

LOS ANIMALES FANTÁSTICOS EN *IL MILIONE*: VARIOS EJEMPLOS DE *DESCRIPTIO*

(The fantastic animals in *Il Milione*: some examples of *descriptio*)

Ana Barja López*

Universidade de Santiago de Compostela

Abstract: In this paper we are going to carry out a rhetorical analysis of some marvellous elements included in the polian work, specifically the unicorn, the griffin, and the ruc. Furthermore, we are going to take into consideration the salamander. Marco Polo refers to this subject to clarify the legend associated to this animal and to explain its true nature and origin. Despite not using in all cases the same descriptive pattern, he employs the *descriptio* to rationalise the traditional legends around these figures.

Key Words: Marco Polo; Marvellous; Animals; Travel literature; Rhetoric.

Resumen: En este trabajo se realizará un análisis retórico de diversos elementos maravillosos presentes en la obra poliana, concretamente el unicornio, el grifo y el pájaro ruc. Además, se tendrá en cuenta la salamandra, a la que Marco Polo hace referencia con el fin de desmontar la leyenda asociada a este animal y aclarar su auténtica naturaleza. Aunque no utiliza siempre el mismo patrón descriptivo, emplea la *descriptio* para racionalizar las leyendas creadas por la tradición alrededor de estas figuras.

Palabras clave: Marco Polo; Maravilloso; Animales; Literatura de viajes; Retórica.

En los relatos de viajes se ofrece al lector la oportunidad de adentrarse en espacios desconocidos, nuevos mundos plagados de seres extraordinarios y otros prodigios de la naturaleza. Estas «maravillas» –término empleado por el propio viajero en su obra– eran una de las características principales de las digresiones que presentaban dichas crónicas. Conformaban lo que más poderosamente captaba la atención de lectores y oyentes, y eran también lo que proliferaba en gran medida en esta clase de textos desde sus orígenes, al tiempo que

* **Dirección para correspondencia:** Área de Filoloxía Románica. Facultade de Filoloxía. Universidade de Santiago de Compostela. Avda. Castelao, s/n. 15782 Santiago de Compostela (A Coruña). (ana.barja@usc.es).

en numerosas ocasiones venía ya destacado en el título de la obra. «Maravilloso» indicaría pues cosas extraordinarias vistas, miradas, admiradas y contadas a través de diversos procedimientos formales, amplificativos o no, repetitivos a veces, e incluso con digresiones, de las que sobresalen las descripciones como parte fundamental de los libros de viajes.

Existe una gran cantidad y variedad de elementos que forman parte del concepto *mirabilia*, así como son también múltiples las categorizaciones que se pueden establecer para su estudio¹. A pesar de que en la crónica del viaje de Marco Polo destaque en mayor medida todo lo relativo a lo maravilloso etnográfico, la clasificación de los prodigios que en ella aparecen se completa con lo maravilloso religioso, lo maravilloso legendario y lo maravilloso fantástico. Es en esta última tipología en donde se insertarán todos los prodigios referentes al reino animal, vegetal y mineral².

Nuestro estudio se centrará precisamente en ciertas digresiones que se recogen en *Il Milione* a través del análisis retórico de tres elementos maravillosos relacionados con el mundo animal: concretamente nos fijaremos en el unicornio, el grifo y el pájaro *ruc*, referidos a través de la técnica de la *descriptio*. Completamos esta contribución con el examen de un cuarto elemento, la salamandra, asociado en cierta forma al animal, pero al que Marco Polo alude para revisar la tradicional leyenda que lo envuelve y aclarar su auténtica naturaleza. Aunque no utiliza siempre el mismo patrón descriptivo, se sirve frecuentemente de este procedimiento retórico para racionalizar las historias creadas por la tradición alrededor de estas figuras, justificado por el carácter práctico propio de la tipología de los libros de viajes³.

Por otra parte, hay que señalar que las fuentes literarias que mencionan los animales en la Edad Media son múltiples y diversas. Los bestiarios, las fábulas o los *exempla* recrean en sus libros desde diferentes perspectivas imágenes y textos con descripciones e interpretaciones que tratan de enseñar e instruir al público.

1. Los animales fantásticos

En la tipología de los relatos de viajes el mundo animal aparece representado a menudo por bestias fabulosas y monstruosas, al lado de especies reales, conocidas o desconocidas, para el hombre occidental de aquel momento. Las criaturas que encuentra y que le llaman la atención son descritas tanto por su forma como por su comportamiento. La racionalización de la maravilla se percibe en estos casos de forma evidente y alcanza a una gran variedad de seres. Una magnífica ilustración es la recreación de unas culebras o serpientes de tamaño desmesurado que se encuentran en la provincia de Yunnan y que describe con detalle:

1 *Vid.*, por ejemplo, los estudios de Dubost (1991), Kappler (1986), Le Goff (1985) y Pérez Priego (1995). En nuestra clasificación seguimos fundamentalmente a este último.

2 La temática de lo maravilloso es relevante y fundamental en la literatura de viajes; tomando como referente esta materia en el libro de Marco Polo, *vid.* Badel (1981), Barbieri (2004), Lerner (2001), Marroni (2008), y Zaganelli (1996) entre otros.

