

CARMESINA Y TIRANT, ENFERMOS... ¿DE AMOR?

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA SUBJETIVIDAD

Beatriz Ferrús Antón

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN: Tirant, gran caballero y héroe inigualable en el campo de batalla, sufre mareos, dolores de estómago y de cabeza cuando habla de amor o siente la cercanía de su amada Carmesina. Esta actitud lo diferencia de los otros héroes de la novela de caballerías y nos hace pensar en algo tan moderno como el soma. ¿Es esto un mero hallazgo literario? ¿Se esconde tras ello algo más? Este texto tratará de apuntar cómo es posible intuir un nuevo sujeto por venir, escondido tras esta enfermedad de amor.

PALABRAS CLAVE: Tirant, amor, enfermedad, soma, sujeto.

ABSTRACT: Tirant, a great horseman, and the best hero in the battlefield, has stomachaches and headaches, when speaks about love or feels the proximity of his loved Carmesina. This attitude differences his of the other heroes of cavalries' novels, and it makes think us about something as a modern soma. Is this a mere literary finding? Does it hide something more? This text will try to aim how it is possible to intuit a new subject to come, hidden after this illness of love.

KEY WORDS: Tirant, love, illness, soma, modern subject.

Tirant muere por un “mal de costado” y Carmesina decide seguirlo a la tumba, convirtiendo su muerte en un acto de deseo. El héroe de profunda inteligencia militar y desmesurado brazo se deja abatir por un resfriado. Más allá de las interpretaciones sexuales que se han dado de ese “mal”, a las que me referiré más tarde, y de su sentido como castigo moral, lo que llama la atención en la obra de Martorell a un lector más o menos avezado en las claves de la novela de caballerías es que el joven protagonista, imperturbable en la batalla, sufra de mareos, dolores de estómago o de cabeza, cuando ve aproximarse a su amada o ha de hablarle de amor. La novela caballeresca se entrelaza con la narrativa amorosa, su protagonista se humaniza.

Pero todavía hay más, pues desde el momento en que Tirant contempla los pechos desabrochados de Carmesina (“contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que fehia, perquè havia stat ab les finestres tancades, stava mig descordada, mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien” [*Tirant*, cap. CXVII, p. 469]),¹ el deseo se apodera del texto, no sólo como poderosa fuerza que permite la exploración literaria, sino también como camino de indagación en el lento

¹ “Contemplavan en la gran belleza y hermosura de Carmesina. La qual por el gran calor que hazía y porque avían estado con las ventanas cerradas, estava medio desabrochada, que se mostraban es sus pechos dos mançanas del paraíso” [*Tirante*, cap. CXVIII, p. 298].

proceso de configuración de la subjetividad moderna. La enfermedad de Tirant lo Blanc es la clave que permite reunir las diferentes pistas que siembra Martorell. Algo semejante significa, a mi juicio, el suicidio de Melibea.

Durante la Edad Media el *yo* careció de excesivo valor, pues el individuo no valía por sí mismo, sino por su pertenencia a un grupo, por su posición en un esquema social dependiente de la ley de Dios. El valor se ganaba por el *saber ser* de acuerdo a una normativa de comportamiento social. En un tiempo donde el *fatum* rige el destino de los hombres su deseo poco importa. El gran protagonista de esta mentalidad es Rodrigo Díaz de Vivar, dispuesto a honrar a un mal rey sólo por cumplir con su designio social. Las fórmulas que se recitan en el cantar de gesta, a mismos sucesos mismas palabras, independientemente de qué héroe los protagonice- apuntan a una conexión entre literatura y mundo.

El Renacimiento, al escenificar el tránsito de un universo teocéntrico a otro antropocéntrico, desataría los usos de la primera persona literaria. Eso sí, el yo que allí se mostraba era un testigo y el valor que se le atribuía era experiencial; su interioridad todavía tardaría en aflorar y el sujeto autorreflexivo no se consolidaría hasta el siglo XVIII (la mística barroca ayudaría en este proceso).² Ahora bien, un proceso de tal trascendencia tardaría siglos en gestarse y escritores de la talla de Martorell harían de su literatura el espacio de una intuición: la del sujeto por venir.

