

*El mundo medieval en El nombre de la rosa de Umberto Eco**

ENRIQUE MONTERO CARTELLE

1. De todos es sabido el extraordinario éxito y difusión que ha alcanzado la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco¹. Pero también es notorio que no es una novela fácil y que requiere una sólida cultura medieval, además de plantear una serie de interrogantes que el lector normalmente no puede contestar por sí mismo. El interés que despertó la novela y la necesidad de satisfacer esos interrogantes del público motivaron la publicación de las *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, de Umberto Eco². A decir verdad estas aclaraciones satisfacen algunos aspectos de la curiosidad del lector, pero dejan en la obscuridad otros y, a su vez, suscitan problemas literarios de gran trascendencia.

2. La novela tiene como característica llamativa su ambientación medieval, siglo XIV, y su circunscripción a un monasterio de ese momento, lo que implica la reconstrucción de ese mundo medieval, de la manera de sentir y pensar de sus hombres y, además, una técnica literaria apropiada para montar ese mundo en forma de novela. En esta perspectiva parece natural que un filólogo interesado por el mundo medieval caiga en la tentación de confrontar sus datos —al menos en los aspectos más significativos— con el mundo que presenta esta novela. Eso es lo que nos ha ocurrido a nosotros. Sin embargo, esta primera confrontación conduce inevitablemente a otras cuestiones más complejas como las fuentes del autor, la técnica de inserción de largos monólogos o disputas teóricas en la trama argumental, etc., e incluso lleva a preguntarse sobre el público, el lector de una novela como ésta.

* Texto refundido de una conferencia pronunciada en la Universidad de Valladolid en noviembre de 1985.

¹ Publicada en 1980. Citamos por la traducción española, Edit. Lumen, Barcelona, 1983³. También hemos contrastado el original italiano, Bompiani, Milano, 1983¹⁰.

² Milán, 1983. Citamos por la traducción española, Edit. Lumen, Barcelona, 1984.

En el análisis de estas cuestiones hemos mantenido una actitud independiente. Hemos evitado el influjo de cualquier opinión o crítica sobre la novela y nos hemos atenido estrictamente a la lectura de ella y de las *Apostillas*.

3. ARGUMENTO

La novela tiene como cañamazo un argumento policíaco: Adso de Melk, monje benedictino, cuenta de viejo los recuerdos de su estancia temporal (noviembre de 1327) en una abadía benedictina, situada en un lugar impreciso de los Apeninos, acompañando al franciscano Guillermo de Baskerville. Este fraile, sagaz y observador, es encargado por el abad de esclarecer una serie de asesinatos que en aquellos días acaecen en la abadía, relacionados con la rica biblioteca del monasterio. El asesino resulta ser Jorge de Burgos, un monje ciego, bibliotecario frustrado, obsesionado por la llegada del Anticristo y la pureza doctrinal del Cristianismo.

En este argumento tan singular es llamativo el motivo del asesinato: evitar que se conociese y difundiese la parte, perdida hasta hoy, de la *Poética* de Aristóteles que habla de la comedia y de la risa. En efecto, según el asesino, en esta parte de la *Poética* (que se conserva en la abadía) la risa se eleva a la categoría de arte y esto llevaría a la liberación del miedo a la muerte, del miedo al diablo y del miedo a Dios. El hombre entonces ya no se sentiría sometido a la muerte, al diablo ni a Dios, sino su amo y dueño³.

Esto ya nos introduce en los aspectos llamativos de la obra, pues este final sólo se puede entender dentro del mundo medieval y monástico al que se circunscribe la novela. Al aislado convento benedictino llegan, como en sordina, los lejanos ecos de los sucesos políticos, religiosos y culturales del mundo exterior.

4. EL MUNDO MEDIEVAL

A) *Formación del autor*

«En realidad, no sólo decidí contar *sobre* el Medioevo. Decidí contar *en* el Medioevo», afirma Umberto Eco⁴, pero esta decisión estaba fundada en un interés específico por diversos aspectos del mundo medieval, que se van a plasmar en los temas que introduce en la novela. En efecto, en su primera etapa de investigador el autor se interesó por el problema de la estética en Santo Tomás⁵ o la estética medieval en general⁶, lo que le va a servir de base

³ Cf. pág. 561 y ss. y, más en concreto, 573-576.

⁴ *Apostillas*, pág. 25.

⁵ *Il problema estetico in San Tommaso*, Turín, 1956.

⁶ «Sviluppo dell'estetica medievale», *Momenti i problemi di storia dell'estetica*, Milán, 1959; «Historiografía medieval y estética teórica», en *La definición del arte* (Milán, 1968), Barcelona, 1983, págs. 102-126, etc.

para sus apreciaciones sobre lo bello y el conocimiento. Tiene también elaborados trabajos sobre Beato de Liébana y las miniaturas medievales⁷, que le cualifican sobre la técnica medieval de los comentarios bíblicos, el *Apocalipsis* en particular, los aspectos técnicos de los *scriptoria*, el simbolismo de los monstruos e imágenes en la literatura y el arte medieval, etc., otra de las constantes de su obra⁸. Pero además, Umberto Eco es profesor de Semiótica en la Universidad de Bolonia y director de la revista *VS. Quaderni di studi semiotici*, lo que le da competencia como pocos sobre el problema de los universales, del conocimiento y de las distintas soluciones medievales (nominalismo, conceptualismo, empirismo, etc.). En realidad, Guillermo de Baskerville es un filósofo ockhamista, es decir, nominalista, metido a detective, que teoriza constantemente en sus diálogos con Adso (lo que es lo mismo que decir con el lector).

Con esta formación y una preparación particular para la construcción del mundo medieval⁹, Umberto Eco nos presenta el ambiente medieval de una manera sugestiva.

B) Aspecto político, cultural y religioso

A la abadía en la que tienen lugar los asesinatos llega Guillermo de Baskerville para preparar un encuentro de amplia repercusión política y religiosa entre dos delegaciones (año 1327): la de los franciscanos, muchos de ellos simpatizantes de la facción de los «fraticelli» o espirituales y de teólogos como Guillermo de Ockham, que apoyan a Luis de Baviera, y la de los dominicos, defensores del papa Juan XXII con sede en Aviñón. Se trata de una polémica de vertiente política (lucha Pontificado-Imperio) y religiosa (lucha por la pureza, es decir, pobreza primitiva de la Iglesia y de las órdenes religiosas), que se mantiene como telón de fondo de toda la novela, pues el autor imbrica la presencia de estas delegaciones en los sucesos de la abadía.

