

Julia Butiñá Jiménez

EXPLICACIÓN DEL HIPOTEXTO

The logo of the Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), consisting of the letters 'UNED' in a white, bold, sans-serif font centered within a solid black square.

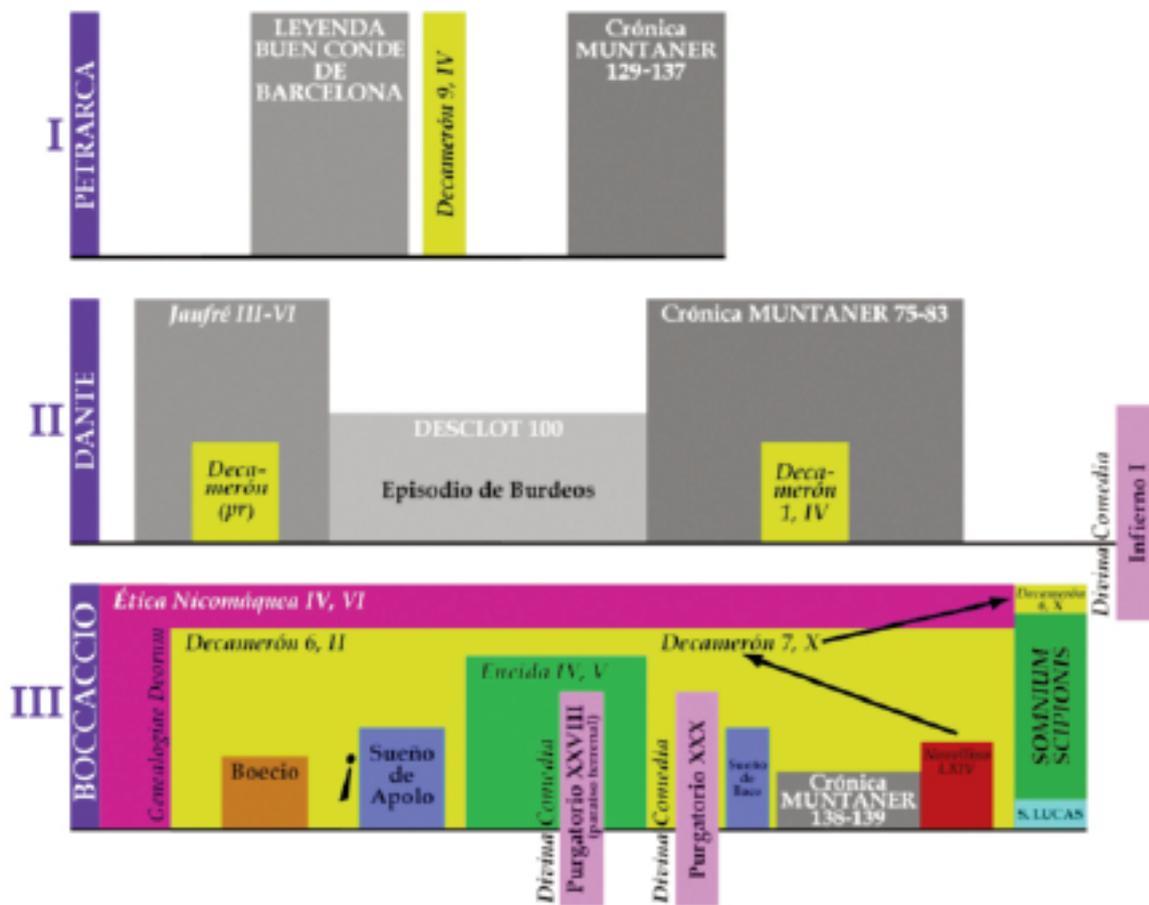
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

0150314DV01A01
HIPOTEXTO

ÍNDICE

HIPOTEXTO	3
EXPLICACIÓN DEL HIPOTEXTO.....	4

HIPOTEXTO



EXPLICACIÓN DEL HIPOTEXTO

Con las influencias conocidas hemos construido una radiografía literaria o hipotexto, que desvela los textos que hay debajo y con los que el autor ha confeccionado su obra; es una manera culturalista de escribir, a la cual eran dados estos primeros humanistas. Basta pensar como precedentes en la planificación arquitectónica de la *Divina Comedia* o en la estructura del *Decamerón*, además de las fuentes que encierran. Esta construcción podríamos equipararla a una catedral literaria por su riqueza, equilibrio y composición.

