

TERRITORIOS LITERARIOS Y ESPACIOS ALEGÓRICOS EN EL CABALLERO DETERMINADO DE HERNANDO DE ACUÑA

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ
Università di Chieti

Title: Literary Landscapes and Allegorical Spaces in Hernando de Acuña's *El caballero Determinado*

Abstract: In *El caballero determinado* the hero travels through a series of spaces clearly inspired by the tales of chivalry but acquiring, by the very purpose of the book, a patent allegorical connotation whose interpretation represents the last part of the message of the book. This paper attempts to analyze these spaces and give them a meaning.

Key words: Hernando de Acuña. *El caballero determinado*. Space. Allegory.

Un mapa no puede leerse como una página de escritura. Sin embargo, como un *texto*, exige, al mismo tiempo que una lectura, una interpretación.

P. Zumthor, *La medida del mundo*

A finales del mes de abril de 1483, tal y como figura en la estrofa conclusiva del texto, Olivier de la Marche daba fin a *Le chevalier délibéré*.¹ La obra, como sabemos, tuvo un enorme e inmediato éxito en Francia, certificado por los más de veinte manuscritos y las seis ediciones incunables² que han llegado hasta nosotros. El siglo XVI, a juzgar por las ediciones conservadas —la última de 1540—,³ no fue, sin embargo, tan propicio para la obra, lo que quizás denote un cierto alejamiento de los lectores, posiblemente ya

¹La mejor edición del texto original sigue siendo la de Carroll (1999); ahora puede leerse en traducción al francés moderno en Messerli (2010), junto con la edición facsímil de las dos primeras ediciones incunables.

²París, [Guy Marchand o Antoine Caillaut], por Antoine Vérard, 1488 [facsímil: Washington, Biblioteca del Congreso, 1946]; [Gouda], 1489; París, Jean Lambert, 1493; Schiedam, c. 1498-1505 [facsímil: Londres, Bibliographical Society, 1898]; París, Jean Tréperel, 1500 y Lyon, Martin Harvard, [c. 1500].

³S.S. Sutch (2005-2006).

cansados de la estética medieval que propone, la de los *rhétoriciens*, tan significativos en la literatura francesa de los siglos XV y XVI (Clavería, 1950: 13-18). Curiosamente –con esas sorpresas que nos depara a menudo la historia de la literatura– es precisamente en ese momento cuando la obra, alejada ya de los ambientes cultos franceses, se difunde por toda Europa a través de su traducción al alemán, al inglés y, claro, también al español.⁴

En esta lengua, traducida por Hernando de Acuña, conoció su edición *princeps* en Amberes, impresa por Juan Steelsio en 1553 y volvió a reimprimirse otras siete veces hasta 1591, fecha de la última edición.⁵ El texto, como es bien sabido, era uno de los preferidos de Carlos V, por lo que es factible suponer que parte de su éxito en las letras castellanas fuera, de un modo u otro, debido al patrocinio del Emperador, tan apegado hasta sus últimos días a la cultura borgoñona de la que procedía (García López, 2013). La traducción de Acuña, si hubiera de presentarse brevemente, se insertaría dentro de las coordenadas metodológicas habituales en este período, esto es, con la primacía de la traducción *ad sensum* en detrimento de la hecha *ad litteram*. En el caso de Acuña, además, es bien sabida su tendencia a traducir, sí, pero también a recrear o reescribir todo aquello que tradujo, que fue mucho y de muy diversas lenguas⁶.

La obra elegida por Acuña, sin duda siguiendo la invitación de Carlos V para que la tradujera, no es fácil de definir genéricamente. Exponen muy bien dicha dificultad los recientes editores de la obra, con un intento de definición que señala las referencias genéricas fundamentales:

⁴Como ya demostró J. C. Santoyo (1992: 269-273), la versión inglesa se tradujo de la versión española.

⁵El trabajo fundamental sobre la versión de Acuña sigue siendo el de Clavería (1950). Puede consultarse también ahora Rubio Árquez (2013) y Rubio Árquez (en prensa). El panorama editorial ha sido brillantemente delimitado por N. Baranda y V. Infantes (2000).

⁶Para la importante faceta de Acuña como traductor pueden consultarse los trabajos de Caravaggi (1974), Morelli (1977) y Rubio Árquez (2011)

Para empezar podría ser un poema caballeresco, pero también un poema moral, una reflexión y preparación para la muerte, un poema encomiástico de las casas de Borgoña y Castilla en honor a Carlos V. Todos esos temas y objetivos confluyen en él, convirtiéndolo en una de esas obras a través de las cuales podemos representarnos las complejidades de una época.⁷

Efectivamente, dejando de lado las otras acertadas definiciones, *El caballero determinado* comparte con las narraciones caballerescas un gran número de características (argumento, personajes, técnicas narrativas, etc.), pero quizás convenga asentar este parecer analizando uno de los elementos cuyo tratamiento por parte del género es absolutamente —o casi— privativo del mismo: el espacio.

Al menos desde Kant (2005: 42-49), si no antes, el espacio, junto al tiempo, constituye una de las formas elementales y absolutamente indispensables para todo conocimiento, también para el conocimiento estético. Pero quizás se deba a Bajtin, al menos para los estudios literarios, la perfecta conjunción de estos dos términos, espacio y tiempo, a través de su definición “de” “cronotopo”:

el cronotopo o tiempo-espacio [...] debe entenderse como un constructo dual, tanto figurativo como valorativo, pues a través de la configuración artística, estética del espacio se revelan y logran representar los parámetros significativos, éticos asociados a un tiempo histórico y cultural determinado. Y es que si bien se asume al espacio en su dimensión física, tridimensional [...] dicho espacio va a determinar y a ser determinado por su cuarta dimensión, el tiempo, en el sentido de que va a trascender sus propios límites y va a revelar [...] el conjunto de imágenes y valores humanos y culturales que dimanen de un tiempo histórico específico: el tiempo se entiende [...] como una percepción cualitativa, como un proceso valorativo, ético, influenciado por las relaciones en un lugar determinado.⁸

Si esto es así, el espacio, como parte integrante del texto literario, puede ser, como nos enseña Todorov,⁹ interpretado, todavía con mayor ra-

⁷ Vid. Baranda e Infantes (2000, p. 7).

