

## DE LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL A LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA: UN RELATO, *BAUDOLINO*, DE UMBERTO ECO

M.<sup>a</sup> Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Universidad de Salamanca  
valvarez@usal.es

**Resumen:** En su novela *Baudolino*, Umberto Eco recurre a un rico intertexto escrito e iconográfico. La Edad Media es su principal recurso para poner en pie un mundo de ficción que se desdobra y que se explica a través de una estructura que funciona como una lección de semiótica. Los seres fantásticos descritos en los Tratados y esculpidos en la piedra aparecen dotados de palabra y movimiento, convirtiéndose en los personajes de una aventura iniciática.

**Résumé:** Dans son roman *Baudolino*, Umberto Eco a recours à un riche intertexte écrit et iconographique. Le Moyen Âge est sa principale source pour mettre en place un monde de fiction qui se dédouble et qui s'explique sous une structure qui est en même temps une leçon de sémiotique. Les êtres fantastiques décrits dans les Traités et sculptés dans la pierre seront doués de parole et de mouvement pour devenir les personnages d'une aventure initiatique.

**Palabras clave:** Umberto Eco. *Baudolino*. Edad Media. Intertexto. Iconografía. Ficción. Semiótica.

**Mots clé:** Umberto Eco. *Baudolino*. Moyen Âge. Intertexte. Iconographie. Fiction. Sémiotique.

Como ya lo hiciera en *El nombre de la rosa*, Umberto Eco juega también en *Baudolino* con un amplio intertexto<sup>1</sup>. Rastrearlo constituiría un trabajo largo, exhaustivo y no sé hasta qué punto pertinente. La traductora de la edición española de la novela, Helena Lozano Miralles, señala en «Notas al margen de la traducción», el interés y las dificultades que esto acarrea, pues en el hipertexto de *Baudolino* conviven también muchos lenguajes, diferentes estilos y retóricas: el lenguaje elevado de las crónicas, el de los trovadores cortesanos, el de la literatura más popular y satírica. El primer capítulo de la novela, «Baudolino empieza a escribir» se presenta como una muestra material de esta amalgama sorprendente, una especie de ideolecto inventado, puro juego, al que la traductora responde obligada con otro juego, inspirado ahora en *El Cantar de Mio Cid* y en la *Fazienda de Ultramar*, porque, como ella señala, «debe ser un modelo reconocible, porque el texto paródico no puede sostenerse si no se apoya en un patrimonio lingüístico y literario compartido, que permita la activación instantánea de la memoria».

*Baudolino* adquiere cuerpo, se estructura, apoyándose en un patrimonio lingüístico, literario y cultural. La novela de Umberto Eco recupera y transforma motivos y estructuras «tipo» de la literatura medieval. La estructura del viaje va a repetirse en todas sus fórmulas posibles: búsqueda, búsqueda paralela, triplicación de aventuras, encadenamientos, búsquedas encajadas, que serán otras tantas ocurrencias del relato en el relato, del cuento infinito<sup>2</sup>. *Baudolino* convierte además en personajes los seres que sólo eran en la Edad Media representaciones iconográficas de un imaginario sorprendente, realidades del arte, objetos visibles pero inmóviles. Seres extraños, monstruos sólo posibles y conocidos en los grabados, en los *Bestiarios* o en los re-

---

<sup>1</sup> Le Goff (1989) señala el aspecto enciclopédico de las novelas de Eco: «Les romans d'Umberto Eco sont bourrés d'érudition et de culture et l'universitaire Eco est d'abord un médiéviste. Son oeuvre et son enseignement proprement universitaires ont pour premier objet le Moyen Âge: philosophie, théologie, esthétique médiévales». Señala también Le Goff, en las novelas de Eco, una cierta relación de estructuras, un eco, del mundo medieval en el mundo contemporáneo.

<sup>2</sup> No se trata de una simple vulgarización de mitos, pues podríamos tener la impresión de que el imaginario medieval se convierte en un género de evasión donde prima la fantasía y la aventura. Se trata más bien de una narrativización del imaginario medieval.

lieves de las catedrales, van a protagonizar ahora una historia que puede contarse; son actantes, personajes en una narración, que será obligatoriamente la narración de un viaje, porque el itinerario estructura el relato<sup>3</sup>. Estos seres van a entrar en el universo de la ficción dotados de movimiento (así lo pide la estructura), y de pensamiento. Adquieren el don de la palabra y de la reflexión (así lo demanda el relato).

Cambia su representación; ahora son otra vez descritos<sup>4</sup>, no pintados o esculpido; son palabra y no imagen, pero la palabra evoca una imagen mucho más viva. También se transforma su significado; no simbolizan ni el Mal ni la totalidad de las posibilidades de la creación. Representan al «otro», «lo diferente», y provocan una crítica desde dentro que relativiza todas las certezas del pasado y del presente, también las formales.

El primer capítulo, suerte de reproducción de la escritura de Baudolino, ocupa apenas unas siete páginas, pero muestra la voluntad de un proyecto ambicioso y difícil<sup>5</sup>: contar la historia de una vida, de una búsqueda, y señala de alguna forma también cuál será el tono del relato, que inmediatamente después adoptará la forma de un relato oral, tantas son las dificultades, también físicas de la escritura<sup>6</sup>. Aprendemos además, en el segundo capítulo, que estas notas escritas que hemos conocido en el primero, se han perdido, y que sólo queda la posibilidad de escuchar el relato de boca de su protagonista. Para escuchar-leer el cuento nos acomodamos a la convención, a la que nos obliga un autor omnisciente.

Baudolino encuentra a Niceta Coniate. Umberto Eco establece aquí el contrato entre narrador y narratario, y nosotros, lectores, tenemos que imaginar, mientras leemos, que asistimos al relato de una historia aún no escrita. Como en todo cuento, simpatizamos con el héroe de las aventuras, nos soli-

<sup>3</sup> Desde una geografía conocida (verificable) y, pasando por una geografía desconocida, mítica, de paisajes simbólicos, se regresa a la geografía conocida. La relación entre viaje y ficción ya era estrecha en la literatura clásica y en la Edad Media. Como señala P. Zumthor: «le discours que tient le récit de voyage n'est jamais immédiatement prouvé: c'est là son trait propre, irrécusable parenté avec la fiction. (...) les auteurs, jusque tard dans le XVI siècle, semblent conscients de raconter de l'à peine croyable».

<sup>4</sup> Se vuelven a construir gracias al lenguaje. «Le monstre se construit aussi à travers le langage: on pourrait s'étonner que les auteurs mettent tant d'obstination à décrire à l'aide des mots ce que l'image figure avec bien plus de facilités» (Kappler, 1980: 187).

<sup>5</sup> La ilustración elegida para la contra cubierta de la edición que utilizamos muestra de alguna manera la vocación de la novela. Se trata de «El hombre-águila», miniatura del *Libro de Alexandre*, 1338 (Oxford Bodleian Library).

<sup>6</sup> «però a scrivere una crónica fa venire le kaldane per sino di hinvorno et ciò anca paura perché si spenie la luserna et come diceva quellale il police mi duole» (Eco, 2000: 16). Como señala Jacques le Goff (1989: 32), el hombre de la Edad Media se siente fascinado por la escritura, pues vive en un *monde majoritairement composé d'illettrés voués à l'oralité*.

darizamos con el personaje, y corremos el feliz riesgo de la identificación. Pero, cómplices del protagonista, vamos a serlo también del primer oyente de la historia: Niceta Coniate, un escritor de Historias; y como él, nos encontramos ante la posibilidad (necesidad) de un comentario y de una interpretación de los hechos, del establecimiento de un sentido.