Hay que insistir, sin embargo, en que no se trata de una ciencia exacta, por lo tanto hay interpretaciones diversas. Vean, pues, la que supone una lectura humanística.

En el prólogo de cada libro predomina la sombra de uno de los grandes trecentistas; el primero recuerda a Petrarca, pero sin citarlo, como también acostumbran a hacer, usando un lenguaje de iniciados o en complicidad con el lector.

Ahora bien, como es sabido que la vida matrimonial no era la que Petrarca exaltaba, pues anteponía el retiro y la vida religiosa, aparte de la admiración que supone el empezar reproduciendo frases petrarquescas, hay que entender esta obra como un reproche o matiz en contenidos a su fuente; ya que toda la novela va a ser la exaltación de la virtud del amor concebido desde la consecución del matrimonio, que es la solución triunfante al final. En la admiración y la corrección al gran mentor de los humanistas, había precedido ya en estas letras otro gran humanista, Bernat Metge.

En el I libro (1) el autor nos empieza a adiestrar en su modo de expresarse y a hacernos familiar su juego artístico de comunicación.

Gran parte del argumento de la primera parte se basa en la leyenda del buen conde de Barcelona y la emperatriz de Alemania. En el centro se da un sueño sobre un relato del *Decamerón*, que trata del motivo provenzal del corazón comido. Además, nos deja ya constancia de algo que aparecerá en todos los libros: las gestas de la Corona de Aragón; cerrando aquí, se reconoce un episodio de la crónica de Muntaner en que el rey Pedro sale a recibir a sus caballeros victoriosos a su llegada a Barcelona.

El II libro (2) tiene como núcleo argumental el episodio del rey Pedro en Burdeos, recogido en la crónica de Desclot, con el que se dan coincidencias onomásticas; además, invierte con humor un suceso famoso del mismo: el plantón que el rey francés dio al aragonés.

La arquitectura interna presenta una complejidad que aumentará en el siguiente libro: enmarcan a este episodio histórico dos obras y, dentro del ámbito de proyección de cada una se incluye un pasaje inspirado en el *Decamerón*; obra pues ésta que ya se nos señala como capital y de importancia creciente. Este flanquear una obra o enmarcarla con otra determina rasgos de la nuclear al generarse una interacción entre ambas; sistemática ya empleada por Petrarca y Metge en los marcos de sus versiones de las *Griseldas*.

Así pues, en una obra orientada a perfilar la virtud del amor como es esta novela, debe advertirse que el prólogo del *Decamerón* —mimetizado en el pasaje del monasterio de monjas— se incluye en el pasaje que ataca la lujuria en la novela provenzal *Jaufré*; por tanto, los rasgos respectivos —erotismo y honestidad— no son excluyentes en el amor que se está exponiendo como modélico, el cual concilia ambos extremos. Lo rubrica el diálogo de Làquesis y su madre, sobre el siguiente reflejo del *Decamerón*, que trata del relato de Guiscardo y Guismonda, que es el único explícito de toda la novela.

El *Jaufré* se deja reconocer por alguna pequeña intertextualidad, y también por rasgos como la figura de un enano, o bien porque los sucesos se dan pasando por la Provenza, como bien dejan entender los topónimos.

Cierra el libro un diálogo puro, sin el «dijo» (o «dixit»); así, el género noble de la antigüedad ilumina, resaltándola, la conversación de Curial con su mentor. Pero no faltan dejes de humor; faceta que no suele quedar excluida por grave que sea la situación; como también inició Metge.

La obra que se trasluce en los tres pasajes dialogados es la *Divina Comedia* (se han reproducido unas muestras en el capítulo del Manuscrito). Con ello se ennoblece la falta amorosa de Curial, pues ahí se alinea con la falta de Dante. Los pequeños trazos de este pasaje tomados de aquel Infierno —y del que tendrá que salir el protagonista, pasando por el purgatorio, como le avisa Melchior— se acentúan en los diálogos del próximo libro, en que efectivamente se apoyará en el Purgatorio dantesco.