⁸ M. Bajtin, (1989, 237-238). Para su aplicación a la novela caballerescas se vea Storini (1997: 6-32).

⁹ “Un texto, o un discurso, se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de interpretación, le descubrimos un sentido indirecto. [...] en principio se exige

zón en una obra en la que dicho parámetro tiene un carácter marcadamente simbólico y alegórico (Clavería 1950: 13-17). Dicho análisis nos permitirá descubrir una significación que vaya mucho más allá de su apariencia textual y que, sin duda, era la que intentaba describir el autor. Tratándose, como ya se ha apuntado, de un texto con una enorme connotación moral, es evidente que dicha interpretación es, como ya se ha encargado de señalar la crítica, obligatoria (Lemaire 2004). Conviene dejar claro, sin embargo, que mi análisis no se basará en un interpretación, por decirlo así, universal de los espacios y territorios que describe el texto, enfocando cada uno de ellos desde las diversas perspectivas que ofrece la crítica,¹⁰ sino que por el contrario me limitaré, casi exclusivamente y por los motivos apenas señalados, a confrontar dichos espacios con los que nos ofrece la narrativa caballeresca.

Conviene a este propósito recordar lo que señalaba Zumthor (1994: 77) a propósito del “territorio”:

La unión del hombre y del espacio es el fundamento del “territorio”, espacio civilizado de aquel que, mediante su trabajo, se lo apropia, creando un derecho. De este modo, el territorio es al mismo tiempo condición y resultado de la existencia terrenal.

Podríamos decir, parafraseando la anterior definición, que la unión del personaje y del espacio es la base del “territorio literario”, espacio descrito por aquel que, mediante su narración, se lo apropia, creando un derecho. De este modo, el territorio es al mismo tiempo condición y resultado de la narración literaria. Pues bien, en las siguientes páginas intentaré examinar ese territorio ideado por un narrador que es a la vez protagonista de una narración que adquiere los tonos de una autobiografía alegórico-moral

que el texto mismo nos indique su naturaleza simbólica, que posea una serie de propiedades reconocibles e irrefutables mediante las cuales nos induce a esa lectura particular que es la interpretación”, T. Todorov (1992, p. 19).

¹⁰Un buen panorama sobre las mismas, quizás necesitado de una actualización, lo ofrece J. Slawinski (1989)

pero que, pese a ello, no logra alejarse del canon genérico en el que, indiscutiblemente, se aloja: la narración caballerescas que vertebra cada uno de los espacios que aparecen y que les da un sentido superficial a través del cual, interpretándolo, llegamos a desentrañar su significación metafórica y doctrinal.¹¹

Es dentro de este marco, el de las narraciones caballerescas, herederas en muchos aspectos de la épica clásica y, en otros, filiales desarrollos de la épica renacentista culta o, en cualquier caso, un género que se aprovecha de los recursos ya utilizados por ambas épicas, donde se puede aplicar el esquema que, para un estudio funcional del espacio, aplica Checa a propósito de la *Eneida*, como se sabe uno de los modelos más brillantes de la épica renacentista. Esto nos permitirá, antes de analizar cada uno de ellos detenidamente, establecer un esquema que nos ayude después a ubicar correcta y, sobre todo, funcionalmente, cada etapa del caballero protagonista de nuestra narración. Pues bien, el citado estudioso habla de “espacios terminales” para los espacios “que señalan el cumplimiento de la tarea emprendida”; de “espacios de detención” para los que “frenan el avance del héroe e interrumpen su empresa” y de “espacios proyectivos” para los que “enmarcan el anuncio del triunfo final y fortalecen y purifican al héroe antes de acometer la prueba definitiva”.¹² Está claro entonces que para el caso que nos ocupa el “espacio terminal” sería la “Floresta de Ántropos” pues tal es la meta del protagonista; los “espacios de detención” el prado del “Placer Mundano”, en cierta

¹¹Legítima este proceder el brillante capítulo que Zumthor (1994: 194-208) dedica, justamente dentro de una obra dedicada al espacio, al “caballero andante”.

¹²Vid. J. Checa (1986, 52-53). Es fácil coincidir con este estudioso cuando aclara que “Las tres funciones mencionadas no tienen, por supuesto, su origen en la *Eneida*, y ni siquiera son privativas del género épico. Sin embargo, sus modos de actualización en el Renacimiento sí que resultan deudores en gran medida del poema de Virgilio” (p. 53). En este estudio sirven perfectamente, con independencia de cuál sea el modelo del que surgen, para analizar las distintas etapas del recorrido espacial y con tal fin vienen utilizadas. Cabe señalar, por último, que el caso estudiado por Checa, el *Criticón* de Gracián y el que aquí se trata presentan importantes similitudes que, claro está, merecen un trabajo aparte.

medida también el “Llano del Tiempo”, el “Palacio de Amores”, el “Desierto de la Vejez”, todos ellos hermanados porque de uno u otro modo frenan o retrasan la llegada a su meta, y los “espacios proyectivos” la ermita y el “Cementerio de la Memoria”,¹³ lugares donde el caballero toma renovado impulso para afrontar su misión.

