, nýbrž více než stovka slov, která nebyla v Kastilii nikdy slyšena, a co je ještě horší, vadné tvary sloves a volná a anarchická syntax, která není ani španělská, ani italská, brání tomu, aby se takováto kniha dala považovat za jazykový text.

Menéndez Pelayo vypočítává a opravuje Dalicadovo vadné výrazivo, ale potom vysloví i slova uznání pro „un fondo castizo“ [ryze původní slovní zásobu], která se dá vysledovat například v pasážích o andaluské kuchyni.

Celý svůj výklad uzavře těmito slovy:

Quizá nos hemos detenido más de lo justo en dar razón de este libro, por lo mismo que su lectura no puede recomendarse a nadie. Es de los que, como decía D. Manuel Milá, “no deben salir nunca de lo más recóndito de la necrópolis científica”. Las tres reimpressiones modernamente hechas hubieran podido excusarse, y el ejemplar de Viena bastaba para satisfacer la curiosidad de los filólogos, que ya hubieran sabido encontrarlo y a quienes su misma profesión acoraza contra el contenido bueno o malo de las obras cuyo vocabulario y gramática examinan.⁴⁶⁴

Snad jsme se zdrželi více, než je záhodno, abychom podali zprávu o této knize, protože její četbu nelze nikomu doporučit. Patří mezi knihy, o nichž pan Manuel Milá říkával, že „se nikdy nesmějí dostat ven z nejzapadlejšího kouta vědecké nekropole“. Tři moderní přetisky snad by mohly být omluveny a vídeňský exemplář by měl stačit na to, aby uspokojil zvědavost filologů, kteří se s ním již obeznámili a které jejich profese obrnila proti dobrému či špatnému obsahu děl, jejichž slovník a gramatiku zkoumají.

Koneckonců, dodává s úlevou don Marcelino úplně na závěr, *Kontrfej* představuje „osamocený výtvor, který na naši literaturu, ani na literaturu italskou neměl nejmenší vliv“.

3.1.4 Další studie, překlady a edice⁴⁶⁵

Od druhé poloviny desátých let do konce let čtyřicátých 20. století došlo v losanovském bádání k značnému útlumu. Na této slabé produkci je ale příznačná skutečnost, že všechny studie, překlady nebo edice byly vydány mimo Španělsko, nejčastěji v Hispánské Americe.

Ze studií stojí za zmínku tři tituly. Příspěvek „La Garza Montesina“, který roku 1917 vydal mexický básník a esejista Alfonso Reyes (1889–1959) a v němž se pro tuto věhlasnou prostitutku, kterou se Losáně podaří v M 58 obalamutit údajným zázračným elixírem, snaží vystopovat literární předobraz ve villancicu Juana del Enciny. Dále rozsáhlejší studie Domenica Gnoli „La Lozana andaluza e le cortigiane nella Roma di Leone X“, jež vyšla roku 1931 a věnuje se historii a topografii prostředí prostitutek a pasáků Říma 16. století. A patrně

⁴⁶⁴ Tamtéž, s. CCI.

⁴⁶⁵ Všechny bibliografické odkazy, informace a hodnocení v této kapitole přejímám z Damiani – Imperiale, 1998.

vůbec první diplomová práce věnovaná *Kontrfeji*, kterou pod titulem *El Retrato de la Lozana andaluza: un estudio de costumbres y precursor de la novela picaresca* na Universidad Autónoma de México obhájil Milton Gerald Reamy.

Nejspíše roku 1920⁴⁶⁶ vyšel v Lipsku s názvem *Die schöne Andalusierin* první překlad *Kontrfeje* do němčiny, který pořídil Paul Hausmann, a roku 1927 v Miláně pod názvem *La Lozana andalusa* první překlad italský, jehož autorem je Elio Lanfranchi.⁴⁶⁷

V roce 1942 vyšly také dvě hispanoamerické edice *Kontrfeje*. Jedna v Argentině v ediční řadě *Libros raros y curiosos* péčí Javiera Fariase, který v předmluvě mimo jiné shledává podobnosti mezi jazykem Delicadovým a řečí periferie Buenos Aires (např. voseo a četné italianismy). Druhou připravil a v Chile vydal José Gómez de la Serna, jenž v úvodu *Kontrfej* brání před odsudky, že jde o obscénní dílo, jako první ho explicitně spojuje s pikareskním románem a vyzdvihuje jeho realističnost, spontánnost a přirozenost.

3.2 Rozvoj losanovských studií (1950–2018)

3.2.1 Padesátá a šedesátá léta

Mezník v losanovských studiích představuje faksimilované vydání *Kontrfeje*. Na základě fotokopii vídeňského originálu, které pořídili španělští filologové Eugenio Asensio a Antonio Rodríguez-Moñino, ho ve svém soukromém nakladatelství *...la fonte que mana y corre... v murcijském městě Cieza* připravil bibliofil Antonio Pérez Gómez (1902–1976)⁴⁶⁸ a v přísně omezeném nákladu 252 kusů, určeném pro nejvýznamnější knihovny a filology a pro předplatitele, nechal roku 1950 vytisknout ve Valencii.

Toto faksimilované vydání se stalo podkladem pro první pokus o kritickou edici, kterou zhotovil Antonio Vilanova (1923–2008)⁴⁶⁹ a opět v omezeném bibliofilském nákladu vydal roku 1952 v Barceloně. V bezmála padesátistránkové, poněkud rozvláčné a repetitivní úvodní studii barcelonský filolog v zásadě přejímá vyhraněně realistickou interpretaci Menéndez Pelayovu, avšak některé jeho závěry rozvádí, precizuje a doplňuje a především polemizuje s jeho negativním hodnocením.

⁴⁶⁶ Dvousvazkové vydání vyšlo bez vnočení, avšak podle bibliofila Jeana F. Peeters-Fontainase by se mělo jednat o rok 1920 (Damiani – Imperiale, 1998, s. 37).

⁴⁶⁷ Srov. Perugini, 2012, s. 93. Podle Damiani – Imperiale (1998, s. 42, p. 75) se překladatel jmenuje Gino Lanfranchi.

⁴⁶⁸ Srov. biografický medailon na webu Región Murcia Digital, online: <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1207&r=ReP-3038-DETALLE_REPORTAJESPADRE> [cit. 20. 3. 2018].

⁴⁶⁹ Sotelo Vázquez, 2009.

Podle něj má *Kontrfej* „enormní historickou a dokumentární hodnotu jako pravdivé svědectví o životě Španělů v Itálii v době renesance“.⁴⁷⁰ Toto pozitivní hodnocení Vilanova obšírně opisuje výrazy jako „živý a realistický otisk“, „realistická a přímá inspirace“, „odraz světa“, zachycení „autentické vibrace“ a „skutečného pulzu“ Říma, poskytnutí „pravdivého životního dojmu“, „grafický realismus“, „pravdivá pikareskní mapa renesančního Říma“ ap. V této souvislosti si Vilanova jednak všímá, že Delicado vytvořil „mistrovskou a přesnou malbu spodiny římské společnosti“, ale téměř nevěnoval pozornost antickým a náboženským památkám a dobovému renesančnímu a humanistickému kvasu, jednak vyzdvihuje a s nemalým uměleckým nasazením parafrázuje údajný Delicadův kostumbrismus.

Dále se Vilanova ohrazuje vůči Menéndez Pelayovu tvrzení, že *Kontrfej* nemá žádné literární předchůdce, a přináší podrobnou analýzu, podle níž se *Losána* nachází na půl cesty mezi *Celestinou* a komedií *Thebayda* na jedné straně a pikareskním románem na straně druhé. Výjimečná originalita Delicadova díla podle něj tkví v tom, že v Losáně stvořil původní literární charakter „pícaro cortesana“, která je navíc oproti ženským hrdinkám barokních pikareskních románů, vyjma snad *Pícaro Justiny*, lidštější a přirozenější. Obdobný pozitivní soud platí i o vztahu Rampína a pozdějších píkarů.

Vilanova také velmi oceňuje – opět polemicky vůči santanderskému polygrafovi – jazykový význam *Kontrfeje* jakožto ojedinělý rezervoár dobových lidových rčení, přísloví a obrátů, andalusismů a arabismů. Jako první z losanovských editorů přitom odkazuje na *Tesoro de la lengua castellana o española* Sebastiána de Covarrubias (1611) a na *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* Gonzala Correase (1631), jejichž význam pro dešifrování Delicadova jazyka je dodnes neopominutelný. Konečně Antonio Vilanova jako první přichází s hypotézou, že Francisco Delicado mohl mít židovský původ a být konveritou.⁴⁷¹

Souhrnně řečeno podle Antonia Vilanovy má *Kontrfej* zásadní význam jako historický dokument, originální mezičlánek v literárním vývoji a jazykovědný pramen.