La presencia de un narratario explícito confiere verosimilitud y presencia al relato; de alguna manera lo relanza y actualiza. Niceta pregunta, puntúa, dirige la narración. Es el portavoz de nuestra curiosidad de lectores<sup>7</sup>. En filigrana, como en una «mise en abyme», Umberto Eco dibuja y hace funcionar el esquema semiótico de la comunicación<sup>8</sup>: Baudolino hace referencia, en este primer encuentro con Niceta, a sus notas escritas, compañeras de viaje (llevarlas consigo era un poco llevar su vida). Denominarlas «Gesta Baudolino», nota irónica, lo incluye en la tradición y sugiere la importancia que tendrá el intertexto medieval en la progresión y la interpretación de esta historia. Baudolino, maestro de la *amplificatio*<sup>9</sup>, y quizás de la mentira (ficción), convertirá estas notas escasas y ahora perdidas, en un relato que se alarga de manera desproporcionada.

Si Umberto Eco inventa a Baudolino para contar la historia y de alguna manera se identifica con él, también inventa con la misma facilidad a Niceta, para escucharse contar, para ofrecerse la posibilidad de un eco acorde con su tarea: Niceta es la suerte de que la historia no se pierda, de que se escriba. Nosotros leemos una historia escrita, pero de algún modo, identificándonos con Baudolino, con Niceta, con Umberto Eco, experimentamos la angustia y el placer de una historia que como un viaje se desarrolla en el tiempo y va pasando y perdiéndose, fragmento tras fragmento, y sentimos que sólo nosotros tenemos la facultad de fijarla en la memoria, buscándole la coherencia y la «significance».

Niceta, el escritor, nos recuerda a aquellos personajes de *La Quête du Graal*, personajes solitarios, alejados del ruido y del mundo, monjes, ermitaños, que sólo están allí para descifrar, para otorgar un sentido a las aven-

---

<sup>7</sup> «Ma d'altra parte Niceta era curioso per natura. Amava sentire gli altri raccontare, e no solo di cose che non conosceva. Anche le cose che aveva già visto con i propri occhi, quando qualcuno glielne ridiceva, gli pareva di guardarle da un altro punto di vista...» (Eco, 2000: 19).

<sup>8</sup> Como señala Madeleine Jeay, la figura de la «mise en abyme» es muy abundante en la literatura medieval, donde proliferan las simetrías, donde el texto se entiende como fragmento y se interpreta como laberinto en una red de textos latentes, y donde el receptor es también creador de la obra (Jeay, 1987).

<sup>9</sup> Una de las principales figuras de la retórica medieval y núcleo del hipertexto lingüístico de la novela.

turas y proezas de los caballeros —verdaderos héroes de la acción— y relanzar los relatos<sup>10</sup>.

*Baudolino* puede leerse también como un tratado, en movimiento, de lo «maravilloso» y lo «fantástico» en la Edad Media. Los cuentos, su estructura tradicional —siempre una búsqueda, un viaje—, a pesar de las dimensiones de la novela, son el paradigma elegido, la estructura que articula la narración. *Baudolino* es un largo cuento por gracia de la amplificación. Un objeto: el grial<sup>11</sup>, y un lugar para buscarlo: el país del Preste Juan, un héroe viajero: Baudolino, y sus compañeros (que al principio son doce, como los apóstoles, y como los Magos según algunas tradiciones); todas las dificultades y las pruebas imaginables en el camino, un transcurrir del tiempo, atravesar espacios, y al final un cambio, tal vez un retorno al orden. Todos estos elementos —canónicos del género<sup>12</sup>— surgen de una base libresca y de una tradición oral legendaria<sup>13</sup>.

El reino del Preste Juan, objeto del deseo y término del viaje, no es más que un avatar del Paraíso Terrestre. En la imaginación de los viajeros se pinta con los colores más vivos del lujo oriental (el lujo de los cuentos). Otros lo han descrito antes; en *La Navigatio Sancti Brandani*, donde el hipertexto de las narraciones orientales ya era reconocible<sup>14</sup>, el Paraíso, donde reinaba una eterna primavera, estaba rodeado de un muro cuajado de piedras preciosas. Todo son gemas y diamantes en la imaginación de los viajeros al principio de su aventura.

La leyendas celtas: el grial, los ríos que son fronteras del otro mundo, o de otro reino, los «romans» antiguos, *Le roman d'Alexandre* y sus descripciones de maravillas, los *Bestiarios*, *los cuentos religiosos*, generalmente viajes hacia la transformación personal por el arrepentimiento, pero sobre

<sup>10</sup> Todorov (1978). Y según Le Goff (1989): «Comme les oeuvres médiévales, les romans d'Umberto Eco ont plusieurs sens, l'un littéral ou historique, les autres dits, dans le jargon théologique de l'époque, allégorique, moral, analogique: symboliques, cachés».

<sup>11</sup> «...contenant apocryphe qui n'existe que par la grâce du récit. Ne dévient-il donc pas l'emblème du simulacre, lui qui exhibe comme relique ce qui est de la nature de l'idole, du fétiche?», interrogación que puede resultar aún más pertinente si cabe en la novela de Umberto Eco, según Jeay (1987).

<sup>12</sup> Zumthor (1993) «Le voyage médiéval est merveilleux: d'où l'existence triple du voyage, à la fois déplacement spatial, épuisement du temps et initiation aux mythes fondateurs».

<sup>13</sup> La descripción quiere responder al criterio de credibilidad. Los autores sienten la necesidad de apoyarse en los autores antiguos. Se produce así un cierto pillaje de las fuentes librescas: de la antigüedad celta: *Navigatio Sancti Brendani*, del helenismo: *Voyage merveilleux d'Alexandre en Inde*, del *Voyage d'outre-mer*, de Jean de Mandeville. Otras tantas fuentes también para Umberto Eco.

<sup>14</sup> Esta obra se cita explícitamente en *Baudolino*; también se citan *Las mil y una noches*, y la historia de Simbad. Todas ellas funcionan como elementos de comparación y de interpretación en el interior de la novela.

todo viajes, aventuras, acciones. La literatura cortés cuando la aventura lo exige<sup>15</sup>, *Los Lais* de Marie de France si se trata de contar el amor y sus paisajes, todas las historias y crónicas de peregrinajes y cruzadas (el peregrinaje se percibe como un modelo esencial en la historia de Baudolino), con los detalles más materiales y comerciales (el pillaje y la venta de reliquias), los *Cantares de Gesta*, los heroicos y los burlescos, aquellos que muestran no sólo el valor de la fuerza y el coraje sino también el poder de la inteligencia y la invención, *Li Charroi de Nîmes* y su legendaria estratagema de mercados...

Si confiamos en nuestra intuición de lectores, toda esta tradición nos remite al relato de otros tantos viajes y nos ofrece la posibilidad de lecturas plurales: lecturas lineales que corren paralelas a la aventura, siguiendo su ritmo, sufriendo sus sobresaltos, y lecturas tabulares<sup>16</sup>, capaces de cambiar el ritmo, de volver atrás, relejendo, reorganizando, interpretando. En los cuentos, como en la poesía, el contenido simbólico y las recurrencias que lo ponen en juego, los paralelismos que lo hacen palpable, crean otro ritmo —no lineal—, que de algún modo les da sentido.