3 Como se sabe, no se conserva ningún manuscrito de la obra original. En nuestro caso las citas del texto han sido extraídas de la edición crítica de Bertolucci (2008), que sigue la versión toscana del mss. II.IV.136, conservado en la Biblioteca de Florencia. Destacamos en cursiva todas aquellas expresiones que aluden a la maravilla.

E in questa provincia nasce lo grande colubre e 'l grande serpente, che sono sì dismisurati che ogni uomo ne dovrebbe pigliare *maraviglia*; e sono molto oribile cosa a vedere. Sapiate per vero che lli vi n' à di lunghi .x. passi, e sono grossi .x. palmi: e questi sono li maggiori. Elli ànno due gambi dinanzi, presso al capo, e non ànno piede, salvo un' unghia fatta come di leone; lo ceffo à molto grande, lo naso maggior ch' un gran pane, la bocca tale che bene inghiottirebbe un uomo al tratto, lli denti grandissimi; ed è ismisuratamente grande e fiera, che no è uomo né bestia che no la dotti e non n' abbia paura. E ancora vi n' à d' e minore, cioè d' otto passi e di .vj. (Bertolucci 2008: 185 –cap. 118–).

Según el mercader los ofidios más grandes llegan a medir diez pasos de largo y diez palmos de grueso⁴. Tienen dos patas delante, cerca de la cabeza y una uña como la de un león en lugar de pie. La cabeza es gigantesca, la nariz más grande que un pan enorme y una boca con unos dientes tan grandes que podría engullir a un hombre de un bocado. Tan grandes y fieras son, que causan temor al verlas, y las hay también más pequeñas, de ocho o seis palmos de longitud. De lo que cuenta deducimos que son cocodrilos y no serpientes lo que está tratando de describir, pese a la imperfecta explicación que da de estos animales, al decir que solamente tienen dos patas, unos ojos de gran tamaño, así como al atribuirles hábitos más terrestres que acuáticos: «Elle dimorano lo die sotterra per lo grande caldo; la notte escon fuori a pascere, e prendi tutte quelle bestie che possono avere. Elle vanno a bere al fiume e al lago e a le fontane» (Bertolucci 2008:185 –cap. 118–). En la Antigüedad, la primera descripción detallada del cocodrilo remonta a Herodoto (s. V a. C.), que destaca como característica principal de la naturaleza de este reptil el hecho de que no consume ningún alimento durante la época invernal (Pou 1919, I: 181).

Además, en el texto se describe a su vez el modo en el que los cazadores apresan a estas bestias, las cuales, por su grosor, al salir a buscar alimento por las noches dejan un surco en la arena, bajo el cual los cazadores colocan una lámina de acero para atrapar a su presa. Al regresar por el mismo camino, el animal cae en la trampa muriendo de inmediato⁵: «E quando lo colubre viene pre questo luogo, percuote in questo ferro sì forte, che ssi fende dal capo a piede infino al bellico, si che muore incontanente; e cosi la prendono i [cacciatori]» (Bertolucci 2008: 186 –cap. 118–).

Este ejemplo permite constatar la particularidad de un libro de viajes dominado por la visión racionalista del mercader. Su intención es alejarse de lo establecido por la tradición, sustituyéndolo por las cosas vistas por él mismo u oídas a personas dignas de crédito. Hay que tener en cuenta la mentalidad de comerciante de Marco Polo, que lo lleva a interpretar la realidad de acuerdo con sus códigos culturales, aunque cediendo en muchas ocasiones a las sugerencias de tradiciones literarias y populares.

4 A lo largo de la historia la serpiente fue representada de forma negativa y hostil desde la tradición judeo-cristiana. *Vid.* sobre este tema Bodson (1989), donde se estudia la evolución de la animadversión hacia este animal a través de los testimonios antiguos.

5 Según el texto, al morir el animal le extraen la hiel y la venden muy cara, ya que es el mejor antídoto contra la mordedura de un perro rabioso, al tiempo que este líquido ayuda a curar heridas y facilita el parto a las mujeres: «è la migliore medicina al morso del cane rabioso [...] E quando una donna non può partorire, dånole a bere un poco di quel fiele, incontanente parturisce. La terza si è buona a nascita» (Bertolucci 2008: 186 –cap. 118–).

2. 1. El unicornio

En la Edad Media, el unicornio era una de las bestias feroces más célebres. Se le atribuye una fuerza desmesurada representando la potencia y la fuerza, sobre todo, a través de su cuerno⁶, al mismo tiempo que encarna la pureza. Una criatura ambivalente que evoca tanto la idea de una sublimación milagrosa de la vida carnal, como de una fuerza sobrenatural que emana de lo que es puro. Como contrapunto a las propiedades venenosas y diabólicas atribuidas a la salamandra⁷, que veremos más adelante, hay que señalar el poder salvífico del cuerno del unicornio, que, cuando se introduce en el lago envenenado por la serpiente, hace inofensivo el veneno para que el resto de los animales puedan beber⁸.