Hned následujícího roku 1953 skotský hispanista Bruce W. Wardropper (1919–2004)⁴⁷² vydal v Mexiku článek „La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado“. Slovo „arte“ v názvu předznamenává a zároveň i shrnuje další významný posun v hodnocení *Kontrfeje*, neboť doposud si ani Antonio Vilanova nedovolil Delicadovo dílo explicitně označit za „umění“. Wardropper v úvodu obviní Menéndez Pelaya za to, že kvůli svému

⁴⁷⁰ Vilanova, 1952, s. XX.

⁴⁷¹ Tamtéž, s. XIII–XV.

⁴⁷² Srov. jeho heslo na es.wikipedia.org.

puritánství je osobně zodpovědný za „spiklenecké mlčení“ obestírající *Kontrfeje*, a poté definuje Delicadovu uměleckou originalitu jako realismus, jenž je „něčím víc než jen prostou fotografickou věrností“.⁴⁷³ Specifikum tohoto realismu spatřuje v tom, že není zkreslován jakýmikoliv pozorovatelskými zábranami, především co se jazyka týče, a není omezován žádnými morálními předsudky nebo moralizujícím zacílením. Láska v Delicadově podání nepodléhá morálním soudům a jejím jediným cílem je milostný akt. Ale jak si zároveň Wardropper všímá, tato láska není – na rozdíl třeba od dobových sentimentálních románů nebo rytířského románu *Tirant lo Blanch* – zobrazena pornograficky, „nejsou v ní obscénní exhibice“.⁴⁷⁴ Delicadova „malba slovy“ je zkrátka „přesnou reprodukcí“ Říma „v nejzkaženější chvíli jeho historie“.

Zásadní podnět pro nový interpretační přístup ke *Kontrfeji* představuje příspěvek „Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La lozana andaluza*“, který ve sborníku k počtě Dámasy Alonso vydal roku 1960 Manuel Criado de Val (1917–2015). Zatímco předchozí i mnozí následující losanovští kritici vnímali *Kontrfeje* jako ojedinělý a bohatý zdroj pro poznání a rekonstrukci mluvy mnohonárodnostního Říma 16. století, žargonu a argotu tamější spodiny, andalusismů a arabismů, lidových rčení a přísloví ap., aniž jim ale věnovali soustavnější pozornost a rozbor, Criado de Val jako první doložil, že se v *Losáně* na základě lidové i umělé tradice systematicky využívá dvojsmyslů a slov eroticky zabarvených. Jednotlivá slova abecedního glosáře, jenž tvoří podstatnou část příspěvku a je první konkrétní analýzou jazykového materiálu *Kontrfeje*, však Criado de Val neopatřil výkladem a nechal „na kontextu, aby se ujal poslání vysvětlit přesný význam každého slova a každého příkladu“, protože „povaha tématu víc nedovoluje“.⁴⁷⁵

Na konci šedesátých let se objevily hned čtyři nové edice *Kontrfeje*, které již nevyšly jako vzácné bibliofilie, nýbrž ve standardních nákladech a v moderních knižních úpravách. Z hlediska losanovských studií je zajímavá úvodní studie Joaquína del Val k jedné ze dvou edic z roku 1967, neboť se v ní uvádějí nové bibliografické údaje o traktátu *El modo de adoperare* a provádí se jeho detailní rozbor. Údaje týkající se *Kontrfeje* jsou vesměs přejaty, a to někdy dokonce bez udání zdroje, z předchozích studií. Úvod končí omluvou, že „všechny zvláštnosti, které tato kniha obsahuje, by zabraly tolik místa jako samotný román“, a zároveň i slibem, že zvědavý čtenář „najde vysvětlení téměř všeho v rozsáhlé kritické edici s více než dvěma tisíci poznámkami, kterou máme již nějakou dobu připravenou, a jen doufáme, že brzy

⁴⁷³ Wardropper, 1953, s. 480.

⁴⁷⁴ Tamtéž, s. 482.

⁴⁷⁵ Criado de Val, 1960, s. 434.

spatří světlo světa“.⁴⁷⁶ Tato slibná edice však pod jménem Joaquín del Val, jehož identitu se mi nepodařilo odhalit, nikdy nevyšla.

3.2.2 Bruno Mario Damiani

Čtvrtá a poslední ze čtyř zmíněných edic z roku 1969 má pro historii kanonizace *Kontrfeje* zásadní význam. Toto vydání vyšlo jako 13. svazek knihovny Clásicos Castalia, jež vedle podobných edičních řad druhé poloviny 20. století měla za cíl v kvalitních edicích předních filologů zpřístupňovat nejreprezentativnější díla španělského písemnictví. Zařazení *Kontrfeje* do této knihovny tedy představuje počátek symbolické proměny, kterou se z marginální literární kuriozity stalo dílo španělského literárního kánonu. Další z okolností, jež symbolicky stvrzují kanonický status *Kontrfeje*, je fakt, že editor tohoto vydání, italský hispanista Bruno Mario Damiani (nar. 1942) je první z řady skutečných losanistů, kteří se dílu a osobě Francisca Delicada soustavně a dlouhodobě věnovali. Vedle edice z roku 1969 Bruno M. Damiani připravil spolu s Giovannim Allegrou první kritické vydání *Kontrfeje* (1975),⁴⁷⁷ ve třech bibliografických článcích (1969, 1979-80, 1990)⁴⁷⁸ pořídil komentovaný soupis všeho, co bylo v souvislosti s *Kontrfejem* a Franciscem Delicadem vydáno, připravil edici traktátu o guajakovém dřevě *El modo de adoperare* (1970-71), vydal anglicky psanou monografii *Francisco Delicado* (1974), pod titulem *Portrait of Lozana: The Lusty Andalusian Woman* přeložil *Kontrfej* do angličtiny a na losanovská a delicadovská témata napsal mnoho článků, studií a recenzí.

Damianiho interpretace *Kontrfeje*, již nastínil v úvodu k *LLA 1969* a kterou v dalších pracích rozváděl a precizoval, v zásadě přejímá dosavadní výklady a hodnocení Vilanovy, Wardropera a Joaquína del Val, podle nichž se jedná o výjimečné realistické dílo, důležitý literární mezičlánek mezi celestinským a pikareskním žánrem a nedocenitelný filologický a folkloristický pramen. Původní Damianiho přínos spočívá ve třech věcech. Zaprvé mezi literární předchůdce *Kontrfeje* Damiani přidal sentimentální román *Cárcel de amor*, v němž autor jako postava fikčního světa zastává úlohu prostředníka mezi oběma hlavními protagonisty a který tak mohl Delicada inspirovat k vytvoření postavy autora zasahujícího do děje *Losány*. Damianiho výklad funkce fikčního autora je však neadekvátně psychologizující a metodicky konfušní. Podle něj má fikční autor *Losány* za cíl proniknout do psychologie svých postav a zároveň na základě zobrazeného autorova obcování se svými postavami

⁴⁷⁶ Val, 1967, s. 30.

⁴⁷⁷ Zásadní recenzi této edice napsala Margherita Morreale, 1979.

⁴⁷⁸ Souhrnně vyšlo v Damiani – Imperiale, 1998.

nemůže být prý náhoda, že se kvůli své smyslné a uvolněné povaze Delicado nakazil syfilidou.⁴⁷⁹ Zadruhé jsou cenné a dodneška využitelné některé filologické výklady specifického lexika *Kontrfeje*, jež souhrnně uvedl v závěrečném glosáři.⁴⁸⁰ Zatřetí je to jeho teze, kterou vytrvale a neochvějně traktoval ve všech svých losnovských a delicadovských pracích, že *Kontrfej* je v posledku vážné dílo s moralistním posláním, které chápe *Sacco di Roma* jako spravedlivý boží trest za hříchy obyvatel Říma a jež se řadí po bok *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* Alfonse de Valdés.⁴⁸¹

Damianiho filologická práce se celkově vyznačuje vytrvalou pílí a pracovitostí, s nimiž se tomuto dílu a osobě jeho autora věnoval a s nimiž objevoval nejrůznější historické a literární souvislosti, tezovitou úporností, sebe prezentací vlastního přínosu a občasnou nedůsledností a nepřesností, jejichž konkrétním projevem je například zacházení s původními dřevorezy. V *LLA 1969* sice jako první editor reprodukoval dvanáct z nich, avšak až na tři dřevorezy z titulního listu a dřevorez *Šalamounův uzel* je všechny porůznu umístil v textu na jiná místa, než je tomu v originálním tisku. Kritická edice z roku 1975 zas na obálce zavádějícím způsobem reprodukuje celestinský dřevorez Kalista a Melibeji (viz obr. 1). Souhrnně lze říci, že hlavní přínos rozsáhlé Damianiho práce spočívá v ediční činnosti, filologických komentářích a bibliografických soupisech.