El último capítulo de *Baudolino*, como el primero, vuelve a ser una guía, un programa de lectura, cátedra de semiótica. Baudolino ya ha contado todo lo que tenía que contar, ha vaciado su alma, Niceta ha cumplido escuchándolo. El que ha cambiado es Baudolino, quien ha vivido, quien ha hablado, buscando un sentido, doble búsqueda<sup>17</sup>. Niceta no ha sido más que el psicoanalista de la cura, un testigo. Baudolino pide estar solo y estar en silencio: Por fin, el silencio, el valor que le ha encontrado a la palabra: desde la columna de los antiguos santos estilitas, con las piernas fuera, desnudo como un gusano, en el final del viaje, porque ya lo ha contado todo:

---

<sup>15</sup> El encuentro de Baudolino con Hipatia (cuerpo de mujer hasta la cintura, después de cabra; su vello recuerda el olor y el tacto del musgo, mujer casi vegetal) tiene lugar en una especie de «locus amoenus», el lugar ideal en el que el amante sueña con encontrar a su dama. Una evocación del mito del Edén, lugar seguro y florido al abrigo del mundo. Poesía cortés y también tapicerías medievales. Hipatia acompañada del unicornio da movimiento a esa serie de tapicerías de finales de la Edad Media conocida como «Tapisseries de la Dame à la licorne» (Musée de Cluny, París). Aunque en este caso es también una contestación del código cortés: Hipatia no es en absoluto la mujer fatal, la «Dame sans merci» de los trovadores.

<sup>16</sup> Groupe  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie*.

<sup>17</sup> «Ora potrei avere una storia mia, però non solo ho perduto tutto quello che avevo scritto sul mio passato, ma se tento di ricordarlo mi si confondono le idee. Non è che non ricordi i fatti, sono incapace di dare loro un senso. Dopo quello che mi è accaduto oggi debbo parlare a qualcuno, altrimenti divento pazzo» (Eco, 2000: 28).

*Che cosa vuoi fare? gli chiese ancora.*

*Restare qui. Ora incomincia la mia espiazione. Pregherò, mediterò, mi annulerò nel silenzio. Cercherò di raggiungere la solitudine remota di fronte a ogni opinione e immaginazione, di non provare più né ira né desiderio, e neppure ragionamento e pensiero, di sciogliermi da ogni legame, di tornare all' assolutamente semplice per non vedere più nulla, se non la gloria dell' oscurità. Mi svuoterò d' anima e d' intelletto, giungerò oltre il regno della mente, nel buio compirò il mio tragitto per vie di fuoco...» (...) «Ora lasciami, ti prego», gridò a Niceta. «Quello che volevo capire raccontandoti la mia storia l' ho capito. Non abbiamo più nulla da dirci. Grazie per avermi aiutato ad arrivare dove ora sono»<sup>18</sup>.*

Contar el silencio de Baudolino no ocupa más de cinco páginas, frente al relato de su historia (quinientas páginas). El silencio será una conclusión realista, una posibilidad verosímil. El círculo se cierra, se ha vuelto al equilibrio. Así acabaría un cuento religioso en la Edad Media. Así acaba «*Le chevalier au barisel*»: el relato concluye con el arrepentimiento del personaje que calla, muere y llega al paraíso. Todo vuelve a estar en su lugar. La enseñanza y la doctrina también se han cumplido.

*Baudolino* propone otra cosa en las últimas páginas. El silencio sólo ha sido un alto, corto, escaso, el círculo no acaba de cerrarse, la historia se proyecta fuera del texto como en las verdaderas historias de búsqueda, historias de *La Quête*, «romans» inacabados por fuerza, por necesidad narrativa; no puede acabar el cuento, porque su secreto está en la búsqueda, en el viaje, nunca en el encuentro. Y porque Baudolino es un héroe moderno, «problemático», un héroe que fracasa<sup>19</sup>. Baudolino va a rehacer su camino, literalmente. Va a saldar tres deudas (tres nuevas pruebas que representan lo incompleto, lo desordenado de su vida). Tres deudas (triplificación de la aventura, totalidad de la vida, porque las cifras significan). Entre ellas, de nuevo esta: llegar el reino del Prete Juan, para mantener la palabra dada:

*...Debo arrivare al regno del Prete Giovanni. Altrimenti avrei speso la mia vita invano*

*Ma avete toccato con mano che non c' è!*

*Abbiamo toccato con mano che non ci siamo arrivati. È diverso.*

*Ma vi eravate resi conto che gli eunuchi mentivano.*

---

<sup>18</sup> Eco (2000: 518).

<sup>19</sup> García Gual (1989).

*Che forse mentivano. Ma non poteva mentire il vescovo Ottone, et la voce della tradizione, che vuole il Prete da qualche parte*

(...)

*Ma chi ti dice che vivrai sino al termine del tuo viaggio?*

*Viaggiare ringiovanisce.*

Acabó el relato. Baudolino está de nuevo en camino. Existe la posibilidad de un nuevo relato: «Niceta lo vide sparire lontano, che agitava ancora la mano, ma senza voltarsi, dritto verso il regno del Prete Giovanni»<sup>20</sup>.

Es suficiente para nosotros; es un final moderno, digno de los «romans» que no pueden acabar. Inmersos en una tradición, sabemos encontrar la forma de darle un sentido, abierto. Umberto Eco sabe que lo sabemos, pero vuelve a enseñárnoslo, desconfiando del oyente-lector, como los predicadores medievales, añadiendo la moralidad retórica, la innecesaria guía de lectura. Como una guía de lectura funciona el último capítulo de la novela: «Baudolino ya se ha ido». *Mise en abyme* de la historia, ahora se nos cuenta que Niceta cuenta a Pafnuzio todo lo que Baudolino le ha contado, y le pide consejo:

*Che debbo fare? gli chiese.*

*Per lui? Nulla, va incontro al suo destino.*

*Non per lui, per me. Sono uno scrittore di Istorie, prima o poi dovrò accingermi a stendere il regesto degli ultime giorni di Bisanzio. Dove collocherò la storia che mi ha raccontato Baudolino?*

Niceta-Umberto Eco se confiesa: el destino de su personaje se cumplirá, pero ¿y su destino?, ¿el destino de escribir historias?

Un capítulo interesante, y sin embargo innecesario. Aprendemos cosas: de una época en la que los géneros apenas se diferencian, historia (crónica) y ficción se contaminan; de una época en la que la literatura puede influir en la vida (si se habla de las reliquias fabricadas, los fieles pueden perder la fe, si se habla de un Grial y de un Reino, muchos locos se pondrán a buscarlo, a vagar sin descanso), pero también se pueden modificar los hechos al contarlos, quizás alterar pequeñas verdades... Aprendemos que el escritor no es necesario, que alguien, antes o después, cuenta las historias y que éstas circulan

---

<sup>20</sup> Eco (2000: 524).

entre los hombres, entre los reinos; acabamos de leer la historia y sabemos quien la ha escrito. Umberto Eco ha rechazado el tópico de la historia encontrada, de la autoridad de la tradición...

Pero el último capítulo es un artificio metaliterario, una nueva lección de semiótica. Con el primero, sirve para ofrecer un marco a la narración, para encuadrar el relato, dentro de una práctica, de una tradición retórica.

Y en esta historia, ¿cómo se convierten la imágenes en personajes, en héroes de ficción?

Todas las fuentes del imaginario y del simbolismo medieval se tienen en cuenta en *Baudolino*. Un simbolismo cristiano, bíblico; las penurias de los que viajan hacia el reino del Preste Juan recuerdan el largo camino en el que Moisés guía al pueblo hacia la tierra prometida. La anécdota final de Baudolino estilista, recuerda, sin duda, muchas vidas de santos y sus milagros, aunque sobre esta historia planea la sombra de una sonrisa. El simbolismo clásico, próximo de la mitología está también presente. Las hipatias, los sátiros y faunos fecundadores que habitan un lugar idílico y oculto al mundo nos recuerdan un mundo antiguo, bucólico, casi un paraíso de los dioses. El viaje de Baudolino es también una odisea —cristianizada como la de San Brandant—, pero no menos permeable a los descubrimientos y aventuras asombrosas, a los encuentros con seres imposibles, nunca vistos.