Comencemos pues recorriendo los diferentes espacios que el caballero transita a lo largo de su itinerario. La aventura o peripecia¹⁴ comienza *in media res*, sin que sepamos los preliminares de la partida y, tampoco, los motivos de la misma. Nada sabemos tampoco sobre los antecedentes del narrador-protagonista, el “Autor”, como viene denominado en el texto, reforzando así el carácter autobiográfico al coincidir autor, narrador y protagonista de la fábula. Tan sólo se encuadra cronológicamente este momento en los meses de otoño-invierno (“En la postrera sazón / del año...”, I, 1-2)¹⁵ que se hacen coincidir, en metáfora ya transformada en verdadero tópico literario, con el período de la vida del narrador-protagonista, también ella en un otoño simbólico, es decir, acercándose a la vejez. Lo mismo vale para los motivos del viaje, celados bajo una misteriosa y abstracta “súbita ocasión” (I, 3), motivo este habitualmente utilizado por la novela caballeresca para poner en marcha la narración (Storini 1997: 36-52) y, también, como

¹³Resulta inevitable, viendo la denominación espacial referida (“Desierto...”, “Floresta...”) no remitir al clásico trabajo de Le Goff (1984).

¹⁴Tomo el término del prólogo de A. Asor Rosa a Storini (1997: VIII): “una ”forma” típica del narrare in questa fase [...] è la peripecia: ossia, un accumulo di casi imprevisi, fortunosi, spesso incontrollabili, da cui la storia del protagonista è attraversata e contrastata fino a diventare, da lineare qual era, tortuosa e accidentata”. Creo que es evidente que puede perfectamente aplicarse esta definición al argumento del libro tratado. Por lo demás, es la propia Storini quien en el resto del libro usa ambos términos como sinónimos. A la citada autora remito (1997: 5-6) para una definición de ambos términos en el contexto de las literaturas románicas medievales. Para el contexto específicamente hispánico, sobre todo aplicado al *Amadís*, se vean las páginas que Cacho Blecua dedica en la introducción al citado texto (1987-1988: I, 108-110).

¹⁵Todas las referencias al texto se hacen a través de la edición facsímil de Baranda e Infantes (2010). Se indica estrofa y número de verso de la misma.

nos enseña Bajtin (1989: 304), una de las características del cronotopos de las novelas de caballerías:

El héroe de la novela caballescica se lanza a las aventuras porque la aventura es su propio elemento, el mundo para él solo existe bajo el signo del “de repente” milagroso, siendo este el estado normal del mundo.

Nuestro caballero, andante y aventurero¹⁶ y, por lo tanto, ya desde el inicio protagonista de una narración *caballescica* une a esta condición, precisamente por el carácter de su aventura, por la meta de su itinerario, la del *homo viator*, figura omnipresente en el imaginario medieval, tanto en su vertiente religiosa —como camino de perfección y purificación a través de la superación de diversas pruebas para llegar finalmente al Bien supremo—, como en la laica —para conocer las maravillas de la tierra, descubrir nuevos espacios, etc. Nos recuerda Zumthor (1994: 164) a este propósito que el hombre medieval “cruzaba el espacio pagando en tiempo”. Sin embargo, en *El Caballero determinado* nuestro viajero recorrerá un espacio para recuperar el tiempo, pues se establece, desde el principio de la narración, que el tiempo anterior, tiempo de inmovilidad, ha sido un tiempo inútil dedicado a los placeres mundanos. En este sentido, el caballero andante y el *homo viator* se funden dando lugar a una figura muy cercana a la del peregrino que convierte “el viaje que conduce al lugar sagrado en un itinerario al encuentro del ser, una progresión desde las tinieblas a la luz, una purificación radical”¹⁷ que, en este caso concreto, es una muerte que le garantice la salvación:

¹⁶La especificación no resulta gratuita para adscribir el Caballero determinado al género de los libros de caballerías ya que, como aclara Cacho Blecua, “una de las características principales de los protagonistas de la tradición artúrica y de los libros de caballerías corresponde a su condición no solo de caballeros, sino de caballeros andantes” Cacho Blecua, J. M., ed. (1987-1988: 159). Tanto el texto original francés (“*Je pris alors mon équipement de guerre / et, comme un chevalier errant, / je m’armai et montai aussitôt à cheval*”, est. 11, 6-8, Messerli, S., ed., (2010: 355)) como la traducción castellana (“Viendo que esto era forçado, / con mi arnés de guerra armado / Como cavallero andante / Propuese de yr adelante”, est. 12, 6-9, Baranda, N. y V. Infantes, ed. (2000)) lo dejan bien claro desde el principio de la narración.

¹⁷Vid. Zumthor (1994: 178).

Seguir el camino implica al cuerpo tanto como la esperanza es la guía del alma [...]; sigue funcionando lo que se ha llamado una “terapia del espacio”. Por esta razón el tema -tanto metonímico como metafórico- de la peregrinación es una de las constantes de la poesía y de los relatos de ficción, desde la Alta Edad Media al siglo XIV: el modelo sigue perceptible en un segundo plano en las historias de vagabundeo caballeresco.¹⁸

La indeterminación que acabamos de comentar no afecta, por el contrario, al punto de partida, al espacio que el caballero se ve obligado a dejar y que viene representado por la intimidad: la casa y la nación. Se construye así un conjunto de círculos concéntricos cada uno de los cuales presenta un mayor grado de intimidad y de identificación. Se parte así de un “yo”, válido tanto para el narrador como para el caballero-protagonista, que representa en máximo grado ambas cualidades, para pasar después a la “casa”, esto es, al espacio en el que el “yo” vive esa intimidad,¹⁹ para acabar con una “nación” que se configura como fusión de todas aquellas identidades particulares unidas por determinados valores o normas. Ocurre, claro, que esa “casa” y esa “nación”, estando íntimamente asociadas por la mentalidad y la percepción del territorio de la ideología feudal y caballeresca, aparecen unidas, como si representaran el mismo espacio: “De mi casa y mi nación” (I, 5), salir de sí mismo para buscar la sabiduría, última meta de cualquier viaje.²⁰

Esta división inicial del espacio se podría perfectamente asociar con los conceptos de “espacio interior” y “espacio exterior” de Lotman (1998), magníficamente aplicados a la novela caballeresca por Martín Morán (1991: 281 y ss.).²¹ En el caso concreto de *El Caballero determinado*, sin embargo, quizás no sería del todo pertinente aplicar el calificativo de caótico, desordenado o desconcertante al espacio exterior, tal y como lo hace Lotman,

¹⁸ Vid. Zumthor (1994: 184).