3.2.3 Sedmdesátá léta

Vedle zmíněných Damianiho prací, které vyšly v 70. letech 20. století, stojí za pozornost ještě dva tituly.

První z nich je rozsáhlá monografie *La génesis artística de La Lozana andaluza. El realismo literario de Francisco Delicado*, kterou roku 1974 publikoval José A. Hernández Ortiz a k níž předmluvu napsal Juan Goytisolo. Jak už napovídá titul a podtitul, jedná se o shrnutí, rozšíření a zpřesnění dosavadní dominantní realisticko-moralistní interpretace *Kontrfeje*, kterou, jak už bylo řečeno výše, tvoří tři složky. Jsou to tvrzení, že *Kontrfej* je napsán podle realistické tvůrčí metody a má moralistní záměr (kapitoly II–V), že je to originální vývojový mezičlánek mezi *Celestinou* a pikareskním románem (kap. VI) a že je to jedinečný pramen dokumentující dobový mluvený jazyk, v němž se mísí nejrůznější etnolekty, dialekty a sociolekty (kap. VII). Hernández Ortizova práce představuje jeden z vrcholů interpretační linie, jejíž forma, povaha a zaměření byly determinovány v prvním

⁴⁷⁹ Damiani, 1969, s. 16.

⁴⁸⁰ Tamtéž, s. 261–282.

⁴⁸¹ Tamtéž, s. 20–21.

bodě ahistorickým prizmatem dobové realistické a naturalistické estetiky a poetiky, v druhém bodě redukujícím paradigmatem literární historie 19. a první půle 20. století a ve třetím bodě folkloristicky a nacionálně historicky orientovanou filologií. Zároveň však v několika načrtnutých reflexích, týkajících se úlohy fikčního autora nebo burlesky a humoru, předznamenává některé další směry losanovského bádání.

Studie „Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta opereta (con cinque appendici)“, kterou vydal roku 1975 italský filolog Francesco A. Ugolini (1910–1990), má několikery zásadní přínos. Jsou to v titulu inzerované biografické údaje, jež Ugolini kriticky shrnul z dosavadních zdrojů a rozšířil o informace z neznámého dílka *Spechio vulgare per li Sacerdoti*⁴⁸² a které dodneška představují nejdůležitější a nejvěrohodnější zdroj pro rekonstrukci Delicadova životopisu,⁴⁸³ dále analýza tří dřevořezů *Kontrfeje*, identifikace a rozbor literárních pramenů, z nichž vychází šestý závěrečný paratext Exkomunikační výnos, a konečně to je více než stostránkový komentář k italskému překladu Luisy Orioli (1970), jenž se vyznačuje mimořádnou filologickou akribií.

3.2.4 Claude Allaire

Vystoupení francouzského hispanisty Clauda Allaire můžeme bez nadsázky označit za změnu paradigmatu v losanovských studiích. Jeho knižně vydaná disertační práce *Sémantique et littérature: le «Retrato de la Loçana Andaluza» de Francisco Delicado* (1980), edice *Kontrfeje*, která poprvé vyšla roku 1985 v knižnici Letras Hispánicas nakladatelství Cátedra a jejíž úvod shrnuje základní myšlenky studie z roku 1980, a několik jeho článků představují úplně nový interpretační přístup. Claude Allaire filologicky minuciózními a erudovanými analýzami přesvědčivě doložil, že konstitutivními složkami Delicadovy burleskní či erokomické⁴⁸⁴ poetiky jsou kontinuální kontradikce, erotické dvojsmysly, k jejichž průzkumu dala podnět práce Manuela Criada de Val, subtilní konceptismy a jevy, které jsem souhrnně nazval motivická echa.⁴⁸⁵ V polemice s ahistorickými realistickými interpretacemi *Kontrfeje* Allaire poukazuje na obdobné významotvorné principy v některých dobových textech, které například reprezentuje antologie erotické poezie 16. a 17. století *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* (1975) připravená francouzskými filology Alzieuem, Jammesem a Lissorguesem, a dodává, že „tyto sémantické hry byly pro

⁴⁸² Viz kap. 2.5.1.2.

⁴⁸³ Viz kap. 2.5.

⁴⁸⁴ Allaire, 1985, s. 76, p. 88.

⁴⁸⁵ Viz kap. 2.4.1.

informovaného současníka více méně bezprostředně zřejmé, což má zásadní význam pro ocenění míry hermetismu tohoto díla; bylo by nesmyslné si myslet, že to, co dnes je nesnadné, bylo nesnadné vždycky, a přisuzovat Delicadovi anachronické starosti“.⁴⁸⁶ Na základě své analýzy Claude Allaire také odmítá představu, že by *Kontrfej* měl či mohl mít nějaký jednoznačný ideový, moralistní nebo jiný záměr, cíl či poslání. Jak ohledně jeho smyslu píše v závěru své práce z roku 1980, „vše v jeho strukturách nám říká, že má mnoho smyslů, které se vzájemně ruší takovým způsobem, že jeho nejzřejmějším smyslem se zdá být vůle žádný smysl nemít anebo nemít žádný jiný, rozuměj autentický, smysl, než je ludický záměr, který všechny ostatní potírá. A to je také patrně ten jediný, opravdu nedvojznačný smysl“.⁴⁸⁷ Je to „předbarokní karnevalový a ludický výtvar, jehož konceptuální, anachronicky surrealistické hry nejsou jen pro ozdobu, nýbrž tvoří jeho podstatu“.⁴⁸⁸

3.2.5 Tatiana Bubnova

Mexická hispanistka ruského původu Tatiana Bubnová představuje typ badatelky, jež dělá poctivou a neokázalou filologickou práci a bez předsudků přejímá relevantní výsledky práce ostatních filologů. Sama navíc přišla s několika originálními interpretacemi *Kontrfeje* a objevila a analyzovala nové historicko-literární souvislosti. Ve své první velké práci *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza* z roku 1987 se pokusila interpretovat *Kontrfej* pomocí Bachtinových konceptů dialogičnosti a karnevalismu a dvou klíčových pojmů francouzského lingvisty Émila Benvenista *énoncé* a *énonciation*. Aplikace obou teoretických koncepcí působí dnes poněkud násilně a tezevitě a výklad je místy přetížen teoretickým slovníkem, avšak stále cenné a podnětné jsou některé dílčí postřehy, jež se například týkají nápadně mnoha paralel mezi Delicadem a jeho hrdinkou, nebo vydatné a důkladné analýzy struktury a kompozice *Kontrfeje* či literárního, uměleckého a historického kontextu slova *retrato*. Bubnova svoje další bádání soustředila na několik témat. Tvůrčím způsobem navázala na Allaireovy interpretační impulsy a analyzovala některé Delicadovy dvojsmysly a konceptismy.⁴⁸⁹ Několik článků⁴⁹⁰ věnovala možným vztahům mezi Delicadovým dílem a dobovými autory, jako byli Francisco López de Villalobos nebo Girolamo Fracastoro, kteří se zabývali francouzskou nemocí, a vůbec významu, jaký má

⁴⁸⁶ Allaire, 1985, s. 34.

⁴⁸⁷ Allaire, 1980, s. 305; 1985, s. 155–156; srov. obdobnou formulaci i v jeho posledním losanovském příspěvku, Allaire, 2010, s. 60.

⁴⁸⁸ Tamtéž.

⁴⁸⁹ Bubnova, 1990; 1995. Bubnova Delicadovy dvojsmysly a konceptismy označuje jako „cazurrismo verbal“.

⁴⁹⁰ Bubnova, 1999a; 1999b; 2010.

v *Kontrfeji* syfilida. Zabývala se historií města Martos,⁴⁹¹ Delicadovou editorskou činností v Benátkách⁴⁹² a hypotézou, že Delicado mohl ovlivnit Cervantese.⁴⁹³ Bubnova také roku 2008 vydala cennou edici *Kontrfeje*.