Los cíclopes, hidras, sirenas, que encontraba Ulises, tienen en *Baudolino* un eco más modesto, pero no menos extraño: esciápodos, poncios, panocios, circunceliones... Como quien ha leído un tratado, apenas creíble, y descubre en comarcas lejanas la existencia real de aquellos seres sólo conocidos antes por los relatos<sup>21</sup>.

Caminar hacia el Reino es caminar hacia Oriente, hacia lo lejano y opuesto, hacia lo desconocido, hacia lo diferente. Caminar hacia Oriente es de alguna forma imaginarlo como algo maravilloso, superior. Todas las proezas, las construcciones, los inventos, los éxitos de la ciencia, se sitúan en Oriente y se interpretan de alguna manera como hechos mágicos, a medio camino

---

<sup>21</sup> Los viajes alimentan las leyendas. En la Edad Media se respeta y se rinde culto a los viajeros. Los grandes hombres han recorrido el mundo para buscar la verdad en el cielo y en la tierra. Como canta Vincent de Beauvais en *Dieu fait mainte merveille en terre*:

*Dont nul ne peut raison enquerre  
Pour ce, ne convient rien mécroire  
Tant qu' on sait s' elle est fausse ou voire.*

Cf. Debidour (1962).

entre la inteligencia del hombre y la fantasía: la habitación en la que se crea el vacío, los sistemas que hacen que las voces lleguen a lugares alejados, los juegos de espejos, las pociones —cordiales, venenos y antídotos—<sup>22</sup>, aunque la experiencia y la novela, como en cada punto, añadan la distancia, la ironía y una cierta desilusión realista. *Baudolino* se publica en el año 2000. Todo el esfuerzo de recreación de un mundo medieval pasa forzosamente por una historia y una conciencia que le llevan casi mil años, otros tantos de desencanto<sup>23</sup>.

También es en Oriente, en la región más lejana, en la menos conocida, donde van a situarse los monstruos y las maravillas de la naturaleza<sup>24</sup>. La nota irónica, la crítica moderna, se actualiza principalmente en la descripción de la estancia en la ciudad del diácono. Con el diácono leproso, siempre velado, reaparece el motivo medieval del rey enfermo, (una especie de Rey Pescador en una tierra enferma y devastada). Desde la perspectiva de Oriente, Occidente es el Paraíso soñado, el lugar de las maravillas, aquel que sólo se conoce a través de los relatos. Baudolino y sus compañeros de viaje descubren que sus expectativas no se cumplen —la miseria de la ciudad contrasta con la magnificencia de sus esperanzas— y que lo que ellos han dejado atrás sería para sus huéspedes un paraíso. El tema del rey enfermo señala además el tiempo de la espera, la necesidad de entrar en la sombra antes de encontrar una solución a la crisis. Hay que tragar las verdades amargas<sup>25</sup>, hechas carne en una realidad monstruosa.

Aunque los monstruos pueden aparecer en cualquier texto, en los grandes textos literarios no son muy frecuentes. Su lugar de elección está en los relatos de viajes<sup>26</sup>.

El monstruo puede aparecer como símbolo de totalización, como muestra de todas las posibilidades de la creación, pero también puede funcionar a modo de

---

<sup>22</sup> Todo aquello para lo que no se encuentra explicación lógica es atribuido a la magia, a los nigromantes o a los encantadores. Pero en *Baudolino*, novela moderna, tras una estructura que a veces debe mucho al género policiaco (los capítulos finales se estructuran como una encuesta policial: tres recorridos deductivos para tres posibles asesinos de Federico, en los que intervienen otros tantos inventos), se juega con la espera y el suspense; las explicaciones van apareciendo poco a poco y la magia se deja al margen.

<sup>23</sup> Aunque no todo sean diferencias (Eco, 1990).

<sup>24</sup> Oriente o África son las tierras menos conocidas en la Edad Media. En *Baudolino*, viajar hacia Oriente es también, de algún modo, viajar hacia el origen, realizar un recorrido hacia atrás en el tiempo —relato de hechos pasados— para descubrir una verdad personal (Baudolino descubre que involuntariamente mató a su padre adoptivo, Federico). Juan Eslava Galán (1987) eligió África en su novela *En busca del unicornio*, para descubrir, al regreso, la decadencia de una civilización y el fin de la Edad Media.

<sup>25</sup> Chandés (1986).

<sup>26</sup> Kappler (1980).

compensación o de contestación de la ideología cristiana<sup>27</sup>. Compensación, porque en la imaginación, y más si ésta se aplica a un ser « diferente », puede gozarse de un mundo al revés, de un mundo de libertad y abundancia. Y contestación, que también es un modo de libertad, porque con la entrada del monstruo en escena se critica el humanismo cerrado, la idea del hombre creado a imagen de Dios; se rechaza el maniqueísmo y, sobre todo, se deja campo abierto a un optimismo que compensa también de la escueta y áspera realidad. En *Baudolino* se da sobre todo esta segunda posibilidad: la contestación y la crítica, algo que concuerda con el tono ligeramente irónico de la novela.

Para encontrar los monstruos en tan lejanas comarcas es imprescindible la estructura del viaje. Un viaje será el marco de la historia. El viaje mantiene una relación estrecha con los mitos y con los cuentos. Ofrece la posibilidad de una doble lectura. Como el mito, es una vía de acceso al conocimiento del mundo y de uno mismo; prácticamente siempre, un recorrido iniciático en el que la nostalgia del origen, el tema del Paraíso perdido es casi canónico y obligado<sup>28</sup>.

Si el relato de viajes enriquece los conocimientos históricos y geográficos (Baudolino asiste a la destrucción de un imperio)<sup>29</sup>, es sobre todo el vehículo ideal de los sueños, de los deseos. Esta posibilidad conlleva una serie de aspectos estéticos reconocibles sobre todo en la recurrencia de unos motivos propios: las cifras, que pueden tener un valor sagrado, algunas palabras, que pueden ser palabras clave, las pruebas que será necesario superar: un paso peligroso, un lugar del que nadie vuelve, un laberinto...; un lugar elevado, una montaña, puede constituir el centro del mundo...

---

<sup>27</sup> Jacques Le Goff señala estas dos, como las funciones principales de lo maravilloso y lo fantástico en la Edad Media. Como dice Kappler, «le monstre est pour l'homme medieval une anomalie normale, un avatar nécessaire, inévitable, témoignage mystérieux mais non dramatique de l'imagination et de la création divines» (1980: 116). Los nacimientos monstruosos eran un tema corriente en la Edad Media. También en *Baudolino*, el hijo que éste tiene con Colandrina representa este motivo y sirve de contraste con los monstruos «dentro del orden» que Baudolino encontrará en su viaje.

<sup>28</sup> En *Baudolino* el relato del viaje funciona como una cura. Esta especie de contrato se establece en el tercer capítulo: «È una vita che io interrogo i racconti altrui per ricavarne la verità. Forse mi chiedi una storia che ti assolve dall' avere ucciso qualcuno per vendicare la morte del tuo Federico...» y se corrobora mucho más adelante, en el capítulo 16: «Tu sei diventato la mia pergamena, signor Niceta, su cui scrivo tante cose che avevo persino dimenticato, (...) Penso che chi racconta storie debba sempre avere qualcuno a cui le racconta, e solo così può raccontarle anche a se stesso.»