¹⁹ Baste citar, si hicieran faltan pruebas, G. Bachelard (1975: 31-64)

²⁰ Precisamente como ejemplo de este divagar para alcanzar la sabiduría Zumthor (1994: 299) pone como ejemplo *Le Chevalier délibéré*.

²¹ Se vea también Bachelard (1975: 247-266) para otra perspectiva sobre “interior”/“exterior” y, por supuesto, Zumthor (1994: 58-61 y 363).

justamente por la *determinación* que el caballero tiene desde que sale de su casa y que hace que cada espacio que recorra tenga, como veremos, una determinada función.²² Evidentemente, esta organización espacial hasta cierto punto organizada viene ayudada por el carácter doctrinal o moral que, como ya hemos apuntado, tiene el texto y que confiere a la “aventura” una significación que va mucho más allá de las que presenta la narración caballeresca usual. En efecto, si como ya expusiera Auerbach (1983: 129-133) la diferencia entre el caballero de la novela de caballerías o, como la define el citado estudioso, del *roman courtois*, y la del caballero del cantar de gesta sería que el primero “busca aventuras, es decir, encuentra peligros, con los cuales pueda ponerse a prueba” mientras que los segundos “están investidos de un cargo y se hallan dentro de una trama histórico-política”, lo que establece una clara gradación de responsabilidad y, sobre todo, de objetivo final, el texto de Oliver de La Marche, también en su versión española, ofrecería una mezcla de ambos tipos de caballeros, el de la novela y el del cantar, ya que si bien es verdad que su protagonista busca aventuras no lo es menos que su carácter simbólico, representativo de cualquier ser humano, reviste a sus aventuras de una clara finalidad, de un determinado objetivo: la salvación del alma. Por eso, como ya hemos apuntado, se trata en realidad de un peregrino disfrazado de caballero andante.

Será en las siguientes estrofas, por el contrario, cuando comencemos a saber algo más del itinerario del caballero. La información se nos da a través de un metafórico y simbólico diálogo entre el narrador-protagonista y Pensamiento, personaje que, como su propio nombre indica, es la representación de esta “potencia del alma”. Pensamiento, en efecto, despierta al caballero de su olvido, que no es otro que el del paso inexorable del tiempo: “Has gastado claramente / De Niñez tu primavera, / Y Juventud juntamen-

²²También se podría aplicar, con pequeñas modificaciones, la distinción entre *spatium* y *locus* que S. C. Lastra Paz (1994) ha desarrollado para el *Amadís*.

te / Hasta su parte postrera” (5, vv. 2-5). La solución a los males que puede provocar este olvido se encuentran, como indica el alegórico interlocutor, en un texto: Amé de Montgesoie y su famoso poema *Pas de la Mort*, obra a la que *Le Chevalier délibéré* debe, entre otros elementos, la concepción de la muerte como un torneo. Es fácil adivinar entonces, por lo apenas dicho, cuál es la meta final de nuestro caballero: el encuentro último y definitivo con la muerte. Esta viene representada en el texto a través de la figura mitológica de Átropos y el terrorífico territorio del que es señora viene llamado, en clara reminiscencia de la literatura caballerescas, la “Floresta de Átropos”. Este espacio —simbólico, mítico— está protegido por dos “caballeros” vasallos de Átropos: Debilidad y Accidente. Son, como se adivina claramente y el texto nos explica, las dos causas por las que todo hombre debe morir. Pues bien, Pensamiento recuerda justamente al caballero que, dada su edad, inexcusablemente deberá combatir con estos dos crudelísimos rivales y, por tanto, llegar a la floresta de Átropos. Le dice más, como hemos visto: dado que ya gran parte de su vida ha pasado, haría bien en dedicar lo que le queda a prepararse para dicho combate.

Conociendo ya cuál será su destino final, el caballero emprende su viaje.²³ Tras dos días en los que “por montes y por llanura / no dexé de caminar, / sin aventura hallar / de ponerse en escritura” (14, 7-10)²⁴ llega a un “verde prado” que llaman “Placer mundano”. El lugar, de claras reminiscencias clásicas a través de la utilización del topos del *locus amoenus*, uno de los lugares preferidos por la novela caballerescas que utiliza este espacio para recrear “el ambiente de descanso del asendereado caballero, o el de un

²³Este hecho podría interpretarse como contrario a la poética del género que, como señala L. E. Ferrario de Orduna (1996), establece que el caballero no sepa el destino de su itinerario. De ser así, y pese a las muchas veces que en el texto se denomina su recorrido “aventura”, se trataría más de una “misión” con un destino cierto.

²⁴Sobre la parquedad a la hora de describir el paisaje, aquí descrito de forma elemental y rudimentaria pese a haberle recorrido durante dos días, se lea Zumthor (1994: 87-88).

encuentro grato con doncellas y amigos”,²⁵ representa en *El caballero determinado* justamente lo contrario: un territorio hostil al destino del caballero y no porque haya invertido sus propiedades y cualidades de “lugar ameno”, sino porque justamente estas intentarán hacerle olvidar su misión a través de un engaño: hacerle creer que de nuevo es joven. Cuando intente escapar de esta trampa y retomar su camino, será acometido por el caballero Desconcierto que con armas alegóricas que le recuerdan su pasada juventud (banquetes, baños, correr, saltar, etc.) está a punto de derrotarle.²⁶ Afortunadamente el protagonista es socorrido por una dama que hace las veces de las magas o hadas de las novelas de caballerías, Reliquia de Juventud, quien le ayudará a escapar de las armas de su terrible enemigo, si bien en el combate perderá lo poco que de su juventud le quedaba.