Entre los textos clásicos que nos ofrecen las primeras descripciones de esta criatura se encuentra el *Physiologus* griego⁹, que recoge el episodio conocido de la captura del unicornio por la doncella (leyenda que Marco Polo pretende desmitificar en el relato), así como referencias a las propiedades de contraveneno que posee el cuerno¹⁰. Plinio lo consideraba como el animal más salvaje de la India, y otros autores que le siguen se preguntan ya si este animal debe confundirse o no con el rinoceronte, que los romanos veían combatir en el circo contra osos y elefantes. La tradición cristiana posterior tiene muy presente al unicornio en sus escritos. Isidoro de Sevilla trata de fundir en sus *Etimologías* este mito con la descripción del rinoceronte, concepción que continúa en los bestiarios en los que el unicornio es representado como una criatura fabulosa a partir de la descripción deformada y mal comprendida del rinoceronte asiático¹¹.

Muchos quisieron ver en este animal el símbolo del hombre que, enamorado de una mujer, confía ciegamente en ella, pero se ve traicionado¹². Este motivo lo recogen, entre

6 Una de las características principales atribuidas al cuerno fue la de representación de la fuerza de Dios, y así la simbología cristiana medieval reservó este atributo para simbolizar la fuerza y el poder generoso del Salvador. El unicornio representa la pureza de Cristo (Charbonneau-Lassay 1996: 271).

7 Para más información, *vid.* Barja López (2016).

8 «Sea por el símbolo de su cuerno –que aparta las aguas contaminadas, detecta los venenos y no puede tocarlo impunemente más que una virgen–, [...] sea que, perseguido e invencible, sólo se puede capturar con el ardid de una doncella que lo adormece con el perfume de la leche virginal» (Chevalier 1986: 1038). La figura del unicornio también tiene un sentido soteriológico. Según la leyenda, los animales del bosque se reúnen alrededor de las fuentes envenenadas por una serpiente y, antes de beber, esperan a que el unicornio entre en ella haciendo la señal de la cruz con el cuerno, quedando el agua purificada y libre de veneno (Ayerra; Gugliemi 1971: 98).

9 El unicornio aparece por vez primera en un texto de Ctésias (siglo V a. C.). El médico griego describe en su obra *Indica* una especie de asno salvaje de ojos azules, cabeza colorada, y provisto de un cuerno único, en ocasiones retorcido. Vive en la India, y se convierte así en una de las maravillas que todo viajero ansía ver (Pastoreau 2011: 80).

10 Para ahondar en el estudio de la simbología del unicornio y su cuerno, y sus posibles analogías con otros animales, *vid.* Darbord 2015: 15-35.

11 En el *Fisiólogo* latino se compara con un macho cabrío y la forma de atraparlo es descrita de un modo similar. Además, en el libro de Daniel (8: 5-7), se nos cuenta la visión que tiene del mismo, un animal con un cuerno único: «Como miraba atentamente, he aquí un chivo (macho cabrío) que [...] tenía un gran cuerno entre sus cejas. Llegó hasta un carnero que tenía dos cuernos» (García Fernández 1997: 642).

12 Por otro lado, según San Juan Crisóstomo, los unicornios o licornios son los justos, por encima de los que se halla Jesucristo, que combate contra sus adversarios con su cruz como un cuerno, en el que descansa nuestra confianza (Chevalier 1986: 1038). Podemos establecer aquí un paralelismo con la salamandra, a la que se hace también alusión en el libro de Daniel al referir la historia de los jóvenes en el horno, y que es asimismo emblema de los justos, cuya fe en Dios permanece siempre intacta (*vid. infra*).

otros, Richard de Fournival en su *Bestiaire d'Amour*¹³ y, en la lírica románica medieval, el más célebre de los *trouvères* –Thibaut de Champagne¹⁴–, y algunos de los poetas de la poesía siciliana del *Duecento* como Stefano Protonotaro¹⁵.

Centrándonos en el libro de viajes, apreciamos un claro ejemplo de *descriptio* por la forma en que aparece presentado el unicornio en *Il Milione*:

Elli ànno leofanti assai salvatichi e unicorni, che no son guari minori d'elefanti: e' son di pelo bufali, i piedi come di lefanti; nel mezzo de la fronte ànno un corno grosso e nero. E dicovi che no fanno male co quel corno, ma co la lingua, che l'anno spinosa tutta quanta di spine molto grandi; lo capo ànno come di cinghiaro, la testa porta tuttavia inclinata ve<r>so la terra: sta molto volentieri tra li buoi (Bertolucci 2008: 245 –cap. 162–).

Este procedimiento digresivo, que el autor acostumbra a utilizar cuando se trata de un elemento único, aislado de su entorno, tiene como finalidad que el lector pueda hacerse una idea de lo que le es desconocido utilizando dos técnicas, la *evidentia* y la *similitudo*. En esta ocasión el autor ha de remitirse a la *evidentia* para facilitar la comprensión del lector. En el texto, se dice que el pelo lo tienen como los búfalos, las patas como las del elefante y en el medio de la frente, un cuerno grande y negro. En realidad, los rinocerontes de Sumatra poseen dos cuernos, uno en la nariz y otro en la frente. Hieren con la lengua, llena de grandes espinas –creencia legendaria dado su aspecto rugoso– y su cabeza se parece a la del jabalí. Aquí, la comparación general puede darnos una idea sobre el tamaño del unicornio y las unidades de la *evidentia* (pelo, pata y cabeza) se explican por su semejanza con tres elementos-base conocidos por la experiencia occidental (búfalo, elefante y jabalí). La *descriptio* se complementa con dos unidades más (cuernos y lengua espinosa), explicadas sin necesidad de recurrir a la *similitudo* (Domínguez 1997: 181-182).