Celkový smysl *Kontrfeje* se podle Tatiany Bubnové nevyčerpává pouze burleskní polohou: „Poloha čistě lidská nebyla zatím analyzována; avšak to, co pravděpodobně dělá z naší knihy předčasnou ukázkou moderního románového vědomí, je ona ‚psychologická‘ koncepce *avant la lettre* lidství, jež zahrnuje několik faset najednou: ryze žertovnou, ale zároveň i vážnou nebo dokonce smutnou.“⁴⁹⁴ Tento řekněme humanismus se podle Bubnové v *Losáně* také projevuje obhajobou ženské autonomie, chápavým a úlevným smíchem a neutuchající zvědavostí.⁴⁹⁵

3.2.6 Osmdesátá a devadesátá léta

V 80. a především v 90. letech dochází k výraznému rozvoji losanovských a delicadovských studií. Z mnoha badatelů a badatelek, kteří v této době publikovali výsledky své práce, zmíním jen tři jména, jež reprezentují určitý, v negativním smyslu příznačný styl bádání a psaní o *Losáně* a Delicadovi.

Italský hispanista Louis Imperiale publikoval o *Kontrfeji* a jeho autorovi mnoho článků a dvě samostatné monografie: *El contexto dramático de «La Lozana Andaluza»* (1991) a *La Roma clandestina de Francisco Delicado a Pietro Aretino* (1997). Přínosem jeho práce jsou některé dobré postřehy. Například při porovnávání díla Francisca Delicada a Pietra Aretina si Imperiale povšiml, že Andalusánův způsob zobrazování má auditivní a mluvenou povahu, zatímco Italova reprezentace je vizuální, plastická a deskriptivní.⁴⁹⁶ Trefná pozorování se však bohužel utápějí v konfuzním psaní, které se sytí ahistoricky aplikovanými módními teoretickými pojmy, volnými asociacemi a sebeuspokojivým verbalismem.

Anglicky píšící portugalský hispanista Manuel da Costa Fontes (nar. 1945) svoje losanovské příspěvky publikované během 90. let a na začátku nového tisíciletí souhrnně vydal roku 2005 pod názvem *The art of subversion in inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*. Představuje typ filologa, který na jedné straně přináší jako Imperiale zajímavé dílčí postřehy

⁴⁹¹ Bubnova, 1995.

⁴⁹² Bubnova, 2000; 2002; 2004; 2005.

⁴⁹³ Bubnova, 1990.

⁴⁹⁴ Bubnova, 2008, s. xxxiii.

⁴⁹⁵ Srov. tamtéž, s. xxxiii–xxxv.

⁴⁹⁶ Srov. Imperiale, 1997.

(např. že *Kontrfej* má stejný počet mamotret jako Vulgata knih).⁴⁹⁷ Na straně druhé však někdy dochází k pochybným závěrům (např. tvrdí, že celý *Kontrfej* má alegorickou povahu, protože syfilidou nakažená a zohavená Losána se nemohla živit jako prostitutka)⁴⁹⁸ a hlavně významově mnohvrstevnaté Delicadovo dílo ideologizujícím způsobem redukuje na jednu neustále opakovanou tezi, jež se navíc zakládá na neověřené biografické hypotéze, že Delicado byl konvertita. Podle Costy Fontese impuls k sepsání *Kontrfeje* byl Delicadovi dán jeho dvojitým exilem a jeho jediným podvratným cílem a posláním je, například v podobě trojičně rouhavého tematizování čísla tři, atakovat křesťanství.

Nizozemský specialista na *Celestinu* a *Losánu*, jenž také obě díla přeložil,⁴⁹⁹ Henk de Vries je kuriózním a extrémním případem badatele, kterého patrně mimořádná významová bohatost *Kontrfeje* a zároveň Delicadovo prohlášení z kolofonu k jeho vydání *Celestiny* z roku 1531, že toto dílo obsahuje „tajné učení“ (encubierta doctrina),⁵⁰⁰ dovedly k pozoruhodným numerologickým, astrologickým a esoterickým výkladům. Dovolím si zde ocitovat malou ukázkou:

Rampín a ostatní postavy v druhé a třetí části [*Losány*] mají 613 replik; je to tradiční počet nařízení Mojžíšova zákona: 248 zákazů (které by odpovídaly počtu částí lidského těla) a 365 příkazů (dny slunečního roku). Mezisoučet 248 replik je tvořen účastí „ostatních“ postav třetí části a je zajímavé, že mezisoučet 365 se skládá ze součtu 328 + 37, což je detail, jenž se shoduje s inckým kalendářem, který Delicado – pokud jeho knížka byla vydána, jak se obecně soudí, roku 1528 – ještě nemohl znát. Počet replik, které pronese Losána, 438 = 6 x 73, sdílí s číslem 365 = 5 x 73 jeden činitel.⁵⁰¹

Dodejme jen, že Vriesova interpretace nebyla zatím nikým dále rozpracována.

3.2.7 Carla Perugini

Italská hispanistka Carla Perugini svým záběrem, invenčností, originalitou a erudicí představuje po Claudovi Allagrovovi druhou nejvýznamnější postavu losanovského a delicadovského bádání. Publikovala samostatnou monografii *I sensi della Lozana andaluza* (2002), mnoho článků a příspěvků, připravila vynikající edici *Kontrfeje* (2004), v níž vůbec poprvé reprodukovala všechny originální dřevořezy, navíc vždy na stejném místě v textu, na němž se nacházejí v původním tisku, a kterou doplnila edicí traktátu *El modo de adoperare* a

⁴⁹⁷ Costa Fontes, 2005, s. 172–173.

⁴⁹⁸ Tamtéž, s. 187.

⁴⁹⁹ Překlad *Kontrfeje* vyšel roku 2016.

⁵⁰⁰ Viz kap. 2.5.1.4.

⁵⁰¹ Vries, 1994, s. 56–57.

Delicadovými komentáři ke dvěma rytířským románům, a pořídila čtvrtý překlad *Losány* do italštiny *Ritratto di Graziana l'andalusa* (2005).

Carla Perugini dále rozvíjí Allaigrovy podněty ohledně erotických dvojsmyslů, jejichž výklad někdy dotahuje až do nadinterpretací krajnosti, a ohledně alegoričnosti 4. mamotrety, podnikla rozsáhlý průzkum pramenů, v nichž by se mohly nacházet údaje související s Delicadovým životem, a na jeho základě obohatila jeho životopis o nové, často však jen hypotetické skutečnosti, podrobila obrazový materiál *Kontrfeje* důkladné analýze, soustavněji se věnovala metafikci a představila originální interpretace některých aspektů díla (např. přišla na to, že rotundové písmeno Z na dřevořezu *Šalamounův uzel* se dá číst také jako písmeno M).⁵⁰² Kdybychom měli shrnout, jaký celkový smysl přisuzuje *Kontrfeji* Carla Perugini, pak bychom ho nazvali radostným a svobodným vitalismem, jenž není zatížen náboženskou morálkou a má mimo jiné vycházet z údajného Delicadova kryptojudaismu.

3.2.8 Nové tisíciletí

Zásadním losanovským badatelem sliboval na počátku nového tisíciletí být španělský filolog Jesús Sepúlveda (1963–2004), který však bohužel předčasně zemřel. Přes svoje krátké působení zanechal v několika mimořádně erudovaných a invenčních článcích a v rozsáhlé předmluvě ke své edici *Kontrfeje* (2011), kterou dokončila a vydala Carla Perugini, zevrubné analýzy a originální podněty pro další bádání. Sepúlveda se především soustředil na intertextovou přítomnost Apuleiova *Zlatého osla* v *Kontrfeji* a na další antické a mytologické reminiscence, především ve vztahu k hlavním postavám, na analýzu žánru, jazyka a prostoru a jako první upozornil na „proleptickou“ povahu *Losány*.⁵⁰³

Roku 1996 na čtvrtém mezinárodním vědeckém kongresu AISO⁵⁰⁴ oznámili italská odbornice na *Celestinu* Patrizia Botta a belgický frankofonní hispanista Jacques Joset (nar. 1943)⁵⁰⁵ záměr připravit novou kritickou edici *Kontrfeje*, „jemuž teprve nedávno bylo dovoleno, aby se mohl potulovat po Parnasu velkých klasiků zlatého věku španělského písemnictví“,⁵⁰⁶ neboť „dosavadní moderní edice *Losány* nejsou, co se týče textové přesnosti a správnosti, ani důvěryhodné, ani v interpretační rovině, ať už jde o detaily, nebo o dílo jako

⁵⁰² Viz kap. 2.2.2.2.