El viaje actúa en el relato como tematización del deseo y de la culpa: «Ce qui se dit, c'est le manque essentiel du héros, son impureté d'une faute qui rend illusoire l'accomplissement et le pousse à poursuivre plus avant la quête...» (Jeay, 1987).

<sup>29</sup> La Historia que piensa escribir Niceta y en la que no sabe qué espacio conceder al relato de Baudolino. Pero, ya en el tercer capítulo, hablando del Obispo Otón, Baudolino cuenta que éste escribía dos obras, de algún modo complementarias: la Crónica y la Gesta, la historia y la ficción engrandecedora; ambas necesarias.

Las criaturas fantásticas: faunos, sátiros, sirenas, gigantes, unicornios..., que a veces se confundían con los antiguos dioses celtas, y que se consideraban exterminadas por los santos y los caballeros de la Edad Media, no más que una fuente de inspiración para los escritores de «romans» y para los talladores de capiteles y gárgolas, reviven también, fluctuantes entre la realidad del documento y la fuerza de la ficción, en los relatos de viajes.

Lecturas y mapas van a adquirir cuerpo. Primero los relatos orales: lo que cuenta el obispo Otón, tío del emperador Federico:

*C' è un regno cristiano, oltre Gerusalemme e le terre degli infideli. Un imperatore che sapesse riunire i due regni ridurrebbe l' impero degli infideli e lo stesso impero di Bisanzio a due isole abbandonate, e perdute nel mare magno della sua gloria!*

*Fantasie, caro zio. Teniamo il piedi per terra, si te piace. E torniamo a queste città italiane.*

Más tarde, los estudios de Baudolino, sus lecturas:

*Leggeva di terre lontane dove vivono i coccodrilli, grandi serpenti acquatici (...). Leggeva di paesi dove vivevano uomini senza giuntura alle ginocchia, uomini senza lingua, uomini dalle orecchie grandissime con le quali riparavano il corpo dal freddo, e gli sciapodi, che corrono velocissime su un solo piede (Eco, 2000: 77).*

Gradualmente se va formando el deseo, la necesidad de salir a buscar el reino. En un proceso simétrico tal vez al de la escritura de la novela: muchas lecturas (viajes virtuales), descubrimiento de mapas, todos válidos<sup>30</sup>, que no se excluyen (itinerarios posibles), visión de imágenes: miniaturas, grabados, relieves, tapicerías,... El proceso de Baudolino es un espejo del de Umberto Eco, ideando, fabricando su novela:

*A Johannes, Baudolino non aveva mai smesso di pensare; vi pensava ogni volta che leggeva di un paese sconosciuto, e ancor più quando sulla pergamena apparivano miniature multicolori di esseri strani, come gli uomini cornuti, o i pigmei, che passano la vita combattendo contro le gru (Eco, 2000: 78).*

---

<sup>30</sup> «L'une des caractéristiques majeures de la cosmographie médiévale est d'admettre la coexistence de systèmes très différents et de conserver les théories les plus diverses sans jamais proceder à une «table rase» qui permettrait de privilégier un système par rapport aux autres» (Kappler, 1980).

Baudolino busca mapas, descubre los de la biblioteca de San Víctor. La novela los reproduce (fig. 1). Estas imágenes son el puente necesario y perfecto para que la imaginación se convierta en proyecto. Cosmovisiones que difícilmente servirían para establecer un itinerario, ofrecen sin embargo la prueba de una situación y la posibilidad de un desplazamiento, de una búsqueda, confirmada por la prolepsis narrativa: «i nostri amici avevano incominciato a farsi prendere da quella vicenda, che tanti anni dopo li avrebbe portati agli estremi confini del mondo», al final del capítulo sexto.

De la lectura, Baudolino pasa a la creación, inventa títulos de códices, y relata a Borón sus especulaciones sobre el reino del Preste: «“Stiamo apprendendo dai nostri maestri che non c’è prova migliore del vero”, concludeva Baudolino, “che la continuità della tradizione”» (Eco, 2000: 101).

Verdaderos serán, y así estarán formados y ordenados los espacios que marcan los mapas; verdaderas las historias que tantos relatos cuentan; verdaderos serán los seres que aparecen en los *Bestiarios*, en las miniaturas de

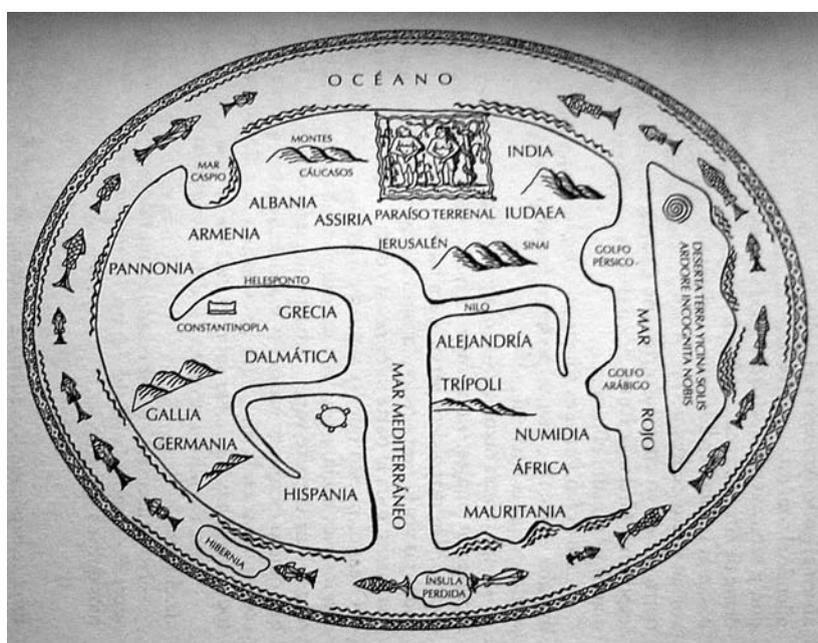


Figura 1. Reproducción de un mapa. Cosmografías medievales.  
Eco, *Baudolino*.

los manuscritos, en las imágenes. Los bleemias, habitantes de una isla lejana. Seres monstruosos, sin cabeza, con la cara plana, situada en el vientre (fig. 3). Los panocios, seres con las orejas grandísimas con las que protegen del frío todo el cuerpo. (figs. 4 y 5). Monstruos con la cabeza de animal y el cuerpo humano (todas las variaciones son posibles), o con el cuerpo de animal y la cabeza humana (fig. 6). Los cinocéfalos, con cuerpo humano y cabeza de perro (fig. 2). El unicornio, las quimeras, las mantícoras (fig. 7), los seres sin lengua, los gigantes monóculos, los pigmeos siempre en lucha con



**Figura 2.** Cinocéfalos. Antropología monstruosa. Tímpano de Vézelay, Yonne. Francia. Debidour, V. H. (1962)



**Figura 3.** Blemia (Mandeville), Antropología monstruosa. Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Leipzig, 1921, vol. IV. Grabados de la segunda edición de Anton Sorg, Augsburg, 1481.

las grullas<sup>31</sup>. Y sobre todo, los esciápodos; esos extraños seres que parecen ser los que mejor se integran en la imaginación de Baudolino y en la de Eco.

Los esciápodos sólo tienen un pie, grandísimo, que les sirve de sombrilla contra el sol. De todos los seres extraños y monstruosos que he señalado, estos son los menos representados en la iconografía, los que más se hacen desear. Un tema verdaderamente excepcional. Siempre aparecen en la posición que los caracteriza, según los tratados (figs. 6, 8, 9 y 10). Un esciápedo de pie no de ve jamás.