La lucha entre Juan XXII y Luis de Baviera tiene múltiples implicaciones que Umberto Eco sintetiza en las dos delegaciones. En primer lugar se trata de un episodio más de la lucha entre el poder del Pontificado y el poder del Imperio, que persistió largo tiempo en la Edad Media. Este conflicto provocó, por otro lado, una disputa interna dentro de la Iglesia y las órdenes religiosas, porque la corriente de los franciscanos llamados «fraticelli» o espirituales, partidarios de la pobreza absoluta, apoyó a Luis de Baviera en contra de Juan XXII, porque reprochaban a éste el abandono de la sencillez y pobreza de la Iglesia de los Apóstoles, mientras que otras órdenes, como la de los dominicos, defendían al Papa. Además, la polémica adquirió una dimensión filosófica, cuando filósofos y teólogos de la talla de Guillermo de

⁷ Véase, por ejemplo, en castellano la colaboración «Texto y comentarios a la tablas», en la edición del *Beato de Liébana*, publicada en Milán, 1983, por Fr. M. Ricci.

⁸ En *Apostillas*, págs. 20-23 confiesa también su interés por los monstruos, enciclopedias y catálogos medievales, etc.

⁹ *Apostillas*, págs. 28 y ss.

Ockham (como Marsilio de Padua o Juan de Jandún) sostuvieron las teorías absolutistas y la independencia del Estado, al que se tiende a dar superioridad, arruinando con ello la tradición medieval.

La reunión tiene lugar en una abadía de la orden benedictina, en principio neutral, pero que miraba con buenos ojos a los franciscanos¹⁰. La postura profranciscana del narrador, Adso de Melk¹¹, así como del protagonista Guillermo de Baskerville, franciscano y ferviente discípulo de R. Bacon y G. de Ockham, hace que el lector se decante por los franciscanos, a pesar de que la lucha dialéctica y estratégica concluya a favor de los aviñonenses¹². En este sentido Umberto Eco ha logrado un ambiente histórico adecuado no sólo por hablar de situaciones históricas reales y hacer intervenir en la trama a personajes de la historia, sino también por hacerlos actuar de manera verosímil. «En este sentido es evidente que yo quería escribir una novela histórica, y no porque Ubertino y Michele hayan existido de verdad y digan más o menos lo que de verdad dijeron, sino porque todo lo que dicen los personajes ficticios, como Guillermo, es lo que habrían *tenido* que decir si realmente hubieran vivido en aquella época»¹³.

Pero hay otro aspecto cultural que juega un gran papel en la novela. Hemos definido a Guillermo de Baskerville como un filósofo ockhamista metido a detective. Es ésta una dimensión muy productiva. Toda su labor policiaca, todas sus investigaciones y deducciones, expresadas a menudo en los diálogos con Adso (que hacen en buena parte el papel del doctor Watson ante Sherlock Holmes) están orientadas a exponer el pensamiento que sintetizan R. Bacon y G. de Ockham, los dos también franciscanos ingleses y continuadores del espíritu de la Universidad de Oxford, que acaba dando al traste con la filosofía escolástica tradicional. El desprecio de la escolástica, representado por la Universidad de París y los dominicos, reaparece constantemente en boca de Guillermo de Baskerville¹⁴. El semiótico Umberto Eco apuesta por la escuela ockhamista: «Sólo en Bacon y en Ockham los signos se usan para abordar el conocimiento de los individuos»¹⁵. Este nominalismo rechaza la objetividad de los universales, que sólo existe en el término. La realidad es lo singular, lo individual, de lo que nos informan los sentidos. Al conocimiento se llega no por el concepto, sino por la intuición concreta de lo individual¹⁶, para lo que las ciencias empíricas son el instrumento más adecuado. De esta idea tan abstracta surgen las más sabrosas exposiciones y diálogos prácticos del protagonista¹⁷, que afirma en una ocasión de modo contundente: «... los signos, Adso, son lo único que tiene el hombre para

¹⁰ Págs. 178 y ss.

¹¹ Cf. págs. 17 y ss.; 602 y ss.

¹² Cf. págs. 411 y ss.; 450 y ss.

¹³ *Apostillas*, pág. 81.

¹⁴ Págs. 163, 188, 239, 374, etc.

¹⁵ *Apostillas*, pág. 30.

¹⁶ Pág. 251.

¹⁷ Cf. págs. 38, 239, 251, 320, 372, 595. De las posibles lecturas nominalistas del título de la

orientarse en el mundo»¹⁸. La manera de investigar de Guillermo de Baskerville es el ejemplo práctico de la teoría del conocimiento que representa.

C) *El ambiente monástico*

Como Umberto Eco hace discurrir toda la intriga dentro de los muros de un monasterio benedictino, se ve obligado a reconstruir ese ambiente en el siglo XIV, aunque sus datos tópicos sobre la vida interna del monasterio podrían valer igualmente, o tal vez mejor, para los siglos precedentes. La actividad del monasterio tiene un foco de atención primordial: la biblioteca y el *scriptorium*. En efecto, la biblioteca es un lugar prohibido por las ordenanzas del abad (únicamente tiene acceso a ella el bibliotecario que ejerce la función de censor) y por un laberinto, una creación pintoresca de Umberto Eco: guarda un tesoro extraordinariamente rico de libros inaccesibles de todo tipo, origen e ideología¹⁹. Pero entre los monjes del *scriptorium*, especialistas en griego, árabe o retórica, copistas, miniaturistas e iluministas, etcétera, hay una lucha sorda por el poder, el poder del conocimiento, «la lujuria del saber» en palabras del propio Guillermo²⁰, por el acceso a la biblioteca. Con la advertencia (destinada a prevenir posibles anacronismos) de que esta biblioteca y este *scriptorium* eran algo excepcional en el XIV ante la decadencia general²¹ y la competencia de corporaciones, gremios seculares y universidades a que se ve sometido el *scriptorium* monacal²², Umberto Eco nos introduce en la labor de copia de manuscritos²³. Esto le da pie para interesar al lector, a partir del trabajo de miniaturistas e iluministas, en la rica simbología de las figuras y monstruos del arte medieval²⁴ y en otros aspectos técnicos codicológicos. Precisamente el manuscrito que ocasiona los asesinatos es un «pergamino de tela» (*charta lintea*), es decir, de papel, material que en el Occidente latino fue introducido a través de España por los árabes y cuyos testimonios más antiguos ofrece Santo Domingo de Silos²⁵. Umberto Eco ha acoplado perfectamente este dato a su narración, pues el español Jorge de Burgos fue el que tiempo atrás en un viaje a su tierra había traído a la abadía, probablemente de Silos, este manuscrito de papel conteniendo el texto griego de la Poética de Aristóteles (conservada por los árabes)²⁶. Además el hecho de que fuese papel le sirve al autor para

novela y del hexámetro que la cierra (procedente del *De contemptu mundi* de Bernardo de Morlas) y nos habla Umberto Eco en *Apostillas*, págs. 9 y ss.