El procedimiento que se emplea en el texto para describir el unicornio puede considerarse como un medio para cuestionar la creencia difundida tradicionalmente por los bestiarios –y lo mismo ocurrirá con la salamandra, como veremos más adelante–, en los que la sección en la que se expone la naturaleza del animal se cierra con una reflexión final en la que se condensa la enseñanza. A través de la ironía¹⁶ nos indica que en realidad se está refiriendo

13 «Et par le flairier meïsme fui je pris, ausi com li unicornes ki s'endort au douc[h] flair de la virginité a la damoisele. [...] Et Amors, ki est sages venerres, me mist en mon cemin une pucele a qui douc[h]jour je me sui endormis et mors de tel mort com a Amor apartient, c'est desesperance sans atente de merci» (Zambon 1987: 56).

14 Concretamente Thibaut compara el amante con el unicornio que queda atrapado en el regazo de la doncella para expresar su pasión amorosa, fijándose en la parte final de la captura y en la muerte del animal en relación con el sometimiento del amante a la dama en la *chanson* que comienza: «Aussi come unicornie sui / Qui s'esbahist en regardant / Quant la pucele va mirant./ Tant est liee de son ennui./ Pasmé chiet en son giron / Lors l'ocit on en traïson / Et moi ont mort d'autel senblant / Amors et ma dame, por voir:/ Mon cuer ont n'en puis point ravoïr» (Wallensköld 1925: 112-113, vv. 1-9).

15 Stefano Protonotaro, en *Assai mi piaceria*, hace referencia a este animal «che m'a distrettamente / tutto ligato intorno / come fa l'unicorno / d'una pulcella vergine dorata / che da li cacciatori è amaestrata./ la quale dolcemente lo'namora / si che lo lega e quegli no'n de cura» (Di Girolamo 2008, II: 340, vv. 33-39).

16 *Vid.* Lausberg 1975: 118. Así, dando por supuesto que el tema de la doncella es conocido por el lector, asegura que este animal no se deja tomar en brazos por una virgen, sino todo lo contrario.

al rinoceronte: «Ell'è molto laida bestia <a vedere>, né non è, come si dice di quà, ch'ella si lasci prendere a la pulcella, ma è'l contradio» (Bertolucci 2008: 245 –cap. 162–).

Rinoceronte, *monoceros* y unicornio serán términos que se confundan a lo largo de toda la Edad Media¹⁷. El rinoceronte es considerado por la simbología cristiana como la figura antitética del unicornio o licornio. Ctesias –citado antes– menciona al rinoceronte en su obra *Indica* y Eliano retoma y amplifica sus apreciaciones, que hacen alusión, sobre todo, a su cuerpo blanco y a su cabeza purpúrea. Por su parte, Plinio se fija en que el *rhinoceros* afila su cuerno para deshacerse de su enemigo, el elefante; y describe al antecedente del unicornio, el *monoceros*, un animal feroz que vive en la India y que es un híbrido que parece un caballo, pero con patas de elefante, cabeza de ciervo y cola de jabalí. Además, tampoco puede ser cazado vivo (Ribémont 2005: 224-225).

Una diferencia importante separa al rinoceronte y al unicornio. En contraposición al unicornio, que busca los perfumes y la pureza de los elementos, al rinoceronte le gusta revolcarse en el fango contaminado de los pantanos. En *Il Milione* se dice de este animal que «sta molto volentieri tra li buoi» (Bertolucci 2008: 245). Por consiguiente, representa pecado, mientras que el unicornio significa pureza. Su cuerno se interpretó como un emblema del demonio del Orgullo, por lo que cabe señalar un posible paralelismo entre la figura del onagro y la del rinoceronte¹⁸.

2.2. El grifo y el pájaro *ruc*

Lo maravilloso tiene un peso especial en la isla de Madagascar, debido fundamentalmente a la presencia de monstruos aéreos como los grifos o los pájaros *ruc*. El grifo se conforma como un animal híbrido de león con águila, y las descripciones más antiguas proceden de Ctesias y Herodoto. Algunas versiones del *Physiologus* griego mencionan a este animal fabuloso, desde una perspectiva puramente cristiana, viéndolo como imagen del arcángel Miguel o de la Virgen (Maspero 1997: 357). En la Edad Media fue usado con valor simbólico por los autores cristianos atendiendo a que, en su doble naturaleza de águila y de león, se creían reconocer las dos naturalezas de Cristo –tanto la humana como la divina–. En este sentido, cabe destacar que el carro triunfal que Dante imagina en el *Purgatorio* está tirado por un grifo, representando la Iglesia conducida por Jesucristo¹⁹. El equivalente árabe-persa que corresponde al grifo del imaginario occidental es el pájaro *ruc*²⁰. Esta es un ave de rapiña enorme, que suele ser de color blanco y dispone de fuerza suficiente como para levantar a un elefante²¹.

