



La muerte del Tirant: elementos para una autopsia¹

Rafael Beltrán Llavador²

Algunas obras de la literatura hispánica del XV y XVI se refieren al *dolor* o *mal de costado*, la enfermedad que sorprende a Tirant lo Blanc conduciéndolo al lecho de muerte, en pasajes que todavía carecen en muchos casos —a mi juicio y hasta el momento—, de clara interpretación. Si informamos o preguntamos hoy en día a alguien acerca de un *dolor de costado*, será lógico que apunte hacia la región lateral del abdomen, y no hacia la costal del tórax, poco más abajo de las axilas. Pensará seguramente que nos estamos refiriendo a un dolor de riñones, lumbago, dolor estomacal, etc. Sin embargo, en cualquier diccionario clásico de medicina, y aunque el término *costado* no pertenezca ya en rigor, modernamente, a la nomenclatura anatómica, leeremos que el *dolor de costado* se encuentra asociado a los dolores torácicos, como sintomático de una congestión pulmonar, pleuresía, neumonía, gangrena pulmonar o embolia de pulmón. El *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio, maestro de estudiantes y maestro de médicos en la Edad Media, no deja lugar a dudas. Dedicar todo un capítulo al «pleuresí» o «pleuresís», «que es dolor del costado»,³ «apostema caliente -76- [...] de las telas de parte de dentro de las costillas [...] del pecho», certificando que fue síntoma («señal») de una de las enfermedades más graves en la Edad Media.

En el terreno literario, sin embargo, pretendo plantear que es posible que pudiera haber sido utilizado el *dolor de costado* para designar un padecimiento concreto relacionado con alguna de las irremediables consecuencias de la enfermedad de amor. Me lleva a sugerir tal hipótesis la percepción de que, como denominador común a algunos de los pasajes que mencionaré se observa como evidente (a veces sólo como posible) un contexto humorístico ambiguamente vinculado a la actividad sexual de los

enfermos. De un lado, esa asociación poco tendría de extraña, teniendo en cuenta las connotaciones de todo el campo semántico con el que se expresa en términos sensibles la experiencia amorosa («sufrimiento», «padecimiento», «dolor», «llaga», «muerte»...). Pero, de otro, llama la atención el hecho de que un término abstracto tan común dentro de esa terminología, como es el de *dolor* o *mal*, se haga concreto —se materialice— como *dolor de costado*. Es esa especialización (*de costado*) la que me intriga y no la abstracción (*dolor, mal*), porque la especialización de una referencia, si no es superflua, ha de ser funcional y no parece lógico que Joanot Martorell especificara sin un motivo determinado el tipo de enfermedad y muerte del héroe con el que había convivido, día a día, durante al menos los cinco últimos años de su vida. El hecho de obligarnos a examinar como inseparables amor y muerte en *Tirant lo Blanc*, el de ver la muerte (pero un cierto tipo de muerte) como desenlace o culminación de la biografía amorosa del caballero, puede contribuir a hacer más clara la interpretación de la obra de Joanot Martorell.⁴ Digo que puede, -77- porque espero que los datos que presentaré sirvan a alguien más que a mí, metido temporalmente a galeno, sin preparación ni instrumental quirúrgico suficientes, para el esclarecimiento de las causas literarias de esa muerte, que continúa siendo uno de los interrogantes mayores abierto sobre la novela.⁵

Comenzaré aportando tres menciones que tienen en común su procedencia de la literatura escrita en la Valencia del XVI:

1. Miquel Peres cuenta, en *La vida de Sant Vicent Ferrer*,⁶ la indiscreta historia de una mujer que, enamorada del santo, le hizo acudir a su casa para confesarla:

*«Era lo benaventurat sant de tan gracios aspecte y presencia que vna stimada dona se enamora axi granment de aquell que nit y jorn en altra cosa no pensaua: encengue linferral drach ab lo vent de les ales de la sua temptacio tan enceses flames de amor desonesta en lo cor de la miserable dona / que cercaua diuersos camis y vies per on al verge y purissim sant pogues descobrir lo foch de la secreta passio que la cremaua / fengint tenir **mal de costat** tan gran que la sua vida perillaua trames y lo benaventurat sant pregant lo que sens alguna tarda volgues venir per confessar la [...] li dix la grã passio que per causa de la strema amor **que** li tenia la turmentava...»*

2. En la «Rosa de amores» de Joan Timoneda,⁷ aparece disociado (lo que supone una previa asociación) el *mal de costado* del «mal de amores»:

-78-

*«de qué murió el desdichado:
no murió de calenturas
ni de **dolor de costado**,
mas murió de mal de amores
que es un mal desesperado...».*⁸

3. En la Turiana de Joan Timoneda,⁹ no hay aparentemente connotaciones equívocas, aunque sí nuevamente asociación entre el dolor de amor y el *dolor de costado*.

*«en más tengo ser sentida
del señor
que si me diera un dolor
mortal en este costado».*

En las tres citas recogidas me parece evidente que las alusiones al *dolor de costado* no están exentas de ambigüedad y hasta cierto punto de humorismo. E, independientemente de las connotaciones, en los tres casos se habla de un dolor tal que pelagra el paciente con la muerte.

Antes de seguir con las siguientes menciones, he de aclarar que a través de algunos textos literarios se apreciará una confusión terminológica, o una neutralización de significados, entre *el dolor de costado* (neumonía o pleuresía) y *el dolor de ijada*. Este último, aunque propiamente consiste en un cólico (la llamada pasión ilíaca) podrá aparecer a veces como sinónimo del *dolor de costado*.¹⁰

-79-

Así, en el *Diálogo del Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota, continuamos encontrando la misma identificación que en los textos valencianos, cuando reprocha Amor al amante:

*«Te resulta más añejo
del ijar continuo quejo
que suspiro enamorado»*

(vv. 560-63).

La comparación se repite (tal vez tras la vía abierta por la anterior composición) en la anónima *Querrela entre el Viejo, el Amor y la Hermosa*. Entre otras acusaciones más directas, la Hermosa acusa al Viejo:

«¡O viejo desconcertado!
¿No ves qu'es cosa escusada
presumir de enamorado,
pues cuando estás más penado
te viene el **dolor de hijada**?»

(vv. 621-25).

11

El motivo del *dolor de ijada*, que aparece en estas obras líricas representables o dramáticas como señal del mal de amores de un viejo que ya no está para esas lides, tendrá repercusión en la comedia erudita y humanista del XVI. En la *Comedia erudita* de Sepúlveda, se describen los síntomas de enfermedad -80- amorosa del padre de la protagonista, en tono claramente relajado y humorístico, aludiendo al desasosiego, el *mal de ijada*, la preocupación por el atuendo y cuidado personal, etc.:

«SALAZAR.- *¿No ay nadie en casa?*

VIOLANTE.- *No, Salazar; que mi madre está en casa de vna su cuñada que está enferma y mi padre anda tan desasosegado estos días que no para en casa.*

SALAZAR.- *Algún **mal de yjada** lo deve causar.*

VIOLANTE.- *Ansí deve ser, por çierto, ni más ni menos. Púleseme agora nuebamente y se puso oy de vnos çarafuelles de tafetán y vnos çapatos con mil cochilladas. ¡En esto está el biejo! Y estaba oy con Parrado hablando de danças y contrapasos, que mal año para un moço.»¹²*

Con razón el editor anota: «Como su mención [la del *mal de ijada* como dolor intestinal] difícilmente puede venir exigida por el contexto, debe entenderse equívocamente como alusiva al lugar anatómico en que se siente la dolencia, cercano a la sede de la sexualidad».¹³