⁵⁰³ Viz kap. 2.4.5.

⁵⁰⁴ *IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro se konal 22.–26. července 1996 v Alcalá de Henares.*

⁵⁰⁵ Srov. jeho heslo na es.wikipedia.org.

⁵⁰⁶ Botta, 1998, s. 283.

celek, uspokojivé“.⁵⁰⁷ Cílem připravované edice bylo opatřit ji kvalitním filologickým komentářem, který by vysvětlil všechny jazykové nejasnosti, se speciálním zřetelem na vlastní jména postav a míst, objasnil dobové reálie a literární filiace, a reprodukovat v ní celý původní obrazový materiál. Součástí projektu byl také komentovaný glosář lexika *Kontrfeje* s konkordancemi, který pod vedením Patrizie Botty vypracovaly Daniela Tempesta a Marzia Carocci.⁵⁰⁸

Edice nakonec vyšla v prestižních knižnicích Biblioteca Clásica (2007) a Biblioteca Clásica de la Real Academia Española (2013) v rámci projektu Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, který vede jeden z nejvýznamnějších hispanistů současnosti Francisco Rico, a připravili ji Jacques Joset a německá hispanistka Folke Gernert, která z neobjasněných důvodů nahradila Patriziu Bottu a měla na vydání hlavní podíl.⁵⁰⁹ Na jedné straně zařazení do edičního plánu současných nejrepresentativnějších knižnic španělských klasiků představuje definitivní stvrzení kanonického statusu *Kontrfeje*. Na straně druhé se vzhledem k původnímu projektu, tak jak ho plánovali Joset a Botta, jedná o promarněnou šanci.

Hlavním přínosem této edice je úvodní esej, v němž Jacques Joset shrnuje současný stav losanovského bádání, a jazykové a historické vysvětlivky a komentáře v poznámkách pod čarou, které ze všech ostatních edic v nejšířší míře a nejpodrobněji objasňují obtížné lexikum *Kontrfeje*. Ovšem celkově se tato edice v negativním smyslu vyznačuje Gernertinou eklektickou předmluvou a komentáři v poznámkách na konci knihy, které jsou přetíženy neopodstatněnými historicko-filologickými digresemi a v nichž se nereflektovaně míchají fakta s hypotézami a nekriticky se citují zdroje velmi rozdílné relevance, zmatenými edičními údaji (např. ohledně signování původního tisku), soustavnou přímou i nepřímou polemikou s Claudem Allairem a opětovným prosazováním realisticko-moralistního výkladu (editoři dokonce došli k závěru, že *Losána* je „apologií obnoveného křesťanství“⁵¹⁰). Originální dřevořezy nejsou reprodukovány zvlášť v novém textu, nýbrž jako faksimile celých stránek původního tisku, a nejsou opatřeny jakýmkoliv komentářem s odůvodněním, že „jejich význam a aluze s nimi spojené nelze dešifrovat“.⁵¹¹ Zmíním ještě dva detaily, které jsou pro kvalitu filologické práce těchto edic příznačné. Zaprvé ve druhém vydání (2013), které se od prvního vydání (2007) vedle změněného pořadí editorů liší jen tím, že se Gernertina předmluva a Josetův esej, v němž došlo k jediné textové změně, nacházejí na konci knihy,

⁵⁰⁷ Tamtéž, s. 286.

⁵⁰⁸ Dostupný online: < <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/lozana/> > [cit. 25. 3. 2018].

⁵⁰⁹ Dokládá to i změna pořadí, v jakém jsou editoři uvedeni: v roce 2007 je to „Edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert“, v roce 2013 „Edición, estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset“.

⁵¹⁰ Gernert – Joset, 2013, s. XII.

⁵¹¹ Joset – Gernert, 2007, s. XLIX.

bibliografie je mírně aktualizována a bylo přidáno čtyřstránkové nepodepsané úvodní slovo, se ani v ediční poznámce, ani kdekoli jinde neuvádí, že jde o přesný přetisk edice z roku 2007, a v tiráži je uvedeno, že jde o edici první. Zadruhé v této první edici není z nepochopitelných důvodů ani zmíněna zásadní edice Carly Perugini z roku 2004.⁵¹²

⁵¹² C. Perugini ve své edici Gernertinu monografii *Francisco Delicados «Retrato de la Lozana Andaluza» und Pietro Aretinos «Sei giornate». Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento* (1999) naopak cituje. V edici Gernert – Joset 2013 již Peruginina edice je v bibliografii uvedena.

4 Závěr

Analýza *Kontrfeje*, které jsem se věnoval v první části této práce, mě dovedla k závěru, že „petit monde critique du livre de Delicado“⁵¹³ zatím nevytvořil edici, která by byla tomuto dílu adekvátní. Obecně řečeno by tato edice měla obsáhnout a kriticky zpracovat vše, co filologické pole o *Kontrfeji* vyprodukovalo a co kvůli relativně krátké době jeho moderní recepce a slabé kanoničnosti stále ještě může za několik let svého života obsáhnout jeden člověk. Měla by se také zaměřit na aspekty, které se doposud více méně přehlížely, a dál je rozvíjet. A především by výsledný komentář měl být informačně úplný, heuristicky přesný a interpretačně jasný, takže by bylo vždy zřejmé, co je podložený fakt a co je zatím jen hypotéza, jaká je relevance jednotlivých zdrojů, jaká hodnotící stanoviska citovaní autoři zastávají a jaké stanovisko k nim zaujímá editor. Konečně ze stylistického hlediska by komentář měl být přístupný a zajímavý i pro nezainteresované publikum, a to nejen z filologických oborů, ale i mimo ně.

Konkrétně navrhuji, aby edice vyšla ve dvou svazcích. První by měl v nejvyšší možné míře reprezentovat původní tisk jako artefakt v jeho jedinečné typografické a ikonografické podobě. Veškerý filologický komentář, na nějž by se v prvním svazku pouze odkazovalo, by se nacházel ve svazku druhém. Text autorský by tak nebyl esteticky rušen textem filologickým a zároveň by oba texty byly zřetelně odděleny. Další výhodou by byla možnost výběru buď individuální četby textu díla, nebo textu komentáře, anebo paralelní četby obou textů, při níž by určité místo textu díla mohlo být současně osvětlováno příslušným komentářem, aniž by čtenář musel v knize listovat z jednoho místa na jiné. Druhý svazek by měl také obsahovat přesné diplomatické vydání *Kontrfeje*, které zatím neexistuje a jež by samozřejmě mělo elektronickou verzi.

Pokud jde o komentář, velká pozornost by se měla věnovat historicky fundovanému průzkumu reálií, které jsou důležité pro postžení některých dílčích významů a jež i „realistické“ interpretace naprosto přehlížely. Například se jedná o význam a hodnotu mnoha různých dobových měn, které se v *Losáně* zmiňují, nebo o sociální status římských prostitutek první poloviny 16. století. Z literárního hlediska by se obšírná analýza měla věnovat otázce žánru *Kontrfeje* a jeho literárním filiacím. Z hlediska biografického by bylo třeba zevrubněji pojednat otázku údajného Delicadova konvertitství.

⁵¹³ Allaigne, 2010, s. 44.

Jedním ze závěrů druhé části práce, která představuje stručnou historii filologického pole jménem *Kontrfej pěkné Andalusanky Losány*, je potvrzení toho, že Ezra Pound neměl pravdu, když řekl: „Jedna vlastnost je společná všem velkým a nehynoucím spisovatelům: NEPOTŘEBUJETE školy a fakulty, abyste je uchovali naživu. Vyřadíte je z učebních osnov, nechte je ležet v prachu knihoven, čas od času je vždycky nějaký náhodný čtenář, nikým nedotovaný a neuplacený, znovu vykutá a vynese na světlo, aniž by se domáhal uznání.“⁵¹⁴ Pokud jde o díla starší literatury, nikdy to není náhodný čtenář, ale vždy filolog vybavený patřičným kulturním kapitálem a vědeckým habitem, díky němuž jsou tato díla identifikována, uchovávána, interpretována, hodnocena a posléze i zařazena do literárního kánonu.