17 Vid. sobre esta cuestión el magnífico trabajo de Ribémont (2005).

18 El onagro constituye una especie de asno salvaje de la familia del unicornio, que se sitúa fundamentalmente en la zona occidental de África del Norte y en Asia occidental. Vincent de Beauvais nos dice de él que hay que considerarlo tanto imagen del Orgullo como símbolo de Satán (Charbonneau-Lassay 1996: 237).

19 «Lo spazio dentro a lor quattro contiene / un carro, in su due rote, triunfale / ch'al collo d'un grifon tirato venne» (*Purgatorio*, XXIX, vv. 106-108) (Bosco; Reggio 1979, II: 501-502). Más información en Vigh 2014: 341-358.

20 Sobre la temática del pájaro *ruc* en Marco Polo, vid. Faucon 1997: 110.

21 También el Preste Juan menciona al pájaro *ruc*, aunque lo defina como grifo, pues eso es lo que nos hace pensar debido a las características que le atribuye: «son capaces de llevar a su nido un buey o un caballo [...] en nuestra tierra nace el mar de Arayne, [...] y que ningún hombre puede cruzarlo salvo nosotros, pues nos hacemos transportar por nuestros grifos» (Martín Lalanda 2004: 128).

Como vemos en la siguiente descripción, los habitantes de la isla de Madagascar toman por un *ruc* al ave que es mitad pájaro y mitad león:

Dicomi certi mercatanti che vi sono iti, che v'à uccelli grifoni, e questi uccelli appaiono certa parte dell'anno, ma non sono così fatti come si dice di qua, cioè mezzo uccello e mezzo liono, ma sono fatti come aguglie, e sono grandi com'io vi dirò. Egli pigliano l'alifante e portallo su in aire, e poscia lasciano cadere, e quelli si disfa tutto; poscia si pasce sopra lui. Ancora dicono quelli che l'anno veduti, che l'aliie sue sono sì grandi che cuoprono xx pasi, e le penne sono lunghe .xij. pasi, e sono grosse come si conviene a quella lunghezza (Bertolucci 2008: 288 –cap. 186–).

No obstante, Marco Polo supone que por su tamaño debe de ser un grifo: «Elli àno sì divisate bestie e uccelli ch'è una *maraviglia*. Quelli di quella isola si cchiamano quello uccello *ruc*, ma per la grandezza sua noi crediamo che sia grifone» (Bertolucci 2008: 288 –cap. 186–).

En esta ocasión, al igual que en el caso del unicornio, el autor utiliza la *evidentia* para facilitar la comprensión del lector, describiendo minuciosamente el pájaro *ruc* mediante la enumeración de sus particularidades. El texto introduce, además, la descripción del animal mediante la técnica conocida como *sphraghis autoptica*, a través de la cual el viajero insiste sobre la veracidad de lo escrito (aunque él mismo no haya sido testigo de tales sucesos, los describe basándose en testimonios oculares dignos de fe), como si existiese la presuposición de que lo que se cuenta no puede ser cierto porque es desconocido («com'io vi dirò», «come si dice di qua»). Más concretamente, y de acuerdo con Valeria Bertolucci, se trata de un sello de autenticidad del relato que puede encontrarse a lo largo del texto, en el prólogo o en la dedicatoria. Es pues una fórmula de aseveración a la que recurre el viajero para certificar la verdad, y en la que vista y oído representan la única fuente de lo narrado²². El ser fiel a la verdad, en ocasiones lleva al cronista a emplear repetidamente estructuras estereotipadas que garanticen la autenticidad de su historia. En este caso las referencias al pájaro vienen dadas por mercaderes que precedieron a Marco Polo, fueron testigos de la existencia de esas criaturas porque las vieron o se lo contaron, y éstos a su vez se lo transmitieron a él. Aparte de referirse al *ruc* como un híbrido, cuenta que sus alas son tan grandes que abarcan veinte pasos, las plumas trece, y a través de una *comparatio* final establece que son tan gruesas como corresponde a su longitud. Aquí la comparación general puede darnos una idea sobre el tamaño del pájaro *ruc* y las unidades de la *evidentia* (alas, plumas y fortaleza) se explican por su semejanza con elementos-base conocidos por el lector (medidas de longitud y robustez, de las que nos podemos hacer una idea al asegurar que dichas aves pueden elevar un elefante con el pico).

22 El origen de la *sphraghis autoptica* se halla en la concepción antigua de la *historia*, que se fundamenta en la experiencia personal directa como testigo de los hechos, y está ligada principalmente a la capacidad cognoscitiva de la vista –que según Aristóteles es el sentido primario de una investigación científica– a la que el oído sirve de apoyo solamente cuando el primero no llega, por razones obvias de espacio y tiempo, a “ver” (Bertolucci 2011: 11-12).

En el reino de Mutapali se encuentra una especie de águilas blancas depredadoras de serpientes, que tienen en su poder numerosos diamantes. Aun cuando no sean grifos, poseen ciertas características que nos remiten a ellos:

Ancora li òmini ànno li diamanti per un altro modo: ch'elli vanno sì grandi fossati e s'i profondo che veruno vi puote andare; ed elli sì vi gittaro entro cotali pezzi di carne, e gittala in questi fossati. La carne cade in su questi diamanti; e ficcansi nella carne. E su queste montagne istano aguglie bianche, che stanno per questi serpenti; quando l'aguglie sentono questa carne in questi fossati, si vanno colà giù e ricala in su la ripa di questo fossato. E questi vanno a l'aguglie, e l'aguglie fuggono, e li uomini truovano in questa carne questi diamanti (Bertolucci 2008: 263 –cap. 171–).