¹⁸ Pág. 595.

¹⁹ Págs. 46 y ss., 193, 206 y ss.

²⁰ Pág. 481.

²¹ Pág. 48.

²² Cf. pág. 48, 152-153, 224-225.

²³ Págs. 91 y ss., 97, 157-158, 223-226, etc.

²⁴ Págs. 99, 212, 294, 385, 489. Otros contextos de monstruos se encuentran en págs. 59, 103, 346, 411, etc.

²⁵ Cf. J. Stiennon, *Paléographie du Moyen Âge*, Paris, 1973, 157.

²⁶ Págs. 539, 564-565.

desarrollar la trama del veneno impregnado en él, que es el elemento decisivo en el desenvolvimiento y desenlace de la acción.

En la reconstrucción del mundo monacal la novela adquiere mayor profundidad en la manera de hacer pensar y sentir a los monjes. En un momento en el que florecen las lenguas y literaturas románicas aquellos monjes siguen ajenos a ellas, pensando y escribiendo en latín²⁷, reflexionando sobre el mundo y el cielo desde una formación y visión bíblica, patristica y escolástica. Las *auctoritates*, tan típicas en la concepción medieval, son la fuente del conocimiento, a las que obedecen y siguen, pues sólo se atreven a afirmar algo, cuando lo pueden rubricar con el peso de alguna autoridad²⁸. Únicamente Guillermo de Baskerville hace suya la célebre frase de que «somos enanos subidos a los hombros de otros gigantes»²⁹, muy en consonancia con el espíritu de la Escuela de Chartres, pues, respetando a las *auctoritates*, supone la conciencia de un progreso moderno que aquí representa Guillermo. La postura filosófica del protagonista también le hace enfrentarse con la cultura libresca de los monjes (de ahí la importancia de los libros³⁰) y la utilización de la etimología como forma de pensamiento, tan característica de un mundo medieval, que en este sentido poco había evolucionado desde San Isidoro³¹. «En efecto», dice Guillermo³², «aunque en nuestra época algunos digan que *nomina sunt consequentia rerum*, el libro del Génesis es por lo demás bastante claro en esta cuestión: Dios trajo ante el hombre todos los animales para ver cómo los llamaría, y cualquiera que hubiese sido el nombre que éste les diese, así deberían llamarse en adelante... Porque, en efecto, ya se sabe que diversos son los nombres que los hombres imponen para designar los conceptos, y que sólo los conceptos, signos de las cosas, son iguales para todos. De modo que, sin duda, la palabra *nomen* procede de *nomos*, o sea de ley, porque precisamente los hombres dan los *nomina ad placitum*, o sea a través de una convención libre y colectiva». Nuestro protagonista sintetiza la lucha entre el racionalismo y el empirismo, entre dominicos y franciscanos, entre la universidad de París y la de Oxford.

Por lo demás estos monjes, eruditos a la manera medieval, muestran un gran conocimiento no sólo de los textos bíblicos, patristicos y escolásticos, sino también de los géneros literarios tradicionales con persistencia medieval, como *aenigmata*, hagiografía, comentarios, literatura apocalíptica o pantomimas satíricas (como, por ejemplo, la reelaboración, hecha en el siglo IX por

²⁷ Págs. 13, 48, 153.

²⁸ Casos extremos, sobre los que hablaremos, los tenemos en págs. 119 y ss., 159-163, 341 y ss.

²⁹ Págs. 109, 113. La frase, según Juan de Salisbury, *Metalogicus* III, 4, se debe a Bernardo Silvestre o de Chartres, pero fue utilizada por muchos autores: Alejandro Neckham, *De naturis rerum*, c. 78, ed. Wright, *Rer. Brit. Scrip.*, 34 (1863), pág. 123; Pierre de Blois, *Epist.*, 92, *PL*, 207, 290. Cf. Umberto Eco, *La definición del arte. o. c.*, pág. 125.

³⁰ Cf. págs. 139, 349.

³¹ Por ejemplo, págs. 344 y ss. Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Buenos Aires, 1976, págs. 692 y ss.

³² Págs. 431-432.

Juan Diácono, de la obra anónima del siglo IV-V titulada *Cena Cyprinae*, que tanto escandalizaba a Jorge de Burgos³³) o bien típicamente medievales como los diversos *Specula*, bestiarios, herbarios, lapidarios, etc. En este sentido, el interés de Umberto Eco por los catálogos medievales ha proporcionado al autor un rico caudal para sorprender al lector —incluso medievalista— con la cita de una gran variedad de obras de todo tipo y procedencia (en especial de origen árabe), algunas de ellas de gran rareza y difícilmente accesibles³⁴. Algo similar cabría decir de la terminología medieval, que Umberto Eco dosifica con prudencia a lo largo de la narración (*marginalia*, *figmenta*, *exempla*, *soberbia cuodlibetal (sic)*, *verbatim*, etc.) como caracterización de los personajes y su ambiente³⁵.

Los detalles anacrónicos son irrelevantes, sobre todo teniendo en cuenta que tratamos con una novela y no con un tratado sobre la Edad Media. El ambiente monástico que se nos presenta es más propio del siglo XII o XIII que del XIV, pero no resulta anacrónico, porque el autor recalca las condiciones excepcionales de este monasterio aislado, último representante del esplendor medieval ya pasado. Apenas tiene importancia que se pongan en el siglo XIV espejos de gran tamaño³⁶ o que se diga que en esta época las partes del mundo eran cinco³⁷. Los textos latinos son en general correctos (aunque la grafía incoherente) dentro del mundo medieval, pues las numerosas «anomalías» que aparecen —sobre todo en la descripción de catálogos y en las citas de autores y obras— son usuales en esta época y en este tipo de literatura. Lo mismo cabría decir de las variantes textuales de los textos³⁸.

5. ASPECTOS TÉCNICOS DE COMPOSICIÓN Y FUENTES

Entramos con ello en un punto de gran relieve y clave de la novela, pues Umberto Eco escribe *sobre* la Edad Media y *en* la Edad Media, pero en forma

³³ Cf. págs. 517 y ss., 531, 534. Cf. P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, págs. 25 y ss.