Todos los personajes de *Tirant lo Blanch* conocen su lugar en el mundo y su comportamiento obedece a unos códigos sociales, que no dejan de ser literarios o, mejor, idealización literaria, pues están prestos a desaparecer. Dice Michel Foucault que “antes del siglo XVIII el hombre no existía”, pues “la episteme clásica se articula siguiendo líneas que no aíslan, de modo alguno, un dominio propio y específico del hombre” (Foucault 1999: 300). El mundo clásico fue el mundo de la *imitatio*, de la mimesis, donde lo verdaderamente importante se halla en el espacio objetual, donde la

² De esta forma, habría que esperar a pensadores como Descartes y Rousseau para asistir a la configuración de nociones como “identidad” y “sujeto” en sentido moderno. Así, Descartes habría de desplazar el centro de gravedad de la ciencia y la filosofía al conocimiento del sujeto. El *cogito*, ‘yo pienso’, ejemplifica el pensamiento metódico, origen y fundamento de la posibilidad de conocimiento y pensamiento, cuando la creación cesa de regirse por la mimesis. De igual manera, en el pensamiento de Rousseau el ser humano dejará de estar sujeto a las reglas sociales en virtud del poder o decreto divino; si se adscribe a ellas lo hace únicamente como demostración de libertad. En sus textos autobiográficos, pero también ficcionales, Rousseau descubre las posibilidades de la primera persona imaginativa del sujeto. Decir ‘yo’ va a cobrar un valor diferente al que tendría en el relato de vida. Asistimos a un giro copernicano de la narración en primera persona, que tendrá en la obra de Immanuel Kant su culminación, al tiempo que su apertura hacia los “usos” románticos.

mente del autor es sólo un depósito que almacena la información que llega a través de los sentidos. El autor, el hombre, sólo desempeñan un papel pasivo, pues es una “criatura de Dios” y está sometido a su Ley.

Desde aquí, Don Quijote como representante de este tiempo:

...no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. Así como de su estrecha provincia, no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia, ni reunirse con el corazón de la identidad... El libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballería escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura. (Foucault 1999: 300)

Alonso Quijano se alza como metáfora de un mundo despojado de la noción de originalidad, el mismo que habremos de encontrarnos cuando leamos los juegos del amor cortés o los géneros de vida escritos durante la Edad Media. ¿No hay por parte del yo-cuerpo, yo-social, una persecución de la semejanza, una búsqueda de lo Mismo? Cada vida que se relata en esta época espera ‘parecerse a’, es el resultado de la Ley de Dios, Ley del Padre, pero también de la Ley de la *Imitatio*.³ Si “Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros”, Tirant quiere ser un personaje de *La orden de la caballería* de Ramón Llull y Carmesina la perfecta dama cortesana. Pero, mientras ella lo consigue, Tirant fracasa. Jaquecas, mareos o llanto son los síntomas que devienen tras pronunciar dos palabras, “Yo amo”; el soma se convierte en un lenguaje que escapa a cualquier proceso imitativo.

Desde la primera mirada que Tirant posa sobre Carmesina, hasta su muerte vestida de novia, la actuación de la joven se ajusta completamente al *deber ser* que la

³ Alonso López Pinciano en la *Philosophia Antigua Poética* (Madrid, 1596) partirá de la afirmación de que “poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o el lenguaje” (López Pinciano 1953: 195), pero sentirá que debe precisar ese concepto de imitación (“Y porque este vocablo imitar podría poner alguna oscuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa, y que de dicha imitación, remedamiento o contrahechura es remedada en las obras de la naturaleza y del arte” [López Pinciano, 1953: 195], puesto que van a ser dos sus posibles acepciones: la imitación que la naturaleza lleva a cabo en sus obras (el niño que nace empieza a imitar todo lo que le rodea) y la imitación que el hombre hace en la naturaleza en sus obras gracias al arte. A esto se añade un posible tercer sentido: “quando un autor toma de otro alguna cosa y la pone en la obra que de él hace” (López Pinciano 1953: 197), práctica que puede ser del todo desastrosa, pero que también puede ser superior a la creación o a la invención: “si los que imitasen de tal manera imitasen, no sería mucho vituperio antes grande hazaña” (López Pinciano 1953: 198). Por ello, va a ser posible afirmar que la *imitatio* fue en esta época un principio estético y también una técnica literaria -ligada a la doctrina de la erudición poética-, al tiempo que la piedra de toque sobre la que se produce el ensamblaje entre literatura y mundo.