---

<sup>31</sup> Todos los viajeros hablan de los pigmeos (Odoric, Mandeville...) «Ces pygmées, d'après une tradition qui remonte jusqu'à l'Antiquité (Pline: « Histories Naturelles »), subissent la persecution des grues auxquelles ils doivent livrer combat une grande partie de l'année, jusqu'à ce qu'elles partent en migration» (Kappler, 1980: 131).



**Figura 4.** Panocio. Antropología monstruosa. Hartmann SCHEDEL, *Chronica mundi*, Nuremberg: Anton Koberger, 1493, f<sup>o</sup> XII recto, (Ejemplar de la BNU de Strasbourg).

Los relatos y las imágenes seducen a Baudolino. Baudolino asimila y amplifica estos relatos, y más tarde los cuenta también para seducir, a Beatriz, la mujer del emperador<sup>32</sup>; a Colandrina, su esposa por poco tiempo; al Diácono leproso, para entretenerle y alegrarle una vida de reclusión forzada, para cultivar la amistad con el cuento; a Hipatia, en el juego del amor; y a Niceta, para que estas historias sigan contándose, para entenderlas. Relatos en el relato, estructura especular que multiplica y hace posible el funcionamiento de la narración: universo semiótico.

La historia de las reliquias de los Magos, que Baudolino encuentra en Constantinopla, prepara la historia del grial y su funcionamiento novelesco. La clave aparece en el interior de la novela y en boca de Baudolino:

---

<sup>32</sup> En un esbozo de juego cortés de deseado adulterio.



**Figura 5.** Panocios. Tímpano de Vézelay, Yonne Avallon. Francia. Debidour (1962).

*Appunto. Anch' io pensai che una reliquia vale se trova il suo giusto posto in una storia vera. Fuori della storia del Prete Giovanni quei Magi potevano essere l' inganno di un mercante di tappeti, dentro la storia veritiera del Prete diventavano testimonianza sicura.*

Baudolino va a construir una historia aceptable, y va a fabricar un documento (la carta del Preste Juan). Todas las lecturas y las imágenes (fruto de la intensa labor de ratón de biblioteca llevada a cabo por Baudolino y sus ami-

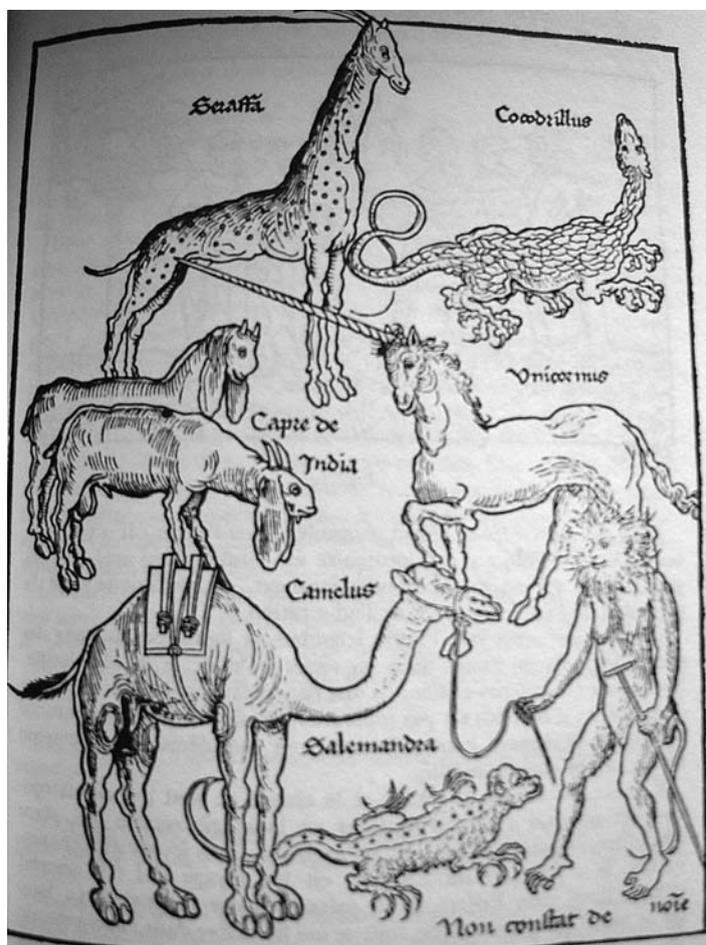


**Figura 6.** Cinocefalos y otros monstruos. *De cynocephalis, aeleala, leucotrata et sciopedibus*. Sébastien BRANT: *Fables d'Esopé*, f<sup>o</sup> 179 verso, edición de 1501.

gos en París) van a servir para dar cuerpo a ese reino —«la terra del Petre Giovanni, come una Gerasalemme terrena, stesse transformandosi, da un luogo di pelleginaggio mistico, in una terra di conquista»— y para poblarlo:

*Ora datemi idee per popolare il regno», disse Baudolino. «Debbono viverci elefanti, dromedari, cammelli, ippopotami, pantere, onagri, leoni bianchi e rossi, cicale mute, grifoni, tigri, lamie, iene, tutte le cose che da noi non si vedono mai, e le cui spoglie siano preziose per chi decida di andare a caccia laggiù. E poi uomini mai visti, ma di cui parlano i libri sulla natua delle cose e dell' universo... (Eco, 2000: 147).*

La carta del Preste Juan es un palimpsesto, se escribe como tantas obras en la Edad Media, sobre un pergamino raspado. Quedan borradas para siempre una historia de los árabes de Al-Andalus y otra sobre el Castillo del Grial en Bretaña (otros guiños al lector). Se inventa un reino situado sobre una



**Figura 7.** Diversos animales reales y míticos. Bernard de Breydenbach: *Itinerarium Hierosolymitanum ac in terram sanctam*. Spire: Pierre Drach, 1490. (Ejemplar de la BNU de Strasbourg).

montaña, como el Paraíso, elevado e inaccesible, redondo a imagen del cosmos, separado de Occidente (la realidad conocida) por una frontera imposible, maravilla de la naturaleza: el río Sambatyón, de arena y piedras que se precipitan vertiginosas<sup>33</sup>. El palacio del Preste se imagina y describe como el

<sup>33</sup> Se clasificaría y explicaría como un fenómeno prodigioso de la naturaleza, como una manifestación excepcional de los elementos. Un río de piedras preciosas es descrito por Mandeville: «un grans fleuves



**Figura 8.** Esciápodo. H. Schedel: *Crónica mundi*, f<sup>o</sup> XII, recto.

jardín de Aloadín (preparado por los relatos orientales y anunciado en la novela por el relato de Abdul), fruto de las alucinaciones que produce la miel verde, paraíso artificial y avatar de un jardín paradisíaco; Edén o Paraíso perdido, donde tienen cabida todas las exageraciones y lujos orientales.

Cuando se inicia el viaje, la carta ya ha dado su fruto: las cartas se han multiplicado, y también las imaginaciones. A Baudolino lo acompaña ya todo un pasado que lo empuja: sus lecturas, las imágenes, sus ideas, sus relatos.

Entre burgo y burgo, Baudolino se hace pasar por un mercader (estratega como Guillermo en *Li Charroi de Nîmes*); en la batalla de Legnano, escuchamos los cantares de gesta; buscando el mapa de Cosme, de nuevo se

---

de pierres precieuses qui vient de paradis terrestre, si comme une rivière senz yaue, qui court à grandes ondes et qui mène moult grant bruit» Pendant les tríos jours où ce fleuve se jette dans la mer “nul ny oserait entrer”» (Kappler, 1980: 175).