Ovšem status kanonického díla má pro filologickou praxi specifické důsledky. Představa jeho významové a hodnotové nevyčerpatelnosti se odráží v úkolu podrobit ho nekonečnému zkoumání a interpretování. Prohlášení, že „přes intenzivní výzkum a bádání posledních let stále ještě zbývá hodně co na práci“⁵¹⁵ anebo že „otázky, jež vznáší dílo, jakým je *Celestina*, jsou téměř nevyčerpatelné“, a „kdyby se studoval každý problém tak, jak si zaslouží, bylo by třeba napsat Celestinovskou encyklopedii, jež by měla přinejmenším tisíc stran“,⁵¹⁶ necharakterizují jen celestinovská studia, nýbrž vystihují podstatu filologického étosu ve vztahu ke kanonickým dílům. V protikladu k této závratné perspektivě věčnosti, v níž devíza AISO *Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri* vyznívá poněkud ironicky, přitom stojí výsostný úkol filologie, jímž je co nejvěrněji rekonstruovat původní text, vyložit původní smysl a v ideální úplnosti a celistvosti zpřístupnit dílo současnému publiku. Paradoxním efektem tohoto úkolu je však zcizení smyslu a jeho opětovné odložení na nekonečné neurčito.

Jak jiné, odlišné a pro současné čtenáře takřka nepochopitelné dílo je, se odhaluje a ukazuje právě proto, že se rekonstruuje *původní* smysl, že se radikálně historizuje a kontextualizuje, že se zasazuje do tehdejší doby a místa, do tehdejší kulturní a sociální praxe. Hermeneutika 19. a 20. století se tuto propast snažila překlenout nejprve kongenialitou, která měla interpretovi umožnit, aby pronikl do autorova duchovního světa, a poté dialogem mezi rozumějícím či poznávajícím čtenářem a poznávaným textem, jenž měl vyústit v splynutí jejich horizontů.⁵¹⁷ Avšak moderní filologická praxe se tváří v tvář premoderní „literatuře“

⁵¹⁴ Pound, 2004, s. 41.

⁵¹⁵ Deyermond, 1991, s. 385.

⁵¹⁶ Sánchez Fernández, 2012, s. 9.

⁵¹⁷ Srov. Nünning (ed.), 2006, hesla Hermeneutický kruh a Hermeneutika, s. 293–297.

stále důrazněji zaměřuje na její jinakost a odlišnost, na to, co Hans Robert Jauss označil za *Alterität*.

Současně toto stále větší rozšiřování a prohlubování takto zaměřených interpretací anebo napravování, vyvracení či polemizování s interpretacemi jinými zvětšuje korpus filologických komentářů geometrickou řadou. Z původních singulárních textů se efektem sněhové koule stává gigantický hypertext, který z povahy a podstaty filologické praxe a akademického provozu se jako vesmír rozpíná do nekonečna, aniž ale jde o proces, který by poznání o daném díle kumuloval, systemizoval a harmonizoval. Celkový smysl a celistvost smyslu zůstávají jen teoretickými ideály. V praxi jde o celistvost technickou a povrchní. Informační technologie dnes již umožňují u nekanoničtějších děl, jako je tomu v případě *Dona Quijota*,⁵¹⁸ převést nejreprezentativnější edici do elektronické hypertextové podoby. Díky tomu se četba komentářů sice stává okamžitou, kanonický text však nepřestává sugerovat, že se čtenář dobere správného a úplného smyslu teprve tehdy, až komentáře přečte úplně všechny. Konečný smysl se tak derridovsky odsouvá, neboť každý komentář vybízí k další četbě a hlavně k produkci dalších komentářů.

Výše nastíněný filologický étos bychom z obecnějšího hlediska mohli také charakterizovat jako usilování o pravdu. V rámci filologického pole má toto usilování kompetitivní povahu. Jak říká Pierre Bourdieu, „existuje-li nějaká pravda, pak ta, že pravda je předmětem bojů“.⁵¹⁹ A pro filologické pole, stejně jako pro kterékoliv jiné vědecké pole profesionální symbolické produkce, je podle francouzského sociologa⁵²⁰ příznačný princip dvojí pravdy. Jednak je prosazováno a oceňováno hledání pravdy, při němž jsou dodržovány hodnoty a normy reprezentující vědecké ctnosti, jako jsou objektivita, originalita, užitečnost, univerzalizmus, intelektuální komunismus, nezištnost a skepticismus. Jednak kvůli tomu, že chod a řízení těchto vědeckých mikrosvětů určují sociální mechanismy zajišťující kontrolu a „komunikaci, hodnocení a odměňování, nábor nových sil a výuku“, usilování o pravdu nepohání jen *libido sciendi*, nýbrž také vždy a neoddělitelně *libido scientifica*. Jenže i *libido sciendi* se jako každá vášeň může stát podstatou aktivit, které se zmíněným vědeckým ctnostem přičítají, „ať to jsou nesmiřitelné boje za zmocnění se objevů [...], nebo více či méně maskované plagiáty, blufování [a] symbolické prosazování“. Za otřesný příklad těchto aktivit zmiňme šestisetstránkovou disertační práci *La Lozana andaluza en el siglo de los humanistas*:

⁵¹⁸ Viz online: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>> [cit. 27. 3. 2018].

⁵¹⁹ Bourdieu, 1998, s. 64.

⁵²⁰ Tamtéž, s. 64–68.

un retrato que parodia otro retrato, kterou roku 2012 obhájila a ve stejném roce i knižně⁵²¹ vydala María Montserrat Villagrà Terán, jejíž vědecký přínos se vyčerpává svým titulem a jež je smutným dokladem toho, co všechno může být v současném akademickém provozu uznáno.

Tyto skeptické poznámky na okraj filologického étosu a kanonických děl, filologické praxe a jejích nezamýšlených důsledků a stinných stránek agonistické logiky fungování vědeckého pole ale nemají za cíl na filologickou práci a vědecké čtenosti rezignovat. Mají být mementem rizik a limitů oboru a zároveň výzvou k co nejpoctivějšímu bádání, které musí mít ambici omezený mikrosvět svého tématu přesáhnout. Neboť jak už bylo řečeno, díla starší literatury by bez filologů a jejich práce nebyla součástí literárního kánonu, a to se všemi důsledky, které z toho vyplývají.

⁵²¹ Viz online: <<http://www.armandosicilianoeditore.it/libro.asp?IDLIBRO=313>> [cit. 28. 3. 2018].

5 Bibliografie

5.1 Díla Francisca Delicada

5.1.1 *La Lozana andaluza*: edice a překlady

1871. *Retrato de la Lozana andaluza*. E. Marqués de la Fuensanta del Valle a José Sancho Rayón. Madrid: Rivadeneyra.

1888. *La Lozana Andaluza/La Gentille Andalouse*. Přel. Alcide Bonneau. París: Liseux.

1899. *Retrato de la Lozana andaluza*. Ed. Luis de Lara Madrid: Librería de Fdez. Villegas.

[1913]. *La Lozana andaluza*. Ed. Antonio Alvarez de la Villa. París: Louis Michaud.

1916. *Retrato de la Lozana andaluza*. Ed. Eduardo María de Segovia. Madrid: Imprenta Renacimiento.

[1920]. Hausmann, Paul. *Die schöne/Andalu-/sierin*, Leipzig: Spamerschne Buchdruckerei.

1942. *Retrato de la Lozana andaluza*. Ed. José Gómez de la Serna. Santiago de Chile: Ercilla.

1942. *Retrato de la Lozana andaluza*. Ed. Javier Farias. Buenos Aires: Nuevo Romance.

1950. *Retrato de/la Loçana: andaluza*. Ed. Antonio Pérez Gómez. Valencia: Tipografía Moderna. [Faksimile].

1952. *La Loçana Andaluza*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Selecciones Bibliófilas.

1967. *Retrato de la Lozana andaluza*. Ed. Joaquín del Val Madrid: Taurus.

1969. *La Lozana andaluza*. Ed. Bruno M. Damiani. Madrid: Clásicos Castalia.

1975. *Retrato de la loçana andaluza*. Ed. Bruno Damiani a Giovanni Allegra. Madrid: Porrúa Turanzas.

1985. *Retrato de la Lozana Andaluza*. Ed. Claude Allaigre. Madrid: Cátedra.

1988. *La Lozana Andaluza*. Ed. Ángel Chiclana. Madrid: Espasa Calpe.

2003. [Digitalizované faksimile edice *Retrato de/la Loçana: andaluza*. Ed. Antonio Pérez Gómez. Valencia: Tipografía Moderna, 1950]. Online: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01037969841810495098102/index.htm>> [Cit. 30. 3. 2018].