Ley le ha diseñado. Ella es, ante todo, Princesa. Por eso su deseo mezcla lo sexual y lo político de manera indisociable; ya que si bien es cierto que el amor se convierte en un camino de auto-descubrimiento, también lo es que en ningún momento su relación supone una trasgresión a la Ley del Padre. Si se ha negado a casarse con otros pretendientes lo ha hecho por alcanzar un bien mayor.

Por eso Carmesina sabe en todo momento cómo contestar a los requiebros de su caballero. Ella conoce todos los principios del amor cortés y se deja guiar por ellos, pero también cómo hacer de su palabra siempre una cita, como demuestra la *quaestio* que escenifica con su madre. La Princesa es, ante todo, un ser literario, guiado por la ley de la *imitatio*. Así lo manifiesta cuando Tirant se le declara en el episodio del espejo:

-Digau-me, Tirant -dix la princessa- sí Déu vos leixe obtenir lo que desijau, dieu-me qui és la senyora qui tant de mal vos fa passar, que, si en cosa neguna vos hi poré ajudar, ho faré de molt bona voluntat, car molt me tarda de saber-ho.

Tirant se posà la mà en la mànega e tragué lo spill, e dix:

-Senyora, la ymatge que y veureu me pot donar mort o vida. Mane-li vostra altesa que-m prenga a merçé.

La princessa pres prestament lo espill e ab cuytats passos se n'entrà dins la cambra pensant que y trovaria alguna dona pintada, e no y véu res sinó la sua cara. Lavors ella agué plena noticia que per ella se fahia la festa e molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama d'amors. (*Tirant*, cap. CXXVII, p. 526)⁴

Enfrentar a Carmesina con su reflejo no sólo representa una sutil declaración de amor, que señala la agudeza y sensibilidad de Tirant, sino que supone activar todo el simbolismo que la relación espejo-mujer tiene en la literatura. Desde el “espejito, espejito, ¿quién es la más bella?” que, al igual que en la *Tragicomedia*, apunta a la belleza como gesto de intervención social (Carmesina cautiva las miradas y a partir de ahí desata una palabra poderosa que no se puede dejar de escuchar), hasta el espejo como simbólico imaginario. Pues al regalar el espejo a Carmesina, Tirant la está haciendo mirarse con sus propios ojos, reconocer en el espejo lo que él quiere que ella

⁴ “Dezidme Tirante -dixo la Princesa-, ansí os dexe Dios gozar de lo que deseáis; ¿quién es la señora que tanto mal os haze pasar? Que si en alguna cosa yo os puedo ayudar, lo haré de buena gana, que mucho me tardo en saberlo./ Tirante metió la mano en la manga y sacó el espejo e dixo:/ -Señora, la imagen que aquí verá me puede dar muerte o vida; mándela vuestra alteza que me tome a merced./ La Princesa tomó muy presto el espejo y con apresurados passos entró en la cámara, pensando que allí hallaría alguna dama pintada, e no vio en él otra cosa sino su figura; e luego conoció por entero que por ella se hazía la fiesta, y espantóse que sin hablar pudiese un hombre requerir una dama en amores.” (*Tirante*, cap. CXXVII, pp. 331-332). Véase, para este pasaje, los artículos de Beltrán, Requena y Morros (2001) y Beltrán y Requena (2002). Para otras aproximaciones, centradas fundamentalmente en el personaje de Carmesina, los trabajos citados en la Bibliografía de Beltrán (1988, 1990, 1991, 1995 y 2001).

sea, al tiempo que le plantea si ella acepta esa mirada o, lo que es lo mismo: la invita a reflexionar sobre su propia identidad.⁵

Cuando la joven relata a Estefanía y a la Viuda Reposada lo que ha sucedido, no plantea ningún problema identitario, ni tampoco obtiene respuesta en este sentido. Lo que importa de este episodio es que no está en los libros: “Ne en quants llibres he lests de històries no he trobada tan graciosa requesta” (*Tirant*, cap. CXXVII, p. 526).⁶ El suceso no tiene existencia literaria previa, no es una cita. Por boca de los personajes podemos aperebirnos de la conciencia metaficcional de la obra, pero también de su condición libresca en el sentido que apuntaba Foucault. Como la literatura no es la clave, la extrañeza del suceso se atribuye al origen extranjero de Tirant: “Quanta és la glòria del saber que tenen los strangers!” (*Tirant*, cap. CXXVII, p. 526).⁷ Carnesina no interroga a su mundo hasta que fallecen Tirant y su padre.