³⁴ Págs. 86-87, 96, 224.

³⁵ Aunque las excesivas citas en latín desorientan al lector medio.

³⁶ Cf. pág. 210.

³⁷ Pág. 30.

³⁸ Pequeños deslices se observan a veces en la terminología de las plantas medicinales (cf. pág. 86 «roybra o de olieribus», el primero corresponde al ruibarbo, pero el segundo parece un error [¿aceites?, ¿verduras?]). El traductor mantuvo la forma original). en los nombres propios (pág. 162, San Mauro por Santa Maura), en las citas (pág. 380: el gramático Aspro se transcribe como Asperu (Asperus en el original italiano) y del gramático Máximo Victorino nacen dos: Maximio y Victorino, a no ser que refiera a Máximo (también Maximino, pero no Maximio) Victorino y Mario Victorino con una manera de citar confusa. En el mismo contexto aparece Metrorio, de cuya existencia no tenemos noticia. ¿Será Macrobio?) y en otros puntos que no merecen la pena precisar. A la traducción, en general correcta, hay que achacar algunos puntos llamativos, como la constante de hacer a todos los frailes dominicos, «dominicanos» (pág. 421, por ejemplo) y la incoherencia de mantener unas veces los nombres propios en el idioma original y en otras adaptarlos al español.

de novela. El problema radica en la forma de montarla. «Mientras escribía», nos dice el autor, «me fui dando cuenta de que el libro adquiriría una estructura de melodrama bufo, con extensos recitativos y amplias arias. Las arias (por ejemplo, la descripción de la portada) remedaban la gran retórica del Medievo, y en ese caso no faltaban modelos. Pero ¿y los diálogos? En determinado momento temí que los diálogos fueran Agatha Christie, mientras que las arias eran Suger o San Bernardo. Me puse a releer las novelas medievales, quiero decir la epopeya de caballería, y me di cuenta de que, con alguna licencia por mi parte, estaba respetando, sin embargo, un uso narrativo y poético que no era ajeno al Medioevo. Pero el problema me preocupó largamente, y no estoy seguro de haber resuelto esos cambios entre aria y recitativo»³⁹. La trama policiaca, en verdad, parece a menudo un pretexto sobre el que se monta el mundo medieval en el que se nos mete. Largas descripciones y discusiones históricas, filosóficas y religiosas ocupan la mayor parte de la obra que, reducida a la intriga del argumento, hubiera dado una novela policiaca de unas 100 páginas de las 600 que tiene. Umberto Eco nos habla de modelos diversos para la estructura horaria³⁹, las descripciones y diálogos⁴⁰, las personas de la narración⁴¹ e incluso de citas modernas disfrazadas de medievales⁴². Por nuestra parte vamos a analizar dos procedimientos técnicos: uno más sencillo, la utilización de las citas, y otro más complejo, la técnica de introducción de excursos y disertaciones.

A) Las citas ideológicas o textuales tienen como función primordial recoger el ambiente cultural de la época y la formación característica del monje medieval. De ahí que la Biblia sea el texto más citado, seguido después por textos patrísticos, escolásticos, oficios divinos, autores clásicos y medievales (filósofos y teólogos en particular), literatura eclesiástica (inquisitorial, papal, etc.), escritos técnicos o tratados científicos, etc., en grado descendente. Sirve también la cita para caracterizar la manera de pensar y actuar de personajes concretos (no es casual que en boca de Guillermo de Baskerville, por ejemplo, se encuentren siempre R. Bacon o G. de Ockham) o bien opiniones opuestas y encontradas⁴³. Adquiere además la cita su justificación última en el concepto medieval de las *auctoritates* como fuentes y tesoro del saber, según hemos señalado antes⁴⁴. La mención u omisión de autor⁴⁵ depende del grado de difusión del texto citado: los textos bíblicos son los candidatos más cualificados para omitir su procedencia, así como las

³⁹ *Apostillas*, pág. 37.

⁴⁰ *Apostillas*, pág. 35.

⁴¹ *Apostillas*, pág. 38.

⁴² *Apostillas*, pág. 81.

⁴³ Cf. págs. 120-121, 160 y ss.

⁴⁴ La relación entre cita y pensamiento maduro o inmaduro ha sido puesta de relieve por Umberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona, 1983, pág. 103.

⁴⁵ Por supuesto en las citas en las que se menciona autor y/u obra no se indica, como es natural, la referencia concreta.

sentencias o dichos apodícticos de las grandes *auctoritates* o bien las citas en las que el contexto hace evidente su procedencia⁴⁶.

B) La introducción de excursus, diálogos, descripciones, arias eruditas, etcétera, presenta características similares a la utilización de las citas, pero en otra perspectiva. Limitándonos a los de fuentes literarias (con alguna excepción), vamos a exponer tres procedimientos sintomáticos del método de Umberto Eco para incorporar estos elementos a su narración, que tal vez sintetizen bien buena parte de su técnica literaria.

a) El primer procedimiento consiste en retomar un tema, una historia, una idea ya utilizada por otro escritor y recontarlo con diversas variantes, tratando de rivalizar con el modelo y superarlo, dándole una nueva dimensión. Esto fue bastante común, por ejemplo, entre los escritores latinos con relación a los griegos⁴⁷, pues en su concepción literaria la originalidad estaba menos en el tema que en la manera de expresarlo y dimensionarlo. Con diversas formas este principio literario se encuentra en muchas culturas. En *El nombre de la rosa* tenemos un ejemplo significativo: la historia del caballo Brunello que abre la novela⁴⁸: «...poco después escuchamos ruidos y, en un recodo, surgió un grupo agitado de monjes y servidores. Al vernos, uno de ellos vino a nuestro encuentro diciendo con gran cortesía:

—Bienvenido señor. No os asombréis si imagino quién sois, porque nos han avisado de vuestra visita. Yo soy Remigio da Voragine, el cillerero del monasterio. Si sois, como creo, fray Guillermo de Baskerville, habrá que avisar al abad...

—Os lo agradezco, señor cillerero —respondió cordialmente mi maestro— y aprecio aún más vuestra cortesía porque para saludarme habéis interrumpido la persecución. Pero no temáis, el caballo ha pasado por aquí y ha tomado el sendero de la derecha. No podrá ir muy lejos, porque al llegar al estercolero tendrá que detenerse...

—¿Cuándo lo habéis visto? —preguntó el cillerero.

—¿Verlo? No lo hemos visto, ¿verdad, Adso?... Pero si buscáis a Brunello, el animal sólo puede estar donde os he dicho.