Pero antes que en estas obras, en el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* ya encontramos hasta siete menciones al *dolor de costado*. En principio me interesa destacar solamente las dos últimas. Y, de estas dos, empezaría por comentar la segunda, que se da en la controvertida «demanda» final del libro.¹⁴ En la «demanda», el autor parece querer desdecirse o retractarse de todo lo anteriormente escrito en su libro, y fundamentalmente del ataque antifeminista. Lo hace en broma, es cierto, pero desconocemos el exacto alcance de esa broma. El Arcipreste asegura haber estado dispuesto a quemar su libro, prácticamente concluso, cuando le sobrevino en sueños un

ejército de mil hermosas señoras que le linchaban a chapinazos y le aporreaban a puñadas y golpes de rueca, dejándolo casi muerto.

-81-

Entonces despierta temblando y exclama: «¡Guay del que duerme solo!». Demanda perdón a las damas, y finaliza con el siguiente *explicit*:

*«En el año octavo a diez de setiembre fue la presente escritura, reynando Júpiter en la casa de Venus, estando mal Saturno de **mal de costado**. Pero, ¡guay del cuytado que siempre solo duerme con dolor de axaqueca, o en su casa rueca nunca entra en todo el año! Este es el peor daño. Deo gratias.»*¹⁵

No hay que ser muy perspicaz para deducir que, aquí, *mal de costado* se refiere no sólo a una situación de postración derivada de una afección pulmonar o abdominal. La descripción de Saturno, astrológicamente planeta de la rigidez y de la impotencia, de la religión y de la castidad, tal vez neutralizado por el positivo Júpiter habitando en Venus, se contraponen o identifica —no sabemos a ciencia cierta— a la del «cuytado que siempre solo duerme», en cuya casa «rueca nunca entra». En mi opinión, *mal de costado* se identifica aquí con la abstinencia total del taciturno Saturno, que ha eliminado a las mujeres de su vida y que contempla envidioso o celoso (en el sentido en que el portugués habla de «*dolor de cotovelo*», literalmente 'dolor de codo') la situación de su vecino zodiacal. De todo el pasaje se desprenden, en todo caso, una serie de sobreentendidos irónicos, que son afectados y que a su vez repercuten sobre la recta o ambigua interpretación del *mal de costado*.

Pocas páginas antes encuentro confirmada la idea de que se juega con un sobreentendido, muy posiblemente en clave erótica. El episodio anterior a la «demanda» que acabamos de comentar es el de la disputa alegórica entre Pobreza y Fortuna. Concluye con la victoria de la primera, que condena a cadena perpetua a la segunda. La sentencia de esta condena viene firmada por Pobreza del siguiente modo:

*«Dada en tierra de Babilonia, año que regnava Nembrot, rey de la tierra suya, en el mes de julio, antes del caymiento de la torre, jueves, catorze días del dicho mes pasados, a la ora de prima, quando de rayos el sol la tierra regava e las bestias de la sonbra a la luz salían, reynante Saturno en la casa de Mercurio, Yúpiter estando enfermo de **cólica pasyón**».*¹⁶

-82-

La firma de esta sentencia parece un total disparate. Más desorbitado, teniendo en cuenta la seria lección moral de la alegoría, procedente del *De casibus* de Boccaccio. Pero, en todo caso, no menor disparate que el final de la «demanda» conclusiva del

libro. En ambos casos parece ponerse en solfa una victoria pírrica (la de Pobreza, en este pasaje, la del antifeminismo en la «demanda» final). Pero, ¿por qué esa insistencia en la enfermedad del dios mitológico? Ahora el benéfico Júpiter es el enfermo, y Saturno el planeta dominante. De nuevo tenemos la «*cólica pasyón*» o pasión ilíaca en paralelo, si no como sinónimo, del *mal de costado*. Hay que tener en cuenta que esta disputa alegórica cierra la parte del libro dedicada a defender «cómo Dios es sobre fados, planetas, e el ánima non es sojebta a ellos», y en concreto los argumentos de aquellos que ponen como excusa a su comportamiento su naturaleza o «complysión».