En el texto se describen las diversas formas con las que los habitantes de la zona consiguen dichas piedras preciosas. En concreto, se nos detallan tres. En primer lugar, cuando llueve, el agua baja en torrentes desde las montañas debido a su gran altura, y la gente va por donde el agua ha pasado en busca de este mineral. En segundo lugar, los barrancos son tan grandes y profundos que son inaccesibles. La gente va hasta allí con grandes pedazos de carne que arroja al barranco, los diamantes quedan incrustados en la carne. Unas águilas blancas los cogen, colocándolos en el borde superior del barranco. Las gentes las espantan y así logran hacerse con ellos. Además, como las águilas comen la carne y con ella los diamantes, «li uomini vanno la matina al nido de l'aguglie e truovane co l'uscita loro di questi diamanti» (Bertolucci 2008: 263 –cap. 171–). El autor se sirve de una acumulación detallada y concreta para referir este proceso.

2.3. La salamandra

Por último, abordamos dentro de esta sucinta serie de ejemplos de *descriptio* relacionados con el mundo animal, la salamandra, que constituye un caso paradigmático de racionalización del elemento maravilloso en el texto poliano. La referencia al amianto que aparece en el relato –pues se trata en realidad de este material– está relacionada con la desmitificación de una leyenda que tiene su origen en el *Physiologus*²³ y que cuenta la historia de un animal que tiene la propiedad de vivir en el fuego.²⁴

La presentación que realiza *Il Milione* de la salamandra parece que guarda afinidad con la versión que menciona uno de sus textos precursores, la *Carta del Preste Juan al emperador bizantino Manuel Comneno*. En ambos relatos se trata de refutar la creencia

23 Aquí se describe como un animal que, cuando penetra en un horno ardiente, apaga la llama y, al entrar en la sala de calderas, la extingue también (Ayerra Redín; Gugliemi 1971: 83).

24 «Y si la salamandra extingue el fuego por su propia virtud, ¿no deberían los justos apagar mucho más el fuego mediante su propia virtud divina, cuando detuvieron las fauces de los leones, del mismo modo que los tres hombres arrojados a la tremenda hoguera no sufrieron mal alguno y apagaron efectivamente el fuego?» (Bianciotto 1980 : 112). Por otra parte, en la lírica italiana Giacomo da Lentini se hace eco de la leyenda en su poema *Madonna dir vo voglio*, al comparar las cualidades fantásticas que se le atribuyen con el enamorado que sufre por amor y que tiene «fuego en el corazón» (vv. 24-29) (Antonelli 2008, I: 11).

popular que aseguraba que era una bestia que vivía en el fuego argumentando que ningún animal puede hacer tal cosa²⁵:

[...] neuno animale puote vivere nel fuoco; ma dirovi come si fa la salamandra [...]. Egli è vero che quella vena si cava e stringesi insie[me], e fa fila come di lana; e poscia la fa seccare e pestare in grandi mortai di covro; poscia la fanno lavare e la terra si ccade, quella che v'è apiccata, e rimane le file come di lana; e questa si fila e fassine panno da tovaglie. Fatte le tovaglie, elle sono brune; mettendole nel fuoco diventano bianche come nieve; e tutte le volte che sono sucide, si pognono nel fuoco e diventano bianche come neve. E queste sono le salamandre, e l'altre sono favole (Bertolucci 2008: 80-81 –cap. 59–).

Así pues, según el veneciano, el procedimiento empleado para obtener este mineral se describe en cuatro pasos. En un primer momento se extrae de la mina, se prensa y se obtienen unos hilos como de lana. Posteriormente, se deja secar y se machaca en unos grandes morteros de cobre, después se lava para que se desprenda la tierra que lleva impregnada y quedan unos filamentos como si fueran de lana. Luego se hilan, dando lugar a un paño como el de los manteles. Al terminar su elaboración, éstos son de un color oscuro, pero al ponerlos en el fuego se vuelven blancos como la nieve. Cada vez que se ensucian, vuelven a blanquear en el mismo instante en que entran en contacto con la llama.

En esta ocasión, la descripción del amianto se encuentra al servicio de la *similitudo*²⁶. Así, el proceso por el cual se describe el elemento en el texto está constituido por una relación de semejanza entre el hecho y el asunto, que apreciamos a través de una sucesión de comparaciones («fa fila come di lana», «rimane le file come di lana», «diventano bianche come nieve»). Tras extraerse de la mina y prensarse, se enjuga, se tritura y se lava, dando lugar a hilos que siempre remiten a un mismo material, la lana, que se envuelve creando un paño que recuerda al de los manteles que, al arder no solo no se destruye, sino que cambia de tonalidad. A pesar de que la comparación se emplea en procesos muy dispares²⁷, en el caso del texto de Marco Polo sigue el modelo de dos