El cillerero vaciló. Miró a Guillermo, después al sendero, y, por último, preguntó:

—¿Brunello? ¿Cómo sabéis...?

—¡Vamos! —dijo Guillermo—. Es evidente que estáis buscando a Brunello, el caballo preferido del abad, el mejor corcel de vuestra cuadra, pelo negro, cinco pies de alzada, cola elegante, cascos pequeños y redondos pero de galope regular, cabeza pequeña, orejas finas, ojos grandes. Se ha ido por la derecha, os digo, y, en cualquier caso, apresuraos.

⁴⁶ Problema distinto es el de la dificultad del lector, incluso culto, para reconocer las citas «camufladas» o saber el origen de otras reconocibles como tales.

⁴⁷ Es el método de la *imitatio* y *aemulatio*. Cf., por ejemplo, G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968.

⁴⁸ Págs. 30-33.

El cillerero, tras un momento de vacilación, hizo un signo a los suyos y se lanzó por el sendero de la derecha...

—Y ahora decidme —pregunté sin poderme contener—. ¿Cómo habéis podido saber?

—Mi querido Adso —dijo el maestro—, durante todo el viaje he estado enseñándote a reconocer las huellas por las que el mundo nos habla como por medio de un gran libro. Alain de Lille decía que *omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum* pensando en la inagotable reserva de símbolos por los que Dios, a través de sus criaturas, nos habla de la vida eterna... Me da casi vergüenza tener que repetirte lo que deberías saber. En la encrucijada, sobre la nieve aún fresca, estaban marcadas con mucha claridad las improntas de los cascos de un caballo, que apuntaban hacia el sendero situado a nuestra izquierda. Esos signos, separados por distancias bastante grandes y regulares, decían que los cascos eran pequeños y redondos, y el galope muy regular. De ahí deduje que se trataba de un caballo, y que su carrera no era desordenada como la de un animal desbocado. Allí donde los pinos formaban una especie de cobertizo natural, algunas ramas acababan de ser rotas, justo a cinco pies del suelo. Una de las matas de zarzamora, situada donde el animal debe de haber girado, meneando altivamente la hermosa cola, para tomar el sendero de su derecha, aún conservaba entre las espinas algunas crines largas y muy negras...

—Sí —dije—, pero la cabeza pequeña, las orejas finas, los ojos grandes.

—No sé si los tiene, pero, sin duda, los monjes están persuadidos de que sí. Decía Isidoro de Sevilla que la belleza de un caballo exige «*ut sit exiguum caput et siccum, pelle prope (corrijo el prope pelle del original) ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, unguicularum soliditate fixa rotunditas*». Si el caballo cuyo paso he adivinado no hubiese sido realmente el mejor de la cuadra, no podrías explicar por qué no sólo han corrido los mozos tras él, sino también el propio cillerero. Y un monje que considera excelente a un caballo sólo puede verlo, al margen de las formas naturales, tal como lo han descrito las *auctoritates*, sobre todo si —y aquí me dirigió una sonrisa maliciosa— se trata de un docto benedictino...»

Pues bien, esta historia, con distinto contexto y en otras circunstancias, se encuentra en el capítulo III del *Zadig* de Voltaire, el cual a su vez se inspira en la cuentística oriental⁴⁹:

«Un jour se promenant auprès d'un petit bois, il vit accourir à lui un eunuque de la reine, suivi de plusieurs officiers qui paraissaient dans la plus grande inquiétude, et qui couraient çà et là comme des hommes égarés qui cherchent ce qu'ils ont perdu de plus précieux. «Jeune homme, lui dit le

⁴⁹ Cf. H. Bénac, *Voltaire, Romans et Contes*, Garnier, Paris, 1960, págs. 6-9. Para el origen árabe de este cuento cf. pág. X y 617, núm. 18. Véase también G. Ascoli, *Zadig ou la Destinée. Histoire orientale*, éd. revue et complétée par J. Fabre, Didier, Paris, 1962, vol. II, págs. 31-33.

premier eunuque, n'avez-vous point vu le chien de la reine?» Zadig répondit modestement: «C'est une chienne, et non pas un chien. —Vous avez raison, reprit le premier eunuque. —C'est une épagneule très petite, ajouta Zadig; elle a fait depuis peu des chiens; elle boite du pied gauche de devant, et elle a les oreilles très longues. —Vous l'avez donc vue? dit le premier eunuque tout essoufflé. —Non, répondit Zadig, je ne l'ai jamais vue, et je n'ai jamais su si la reine avait une chienne.»

Précisément dans le même temps, par une bizarrerie ordinaire de la fortune, le plus beau cheval de l'écurie du roi s'était échappé des mains d'un palefrenier dans les plaines de Babylone. Le grand veneur et tous les autres officiers couraient après lui avec autant d'inquiétude que le premier eunuque après la chienne. Le grand veneur s'adressa à Zadig, et lui demanda s'il n'avait point vu passer le cheval du roi. «C'est, répondit Zadig, le cheval qui galope le mieux; il a cinq pieds de haut, le sabot fort petit; il porte une queue de trois pieds et demi de long; les bossettes de son mors sont d'or à vingt-trois carats; ses fers sont d'argent à onze deniers. —Quel chemin a-t-il pris? Où est-il? demanda le grand veneur. —Je ne l'ai point vu, répondit Zadig, et je n'en ai jamais entendu parler.»

Le grand veneur et le premier eunuque ne doutèrent pas que Zadig n'eût volé le cheval du roi et la chienne de la reine; ils le firent conduire devant l'assemblée du grand Desterham, qui le condamna au knout, et à passer le reste de ses jours en Sibérie. A peine le jugement fut-il rendu qu'on retrouva le cheval et la chienne. Les juges furent dans la douloureuse nécessité de réformer leur arrêt; mais ils condamnèrent Zadig à payer quatre cents onces d'or pour avoir dit qu'il n'avait point vu ce qu'il avait vu. Il fallut d'abord payer cette amende; après quoi il fut permis à Zadig de plaider sa cause au conseil du grand Desterham; il parla en ces termes:

«Étoiles de justice, abîmes de science, miroirs de vérité, qui avez la pesanteur du plomb, la dureté du fer, l'éclat du diamant, et beaucoup d'affinité avec l'or, puisqu'il m'est permis de parler devant cette auguste assemblée, je vous jure par Orosmade que je n'ai jamais vu la chienne respectable de la reine, ni le cheval sacré du roi des rois. Voici ce qui m'est arrivé. Je me promenais vers le petit bois où j'ai rencontré depuis le vénérable eunuque et le très illustre grand veneur. J'ai vu sur le sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu'ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours. D'autres traces en un sens différent, qui paraissaient toujours avoir rasé la surface du sable à côté des pattes de devant, m'ont appris qu'elle avait les oreilles très longues; et, comme j'ai remarqué que le sable était toujours moins creusé par une patte que par les trois autres, j'ai compris que la chienne de note auguste reine était un peu boiteuse, si je l'ose dire.