Pero pasemos a un pasaje que me parece capital, en otra obra maestra de la literatura hispánica, la *Celestina*. El IV auto de la tragicomedia comienza con el monólogo de Celestina mientras se dirige a casa de Pleberio para tratar de hablar por vez primera con Melibea.¹⁷ Con inconsciente falta de prevención, Alisa pone a Melibea entre las garras de Celestina, dejándolas a solas con la excusa de tener que ir a visitar a su hermana:

ALI.- «Hija Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su paje a llamarme, que se le arreció desde un rato acá **el mal**.

CEL.- (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra. ¡Ea, buen amigo, tener recio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dejes, llévamela de aquí a quien digo.)

ALI.- ¿Qué dices, amiga?

-83-

CEL.- Señora, que maldito sea el diablo y mi pecado, porque en tal tiempo hobo de crecer el mal de tu hermana, que no habrá para nuestro negocio oportunidad. ¿Y qué mal es el suyo?

ALI.- **Dolor de costado** y tal que, según del mozo supe que quedaba, temo no sea mortal. Ruega tú, vezina, por amor mío, en tus devociones por su salud a Dios.

CEL.- Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monesterios, donde tengo frailes devotos míos, y les dé el mismo cargo que tú me das.»¹⁸

(pp. 89-90).

¿Por qué la mención de la hermana de Alisa y de su enfermedad? Evidentemente, como buen pretexto para explicar el de otro modo injustificable descuido de Alisa, ofreciendo en bandeja a Celestina la oportunidad de embrujar a Melibea.¹⁹ Pero lo que me interesa destacar de la escena es que Fernando de Rojas no se conforma con la mención de la enfermedad de la hermana. Necesita explicar más detalles: el nombre del marido, Cremes, y la calidad del dolor: *dolor de costado*. Un *dolor de costado* que teme no sea mortal. ¿Por qué ese *dolor* en concreto?²⁰

No hallo, por el momento, otras alusiones al *dolor de costado*, aparte de las estrictamente médicas, con la excepción de la siguiente. Recordemos que Juan de Mena «murió de rabioso dolor de costado», según el *Epicedio* que escribió Valerio Francisco Romero; aunque compuesto casi un siglo después de -84- esa muerte, nada hace pensar en que se trate de noticia falsa, y así se ha transmitido en las biografías del poeta hasta hoy.²¹

En resumen de lo hasta el momento recogido: si las menciones históricas²² o las científico-médicas del *dolor de costado* (y del *dolor de ijada*) no permiten deducir más que la significación unívoca de la pleuresía (y de la pasión ilíaca), sin embargo todas las que han aparecido en nuestros textos literarios lo han hecho dentro de contextos que facilitan o abrigan una lectura ambigua del sintagma; a su vez, la intelección connotativa no sólo no entorpece, sino que ayuda a la comprensión de los fragmentos en que se integran. No quisiera acabar la recopilación de ejemplos sin mencionar otro, curioso y divertido, que se da en el *Viaje de Turquía*:²³

MATA[LASCALLANDO].- *No menos me huelgo, por Dios, de saber esto que las cosas de Turquía, porque para quien no lo ha visto tan lexos es Italia como Grecia. ¿No podía saber qué es la causa porque algunos, cuando vienen de allá, traen vocablos como **barreta, fudro, estibal, manca**, y hablando con nosotros acá, que somos de su propia lengua? Este otro día no hizo más uno de ir de aquí a Aragón, y estuvo allá como quatro meses, y volvióse y en llegando en casa tómale un **dolor de ijada** y comenzó a dar voces que le **portasen el minge**. Como la madre ni las hermanas no sabían lo que se decía, tornábanle a repreguntar qué quería, y a todo decía: el minge. Por discreción diéronle un jarrillo para que mease, pensando que pedía el orinal, y él a todos quería matar porque no le entendían. Al fin por el dolor que la madre vio que le fatigaba, llamó al médico, y entrando con dos amigos a le visitar, principales y d'entendimiento, preguntóle que qué le dolía y [de] dónde venía. Respondió: **Mosén, chi so stata Saragosa**; de lo qual les dio tanta risa y sonó tanto el cuento, que él quisiera más morir que haberlo dicho, porque las mismas palabras le quedaron de allí adelante por nombre.»*