**Figura 9.** Esciápodo. Saint-Parize-le-Châtel, cripta (Nièvre). Saint Pierre le Moûtier. Francia. Debidour (1962).

evoca la presencia de seres fantásticos y se acude a los «romans» de Alejandro el Grande. El viaje va a poder ser. Baudolino encuentra la escudilla de su padre, será el Grial. Detrás está la historia de José de Arimatea. Y los viajeros ya son doce, como los Magos, como los Apóstoles o como los Caballeros de la *Table Ronde*, porque el viaje es una reescritura: «Verso la fine del mese di giugno dell' anno del Signore 1190 noi partivamo, dodici come i Magi, anche se meno virtuosi di loro, per raggiungere finalmente la terra del Prete Giovanni» (329).



**Figura 10.** Esciápodo. Capitel que sirve de pila de agua bendita. Lixy, Yonne, Pont sur Yonne. Francia. Debidour (1962).

El viaje dura cuatro años, y el contraste se hace cada vez más sorprendente entre lo que habían leído y lo que van encontrando, ninguna riqueza, ningún lujo... Pero, de algún modo también, comprobarán que las imágenes no mentían. Tras atravesar la oscuridad de Abcasia <sup>34</sup> (otra suerte de frontera natural con el « otro mundo») ven el basilisco; lo reconocen, pues es tal y como estaba descrito y pintado en los libros. Vuelan sobre sus cabezas pájaros con el rostro humano:

---

<sup>34</sup> Mandeville describe también este fenómeno natural de las «Tinieblas espesas».

*Siamo già in una terra di mostri» disse tutto contento il Poeta. «Il regno si fa sempre più vicino» (350).*

Y empiezan las pruebas: primero atravesar la niebla, ahora tres monstruos avanzan hacia ellos (triplificación de la prueba): un gato, una quimera, un mantícora. Muere Abdul, el amigo. Baudolino cruzará el Sambatyón por un vado (como un héroe celta) y llegará a Pndapetzin, la ciudad del Diácono, la frontera del reino. Aquí están todos los seres de los tratados: los blemias, los panocios, los sin lengua, los gigantes monóculos, los esciápodos. Todos en tres dimensiones, dotados de movimiento, muchos de palabra. En el relato de Baudolino son ya personajes, figurantes; actúan en grupo; aprovechan sus características físicas en su vida diaria (más tarde intentarán hacerlo también, sin éxito, para enfrentarse con los hunos blancos, bárbaros que vienen a destruir el reino). Uno sólo de estos monstruos adquiere individualidad y protagonismo. El relato nos había ido preparando para ello, siempre se le nombraba el último y como con sorpresa encantada cuando se le descubría en los tratados<sup>35</sup>. Sólo a él se le otorga un nombre propio: es el esciápodo Gavagai. Un verdadero descubrimiento, y un feliz reconocimiento<sup>36</sup>. En el texto de la novela se crea la expectación y la intriga:

*Mani e braccia certamente erano, quelle dell' essere che veniva loro incontro. Per il resto aveva una gamba, ma era la sola (...) e con l' unico piede di quell' unica gamba l' essere correva con molta disinvoltura, come se sin dalla nascita fosse abituato a muoversi così (...)*

*Quando l' essere si fermò davanti a loro, videro che il suo solo piede era grande il doppio di un piede umano, ma ben formato, con unghie quadre, e*

<sup>35</sup> *El Fisiólogo*, atribuido a San Epifanio; *El Bestiario Toscano*; *Las Etimologías* de San Isidoro de Sevilla; *De Rerum natura* de Raban Maur...

<sup>36</sup> Es como lo describen los textos. Pertenece a la antropología monstruosa. Es un monstruo caracterizado por la unicidad asociada a la hipertrofia de una parte de su cuerpo. En Plinio (*Historias naturales*), los esciápodos tienen también un solo ojo. Se adaptan al clima: «Hic homines latent sub pedibus suis ex pluvia», pues los pueblos que ven más la lluvia que el sol hacen de ellos «pies-paraguas». En *Baudolino* es como lo describe San Isidoro en *Las Etimologías*, y como lo presenta Mandeville: «cette gent qui n'ont que un pie; et si vont si tost que c'est merveilles, et si est ce pie si large qui il en font ombre a tout le corps deuls encontre le soleil, quand il se couche du travers». Jean de Mandeville atestigua que los ha visto de manera enérgica y Gautier de Metz lo dice en verso:

*Ils ont un pied tant seulement  
Don't la plante est si longue et large  
Qu'ils s'en couvrent com d'une targe  
Et s'en adombrent pour le chaud.*

Y en esta postura es como aparecen siempre representados.

*cinque dita che sembravano tutte alluci, tozze e robuste... (...) Baudolino e i suoi amici lo riconobbero subito, per averne letto e sentito parlare tante volte: era uno sciapode – e d' altra parte avevano mezo sciapodi anche nella lettera del Prete (370).*

El esciápodo habla con ellos y

*Poi fece ciò che, secondo ogni buona tradizione, ci si doveva attendere da uno sciapode: si sdraiò dapprima lungo per terra, quindi alzò la gamba in modo da farsi ombra col piedi, mise le mani sotto il capo e di nuovo sorrise beato, come se fosse sdraiato sotto un ombrello (371).*

Cuando ven a los bleurias, también los reconocen<sup>37</sup>. Esperaban ver lo que vieron. Las teorías se demuestran:

*La creatura con spalle amplissime e dunque molto tarchiata, ma di vita sottile, aveva due gambe corte e pelose e non aveva testa, né peraltro collo. Sul petto, dove gli uomini hanno i capezzoli, si aprivano due occhi a mandorla... (373)*

Y la descripción concuerda perfectamente con la imagen que guardan en su memoria.

Con Gavagai, el esciápodo, es posible el diálogo, la información y el aprendizaje. Un personaje individualizado que admite el cambio, la evolución (actante en la narración). Gavagai explica, presenta a los otros seres y ofrece un punto de vista diferente que introduce de manera explícita en el relato la importancia de lo relativo. Los viajeros le preguntan para que confirme o no sus ideas previas (las ideas que han tomado de los libros y de la tradición). La conversación con Gavagai se convierte en un agradable juego retórico, en una disputatio sobre « la diferencia »:

*Stammi bene a sentire, Gavagai: hai detto che nella provincia abitano dei panozi<sup>38</sup>. Io so cosa sono i panozi, sono gente quasi come noi, salvo che hanno due orecchie così enormi che gli scendono sino alle ginocchia, e quando fa*

---

<sup>37</sup> También pertenecen a la antropología monstruosa. Les falta algo esencial. Son seres sin cabeza. Según Mandeville: «Et en une autre ylle devers mydy demeurent gens de laide estature et de mauvaise nature, qui nont point de teste et ont les yeux et les epaules et la bouche torse comme fer de cheval et en mi la poitrine». *Mandeville's Travels (versión française)* Hakuy Society, London 1953, KAPPLER (1980).

<sup>38</sup> «In queste isole vicine intereso dire, che si trovano huomini con le orecchie tanto grandi, che si coprivano le braccia con quelle», Antonio Pigafetta, Ramusio Giambattista, *Navigazioni e Viaggi*, Venise, 1550-1559.