2004a. *La Lozana andaluza*. Ed. Carla Perugini. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

2007. *La Lozana andaluza*. Ed. Jacques Joset a Folke Gernert. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

2008. *Retrato de la Lozana Andaluza*. Ed. Tatiana Bubnova. Doral, FL: Stockcero.

2009a. [Edición semipaleográfica]. Ed. Rocío Díaz Bravo. In DÍAZ BRAVO, Rocío. *Estudio de la oralidad en el Retrato de la Lozana andaluza (Roma, 1524)*. Málaga: Universidad de Málaga 2009, s. 409–518.

2009b. [Edición crítica]. Ed. Rocío Díaz Bravo. In DÍAZ BRAVO, Rocío. *Estudio de la oralidad en el Retrato de la Lozana andaluza (Roma, 1524)*. Málaga: Universidad de Málaga 2009, s. 519–628.

2011. *La Lozana Andaluza*. Ed. Jesús Sepúlveda y Carla Perugini. 2. ed. Málaga: Universidad de Málaga.

2013. *La Lozana andaluza*. Ed. Folke Gernert a Jacques Joset. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

[2017]. [Digitalizovaný originál ÖNB]. Online: <http://search.obvsg.at/primolibweb/action/search.do?dscnt=0&vl%281UI0%29=contains&tab=default_tab&srt=rank&ct=search&mode=Basic&dum=true&tb=t&indx=1&vid=ONB&fn=search&search=1&vl%28freText0%29=Retrato+de+la+Locano> [Cit. 3. 6. 2017].

5.1.2 El modo

1970. *El modo de adoperare el legno de India occidentale, Salutífero remedio a ogni piaga et mal incurabile*. In *La Lozana Andaluza*. Ed. de Luisa Orioli. Milán, Adelphi, s. 287–305.

1971. *El modo de adoperare el legno de India occidentale*. Ed. de Bruno M. Damiani *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI, s. 251–271.

1972. *La manera de usar el leño de las Indias Occidentales, salutífero remedio contra cualquier plaga y enfermedad incurable* In *Francisco Delicado tratadista de medicina*. Ed. José Hernández Ortiz, *Tauta*, 1, s. 16–29.

2004b. *El modo de adoperare el legno de India Occidentale, salutífero remedio a ogni piaga et mal incurabile*. In *La Lozana andaluza*. Ed. Carla Perugini. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, s. 373–422.

2009c. *El modo de usar el palo de la India Occidental, saludable remedio contra toda llaga y mal incurable*. Ed. Ignacio Ahumada. Jaén: Universidad de Jaén.

5.2 Losanovské a delicadovské studie

ALLAIGRE, Claude. *Sémantique et littérature: le «Retrato de la Lozana andaluza» de Francisco Delicado*. Grenoble: Ministère des Universités, 1980.

ALLAIGRE, Claude. [Introducción y notas]. In *Retrato de la Lozana Andaluza*. Edición, introducción y notas de Claude Allaigre. Madrid: Cátedra, 1985.

ALLAIGRE, Claude. En torno al *Retrato de la Lozana Andaluza*: Tres estudios y dos ediciones. *Criticón*, 46, 1989, s. 153–159.

ALLAIGRE, Claude. La Lozana Andaluza: notes textuelles. [*Bulletin hispanique*, Tome 112, N° 1, 2010](#), s. 41–60.

ALLEGRA, Giovanni. Breve nota acerca del "Ilustre Señor" de la *Lozana Andaluza*. *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, 1973, s. 391–397.

ALLEGRA, Giovanni. [Notas]. In *Retrato de la lozana andaluza*. Ed. Bruno Damiani y Giovanni Allegra. Madrid: Porrúa Turanzas, 1975.

AHUMADA, Ignacio. [Introducción y notas]. In *El modo de usar el palo de la India Occidental, saludable remedio contra toda llaga y mal incurable*. Ed. Ignacio Ahumada. Jaén: Universidad de Jaén, 2009.

BALABARCA-FATACCIOLI, Lisette. “Toda obra loa y alaba a su hacedor”: Transgresión, subversión y sarcasmo en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado. *Romance Notes*, 55, n. 1, 2015, s. 3–16.

BARRERA, Cayetano Alberto de. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. 1860*.

BELTRÁN, Luis. The author's author, typography, and sex: the fourteenth mamotreto of *La Lozana Andaluza*. In G. Maiorino (ed.). *The Piscaresque. Tradition and displacement*. Minneapolis–London: University of Minnesota, 1996, s. 86–136.

BOTTA, Patrizia. Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana Andaluza* (I). In *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, I, Alcalá, Universidad, 1998, s. 283–298.

BOTTA, Patrizia. Onomástica lozanesca (Antropónimos, 1). In *Actas del XIII Congreso de la AIH*. Madrid: Castalia, 2000, s. 289–300.

BOTTA, Patrizia. Onomástica lozanesca (Antropónimos, 2). In *Morada de las palabras: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002, s. 214–227.

BOTTA, Patrizia. Quando l' autore edita sé stesso: paratesto e rubriche de *La Lozana andaluza*. *Paratesto*, 1, 2005, s. 23–40.

BUBNOVA, Tatiana. *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1987.

BUBNOVA, Tatiana. Cervantes y Delicado. *NRFH*, XXXVIII, 1990, n. 2, s. 567–590.

- BUBNOVA, Tatiana. Delicado en la Peña de Martos. In J. Whicker (ed.). *Estudios Áureos I, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995), II, Birmingham, s. 70–78.
- BUBNOVA, Tatiana. *La Lozana Andaluza* como lectura erótica. In L. López-Baralt-F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, 1995, s. 17–31.
- BUBNOVA, Tatiana. [Introducción y notas]. In *Retrato de la Lozana Andaluza*. Edición e introducción de Tatiana Bubnova. Doral, FL: Stockcero, 2008.
- COSTA FONTES, Manuel da. *The art of subversion in inquisitorial Spain. Rojas and Delicado*. West Lafayette, Indiana: Pardue University Press, 2005.
- CRIADO DE VAL, Manuel. Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana andaluza*. In *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, I. Madrid: Gredos, 1960, s. 431–458.
- DAMIANI, Bruno M. [Introducción y notas]. In *La Lozana andaluza*. Ed. Bruno M. Damiani. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.
- DAMIANI, Bruno M. [Introducción y notas]. In *Retrato de la lozana andaluza*. Ed. Bruno Damiani y Giovanni Allegra. Madrid: Porrúa Turanzas, 1975.
- DAMIANI, Bruno Mario. a Louis IMPERIALE. *La Lozana Andaluza: a través de los siglos*. San Francisco: International Scholars Pub., 1998.
- DÍAZ BRAVO, Rocio. *Estudio de la oralidad en el Retrato de la Lozana andaluza (Roma, 1524)*. Málaga: Universidad de Málaga 2009. [Disertační práce.]
- FERRARA DE ORDUNA, Lilia. Algunas observaciones sobre *La Lozana Andaluza*. *Archivum*, XXIII (1973), s. 105–115.
- FRAGO GRACIA, Juan A. Norma lingüística y artificio literario en *La Lozana Andaluza*. *Philología Hispalensis*, III, 1986, s. 41–66.
- GERNERT, Folke. [Prólogo y notas]. In 2007. *La Lozana andaluza*. Ed. Jacques Joset a Folke Gernert. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2007.
- GNOLI, Domenico. „*La Lozana andaluza* e le cortigiane nella Roma di Leone X“, *Nuova Antologia*, VII, 1931, pp. 165-196.
- HODOUŠEK, Eduard a kol. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska: baskická literatura, galicijská literatura, katalánská literatura, portugalská literatura, španělská literatura*. Praha: Libri, 1999.
- HOLUB, Jiří. *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado: ¿una autobiografía delicada? In SÁNCHEZ, Juan A., Jaroslava MAREŠOVÁ et alii. *La cuestión autobiográfica en el Siglo de Oro*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2013. s. 149–170.

[HOLUB, Jiří](#). Delikátní kontrfej pěkné Andalusanky Losány. *Plav - měsíčník pro světovou literaturu*, XI, č. 2, 2015 s. 31–38.

[HOLUB, Jiří](#). Nenápadný půvab oslovování. *Plav - měsíčník pro světovou literaturu*, XI, č. 3, 2015, s. 49–52.

CHICLANA, Ángel. [Introducción y notas]. In *La Lozana Andaluza*. Ed. Ángel Chiclana. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

IMPERIALE, Louis. *La Roma clandestina de Francisco Delicado y Pietro Aretino*. New York: Peter Lang, 1997.