Sin la comprensión equívoca del *dolor de ijada* no entendemos lo que «les dio tanta risa» a personas tan «principales y d'entendimiento». El «[de] dónde venía» que el «médico» y sus «dos amigos» preguntan, refiriéndose evidentemente a la procedencia -85- del dolor, es entendido por el viajero como «[de] dónde venía» en el sentido geográfico. La contestación, probablemente *chi son stat[o] a Saragosa* (más italiana que aragonesa o catalana, es cierto) implica un equívoco, que provoca la carcajada, la «tanta risa»: '*vengo de Zaragoza*'/'mi dolor de ijada viene de (ha sido cogido en) Zaragoza'.

Tenemos innumerables menciones poéticas —no haría falta decirlo— del *dolor* o del *mal*. Muchas menos del *costado*, independientemente del *dolor* o *mal*. En uno de los poemas de Jorge Manrique, que desarrolla el motivo de la escala de amor, el *costado* aparece como una parte especialmente vulnerable.²⁴ Belleza y medida de la dama escalan los muros y vencen la fortaleza de libertad del poeta, que detalla:

«Después que ovieron entrado
aquestos escaladores,
abrieron el mi *costado*
y entraron vuestros amores».

Es decir, el *costado* aparece como un talón de Aquiles por el que flaquea el amante. Pero en ese sentido, los sinónimos «lado» o «flanco» parecen cumplir igual función que *costado* en el lenguaje de la poesía cortesana.²⁵ El *costado*, como herida abierta, nos remite, por otra parte, tanto al mundo de la generación como al de la muerte: al origen de la humanidad (la costilla de Adán); a la muerte de Cristo en la Cruz, o la muerte de Tristán en sus versiones tardías, causada por la lanza envenenada que arroja el rey Mares.²⁶

Pero pasemos al caso que nos interesa principalmente. Tirant lo Blanc, el héroe de la novela valenciana, después de una prolongadísima -86- relación amorosa con Carmesina hecha de tiras y aflojas, resistencias pertinaces por parte de ella y ausencias bizantinas e incomprensibles por parte de él, consume, ya hacia el final de la obra, su ardoroso deseo (c. 436). El encuentro físico de los amantes tiene lugar en un capítulo para el que nada casualmente Joanot Martorell se sirve del mismo monólogo dramático procedente del *Pamphilus*, cuya huella está también presente en la *Celestina* y en el *Arcipreste de Talavera*.²⁷ A continuación de este encuentro, nada puede impedir que, al poco, se celebren los esponsales (c. 452). Tirant lo Blanc será proclamado César y heredero del Imperio dos capítulos más tarde (c. 454), alcanzando la cumbre de su poder. Pero hete aquí que enferma casual e inesperadamente de «*un mal de costat*» causado al pasear a orillas de un río (c. 467). Tirant morirá de resultas de ese imprevisto *mal*.²⁸

Detengámonos un momento en el pasaje donde Tirant contrae la enfermedad que le conduce a la muerte:

«E com Tirant fos a una jornada prop de Contestinoble,
en una ciutat qui·s nomenava Andrinòpol, aturàs aquí per ço
com l'emperador li havia tramés a dir que no entràs fins a
tant que ell lo y trametés a dir. E stant lo virtuós cèsar en
aquella ciutat ab molt gran delit, e cercant deportes e plaers e
passejant-se ab lo rey Scariano e ab lo rey de Sicília per la
vora de hun riu qui passava per lo hun costat dels murs de la
ciutat, pres-lo, passejant, tan gran **mal de costat** e tan
poderós que, en braços, lo hagneren a pendre e portar dins a

la ciutat. Com Tirant fon en lo llit, vengueren los sis metges que ell portava, dels singulars del món, e quatre del rey Scariano. E feren-li moltes medecines e no li podien dar remey negú en la dolor.