No obstante, el comportamiento de Tirant es bien distinto, pues si él vive acorde con lo aprendido de Guillén de Varoic, estas normas se revelan inoperantes al enamorarse de la princesa. Dos palabras, “Yo amo”, se dotan de un valor preformativo, transformando la novela, pero también perforando la subjetividad que la guía. Tras ella sobreviene un silencio profundamente revelador.

El silencio de Tirant es el de la falta, el de la imposibilidad de poner en palabras la historia de su ser. Por eso su cuerpo decide contar esa historia, a través de continuos actos psicósomáticos que son otra manera de lenguaje:

E d'estrema dolor que en aquell cars mostrava haver, caygué en terra. E donà tot lo cors sobre la cama que havia tenguda rompuda, e tornà-la's a rompre e a fer-se més mal que tengut no havia. La sanch li sortí per lo nas e per les orelles, o molt més de la cama. E fon gran admiració, segons recitaren los metges, com en aquell cars de tot no morí. (*Tirant*, cap. CCLXXXX, p. 1064)⁸

Llanto o sangre apuntan a la formación de un subconsciente, al resquebrajamiento del yo-social. La muerte del héroe se dota, de esta manera, de otro sentido:

⁵ La metáfora del espejo ha sido explorada detalladamente por la teoría feminista. Uno de los textos de referencia, en este sentido, es de Luce Irigaray (2007), *Especulo de la otra mujer*, cuya lectura, seguimos aquí.

⁶ “Jamás oí decir ni en quantos libros he leído de historias no he hallado tan graciosa requesta.” (*Tirante*, cap. CXXVII, p. 332).

⁷ “¡Quanta es la gloria del saber que tienen los extranjeros!” (*Tirante*, cap. CXXVII, p. 332).

⁸ “Con la grandíssima pasión que en aquel punto sintió, casi fuera de sí cayó en tierra con todo el cuerpo sobre la pierna que avie tenido quebrada, y tornósele a quebrar de nuevo y hazérsele más mal que no tenía antes. La sangre le saltó por las narizes y por las orejas, y según dixeron los físicos, fue maravilla que no murió en aquel punto.” (*Tirante*, cap. CCXC, p. 734).

No resulta disparatado, por tanto, pensar que la causa primera del dolor que sufre Tirant, somatizada por la culpa del aire frío de la ribera, es su extrema debilidad ante los embates de su pasión amorosa...; debilidad o inclinación reprimidas durante mucho tiempo, pero que afloran al final irremisiblemente en un abusivo comportamiento fornicador con Carmesina. (Beltrán 2006: 91)

El “mal de costado”, pleuresía o pulmonía acaba con el héroe capaz de afrontar cualquier batalla. ¿Por qué hacerlo morir de esta manera? Beltrán (2006: 88-90) documenta cómo el “mal de costado” de un personaje aparece a menudo en la ficción dentro de contextos ambiguos asociados a las prácticas sexuales, lo mismo que los “aires del río”. Así, resultaría posible que el lector de la época entendiera que la muerte imprevista del caballero tuviera que ver con el desorden de sus apetitos sexuales. Algo de esto sentirá la joven princesa cuando en los últimos momentos de su vida declare: “E més, pare meu, he peccat greument, car consentí que Tirant, marit e spòs meu, prengués la despulla de la mia virginitat ans del temps permés per la santa mare Sglésia” (*Tirant*, cap. CCCCXXVI, p. 1507).⁹ De lo que no cabe duda es que la muerte por enfermedad representa la incursión del realismo más duro en la escena ideal. El cuerpo de acción y deseo se muestra despojo. La muerte actúa como parábasis, perfora el universo literario del texto, apuntando hacia su afuera social.