La victoria pírrica sume al caballero en un estado de desolación que le hace cabalgar “sin saber dónde y sin guía” (25, 8) por un territorio que ya conoce, lo que hace que sin apenas darse cuenta emboque “una pequeña vía” por la que caminará hasta llegar la noche, una noche que es tanto cronológica como simbólica. Justamente en ese momento vislumbra a lo lejos una ermita.

La pequeña iglesia del ermitaño constituye, como no podía ser menos, un espacio privilegiado para el caballero, pues en ella hallará descanso para su cuerpo y paz para su espíritu, castigado por las últimas aventuras. Recuérdese, además, que para “la imaginación medieval existe una fuerte oposición entre la tierra desnuda y el espacio edificado”, de tal manera que el espacio construido o edificado “queda arrancado a la simplicidad apacible o terrorífica de la naturaleza” queda, por tanto, “socializado”.²⁷ Se produ-

²⁵ Vid. J. M. Martín Morán (1991: 286), Zumthor (1994: 105-107) y Cacho Blecua, J. M., ed. (1987-1988: 163).

²⁶ Como señala Martín Morán (1991: 287), los caminos y las florestas suelen ser en los libros de caballerías lugares de combate.

²⁷ Zumthor (1994: 89).

ce, en efecto, una metamorfosis del protagonista, marcada por el cambio de la armadura del caballero por el manto del religioso (28): se pasa pues de lo material-carnal-bélico a lo inmaterial-espiritual-religioso, y es justamente en este nuevo territorio donde el caballero encontrará un modelo de lo que está buscando. El ermitaño es, en efecto, un claro símbolo del modelo de vejez que nuestro caballero busca, el motivo escondido por el cual ha dejado, como hemos visto al inicio del poema, su casa y su patria:

Que era de una senetud
 Envejecida en virtud
 según su buen parecer
 Y sabio de aquel saber
 que al ánima de salud. (32, 6-10)

Como todos los personajes de la obra, el ermitaño también representa un concepto: el Entendimiento, la primacía del intelecto sobre las pasiones, y es por ello que la que parecía ermita es, en realidad, la “Casa de la Razón”. Podría pensarse por ello que se produce un cambio hacia una secularización del contexto espacial, que pasaría de lo religioso —ermitaño/ermita— a lo puramente laico -Entendimiento/Casa de la Razón. Este tipo de metamorfosis es, como sabemos, típica de las novelas de caballerías, donde de alguna manera se intenta emular el mundo profano de los tiempos míticos. Sin embargo, no es este el caso, pues es el propio Entendimiento el que deja claro que su retiro eremítico tiene una clara finalidad: “Con el alma a Dios buscar” (36, 4), con lo que, en realidad, se está proponiendo el camino de la salvación a través de un recorrido intelectual. Optar por la vía de la salvación, parece decirnos el texto, no es una cuestión u opción exclusivamente religiosa, sino que es el propio intelecto o entendimiento el que así lo aconseja. Se produce así un intento de fusión entre fe e intelecto, tan querido por la escolástica. Nada de esto es nuevo, claro. Sabemos que la ermita es “un lugar misterioso” que tiene para las gentes la valencia de “santidad” y que la

figura del ermitaño es “iniciadora e infinitamente sabia, profética incluso” y en *El Caballero determinado* lo que se realiza es, como digo, una unión de ambas imágenes: la del santo y la del sabio.²⁸

Íntimamente asociado a lo anterior aparece el “tesoro” que alberga el claustro de la capilla.²⁹ Nos es presentado como un tesoro “que no es de plata ni de oro / Y es muy digno de notar” (51, 4-5) y cuya finalidad es tenerlo siempre presente en la mente (“El cual nunca has de olvidar”, 51, 3), por lo que su llave se llama “Deseo de saber”:

Una larga claustra avía
De muy estrañas pinturas
en este lugar que abría.
Yo en conocer las figuras
con gran cuidado advertía. (52, 1-5)

Se entra, evidentemente, en el territorio del saber, de la didáctica, en el que el caballero ha de aprender de Entendimiento aquello que le será necesario para su combate final. Lo deja muy claro el ermitaño: “[...] Entiende y aplica, / Y de lo que significa, / Vendrás en conocimiento”. Se trata, como acaece en tantos relatos caballerescos, de un momento de perfeccionamiento personal del héroe que vendrá realizado a través de la cabal comprensión de las pinturas que le serán mostradas. Estas representan Caín y Abel (53), Sansón (54), Hércules y Deyamira (55), Julio César (56), Antipatro y Alejandro Magno (57), Aquiles y Héctor (58), Aquiles y Paris (59), Pompeyo (60), Anibal (61), Agamenón y Egisto (62), Holofermes y Judit (63), Iabel y Sizara (64), Polinices y Eteocles (65), Abner y Ioab (66), David y Goliat (67) y Amán y Ester (68). Como puede verse, se mezclan sin ningún orden las historias bíblicas con las históricas y con las mitológicas. Tienen, sin embargo, un común denominador: sus protagonistas, encumbrados a lo más alto

²⁸Zumthor (1994: 95-98).

²⁹Para la significación del claustro monacal durante el período medieval véase Zumthor (1994: 96).

en el mundo terrenal, han sido en un segundo desbaratados por Accidente, el cruel caballero con el que deberá combatir nuestro protagonista. La enseñanza parece bastante evidente: si a estos grandes personajes, encumbra- dos por uno u otro motivo a la categoría de míticos, Accidente ha podido vencerlos, qué no podrá hacer con nuestro insignificante caballero.