*freddo se le avvolgono intorno al corpo come un mantello. Sono così i panozi?*

*Si, come noi. Anche io ha orecchie.*

*Ma non sino alle ginocchia, per Dio!*

*Anche tu ha orecchie molto più grandi di quelle di tuo amico vicino.*

*Ma no come i panozi, per la miseria!*

*Ciascuno ha orecchie che sua madre ha fatto a lui (375).*

Sigue la reflexión de Baudolino:

*«Amici», disse Baudolino rivolgendosi ai suoi compagni. «Mi pare evidente che le varie razze esistenti in questa provincia non danno alcuna importanza alle differenze del corpo, al colore, alla forma, come facciamo noi che anche a vedere un nano lo giudichiamo un errore di natura» (376).*

Baudolino pasa dos años en Pndapetzim, conviviendo con estos seres, al principio extraños. Con el que mantendrá más conversiones, incluso de carácter teológico, será con el esciápodo Gavagai, quien adquirirá la categoría narrativa de héroe y será calificado de «fiel esciápodo», participará en la batalla contra los hunos blancos sirviendo de mensajero entre las tropas, y más tarde sacrificará su vida para salvar la de los viajeros prisioneros.

Los animales y los monstruos pueden tener, como en los textos medievales, un valor simbólico. Los pájaros roq<sup>39</sup>, por ejemplo, que hacen posible la huida de Baudolino y su regreso a occidente, pertenecen a la categoría de los animales-vehículo, transportadores que exigen un sacrificio (en este caso la muerte de Gavagai a manos de un hombre con cabeza de perro: cinocéfalos también con significado simbólico<sup>40</sup>). Estos animales fantásticos, monstruos que aparecen en los *Bestiarios* son, están definidos para siempre —salvo variantes y alteraciones de textos posteriores—, y no admiten límites tem-

---

<sup>39</sup> Clasificados entre los animales míticos. «Dans cette troisième Inde, se trouvent certains oiseaux qu'on appelle Roc. Ils sont si grands qu'ils enlèvent avec facilité un elephant dans les airs. J'ai rencontré moi-même quelqu'un qui disait avoir vu l'un de ces oiseaux dont une seule aile atteignait en longueur 80 palmes», Jourdain de Séverac: *Recueil de Voyages et de Mémoires*», Paris: Société de Géographie, 1939 (Kappler, 1980).

<sup>40</sup> Deschaux (1979: 28). En la antropología monstruosa, muchos seres son el resultado de la hibridación. Entre los humanos con cabeza de animal, el más célebre en la Edad Media es el cinocéfalo. Quizás un recuerdo de las divinidades egipcias. En la iconografía religiosa occidental son frecuentes los santos con cabeza de animales. Ciertos iconos presentan a san Cristóbal con cabeza de perro a partir del siglo XII. En *Baudolino*, actúan en grupo, son serviles y representantes del mal.

porales ni espaciales, aunque se sitúen con preferencia en las regiones más alejadas y desconocidas<sup>41</sup>.

Pero cuando el monstruo se integra en la novela o en el poema, no sólo es, también hace, actúa, se enfrenta al héroe (quimera, basilisco, cinocéfalos...), lo transporta (pájaros roq) o le sirve de guía (el esciápodo).

El esciápodo Gavagai y la hipatia Hipatia van un poco más lejos en sus posibilidades novelescas. Escuchan al héroe, lo informan, modifican su percepción de la realidad y sus afectos; pero, sobre todo, son también el centro de otra historia en la que serían la primera persona; los héroes de otros cuentos, de otros relatos que se integran y encajan perfectamente en el primero, que también podrían desligarse de él, tener vida a parte; fragmentos de la historia. En *Baudolino*, Hipatia y Gavagai viven, y su estatus de personajes no difiere del de Baudolino y sus amigos, no es diferente del de los «hombres». Aparecieron en los textos, fueron imágenes, ahora son personajes.

Si Baudolino reconoce a Gavagai y reconoce a Hipatia, ellos también lo reconocen a él como a un hombre, porque lo han leído, y el sentimiento de extrañeza en el reconocimiento es recíproco.

El Diácono Juan, que vive oculto a las miradas, como en el centro de un laberinto<sup>42</sup>, separado también del reino de su padre adoptivo (paralelismo con Baudolino, hijo adoptivo del emperador Federico), el Preste Juan, por maravillas naturales: la gran montaña, una garganta, la ciénaga; rodeado de eunucos y de monstruos, pregunta por las maravillas de Occidente: «Adoro sentire narrare delle miraviglie dell' Occidente...», del mismo modo que en su juventud Baudolino se interesara por las de Oriente. De «patrañas» califica Baudolino los cuentos y las imágenes que el Diácono tiene en su memoria, y como « patrañas» debe entender entonces las suyas propias, y sin embargo, con sus relatos trata de convencer al Diácono, que duda, de la existencia del reino en el que creía, e intenta hacerle vivir a través de sus relatos. Y le cuenta la historia de san Brandan y la de la isla-ballena, y le cuenta de los animales prodigiosos de su país —desconocidos en estas regiones—: ciervos, ci-

---

<sup>41</sup> Malaxecheverría (1993: 231). Aparecen clasificados en los *Bestiarios*, porque «Le Moyen Âge est pris entre la nécessité d'expliquer le désordre que représente le monstre et le besoin de croire au postulat selon lequel la nature, oeuvre de Dieu, ne saurait être que parfaite, donc ordonnée selon une disposition imperturbable» (Kappler, 1980: 253).

<sup>42</sup> También en *El nombre de la rosa*, Umberto Eco utilizaba pasajes secretos y laberínticos para señalar que los signos piden ser descifrados. El final de la historia de Baudolino se resuelve en la cripta de los monjes. Y aunque esta novela discurre, principalmente, a cielo abierto —viaje— no dejamos de tener la impresión de encontrarnos dentro de un arca, Tabernáculo (expresión de una de las cosmovisiones medievales), continente también de la narración.

güeñas, caballos..., de los molinos de viento y del Grial y los caballeros que lo están buscando en Bretaña..., en este reino; sólo imágenes, pidiendo a gritos entrar en la historia, en el lenguaje, en la ficción.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROCHIER, J. J. (1989). «De l'oeuvre ouverte au *Pendule de Foucault* (Umberto Eco explique comment l'histoire de l'esthétique médiévale peut conduire au roman)». *Magazine Littéraire* 262, Février. Paris.
- CHANDÉS, G. (1986). *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier medieval: Chrétien de Troyes*. Ámsterdam.
- DEBIDOUR, V. H. (1962). *Le Bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*. Paris: Arthaud.
- DESCHAUX, R. (1979). «Le Bestiaire de Guillaume de Machaut d'après les dits». *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 31. Paris: «Les Belles Lettres».
- ECO, U. (1990). «La Edad Media ha comenzado ya». *La nueva Edad Media*. Madrid: Alianza editorial.
- (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- (2000). *Baudolino*. Milano: Romanzo Bompiani.
- (2001). *Baudolino*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GARCÍA GUAL, C. (1989). «La aventura como propaganda. Itinerario histórico de la saga novelesca de Lanzarote del lago». *El País*, 5 de febrero.
- JEAY, M. (1987). «Le texte medieval: mode d'emploi». *Texte 5/6*. Canadá: Éditions Trintexte.
- KAPPLER, CL. (1980). *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*. Paris: Payot, *Le Regard de l'histoire*.
- LE GOFF, J. (1985). *L'Imaginaire medieval*. Paris: Gallimard.
- (1989). «Forcement medieval et terriblement moderne (Le Moyen Âge au coeur du *Nom de la rose* comme du *Pendule de Foucault*)». *Magazine Littéraire* 262. Paris.
- MALAXECHEVERRÍA, I. (1993). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.

- REIS, C. (1994). «El discurso del tiempo: narración, viaje, peregrinación». En *Semiótica y modernidad*. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. La Coruña: Universidad.
- TODOROV, T. (1978). «La quête du récit». En *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- VOISENET, J. (2000). *Bêtes et hommes dans le monde medieval. Le bestiaire des clers du V au XII siècle*. Belgique: Brepols.
- ZUMTHOR, P. (1993). *La mesure du monde*. Paris: Seuil.