Podemos aceptar que Tirant y Carmesina hayan sido castigados por sus “desórdenes” sexuales, pero el hecho de que el castigo tenga un origen somático no sólo revela el deslizamiento de un mundo teocéntrico a otro antropocéntrico; sino también la transformación de la subjetividad de la que hemos venido hablando.

Sea como fuere, lo que resulta realmente asombroso en el texto es el modo en que el deseo que une a la Princesa con su amado se convierte en causa de muerte, en la consecuencia radical del soma. Mientras Tirant muere en su lecho, con tiempo para aceptar el azar de su destino y quedarse en paz, Carmesina hace de su deseo un designio mortal instantáneo: “-Si la sperança de morir no-m detingués –dix la princessa-, jo-m mataria” (*Tirant*, cap. CCCCLXXV, pp. 1505).¹⁰ Por eso prepara unas simbólicas bodas mortuorias selladas con sangre:

⁹ “Y más, padre mío, he pecado gravemente, que consentí que Tirante, marido y esposo mío, tomase el despojo de mi virginidad antes del tiempo permitido por la madre santa Yglesia” (*Tirante*, cap. CDLXXVI, p. 1079).

¹⁰ “-Si la esperança que tengo de prestamente morir no me detoviese, yo me mataría” (*Tirante*, cap. CDLXXV, p. 1077).

La princessa stech sens recort negú, ni plorà ni pogué parlar, sinó que, sanglotant e suspirant, après hun poch spay, dix:

-Dau-me les mies robes que lo meu pare me havia fetes fer per a la solemnitat de les mies bodes, que encara no les me havia vestides, qui eren de molt gran stima. [...]

E besava lo fret cors la afligida senyora ab tanta força que-s rompé lo nas, lançant abundosa sanch, que los ulls e la cara tenia plena de sanch. (*Tirant*, caps. CCCCXXII-CCCCXXIII, pp. 1496 i 1498)¹¹

El fluido sanguíneo funciona aquí como elemento de comunicación entre dos cuerpos, como metáfora radical de vida que adquiere valor sagrado. Al mojar sus ropas de casada y el cuerpo de Tirant con la misma sangre, Carmesina sella un pacto de muerte, que es un pacto sagrado.¹²

La Princesa se debate entre dos lealtades: aquella que la une a su padre y a su reino, y la que clama por la consumación de su deseo amoroso en la muerte. La oposición entre el deber ser y el querer ser, que también afectó a Melibea. Sólo que el conflicto se resuelve por sí mismo:

-O trista, mísera de mi! –dix la princessa-. Yo veig l'emperador més mort que viú per ocasió mia. De una part me tira la mort de Tirant, e de l'altra lo meu pare: cascuna part me venç. (*Tirant*, cap. CCCCLXXVII, p. 1511)¹³

La muerte del Emperador erradica cualquier otra opción a seguir:

E lo miserable de pare, trist e ple de amargues làgremes, com veu star sa filla en passament –que ab gran pena podia parlar- e li hagué hoit dir tantes adolorides paraules, e véu lo gran plor que era en la cambra e per tot lo palau, ab gran turbació e fora de seny, quasi mig mort, se volgué levar del lit per anar-se'n. E caygué en terra, car fallí-li l'esperit, e axí smortit lo prengueren en braços, passaren-lo en una altra cambra e posaren-lo sobre hun lit, e aquí finà sos darrers dies, ans que sa filla la princessa. (*Tirant*, cap. CCCCLXXVII, pp. 1511-1512)¹⁴

¹¹ “Como la Princesa oyó tan dolorosa nueva, quedó tan espantada y fuera de sí, que por un rato no pudo hablar ni llorar ni hazer movimiento de sí; y dende a un rato que tornó en sí dixo:/ -Dadme mis ropas que mi padre me avé hecho hazer para mis bodas, que aún no me las avé vestido [...]/ Besava el frío cuerpo la afligida señora con tanta fuerça que se quebró las narizes, de las quales le salió mucha sangre, que los ojos y la cara tenía llena della” (*Tirante*, caps. CDLXXII- CDLXXIII, pp. 1072-1073).