Tras su paso por la ermita, el caballero se dirige por un sendero que le conduce a un extenso valle, el “Llano del Tiempo”, que “aunque es lar- go y derramado / el que le viene a passar, / No llega cuando es pasado” (75). En mitad del llano es asaltado por un terrible caballero al que, tras un monumental combate, termina rindiéndose para salvar la vida. “Edad” es el nombre de tan fiero combatiente y tiene como misión la de vigilar el “llano del tiempo”, lugar por el que han de pasar todos los humanos, salvo los que mueren en juventud. Las condiciones que pone Edad para dejarle en liber- tad, después de haberle jurado que las cumplirá, son las siguientes: huir del “País amoroso” “do el señor es lisongero, / el plazer siempre engañoso / y el engaño verdadero” (91, 3-5); no atravesar el “Valle del Casamiento” y no perderse en la “Floresta del tiempo perdido”. Además le aconseja atravesar el “Desierto de Vejez”, un atajo que le llevará sin problemas al final de su “aventura”.

Nuestro caballero continúa su viaje con la intención de cumplir sus promesas. Escala la alta “Montaña del Medio tiempo”, donde “lo difícil es subir, / Y lo más fácil baxar” (100, 7-8). Recuérdese la significación que las montañas tenían para la mentalidad medieval, consideradas “arrugas de la epidermis terrestre, [...] absurdo odioso, que niega las armonías divinas” y que, por la ignorancia sobre las mismas, las convierte en un “mundo abstrac- to”.³⁰ Al poco se embate en una dantesca encrucijada donde confiesa “me vi perdido, olvidado / Y sin memoria de nada, / Que Edad me uviesse avisa- do” (101, 3-5). Esto le hace tomar el “sendero del Engaño”, verde, florido y

³⁰Zumthor (1994: 62-63).

provocador de recuerdos y tentaciones de su pasada juventud: “Mis plazerres ya passados / De caça, de armas y amores, / Todos me fueron tornados” (104, 1-3). Camina por largo tiempo por tan sensual camino sin darse cuenta de nada y sin recordar sus pasadas promesas. Al final del sendero aparece el “Palacio de Amores” en el que damas y galanes cantas, bailan y se regocijan sin fin. Cuando está a punto de sucumbir al engaño, dejándose llevar por tan deleitable atmósfera, la Memoria acude en su auxilio mostrándole en un espejo todas las “aventuras” sucedidas hasta ahora y en él ve al viejo Edad que le vigila y nota que no sigue sus consejos. Asustado y vuelto en sí, decide hacer caso a Memoria quien le lleva a la “Senda de buen Acuerdo” que, felizmente, le hace volver a su extraviado camino.

Poco después llega al “Desierto de Vejez”, descrito geográficamente como un lugar inhóspito, seco y lleno de sufrimientos. Como nos ensaña Zumthor, el desierto tenía en el mentalidad medieval el valor del “Allá absoluto”, pero también “por su misma desmesura, el desierto provoca la virtud y suscita una sabiduría más que humana” y, en efecto, como veremos inmediatamente, al final de este desierto el caballero encontrará la sabiduría.³¹

A poca distancia de este desierto está la “Isla de Decrepitud” donde reinan las enfermedades y que parece ser la única salida que se le ofrece al caballero³² para escapar del “Desierto de Vejez”. Después de recorrerlo todo encuentra, sorprendentemente, una “parte de tierra / mucho de maravillar, / do riqueza y bien se encierra, / quanto se puede pensar” (133, 2-5). Se trata del “Albergue de Buena Ventura”, denominación que sirve para designar un lugar dedicado a la lectura y al estudio, una biblioteca que milagrosamente hace desaparecer los males del tiempo: “Es el común parecer / Que en vejez no ay alegría / Mas puédese conocer / Que el estudio por su vía / Haze lo contrario ser”. Sin embargo, el estudio debe estar bien dirigido: “Pero

³¹Zumthor (199: 61-63).

³²J. M. Martín Morán (1991: 287) nos recuerda el papel que la novela de caballerías adjudica a las islas y que en cierto sentido es muy similar al que juega aquí.

dévese estudiar / en lo que ha de aprovechar / Para aprender a bivar / Como quien ha de morir / Y muerto se ha de salvar” (134, 6-10). Un lugar tan importante, consecuentemente con los preceptos de la novela caballerescas, ha de ser guardado por un personaje no menos importante y, en efecto, en este palacio vive una “princesa hermosa / a la qual Dios ha otorgado / Que en juventud venturosa / Biva sin muda de estado” (141, 2-5). Se trata de Memoria, princesa que cuenta con un enorme poder, especialmente para los que, como el caballero, se encuentra en el “Desierto de la Vejez”: “ella da todo el plazer / Que en Vejez puede hallarse” (142, 1-2). Su felicidad es todavía mayor cuando Memoria no solo acepta recibirle, sino que además le otorga un deseo: “Por esso dime qué quieres, / que en mí de quando pidieres / hallarás satisfacción” (151, 8-10). El caballero no olvida en este momento cuál es su misión y rápidamente expresa su deseo:

Y pregunto si en historias,
 en libros o en escrituras,
 escondidas o notorias,
 declarado o por figuras,
 en las antiguas memorias,
 si se halla entre los fieros
 hechos de fuertes guerreros,
 en sus tiempos tan temidos,
 que fuessen jamás vencidos
 aquestos dos cavalleros. (154)

Memoria, al entender que la meta del caballero es el combate con Debilidad y Accidente, los dos caballeros de Átropos, como antes hiciera Entendimiento, prefiere que sea el propio caballero el que vea por sí mismo la respuesta a su pregunta. Abriendo una puerta le muestra el “Cementerio de Memoria”, un territorio llano e infinito donde también innumerables son las tumbas “de los que Accidente ha muerto / y Debilidad vencido” (158, 9-10), no mirando jerarquía, poder o tiempo: “Do están los cuerpos podridos / De los que en honra y estados / fueron más engrandecidos” (159, 3-5).