25 «En otra de nuestras tierras que se encuentra al sur [...] habita el animal que llamamos salamandra; su naturaleza es más extraña que la de cualquier otra criatura, pues sólo la salamandra puede vivir en el fuego y morir en cuanto lo abandona. Solemos ordenar que quienes saben escoger sus pieles las recojan, para luego batirlas como se hace con el lino [...]. Las gentiles y bellas dueñas y doncellas de mi corte hilan y tejen luego estas pieles, convirtiéndolas en suaves y hermosos paños [...] que no precisan de lavanderas, pues, cuando han menester de ser lavados [...] son purificados con el hierro en el fuego, de suerte que todos quedan blancos en un momento, sin tacha ni mácula» (Martín Lalanda 2004: 114-115). En esta carta, pues, se asegura que el amianto, material con el que se podían tejer prendas incombustibles, procedía de un pelo criado por el animal (Pierre de Beauvais lo relaciona con el vellocino de oveja). Marco Polo, por su parte, niega que el amianto o asbesto se extraiga del pelo de este animalillo, sino de la veta de un mineral conocido como “salamandra” en el Medio Oriente (García Arranz 1990: 57-58).

26 La *similitudo* se define como una realidad de la vida natural y humana, puesta en paralelo con la materia a la que se enfrenta el autor. Dado que su función no es otra que la de aclarar y enriquecer el asunto tratado, debe ser concreta y conocida para los lectores (Lausberg 1975: 202-203).

27 Existen tres procesos en los cuales se emplea la comparación, a saber: en procesos humanos finitos, en procesos de la vida natural –ambos perceptibles por los sentidos–, y en procesos humanos o suprahumanos, no perceptibles por los sentidos (Lausberg 1975: 202).

técnicas perceptibles por los sentidos. Se trata de un proceso natural finito –histórico o concebido como tal– como es la formación del amianto o asbesto, que se compara con la existencia de un fenómeno natural infinito, esto es, un animal mitológico conocido como salamandra.

Partiendo de la base de que la *similitudo* que aquí se nos presenta muestra un grado mínimo de cognoscibilidad²⁸, podemos establecer que las conexiones entre la imagen comparativa y el objeto que ésta ilustra son totalmente infrecuentes, puesto que niega toda referencia al animal mitológico. La forma descriptiva que adopta el texto puede ser entendida como una manera de desmitificar la creencia, difundida mediante la tradición de los bestiarios, como un medio de justificar y argumentar las razones de por qué este elemento no se corresponde con lo establecido por la tradición del modo más claro y didáctico posible. Ya que el amianto o asbesto resiste al fuego, se pensó que esta fibra procedía de la lana que cubría a la salamandra y con la cual se defendía de las altas temperaturas. Así, asume la identificación de esta bestia con el amianto para desmentir la leyenda creada por la tradición alrededor de este animal, dejando bien claro que las antiguas creencias son fábulas.

3. Conclusión

El viaje es una experiencia intelectual y de conocimiento en la Edad Media, y es clave la búsqueda de maravillas en cada uno de ellos. Son varias las técnicas de las que se sirve el viajero para describirlas, aunque hemos decidido limitarnos al análisis de cuatro elementos que se hallan al servicio de la *descriptio* en la obra de Marco Polo. Desde el punto de vista retórico la comparación o *similitudo* es el recurso más rentable, pues ante lo desconocido se recurre a la homologación de lo extraño con elementos de la propia cultura, y este es el método que Marco Polo emplea para describir la salamandra, por ejemplo.

Para el autor, el principal problema al que debe enfrentarse es el hecho de contar las maravillas de un modo preciso, transmitiéndolas a través de la palabra escrita, que, a veces, resulta imperfecta e insuficiente. Por ello, lo que importa es el testimonio del viajero y su veracidad, aunque el texto no constituya un fiel reflejo del talento narrativo del autor del relato. A pesar de que la separación de las formas discursivas ‘narración’ y ‘descripción’ resulta compleja, porque, si bien no son análogas, se pueden considerar complementarias, en los libros de viajes medievales la descripción sustituye en ocasiones a la narración, posiblemente para situar al público en contacto directo con los elementos que ha de conocer a través del relato.

La observación directa constituye para él un instrumento clave para el conocimiento de lo maravilloso, de lo increíble, de lo imprevisible. Lo observado pasa entonces a ser real al penetrar en el universo de lo que es reconocido comúnmente. Como hombre

²⁸ Los grados de cognoscibilidad de la *similitudo* son tres: máximo, intermedio y mínimo. Esta gradación se refiere tanto al contenido de la imagen comparativa como a la conexión de dicha imagen con el objeto ilustrado por la comparación (Lausberg 1966: 253).

medieval mediatizado por la tradición, acepta e incorpora algunos elementos maravillosos y, sin embargo, a través de su mentalidad práctica, desmiente mitos como el de la salamandra y el unicornio. En el primero de los casos, acepta la identificación de la salamandra con el amianto y a él se refiere mediante una sucesión de comparaciones, mientras que al unicornio lo describe a través de la ironía como un simple rinoceronte, sirviéndose paralelamente del recurso retórico conocido como *evidentia*. Esta técnica la emplea a su vez para referirse al pájaro *ruc*, sirviéndose al mismo tiempo de la *sfraghis autoptica* para introducir la descripción del mismo, mientras que el grifo aparece referido a través de una acumulación detallada.