Lavors, Tirant se tingué per mort e demanà confessió.»²⁹

-87-

Parece lógico deducir que Tirant, efectivamente, ha sido sorprendido por algún tipo de neumonía, o por una repentina pleuresía, causada por el paseo a lo largo del río, verosíblemente por alguna corriente de aire frío, comprensible en ese espacio abierto. Bernardo Gordonio, en su *Lilio de medicina*, incluye la frialdad del aire tanto entre las causas externas como entre las internas de la pleuresía.³⁰ Y en la novela hay una referencia anterior a este posible «aire del río» causante del dolor fatal, aunque no aparece, como aquí, en un momento trágico, sino justamente todo lo contrario. Nos hallamos al final de uno de los pasajes más conocidos de toda la obra, el capítulo de las «bodas sordas». Tras una noche agitada, en la que sabemos que Estefanía ha consentido ceder ante Diafebus en la defensa de su virginidad, mientras que Carmesina ha resistido los embates de Tirant lo Blanc, Plaerdemavida, conocedora de todos los hechos, encuentra a Estefanía somnolienta y aprovecha para tomarle el pelo a gusto:

«—Ha, Santa Maria val! —dix Plaerdemavida—. Dignes, Stephania, quin és aqueix teu comport? Què és lo que-t fa mal? E yo iré als metges que vinguen per dar-te salut, aquella que tu volries per a ta persona.

—No cal —dix Stephania—, que lo meu mal tost serà guarit, car no és sinó dolor de cap. Anit, ab l'ayre del riu, m'a fet mal.

—Guarda —dix Plaerdemavida— què dius, que gran dubte serà que no muyres. E si mors, la tua mort serà criminosa [...]».³¹

El diálogo entre las doncellas, lleno de equívocos, es verdaderamente una delicia. Las excusas de Estefanía de poco sirven ante la mala intención de Plaerdemavida, que llega a citar a Galeno en su maliciosa respuesta.³² Nos interesa ahora retener -88- la siguiente frase: «no és sinó dolor de cap. Anit, ab l'ayre del riu, m'a fet mal.» De nuevo esta excusa, como la de la sangre salida de la nariz, que Estefanía había esgrimido en el pasaje anterior, podría haber delatado a Estefanía, si tenemos en cuenta que el *ayre del río* puede ser causante —como en el caso de Tirant— de algo mucho más grave que un simple «dolor de cabeça». Puede conducir a un grave (y hasta mortal) *dolor de costado*, pero al mismo tiempo también a una jaqueca, o *dolor de cap*, susceptible de burla jocosa (el «dolor de cabeça» o jaqueca que aparece en el pasaje comentado del *Arcipreste de Talavera*).

Hay otra cita en la novela referida al *dolor de costado*, puesta en boca de la misma descarada Plaerdemavida, que recaba la atención de la Princesa Carmesina, instándola a observar la actitud de Estefanía cuando aparece Diafebus:

«—*Senyora, no veu vostra alteça la cara d'Estephania? Si par que haja bufat al foch! Car tan vermella stà la sua cara como fa la rosa de maig. E yo bé crech que les mans de Diafebus no han stat molt ocioses stant nosaltres alt en la torre. Bé la podíem nosaltres sperar que vingués! Hi ella s'estava açí ab la cosa que més ama. Dolor de costat que-t vinga! Que si yo tingués enamorat, també m'i jugaria com vosaltres feu. Mas só dona exorqua que no tinc res qui bé vulla.*»³³