JOSET, Jacques. Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana andaluza* (II). In *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, I, Alcalá, Universidad, 1998, s. 869–877.

JOSET, Jacques. De los nombres de Rampín (I). In M. García Martín (ed.). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, II. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, s. 543–548.

JOSET, Jacques. De los nombres de Rampín (II). In I. Arellano (ed.). *Studia Aurea, Actas del III Congreso Internacional de AISO*, III. Pamplona-Toulouse: GRISO-LEMSO, 1996, s. 273–278.

JOSET, Jacques. De los nombres de Rampín (III). In F. Sevilla-C. Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I. Madrid: Castalia, 2000, s. 351–359.

JOSET, Jacques. [Estudio preliminar y notas]. In 2007. *La Lozana andaluza*. Ed. Jacques Joset a Folke Gernert. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2007.

MACPHERSON, Ian. Fray Íñigo de Mendoza, Francisco Delicado y dos enigmas salomónicas. In *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, s. 39–56.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*, III. Madrid: Bailly-Bailliére, 1910, s. CLXXXVIII–CCII.

MORREALE, Margherita. Bisoño de Frojolón: a propósito de una reciente edición de *La Lozana Andaluza*. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LV, 1979, s. 323–343.

MORROS MESTRES, Bienvenido. Horacio y *La Lozana andaluza*. *Voz y Letra*, XX/1, 2009, s. 3–9.

PERUGINI, Carla. Las fuentes iconográficas de la *Editio Princeps* de *La Lozana Andaluza*. *Salina*, 14 (2000), s. 65–72.

PERUGINI, Carla. *I sensi della Lozana Andaluza*. Salerno: Ripostes, 2002.

PERUGINI, Carla. [Introducción y notas]. In *La Lozana andaluza*. Ed. Carla Perugini. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.

REAMY, Milton Gerald. *El Retrato de la Lozana andaluza: un estudio de costumbres y precursor de la novela picaresca*, Universidad Atónoma de México, 1946.

REYES, Alfonso. „La Garza Montesina“, en *Obras Completas*, Madrid, 1917, vol. VI, pp. 249–256.

SEPÚLVEDA, Jesús. [Introducción y notas]. In *La Lozana Andaluza*. Ed. Jesús Sepúlveda y Carla Perugini. 2. ed. Málaga: Universidad de Málaga, 2011.

SOTELO VÁZQUEZ, Antonio Vilanova (1923–2008). *Estudis Romànics*, 2009, 31, s. 646–653. [Nekrolog.]

SURTZ, Ronald E. Texto e imagen en el *Retrato de la Lozana Andaluza*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), 1, s. 169–185.

UGOLINI, Francesco A. Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta (con cinque appendici). *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Perugia*. XII (1974–75), 1175, s. 443–617.

VILANOVA, Antonio. [Introducción y notas]. In *La Lozana Andaluza*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1952.

VRIES, Henk de. ¿Quién es la Lozana?. *Celestinesca*, 18 (1994), s. 51–73.

5.3 Ostatní citovaná literatura

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Přel. Olga Špilarová. Praha: Triáda, 2008.

BEER, Rudolf. “Wolf, Ferdinand”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 43 (1898), p. 729–737. [Online. Cit. 25-11-2012].
<http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Wolf,_Ferdinand&oldid=1691619>.

BÍLEK, Petr A. Kánon. *Host do školy*, září, č. 4, 2007, s. 22–23.

BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Přel. L. Nagy, M. Pokorný. Praha: Prostor, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Přel. Věra Dvořáková. Praha: Karolinum, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Přel. Petr Kyloušek, Petr Dytr. Brno: Host, 2010.

BROADY, Donald. Sada náčiní pro studia pole. *Slovo a smysl*, 20, X, 2013, č. 20, s. 323–329.

- ČERMÁK, Petr. *Fonetika a fonologie současné španělštiny*. 3., přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 2015.
- DEYERMOND, Alan. *Historia y crítica de la literatura española 1/1. Edad Media. Primer suplemento*. Cuidado por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1991.
- Dizionario della lingua italiana*, 1830.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- DUBSKÝ, Josef. *Velký španělsko-český slovník*. 2., opr. a rozš. vyd. Praha: Academia, 1993.
- Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973.
- ESSLING, Victor Masséna. *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*. Florence – Paris, 1907–1914.
- GENETTE, Gérard. *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.
- GUILLORY, John. *Cultural capital: the problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- GUILLORY, John. Kanonické a nekanonické: současná diskuse. Imaginární politika reprezentace. *Česká literatura*, roč. 55, duben, č. 2, 2007, s. 184–217.
- HOMOLKOVÁ, Milada. K původu a pravopisu jednoho literárního termínu. *Naše řeč*, 88, 2005, č. 3, s. 167–168.
- CHASTEL, André. *Vyplenění Říma: od manýrismu k protireformaci*. Brno: Barrister & Principal, 2003.
- Jeruzalémská Bible*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2009.
- KAPLICKÁ YAKIMOVA, Vera. *Literární kánon a překračování hranic: formování literárního kánonu v cizím prostředí*. Praha: Academia, 2015.
- KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.
- LINGEA. *Španělsko-český, česko-španělský velký slovník*. V Brně: Lingea, 2009.
- Literatura a kánon*. Ed. J. Wiendl. Autoři: P. A. Bílek, P. Janoušek, H. Šmahelová, V. Papoušek, D. Tureček. Praha : FF UK, 2007.
- MAINER, José-Carlos. *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- MORREALE, Margherita. El superlativo en “issimo” y versión castellana del “Cortesano”. *Revista de Filología Española*, XXXIX, n. ¼, 1955, s. 46–60.

MÜLLER, Richard. Literární kánon: modely (dis)kontinuity. *Česká literatura*, roč. 55, duben, č. 2, 2007, s. 167–178.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006.

OOSTENDORP, H. Th. La evolución semántica de las palabras españolas «auctor» y «actor» a la luz de la estética medieval. *Bulletin Hispanique*, 68, n°3-4, 1966, s. 338–352.

Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha 28. 6.–3. 7. 2005. Ed. S. Fedrová. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006.

POUND, Ezra. *ABC četby*. Přeložil Anna Kareninová. Brno: Atlantis, 2004.

POZUELO YVANCOS, José María, ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid : Cátedra, 2000.

PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

RIPPL, Gabriele – WINKO, Simone. *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 2013.

RUSSELL, Peter E. [Introducción]. In ROJAS, Fernando de. *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Clásicos Castalia, 2001.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *La tesitura de La Celestina: (una aproximación)*. Praha: Karolinum, 2012.

SAVON, Hervé. Une Consolation imitée de Sénèque et de saint Cyprien (Pseudo-Jérôme, *epistula 5, ad amicum aegrotum*). 1979.

SERRADILLA CASTAÑO, Ana. Evolución de la expresión del grado superlativo absoluto en el adjetivo: las perífrasis sustitutivas del superlativo sintético en español antiguo. *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*. n. 28, 2005, s. 357–385.

SNOW, Joseph T. La iconografía de tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), I, s. 255–277.

Slovník biblické kultury. Praha: Ewa Edition, 1992.

VAN LIERE, F. Marchesino da Reggio. 2007. Online: < http://www.treccani.it/enciclopedia/marchesino-da-reggio_%28Dizionario-Biografico%29/> [Cit. 25. 10. 2017].

VÍTEK, Tomáš, Jiří STARÝ a Dalibor ANTALÍK. *Věštění a prorokování v archaických kulturách*. Praha: Herrmann, 2006.

VOIT, Petr. Tiskové písmo Čech a Moravy první poloviny 16. století. *Bibliotheca Strahoviensis*, 10, 2011, s. 105–202.

WARDROPPER, Bruce. La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, s. 475–488.

WANG, Chaofang. *Las fórmulas superlativas en el español de los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013. [Disertační práce].

WINKO, Simone. Kánon, literární [slovníkové heslo]. In A. Nünning, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Čes. ed. J. Trávníček, J. Holý. Přel. A. Urválek, Z. Adamová. Praha : Host, 2006, s. 371.

WOLF, Ferdinand. Über das Spanische Drama: *La Celestina* und seine Übersetzungen. *Blätter für literarische Unterhaltung*, 213–217, 1845, s. 833–870.

ZAVADIL, Bohumil. *Vývoj španělského jazyka I*. Praha: Karolinum, 1998.

ZAVADIL, Bohumil. *Vývoj španělského jazyka II*. Praha: Karolinum, 2004.