«A l'égard du cheval du roi des rois, vous saurez que, me promenant dans

les routes de ce bois j'ai aperçu les marques des fers d'un cheval; elles étaient toutes à égales distances. Voilà ai-je dit, un cheval qui a un galop parfait. La poussière des arbres, dans une route étroite qui n'a que sept pieds de large, était un peu enlevée à droite et à gauche, à trois pieds et demi du milieu de la route. Ce cheval, ai-je dit, a une queue de trois pieds et demi, qui, par ses mouvements de droite et de gauche, a balayé cette poussière. J'ai vu sous les arbres, qui formaient un berceau de cinq pieds de haut, les feuilles des branches nouvellement tombées; et j'ai connu que ce cheval y avait touché, et qu'ainsi il avait cinq pieds de haut. Quant à son mors, il doit être d'or à vingt-trois carats: car il en a frotté les bossettes contre une pierre que j'ai reconnue être une pierre de touche, et dont j'ai fait l'essai. J'ai jugé enfin, par les marques que ses fers ont laissées sur des cailloux d'une autre espèce, qu'il était ferré d'argent à onze deniers de fin.»

Tous les juges admirèrent le profond et subtil discernement de Zadig...»

En la novela de Umberto Eco esta historia, convenientemente adobada y salpicada de citas, como la del *Planctus naturae* (PL CCX, 579) de Alain de Lille o la de las *Etymologiae* (XII, 1, 46) de Isidoro de Sevilla⁵⁰, que la transportan a la Edad Media, caracteriza de una vez por todas al protagonista y su manera de pensar y actuar. Similar procedimiento puede advertirse en el sueño o visión de Adso⁵¹, que, según explica el propio Guillermo, remonta a la *Cena Cypriani*⁵²: «Guillermo me escuchó en silencio y luego me preguntó:

¿Sabes lo que has soñado?

—Lo que acabo de contar... —respondí desconcertado.

—Sí, claro. Pero ¿sabes que, en gran parte, lo que acabas de contar ya ha sido escrito? Has insertado personajes y acontecimientos de estos días en un marco que ya conocías. Porque la trama del sueño ya la has leído en algún sitio, o te la habían contado cuando eras un niño, en la escuela, en el convento. Es la *Coena Cypriani*.

Por un instante me quedé perplejo. Después recordé. ¡Era cierto! Quizá había olvidado el título, pero ¿qué monje adulto o monjecillo travieso no ha sonreído o reído con las diversas visiones, en prosa o en rima, de esa historia que pertenece a la tradición del rito pascual y de los *ioca monachorum*?»⁵³.

b) El segundo procedimiento es típicamente medieval. Tiene su base en el centón tardolatino y guarda parentesco con las *catenae* bíblicas medievales: extractos (versos, líneas, párrafos, etc.) de diversos autores unidos de manera que formen un conjunto nuevo e incluso un sentido distinto del original⁵⁴.

⁵⁰ Pág. 32.

⁵¹ Págs. 517 y ss.

⁵² Cf. *supra*.

⁵³ Otros calificarán este procedimiento de plagio, de falta de originalidad, como ha ocurrido también con algunas piezas de la literatura latina respecto a la griega.

⁵⁴ Cf. V. Paladini-M. de Marco, *Lingua e letteratura mediolatina*, Bolonia, 1970, págs. 88-91 y bibliografía en pág. 28,5; P. Lehmann, *Erforschung des Mittelalters*, Stuttgart, 1962; vol. V, págs. 24 y ss.

La descripción de la escena amorosa entre Adso y la aldeana se lleva a cabo con fragmentos del *Cantar de los Cantares* y otros autores medievales, dándole un sentido nuevo. Señalamos a continuación el origen de los textos en algunos párrafos sin indicar las pequeñas modificaciones (elementos de unión, tiempos de verbos, glosas, etc.) que introduce el autor⁵⁵: «... la cabeza (de la muchacha) se erguía altiva sobre un cuello blanco como una torre de marfil, los ojos eran claros como las piscinas de Hesebón, la nariz era una torre del Líbano, la cabellera, como púrpura (*Cant. 7, 5-6*). Sí, su cabellera me pareció como un rebaño de cabras, y sus dientes como rebaño de ovejas que suben del lavadero, de a pares, sin que ninguna adelante a su compañera. Y empecé a musitar: ¡Qué hermosa eres, amada mía! Tu cabellera es como un rebaño de cabras que baja de los montes de Galaad, como cinta de púrpura son tus labios, tu mejilla es como raja de granada, tu cuello es como la torre de David, que mil escudos adornan (*Cant. 4, 1 ss.*). Y consternado me preguntaba quién sería la que se alzaba ante mí como la aurora, bella como la luna, resplandeciente como el sol, *terribilis ut castrorum acies ordinata* (*Cant. 6, 10*)...

«*O sidus clarum puellarum*» (del poema *Laudes amice* de las Canciones Amorasas de Ripoll), le grité, «*o porta clausa, fons hortorum, cella custos unguentorum, cella pigmentaria*» (del poema *In nativitate Beate Marie Virginis* de Adam de St. Victor, *Anal. hym. 54, 383*), y sin quererlo me encontré contra su cuerpo, sintiendo su calor, y el perfume acre de unos ungüentos hasta entonces desconocidos. Recordé: «¡Hijos, nada puede el hombre cuando llega el loco amor!» (?), y comprendí que, ya fuese lo que sentía una celada del enemigo o un don del cielo, nada podía hacer para frenar el impulso que me arrastraba y grité: «*O languet!*» y: «*Causam languoris video nec caveo!*» (del poema *Vacillantibus trutinae* de los *Carmina Burana*). Porque además un olor de rosas emanaba de sus labios y eran bellos sus pies en la sandalias (*Cant. 7, 2*), y las piernas eran como columnas (*Cant. 5, 15*) y como columnas también sus torneados flancos, dignos del más hábil escultor (*Cant. 7, 2*)...