No hace falta leer la acotación siguiente del narrador («*E stigueren burlant per bon spay*»), para entender que el contexto, nuevamente, poco tiene de serio. Y, sin embargo, ahí está de nuevo la clara alusión al fatal *dolor de costado*.³⁴ La expresión «*Dolor de costado que te venga...!*» tiene el valor de una maldición o juramento relacionado de algún modo con la envidia sexual, con el deseo amoroso. En otros textos medievales y del XVI leemos maldiciones que relacionan enfermedad y muerte, -89- del tipo «...Mala resfriada os mate...»,³⁵ o «Rabia le dé madre / rabia que le mate...»,³⁶ «mal sarampión te dé».³⁷ Pero, al parecer, «*Dolor de costado que te venga...!*» es una maldición que exorcisa muy directamente el tabú de lo innombrable, la muerte, y dentro de él, tal vez, a diferencia de los anteriores, el tabú del sexo. Muy cercana a la «¡Mala landre te mate...», que pronunciaba Alisa al escuchar el nombre de Celestina en boca de Lucrecia (en la escena comentada del auto IV), o que se da repetida en boca de Areúsa (auto VII).³⁸ Así, volviendo al texto del *Arcipreste de Talavera* aparece al menos en tres ocasiones más el *dolor de costado*, yuxtapuesto a la «mala landre» y asociado a la rabia y a la mala muerte.³⁹

-90-

¿Podemos deducir algo del manojó de alusiones al dolor de costado espigado en situaciones, textos y contextos tan diferentes? Me temo que muy poco, aunque muy poco ya es algo. Me parece adivinar, tras esta recopilación de citas literarias, y aunque no pueda ser concluyente, que la posible ambigüedad erótica y humorística que detecto en las alusiones al *dolor de costado* pasa hacia la segunda mitad o finales del XV a ser confundida con —o/y suplantada por— la de las alusiones al *dolor de ijada*. Hay un caso muy claro de sustitución, que es el de la escena de *Celestina* que parece servir de modelo a Sepúlveda en su *Comedia*. Y otro de simultaneidad o neutralización, en el texto del *Arcipreste de Talavera*. Con el reemplazo, la ambigüedad de la expresión *dolor de costado*, formulada en determinado contexto propenso a la burla, se refuerza por el simple hecho de implicar la zona del bajo vientre, haciendo más fácil y gráfica la humorada escatológica.

Querría finalizar aportando, como mera referencia (y sin ánimo de establecer ningún tipo de vinculación más allá), un testimonio ya no literario, sino histórico, sobre la muerte del infante don Juan de Castilla, el heredero de los Reyes Católicos, en

Salamanca, en 1497. La boda del príncipe con la princesa Margarita de Austria, hija de Maximiliano, se celebró a primeros de abril. Dice Pedro Mártir de Anglería, fiable cronista de los hechos, en una de sus epístolas,⁴⁰ que era un tiempo poco a propósito para celebrar las nupcias, ya que en cuaresma le está vedado al cristiano contraer matrimonio. Y añade, hablando del Príncipe: «tan pronto como transcurren los días santos, nuestro mancebo, que arde en amor, consigue suplicante de sus padres que se le franquee el lecho conyugal».

En Medina del Campo pasan el verano, y desde allí Pedro Mártir escribe al cardenal de San Cruz, dándole cuenta de los quebrantos de salud del Príncipe:

-91-

«Preso en el amor de la doncella, ya está demasiado pálido nuestro joven príncipe. Los médicos, juntamente con el Rey, aconsejan a la Reina que alguna vez que otra aparte a Margarita del lado del Príncipe, que los separe y les dé treguas, alegando que la cópula tan frecuente constituye un peligro para el Príncipe. Una y otra vez la ponen sobre aviso para que observe cómo se va quedando chupado y la tristeza de su porte; y anuncian a la Reina que, a juicio suyo, se le pueden reblandecer las médulas y debilitar el estómago».