No es casualidad que sea la Memoria el que le enseñe el cementerio ya que, como nos enseña Zumthor (1994: p. 280), “la tumba es Memoria, fijada en un lugar, por el que se aferra a la vida”. Aquí el narrador-caballero hace un inciso para declamar lo que en realidad es una “danza de la muerte” en la que, de acuerdo con la retórica del género, da cuenta de su poder igualador, de su cruel e inexorable llamada tanto a siervos como a imperadores. La enseñanza de todo esto la resume perfectamente Memoria, en un intento de contestar a la pregunta inicial del caballero:

Y lo mejor, sin dudar,
que se te puede enseñar
es morir asegurado
de escrúpulo de peccado,
que este es bien que ha de durar. (170, 6-10)

Memoria después acompaña al caballero al lugar “do avía de ser la batalla” (173, 9), y allí es recibido por un letrado donde se lee lo siguiente:

Aquí el camino mundano
feneçe y la mortal vida.
Este es el passo inhumano
donde la fuerça es vençida
y el saber y esfuerço humano.
Aquí ,de su estado y gentes,
Átropos dos combatientes
por guardas tiene nombrados,
que acabaron los passados
y acabarán los presentes. (175)

Este “Passo inhumano” viene espacialmente descrito como el territorio de los torneos, con sus palenques, sus ruidos, sus combates y, dominándolo todo, el cadahalso en el que se sienta Átropos. Evidentemente, compartiendo *El caballero determinado* gran parte de los rasgos de la novela de

caballerías, el combate singular, el torneo, tenía que ocupar, casi obligatoriamente, una gran parte de los hechos narrados.³³

En este espacio el caballero presenciara diversos combates, evidentemente simbólicos en armas, golpes, etc., pero descritos como si fueran reales. Se trata, claro, de dar diversos ejemplos de comportamiento caballeresco, éticamente irreprochables, modulados según los valores de la cortezanía, a través de la actuación bélica de la que, como se ha dicho ya, era la máxima expresión de la caballería medieval: el torneo.³⁴ De esta manera, la “Floresta de Átropos” funciona como la corte medieval, el territorio propincuo para el combate singular, y Átropos como verdadero señor de esa corte. Ocorre, claro, que nadie puede vencer a los caballeros de Átropos pues su poder está muy por encima de las capacidades humanas. De ser así parece claro que lo que se quiere ejemplificar no es tanto la fuerza victoriosa del caballero combatiente, sino su determinación, su valentía y, sobre todo, su paciente aceptación del momento último, de su muerte.

Estas batallas, estos combates singulares, por lo demás, van a ser un elemento de identificación con respecto al género caballeresco, del cual son una parte esencial y que, como sabemos, eran especialmente apreciadas por el público de este tipo de textos, capaz de vislumbrar matices, diferencias y connotaciones en la enconada lucha de los caballeros que quizás hoy se nos escapan (Martín Romero, 2006). Además todos ellos, con mínimas variantes, reproducen el esquema que Martín de Riquer estableció para el *Amadís de Gaula*:

- 1.º, los caballeros se acometen a caballo con las lanzas y las quiebran;
- 2.º, debido a esta acometida los dos adversarios se desarzonan mutuamente y caen ambos del caballo al suelo;
- 3.º, los dos echan mano a la espada y así sigue la pelea y
- 4.º, uno de ellos se impone sobre su adversario.³⁵

³³ Vid. M. Stanesco (1978: 71)

³⁴ Vid. J. R. Trujillo (2012: 342 y ss.).

³⁵ M. de Riquer (1987: 61). Martín Romero (2006: 302 y ss.) da numerosos ejemplos de este proceso en los libros de caballerías castellanos.

El primero que aparece en el torneo es Felipe de Borgoña (Felipe III el Bueno, muerto en 1467) –estrofas 219-235; a continuación su hijo, Carlos I el Temerario, muerto en la batalla de Nancy en 1477–estrofas 236-255– y, por último, María de Borgoña, hija del anterior, que falleció en 1482 en un accidente hípico –estrofas 256-267. Obsérvese que esta fecha es muy cercana a la escritura de *Le Chevalier* que, como hemos visto, se terminó sólo un año después, en 1483. En este sentido, y el apunte es importante por lo que veremos a continuación, la obra de de la Marche es, además de otros muchos valores que se le han dado, el canto póstumo a la casa de los Duques de Borgoña, a los que, como también hemos visto, el autor dedicó toda su vida y, también, su obra literaria. Para el francés, con la muerte de María termina una época y acaba un cierto modo de entender el mundo. A continuación aparecen una serie de estrofas originales de Hernando de Acuña que relatan los combates de Isabel de Castilla (†1504), Felipe el Hermoso (†1506), Fernando el Católico (†1516) y Maximiliano de Austria (†1519), respectivamente. La adición no es ingenua: allí donde el autor francés veía el final de una época —el final del Ducado de Borgoña—, Acuña ve el inicio de otra: la del Emperador Carlos V, justo sucesor de todos aquellos que han combatido y muerto. Sus vidas y su combate final con los caballeros de Átropos no han sido inútiles.

Con esta sabiduría toda castellana, pues nada de las últimas proféticas estrofas aparece en el original francés, el caballero regresa a su casa, toda vez que le ha sido anunciado que su momento todavía no ha llegado. Memoria le acompaña en su regreso y cuando llegan a su casa es el viejo ermitaño, Entendimiento, el que le enseña “A bien biuir y morir”(321, 9) a través, de nuevo, de la comparación de sus últimos momentos con un combate singular. Cuando el ermitaño termina su lección y le abandona, el caballero, para consolarse, decide escribir toda su “aventura”, que no es otra que el libro que hemos leído.