Y me besó con los besos de su boca, y sus amores fueron más deliciosos que el vino, y delicias para el olfato eran sus perfumes (*Cant. 1, 2-3*), y era hermoso su cuello entre las perlas y sus mejillas entre los pendientes (*Cant. 1, 10*), qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres, tus ojos son palomas (decía) (*Cant. 1, 5*), muéstrame tu cara, deja que escuche tu voz, porque tu voz es armoniosa y tu cara encantadora (*Cant. 2, 14*), me has enloquecido de amor, hermana mía, ha bastado una mirada, uno sólo de tus collares, para enloquecerme, panal que rezuma son tus labios, tu lengua guarda tesoros de miel y leche (*Cant. 4, 9-11*), tu aliento sabe a manzanas, tus pechos a racimos de uva, tu paladar escancia un vino exquisito que se derrama entre los dientes y los labios embriagando en un instante mi corazón enamorado (*Cant. 7, 9-*

⁵⁵ Págs. 300-302.

10) ... Fuente en su jardín, nardo y azafrán, canela y cinamomo, mirra y aloe, comía mi pan y mi miel, bebía mi vino y mi leche (*Cant.* 5, 1). ¿Quién era? ¿Quién podía ser aquella que surgía como la aurora, hermosa como la luna, resplandeciente como el sol, terrible como un escuadrón con sus banderas? (*Cant.* 6, 10).»

En la novela se prepara al lector para este procedimiento mediante las palabras del propio Adso⁵⁶: «¿Qué vi? ¿Qué sentí? Sólo recuerdo que las emociones del primer instante fueron indecibles, porque ni mi lengua ni mi mente habían sido educadas para nombrar ese tipo de sensaciones. Y así fue hasta que acudieron en mi ayuda otras palabras interiores, oídas en otro momento y en otros sitios, y dichas, sin duda, con otros fines, pero que me parecieron prodigiosamente adecuadas para describir el gozo que estaba sintiendo, como si hubiesen nacido con la única misión de expresarlo. Palabras que se habían ido acumulando en las cavernas de mi memoria y ahora subían a la superficie (muda) de mis labios, haciéndome olvidar que en las escrituras o en los libros de los santos habían servido para expresar realidades mucho más esplendorosas» y la cita del *Cantar de los Cantares* con que se inicia la escena⁵⁷: «De pronto me pareció que la muchacha era como la virgen negra pero bella de que habla el *Cantar*». La construcción del texto es explicada por Umberto Eco sin aludir a este procedimiento de la siguiente forma⁵⁸: «Quisiera poner un ejemplo de cómo contar es pensar con los dedos. Es evidente que toda la escena de la relación sexual en la cocina está construida con citas de textos religiosos, desde el *Cantar de los Cantares* hasta San Bernardo y Jean de Fecamp o Santa Hildegarde (*sic*) von Bingen... Sin embargo, cuando alguien me pregunta a quién pertenecen las citas y dónde acaba una y empieza la otra, ya no estoy en condiciones de decirlo.

De hecho, tenía decenas y decenas de fichas con todos los textos, y a veces páginas de libros, y fotocopias, muchísimas, muchas más de las que luego utilicé. Pero la escena la escribí de una tirada (lo único que hice después fue pulirla, como pasar una mano de barniz para disimular mejor las suturas). Así pues, escribía rodeado de los textos, que yacían en desorden, y la mirada se iba posando en uno u otro; copiaba un trozo y en seguida lo enlazaba con el siguiente... La cita que insertaba en cada caso era justa en función del ritmo con que la insertaba; desechaba con la mirada las que hubiesen detenido el ritmo de los dedos.»

Destacamos en esta ocasión la propiedad y eficacia del procedimiento para caracterizar los pensamientos de un joven monje sin experiencia alguna del mundo y que sólo puede sentir y expresarse a través de los textos, bíblicos en su mayoría, en los que se ha formado. Para ser consecuente con ello el autor, unas páginas más adelante⁵⁹ (411 y ss.), hace reflexionar de nuevo a

⁵⁶ Pág. 299.

⁵⁷ Pág. 300.

⁵⁸ *Apostillas*, pág. 50.

⁵⁹ Págs. 411 y ss.

Adso sobre sus penas de amor «a través de las palabras con que hablaban del amor los doctores de la Iglesia»⁶⁰, fundamentalmente Santo Tomás. Umberto Eco aplica aquí la técnica de los *Comentarios* de Beato de Liébana⁶¹, que conocía perfectamente por sus trabajos sobre este autor⁶².

c) El tercer procedimiento es más problemático. El lector —incluso medievalista— se siente arrollado por la erudición de Umberto Eco cuando, por ejemplo, diserta en varias ocasiones⁶³ sobre las distintas opiniones antiguas y medievales acerca de la risa, pues allí se recogen todos los autores que habían hecho referencia al tema durante esa larga época. Parece un estudio monográfico de ámbito filológico. Veamos, por ejemplo, la página 162:

«—Sin embargo, cuando ya el verbo de Cristo había triunfado en la tierra, Sinesio de Cirene dijo que la divinidad había sabido combinar armoniosamente lo cómico y lo trágico, y Elio Sparziano (= Esparciano) dice que el emperador Adriano, hombre de elevadas costumbres y de ánimo *naturaliter* cristiano, supo mezclar los momentos de alegría con los de gravedad. Por último, Ausonio recomienda dosificar con moderación lo serio y lo jocoso.

—Pero Paulino de Nola y Clemente de Alejandría nos advirtieron del peligro que encierran esas tonterías, y Sulpicio Severo, dice que San Martín nunca se mostró arrebatado por la ira ni presa de hilaridad.

—Sin embargo, menciona algunas respuestas del santo *spiritualiter salsa* —dijo Guillermo.

—Eran respuestas rápidas y sabias, no risibles. San Afrán (Efrén, quiere decir) escribió una parénesis contra la risa de los monjes, ¡y en el *De habitu et conversatione monachorum* se recomienda evitar las obscenidades y los chistes como si fuesen veneno de áspid!

—Pero Hildeberto (se refiere a H. de Lavardin o Cenomanensis) dijo: «*Admitenda tibi joca* (es decir, *ioca*) *sunt post seria quaedam, (/) sed tamen et dignis ipsa gerenda modis*». Y Juan de Salisbury autoriza una hilaridad moderada. Por último, el Eclesiastés, que citabais hace un momento al mencionar vuestra regla, si bien dice, en efecto, que la risa es propia del necio, admite al menos una risa silenciosa, la del ánimo sereno...»