Al parecer, la reina no quiso —o no pudo— seguir los bienintencionados consejos. Al llegar a Salamanca, una fiebre imparable acabó en pocos días con la vida del príncipe. La muerte causó el consabido trastorno en los destinos del reino, que llevaría a la sucesión de la casa de Habsburgo. Fue cantada por varios poetas,⁴¹ pero me interesa destacar aquí solamente que la versión que da Pedro Mártir estuvo cerca de la más popular, que fue recogida y expandida por el Romancero. La versión más antigua del romance histórico de la «Muerte del príncipe don Juan» habla de un «sudor de vida» que anegaba al príncipe antes del morir,⁴² refiriéndose probablemente al método terapéutico basado en hacer sudar al paciente para purgar los malos humores, y muy probablemente también al remedio específico para las enfermedades venéreas. No resulta ello extraño, teniendo en cuenta que, frente a la versión —llamémosla oficial— de que el Príncipe había bebido un vaso de agua helada tras haber jugado a pelota, se había difundido rápidamente, y transmitido por voces tan dignas de crédito como la de Pedro Mártir, el rumor de que el origen de la enfermedad había sido el abuso de las relaciones sexuales con su bella y joven esposa.⁴³

¿Por qué muere Tirant lo Blanc de *mal de costado* y precisamente de *mal de costado*? No me ha resultado nunca disparatado proponer que se busque la causa eficiente de ese dolor en el abusivo comportamiento fornicador de Tirant con Carmesina, el que Gordonio llama «coitu destenplado»,⁴⁴ propio del individuo impetuoso y sanguíneo, mostrado de forma enormemente clara a través de las alusiones obscenas al lenguaje -92- militar en el famoso c. 436, donde Tirant se rebaja a la categoría de literalmente un Pánfilo de comedia, a la vez que degrada a Carmesina a la de una vulgar Galatea que llora desesperada la pérdida de su virginidad. La muerte de Tirant lo Blanc, como la de Calisto en la *Comedia* (mejor que en la *Tragicomedia*), deriva trágica y paródicamente del cumplimiento del acto amoroso.⁴⁵ Un hecho tan

natural para los criados o parejas secundarias, como destructivo, siguiendo literalmente los preceptos de la cortesía, para los protagonistas. El amante cortés muere, en el código amoroso, si no recibe el galardón definitivo de su dama. Invirtiendo los términos, los amantes de las dos obras mueren a causa de y por a buso de ese galardón. Las dos obras llevan a su extremo más radical la *muerte* cortés, trasladando al terreno de lo real las exageraciones idealistas de la cortesía.

Señala Albert Hauf en su trabajo sobre Ramon Llull y *Tirant lo Blanc*⁴⁶ que Tirant ejemplifica el fracaso por lograr el ideal de personificación ejemplar de las teorías lulianas, porque su impulso esencial, caballeresco, es el de ganar fama (y, dentro de ella, amor). Pese a la expiación de la parte africana —pues para Hauf, toda la parte africana del libro (considerada tangencial o prescindible por muchos), había servido al héroe para recuperarse de una crisis causada por su fatuidad amorosa y por su ambición desmedida—, Martorell hace que la naturaleza lujuriosa de Tirant aflore de nuevo, como si nada hubiera pasado, ante la presencia de la persona amada. Debido a ese comportamiento, el autor «asesina sin piedad» (como dice Hauf), a su criatura. Quizás porque no tiene más remedio para ser coherente con su ideal luliano.

-93-

No veo que una interpretación moral del final de la novela, con la condena a muerte de la vanidad de su héroe por el hecho de no haber sabido redondear el prototipo ascético de su maestro Ramon Llull, sea en absoluto irreconciliable con la ironía narrativa de presentar a un Tirant, reciente vencedor de cientos de miles de enemigos infieles, al final ridículamente vencido por un vientecillo de amor, una calentura pasional, una fusión de humores contrarios, un *dolor de costado*, que, como al amador sanguíneo del *Arcipreste de Talavera*, le iba a conducir, en plena apoteosis, a la muerte.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