Llegados al final del trabajo parece fácil coincidir con las conclusiones que, a propósito del espacio en los libros de caballerías, emitía Martín Morán (1991: 289):

El narrador, según las necesidades de su relato, enhebra en él un lugar u otro, bien consciente del grupo de acciones que cada uno conlleva. Semejante libertad de composición se la garantiza al narrador un espacio segmentable, entendido como discreto, donde las distancias se anulan según la conveniencia del narrador y los lugares se conectan según los movimientos del protagonista. Este espacio *descronologizado* y discreto es el principio fundamental que hace posible que los lugares se hagan tópicos y terminen por formar un código.

En efecto, ese código, como he intentado explicar, es exactamente el de la narración caballeresca. Ocurre, no obstante, que de La Marche sabe ya que ese idílico mundo caballeresco ya no existe o está dando sus últimas bocanadas agónicas (Zumthor 1994: 204 y ss.). Añádase, además, que su objetivo no es tanto contar “aventuras”, como prepararnos para la última: la muerte. Por ambas cosas su modelo espacial, sin alejarse del caballeresco, presenta una clara concomitancia con el de las peregrinaciones, pues tal es, en realidad, la “aventura” que describe.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, E. (1983). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1975). *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo.
- BAJTIN, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 237-238.
- BARANDA, N. y V. Infantes, ed. (2000). *El Caballero determinado de Olivier de la Marche traducido del francés por Hernando de Acuña*, Toledo, Antonio Pareja editor.
- BARANDA, N. y V. Infantes, (2000). El éxito editorial de *El Caballero determinado*. N. Baranda y V. Infantes, ed. *El Caballero determinado de Olivier de la Marche...*, 28-41.
- CACHO BLECUA, J. M., ed. (1987-1988). *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- CARAVAGGI, G. (1974). “Un traduttore entusiasta: D. Hernando de Acuña”, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa, 7-50.
- CAROLL, C. W. ed. (1999). Olivier de La Marche, *Le chevalier délibéré. The Resolute Knight*, Edited by Carleton W. Carroll; Translated by Lois Hawley Wilson and Carleton W. Carroll, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 199).
- CHECA, J. (1986). *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*, Potomac, Scripta Humanistica.

- CLAVERÍA, C. (1950). *Le Chevalier délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- FERRARIO DE ORDUNA, L. E. (1996). “Itinerarios en la literatura caballerescas castellana”. *Caminería hispánica. Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, III, 179-186.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (2013). “Philippe de Comynnes en España: materiales para un estudio”, *Boletín de la Real Academia Española*, 2013, en prensa.
- KANT, I. (2005). *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus.
- LASTRA PAZ, S. C. (1994). “Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*”. *Incipit*, XIV, 173-192.
- LE GOFF, J. (1984). “Il deserto-foresta nell’Occidente medievale”. *Il meraviglioso e il quotidiano nell’Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 27-44.
- LEMAIRE, J.-C. (2004). “Le Chevalier délibéré d’Olivier de La Marche: entre histoire et récit allégorique”, *Bien dire et bien apprendre*, 22, 235-245.
- LOTMAN, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN MORÁN, J. M. (1991). “Tópicos espaciales en los libros de caballerías”, *Filología Románica*, 8, 279-292.
- MARTÍN ROMERO, J. J. (2006). “‘Aquellos furibundos y terribles golpes’: La expresión del combate singular en los textos caballerescos”, *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 293-314.
- MESSERLI, S., ed. (2010). Olivier de La Marche, *Le Chevalier délibéré*. Introduction et traduction de Sylvaine Messerli, Paris, Presses Universitaires de France.
- MORELLI, G. (1977). *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell’epoca imperiale*, Parma, Università degli Studi di Parma (Studium Parmense Editrice).
- RIQUER, M. de (1987). “Las armas en el *Amadís de Gaula*”, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 55-180.
- RUBIO ÁRQUEZ, M. (2011). “Hernando de Acuña, traductor”, *Huir procoero el encarecimiento*. *La poesía de Hernando de Acuña*, ed. de G. Cabello Porras y S. Pérez-Abadín Barro, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 277-317.
- RUBIO ÁRQUEZ, M. (2013). “Le Chevalier délibéré de Olivier de la Marche traducido por Acuña: poesía y emblemática”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura visual*, 5, en prensa.
- RUBIO ÁRQUEZ, M. (en prensa). *Le chevalier délibéré* en la versión de Acuña, *Le ragioni del tradurre. Teorie e prassi traduttive tra Italia e mondo iberico. Atti del XXVII Congresso de la AISPI* (Forlì, maggio, 2012).
- SANTOYO, J. C. (1992). “Lewkenor/Lucanor (1555?/1627?): fragmentos bio-bibliográficos de un traductor olvidado”, *Proceedings of the II Conference of the Spanish Society of English Renaissance Studies*, ed. S. G. Fernández-Corugedo, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.
- SLAWINSKI, J. (1989). “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, *Textos y contextos*, La Habana, Revista Criterios, 265-287.
- STANESCO, M. (1978). *Jeux d’échec du chevalier médiéval*, Leiden, E. J. Brill.
- STORINI, M. C. (1997). *Lo spazio dell’avventura. Peripezia e racconto nel Medioevo*, prefazione di A. Asor Rosa, Firenze, La Nuova Italia Editrice.
- SUTCH, S. S. (2005-2006). “La réception du Chevalier délibéré d’Olivier de la Marche aux XVe et XVIe siècles”, *Le Moyen Français*, 57-58, 335-350.
- TODOROV, T. (1992). *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- TRUJILLO, J. R. (2012). “El espacio de la proeza y sus motivos narrativos. Justas, torneos, batallas en la materia artúrica hispana”, *Revista de poética medieval*, 26, 325-356.
- ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra.

recibido: julio de 2013
aceptado: marzo de 2014