Estudio eminentemente filológico, decíamos. Y así resulta, en efecto, ya que puede comprobarse (nos ahorramos ahora la presentación de la fuente) que la exposición procede del capítulo titulado «Bromas y veras en la literatura medieval», del ya clásico libro de E. R. Curtius, *Literatura europea*

⁶⁰ *Apostillas*, pág. 40.

⁶¹ Cf. S. Álvarez Campos, «Fuentes literarias de Beato de Liébana», *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, 1978, vol. I, págs. 119-162.

⁶² Cf. *supra*, pág. 00.

⁶³ Págs. 120-121, 161 y ss., etc.

y *Edad Media latina*⁶⁴ con una variación: la exposición de E. R. Curtius toma en Umberto Eco forma —resumida— de disputa teórica, en la que los defensores de las posiciones encontradas sólo esgrimen como argumentos, al estilo medieval, las opiniones de las *auctoritates*. Para el mundo medieval las obras de los predecesores formaban un patrimonio común en el que se podía entrar a saco sin necesidad de justificarlo con una cita. En algunas ocasiones tal método llevaba a que la obra resultase en su conjunto una auténtica amalgama, un «collage», un aluvión de materiales ajenos. ¿Muestra aquí Umberto Eco un ejemplo de tal proceder? ¿Responde este método (que afecta, como estamos viendo, a la novela en su conjunto) a una postura artística determinada (por ejemplo, la técnica del «collage») del profesor de Semiótica?⁶⁵ Por caminos distintos estamos hablando de lo mismo. Y es que *El nombre de la rosa* es una *Obra Abierta* cuyo sentido Umberto Eco se ha negado a revelar, porque es una cuestión que debe responder el propio lector⁶⁶. Nosotros hemos apuntado la nuestra.

Una vez que hemos analizado el mundo medieval de la novela y la técnica literaria que el escritor utiliza, nos resta ver el otro protagonista del hecho literario: el lector.

6. EL PÚBLICO DE LA NOVELA

El éxito mundial de esta novela traducida a múltiples idiomas, plantea un interrogante. *El nombre de la rosa* es un libro de los llamados «cultos», porque exige una formación cultural específica y un notable esfuerzo mental. Sin embargo, son miles sus lectores que no se han rendido ante una novela de una época que se desconoce, en la que se discuten temas que no interesan, con supuestos que se ignoran y, para mayor complejidad, llena de textos en latín⁶⁷. Umberto Eco, sorprendido también por esta difusión, aduce más de una razón para ello, síntoma de que la explicación no es sencilla. El recurso a la preterición⁶⁸, es decir, el procedimiento de dar por conocidos hechos que, sin embargo, se explican al mencionarlos, así como el tono didáctico de la exposición⁶⁹ puede facilitar las cosas a determinados tipos de lectores, pero

⁶⁴ Berna, 1948, citamos por la traducción española de Buenos Aires, 1976, págs. 594 y ss. Aquí en concreto nos referimos a las págs. 597-599.

⁶⁵ Sobre la coincidencia de esta postura literaria con algunos aspectos de la vanguardia artística actual trata Umberto Eco en el capítulo «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno» de *Apostillas*, págs. 71-78. Véase también el folleto de A. Bonito Oliva, «La transvanguardia italiana», Madrid, 1982 (1980). Debo esta última valiosa referencia, así como otros detalles de este trabajo, al profesor Francisco Javier de la Plaza.

⁶⁶ *Apostillas*, pág. 77.

⁶⁷ También de citas «camufladas» o sin indicación de su procedencia (*Apostillas*, pág. 81), que pueden resultar esenciales para comprender la auténtica dimensión del personaje o del pasaje. Este interés y esta dificultad explican precisamente trabajos como el que aquí hacemos.

⁶⁸ *Apostillas*, pág. 44.

⁶⁹ *Apostillas*, pág. 44.

no a todos, sobre todo a los de menor formación o menos específica. Puede pensarse que el lector haya ido saltando los excursus, sorteando el latín, evitando la terminología técnica y quedándose solamente con el diálogo policíaco, pero no resulta verosímil. De proceder así la obra quedaría reducida a una novela de Agatha Christie, apasionante tal vez, pero nada más. ¿Puede creerse satisfactorio además para este tipo de lector que el asesino, que es monje, mate en siete días a siete compañeros de regla para evitar que se leyese la parte perdida de la *Poética* de Aristóteles?

Tampoco resulta convincente del todo la teoría de Umberto Eco de la construcción de su propio lector: «...quería, con todas mis fuerzas, que se perfilase una figura de lector que, superada la iniciación, se convirtiera en mi presa, o sea en la presa del texto, y pensase que sólo podía querer lo que el texto le ofrecía. Un texto quiere ser una experiencia de transformación para su lector. Crees que quieres sexo, e intrigas criminales en las que acaba descubriéndose al culpable, y mucha acción, pero al mismo tiempo te daría vergüenza aceptar una venerable pacotilla que los artesanos del convento fabricasen con las manos de la muerte. Pues bien, te daré latín, y pocas mujeres, y montones de teología, y litros de sangre, como en el gran guignol, para que digas: «¡Es falso, no juego más!» Y en ese momento tendrás que ser mío...»⁷⁰. Lo lógico es que un lector que quiera sexo, intriga y acción, al que se le da a cambio latín y teología, cambie la lectura de *El nombre de la rosa* por cualquier novela del género negro. Sin embargo, no es así, aunque sospechamos que son muchos los abandonos entre los lectores que afirman haberla leído entera. La moda en esto también tiene su importante papel.

A decir verdad, haría falta un estudio sociológico sobre el lector de esta novela para comprender todas las razones de su difusión. La preterición, la exposición didáctica, la construcción y el engaño del lector⁷¹, la propaganda, etc., son procedimientos relativamente comunes en toda novela histórica de calidad. Pero quizá todo derive de que Umberto Eco ha conjugado además en *El nombre de la rosa* varios ingredientes que están en la raíz de su éxito: la intriga policíaca, la fascinación del mundo medieval y su literatura (salpicada de connotaciones modernas o que lo explican) y, por último, pero no menos importante, la técnica literaria, la construcción de una novela sorprendente en tantos aspectos. Son ingredientes tan eficaces como para atraer cada uno por sí mismo un tipo distinto de lector.

En esta novela, Umberto Eco ha aunado varios elementos heterogéneos: ha reconstruido el mundo medieval, ha aplicado la Semiótica a la novela policíaca y ha dejado planteados trascendentes interrogantes sobre la técnica literaria de la novela y la sociología del lector.

⁷⁰ *Apostillas*, págs. 56-57. Cf. también págs. 59-62.

⁷¹ Cf. *Apostillas*, pág. 59.