Ahora bien, observamos que el diálogo del pasaje del período de esclavitud en Túnez en el III libro corresponde al paraíso terrenal dantesco; lo cual nos avanza otro dato interesante, pues a pesar de la fuerte influencia de Dante, el paraíso final catalán no va a proceder de la *Divina Comedia* sino que será de orientación laica y humanística, como comprobaremos.

El III libro (3), que encabeza un prólogo de ascendencia en Boccaccio, contiene varios pasajes mitológicos capitales para la comprensión y desenlace de la obra: en el primero, que recuerda la *Genealogía de los dioses* boccacciana, el autor se burla de esta moda y sus exageraciones, pero deja bien fijados conceptos capitales, como el talante de consejo, sin caer en la loa ni en lo abrupto, según toma de la *Ética* de Aristóteles (que ven en el plano superior, como influencia que se proyecta sobre todo el libro). Es decir, las grandes coordenadas las bebe el autor del clasicismo.

El pasaje, del sueño de Curial en el Parnaso le da pie para asentar la teoría literaria por medio de Apolo y las Musas en una literatura veraz; y ello nos da pie a nosotros para alertarnos acerca de la autenticidad o reflejo de la realidad en su misma obra. Y observemos que este rasgo no sólo se ha considerado propio del género de la novela caballerescas sino que se ha mantenido en el género de ficción que entonces se iniciaba.

El sueño mitológico que va a convertir a Curial, haciéndole dejar una vida de vicios y volviendo a los libros, lo protagoniza otro dios, Baco, que puede transparentar a Horacio, pues en las Odas muestra su función temperadora de los placeres. Ahora bien, el dios habla por san Gregorio, quien —según la *Divina Comedia*— logró sacar con su insistencia al emperador Trajano del infierno, donde recordemos que también había caído Curial.

En el corazón del libro se emula la *Eneida*, ennobleciendo ahora al protagonista la sombra de Eneas; asimismo, se rectifica la injusta mala fama de Dido —imperante en la tradición medieval— gracias a su mimesis en la mora Càmar, no sólo amante fiel sino la verdadera heroína sentimental.

En cuanto al *Decamerón*, tras haberse tomado un relato en el I libro y dos en el II, se aprecian, progresivamente ocultos, los tres del III libro. Toda la primera parte se amolda al argumento del relato 6 de la II Jornada en la que los cuentos, con un inicio desgraciado, alcanzaban un final feliz.

El siguiente, el séptimo de la Jornada X —integrada por relatos magníficos en virtud— reproduce esencialmente el argumento sentimental por parte de la protagonista, enferma de amor y sanada por medio del reconocimiento de un poema, «Atressí com l'aurifany», cuyas dos primeras estrofas se han reproducido en el capítulo del Manuscrito.

Pero hay que captar que el autor está corrigiendo en retórica al autor del *Decamerón*, que desaprovechó el poema trovadoresco original de aquel relato, inspirado en el *Novellino*, y que él felizmente recupera.

Y desde este cuento —pero totalmente oculto ya, pues sólo se advierte el nexo desde el *Decamerón*, donde van totalmente enlazados— nos remitimos al anterior, el 6 de la X Jornada, que contiene solucionada la problemática amorosa de Curial; puesto que el protagonista paralelo también andaba enfrascado en un amor desviado. En este relato, que precisamente no es alabado por la joven güelfa al oírlo, el rey Carlos de Anjou reacciona al acertado consejo de un conde y buen amigo, abandonando su proyecto de amor licencioso en Nápoles. Punto que, una vez más y posiblemente dando razón del secretismo, coincide con el caso histórico del Magnánimo.

Cierra la obra un pasaje que se hace eco del *Somnium Scipionis*, que se refiere a la vida del más allá considerada como un premio. El contacto se da sobre todo en la frase final latina —frase

que se había reconocido ya en san Lucas, en el canto de Simeón al reconocer al Mesías—, pero que equivale también a las palabras de Masinisa tras haber encontrado a Escipión; aquí se ponen en boca del mentor habiendo conseguido para Curial el premio a su virtud. En los tres casos quien las pronuncia da por acabada su misión en este mundo.

Y como el autor se ha reconocido reflejado en el consejero Melchior, con este trasfondo, tal como hacía Virgilio, él a su vez ha quedado ennoblecido.