¹² Acerca del simbolismo de la sangre puede consultarse el estudio de Roux (1990).

¹³ “-¡Oh triste y miserable de mi! –dixo la Princesa-. Yo veo al Enperador más muerto que bivo por causa mía. De una parte me tira la muerte de Tirante, y de la otra la tristeza de mi padre, y cada parte me vence.” (*Tirante*, cap. CDLXXVII, p. 1081).

¹⁴ “El miserable padre, triste y lleno de amargas lágrimas, como vio estar en pasamiento a su hija, que con mucha pena hablaba, y le oyó dezir tan dolorosas palabras y vio el gran llanto que avía en la cámara

Si Carmesina se ha movido a lo largo de toda la novela entre Ley del Padre y el deseo, como dos formas de una misma posición política, ambas demuestran su conciliación en la muerte, que es muerte por amor, somatización absoluta de una pérdida que se siente como imposible. Ella no necesita arrojarse desde una torre, le basta sentir que quiere morir:

-Ay, trista desaventurada, que la amor strema que he portat a Tirant s'és convertida en cruel dolor! O ànima de Tirant! Suplich-te que sies present en la nostra festa imperial, e yo dexar-m'è morir per la tua amor [...]! (*Tirant*, cap. CCCCLXXVII, p. 1512)¹⁵

A diferencia de Melibea su muerte no es un acto afirmativo y rebelde, sino de claudicación. Carmesina no puede vivir porque el destino que la Ley ha diseñado para ella no es posible. Su función de hija y de esposa queda anulada al perder a su padre y a su marido; pero también su himen. Ella es una viuda incompleta, puesto que nunca ha llegado a culminar su matrimonio, pero sí ha entregado su virginidad, lo que la convierte en un ser abyecto, proscrito.

Cuando el sentido de su mundo desaparece la Princesa hace de la muerte un acto de voluntad, que es también el resultado de una falta, un atisbo del soma que sólo dura un instante. Es en este momento cuando el sentido de los protagonistas se iguala: Tirant muere porque es incapaz de asumir el nuevo poder de una subjetividad que aflora, de habitar en el límite entre el querer ser y el deber ser. Carmesina lo acompaña porque ante la pérdida de la Ley su yo se desintegra.

Como símbolos de una sociedad, pero también de un sujeto, su muerte se presenta como la alegoría del fin de una época. El caballero esforzado, que supera su origen y su clase por el trabajo del mérito, será sustituido por el joven arribista, Ypólito, que hace de la alianza sexual la guía de su destino. Curiosamente el relevo del mérito habría de recogerlo la burguesía, frente a la nobleza ociosa que estigmatiza *La Celestina*.

y por todo el palacio, con gran turbación y fuera de seso, medio muerto, se quiso levantar de la cama para irse. Y cayó en tierra que le faltó el espíritu. Y así amortescido, le tomaron en brazos y le pasaron en otra cámara, y pusieronle sobre una cama, donde feneció luego sus días antes que su hija la Princesa.” (*Tirante*, cap. CDLXXVII, p. 1081).

¹⁵ “-¡Ay, triste desaventurada, que el extremo amor que he tenido a Tirante se me ha tornado dolor! ¡O ànima de Tirante, suplicote que seas presente en nuestra imperial fiesta, e yo me dexaré morir por tu amor [...]!” (*Tirante*, cap. CDLXXVII, p. 1082).

La propuesta novelesca que el texto indaga es el correlato de una misma búsqueda. Novela caballescica *versus* novela de caballerías, novela sentimental, novela bizantina, ¿novela realista?, ¿novela moderna?... Son múltiples calificativos genéricos que el texto de Martorell recibe, pero todos insisten en un mismo aspecto: el carácter “novela” que lo acompaña.¹⁶ De este modo, se habla del *Tirant* como antecedente de la novela moderna, fuente directa del *Quijote*; al tiempo que de la misma *Celestina*. Si entendemos que aquello que caracteriza a la novela es su capacidad para permitir el desarrollo de indentidades autorreflexivas, ¿no es la novela el espacio del realismo burgués? Al haber experimentado con distintos géneros y distintas formas Joanot Martorell cruza significante y significado, ya que al buscar una nueva estructura novelesca se ha dotado de instrumentos que le permiten indagar sobre el sujeto que la protagoniza. La *Tragicomedia* es una experiencia más avanzada de este mismo proceso que culmina con Cervantes.

Desde aquí, la enfermedad de Tirant, como la muerte de Carmesina o la del Emperador, es una enfermedad de amor, pero no sólo del amor entre dos jóvenes que aspiran a casarse, o de un padre hacia sus hijos; sino también del amor hacia un modo de vivir que ya no es posible.

Tirant “muere porque le toca”, pero también por haber somatizado una experiencia subjetiva que lo desborda. Carmesina y el Emperador mueren porque al haber seguido todas y cada una de las claves de su vivir y haber fracasado, el dolor del sinsentido hace su experiencia invivible.

Joanot Martorell, como Fernando de Rojas o Cervantes, mostró una capacidad visionaria para prever el mundo por venir. Por eso hizo de su novela, que es caballescica y sentimental, no sólo el canto del cisne de una sociedad a punto de desaparecer, sino también un espacio de experimentación para una nueva subjetividad que habría de revolucionar la historia de la literatura pero, ante todo, la del hombre.

¹⁶ Un comentario detallado sobre los problemas genéricos del texto puede encontrarse en Riquer (1992); también en el prólogo de Hauf a la edición de *Tirant lo Blanch* citada (Martorell 2005).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, DÁMASO (1951), “*Tirant lo Blanch*, novela moderna”, *Revista valenciana de filología*, I, pp.179-215.
- BELTRÁN, RAFAEL (1988), “Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del ‘mal del amar’ ”, *Celestinesca*, 12-ii, pp. 33-53.
- (1990), “Las ‘bodas sordas’ en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*”, *Revista de Filología Española*, LXX, pp. 91-117.
- (1991), “Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Tirant lo Blanc*, *Amadís de Gaula* y la *Celestina*”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. M.^a Eugenia Lacarra, Bilbao, Univ. del País Vasco, pp. 103-26.
- (1995), “Tres magas en el arte de la seducción: Trotaconventos, Plaerdemavida y *Celestina*”, en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos, Valencia, Universitat de València (Departament de Filologia Francesa i Italiana), pp. 29-38.
- (2001), “ ‘Aspera et inurbana verba’: la ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanus”, en *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. Leonardo Funes y José Luis Moure, Alcalá de Henares, Univ. de Alcalá, pp. 73-89.
- , (2006), *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, Madrid, Síntesis.
- , BIENVENIDO MORROS y SUSANA REQUENA (2001), “Fortuna del motiu de la declaració d'amor amb l'espill (*Tirant lo Blanc*, caps. 126-127): bibliografia i textos de referència”, *Tirant*, 4 (2001).
[<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.4/espill.htm>]
- y SUSANA REQUENA (2002), “La declaración de amor a través del espejo: un motivo cortés en textos de caballerías”, en *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote")*. *Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Morro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 13-26.
- IRIGARAY, LUCE (2007), *Especulo de la otra mujer*, Madrid, Akal.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO (1953), *Philosophia antigua poética* [1596], ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 vols.

- MARTORELL, JOANOT (1990), *Tirante el Blanco (Traducción castellana del siglo XVI)*, ed. Martí de Riquer, Barcelona, Planeta. [= *Tirante*]
- MARTORELL, JOANOT (MARTÍ JOAN DE GALBA) (2005), *Tirant lo Blanch*, ed. Albert Hauf, València, Tirant lo Blanch. [= *Tirant*]
- RIQUER, MARTÍ DE (1990), *Aproximació al “Tirant lo Blanch”*, Barcelona, Quaderns Crema.
- , (1992), *“Tirant lo Blanch”*, *novela de historia y ficción*, Barcelona, Sirmio.
- ROUX, J. P. (1990), *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Península.
- RUIZ-DOMÉNECH, JOSÉ ENRIQUE (1998), *Siete mujeres para Tirant*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- TERRY, ARTHUR (1982), “El paper del personatge al *Tirant lo Blanch*”, *L’Espill*, nº16: 27-44.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1969), *Lletra de Batalla per “Tirant lo Blanch”*, Barcelona, Edicions 62.