En consecuencia, a partir del viajero veneciano, notamos que se construye una imagen ambigua en torno al otro, que no es ni positiva ni negativa, sino simplemente diferente. Las culturas visitadas por el viajero poseen costumbres distintas a la propia y las observa, comenta y critica. Cuando Marco Polo se refiere al unicornio, se apresura a afirmar que se trata del rinoceronte, y al mencionar a la salamandra la identifica con el amianto considerando que son fábulas todo lo que se dice al respecto. El viaje es, por lo tanto, un medio para construir identidades, y en el caso de este mercader, su experiencia de la realidad representa el reflejo de una nueva visión del mundo y la comprensión de sus gentes, costumbres y maravillas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONELLI, Roberto (ed.) (2008): *Giacomo da Lentini*, edizione promossa dal Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani. Milano: Mondadori.
- AYERRA REDÍN, Marino; GUGLIEMI, Nilda (trad.) (1971): *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Buenos Aires: EUDEBA.
- BADEL, Pierre-Yves (1981): “Lire la merveille selon Marco Polo”. *Revue des sciences humaines*. Tomo 55, n. 183: 7-16.
- BARJA LÓPEZ, Ana (2016): “La racionalización de la maravilla: la salamandra y el unicornio en *Il Milione*”. *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali. Aspects du merveilleux dans les littératures médiévales*, éd. par F. E. Consolino et al. Turnhout: Brepols, 255-265.
- BARBIERI, Alvaro (2004): *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*. Verona: Fiorini.
- BERTOLUCCI, Valeria (ed.) (2008): *Milione: versione toscana del Trecento / Marco Polo*. Milano: Adelphi.
- (2011): *Scritture di viaggio : relazioni di viaggiatori e altre testimonianze letterarie e documentarie*. Roma: Aracne.
- BIANCIOTTO, Gabriel (1980): *Bestiaires du Moyen Age*. Paris: Stock-Moyen Age.
- BODSON, Liliane (1989): “L'évolution du statut culturel du serpent dans le monde occidental de l'Antiquité à nos jours”. *Histoire et Animal*, ed. de Alain Couret et Frédéric Oge. Toulouse: Presses de L'Institut d'Etudes politiques de Toulouse.
- BOSCO, Ugo; REGGIO, Giovanni (eds.) (1979): *Divina Commedia / Dante Alighieri*. Firenze: Le Monnier.

- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996): *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Palma de Mallorca: Olañeta, D. L.
- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DARBORD, Bernard (2015): “El unicornio como animal ejemplar en cuentos y fábulas medievales”. *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord de C. Alvar. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 15–35.
- DI GIROLAMO, Costanzo (ed.) (2008): *I poeti della scuola siciliana / edizione promossa dal Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*. Milano: Mondadori. Vol. II.
- DOMÍNGUEZ, César (1997): “‘E contauan una grand maravilla’: lo maravilloso y sus fórmulas retóricas en los libros de viajes medievales”. *Scriptura*. Vol. 13: 179–91.
- DUBOST, Francis (1991): *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XI-ème-XIIIème siècles): l’autre, l’ailleurs, l’autrefois*. (2 vols.) Paris: Honoré Champion.
- FAUCON, Jean- Claude (1997): “La représentation de l’animal par Marco Polo”. *Médiévales*. Vol. 32: 97–117. [accesible en http://www.persee.fr/docAsPDF/medi_0751-2708_1997_num_16_32_1384.pdf, fecha de consulta 10/03/2017]
- GARCÍA ARRANZ, Juan José (1990): “La salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional”. *NORBA-ARTE*. Vol. 13: 53–68.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (1997): “La evolución de la leyenda del unicornio en la Baja Edad Media. Historia de una pareja”. *Actas del VI Congreso Internacional de la A.H.L.M. (Alcalá de Henares, 12-16 sept. 1995)*, ed. por J. M Lucía Megías. Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones. Vol. I: 639-652.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, D.L.
- LARNER, John (2001): *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*. Barcelona: Paidós.
- LAUSBERG, Henrich (1966): *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- (1975): *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid: Gredos.
- LE GOFF, Jacques (1985): *Lo Maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.
- MARRONI, Sergio (2008): “La meraviglia di Marco Polo”. *I viaggi del Milione: Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni. Convegno Internazionale (Venezia 6-8 ottobre 2005)*, a cura di S. Conte. Roma: Tllesmedie, 233–262.
- MARTÍN LALANDA, Javier (ed.) (2004): *La carta del Preste Juan*. Madrid: Siruela.
- MASPERO, Francesco (1997): *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell’immaginario dei popoli antichi*. Casale Monferrato: Piemme.

- PASTOREAU, Michel (2011): *Bestiaires du Moyen Age*. Paris: Seuil.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1995): “Maravillas en los libros de viajes medievales”. *Compás de Letras*. Vol. 7: 65-78.
- POU, Bartolomé (trad.) (1919): *Los nueve libros de la Historia de Herodoto de Halicarnaso*. Madrid: Librería de Perlado, Páez y C.. Vol. I.
- RIBÉMONT, Bernard (2005), “Du rhinocéros à la licorne: question de dénomination”. *Etudes de langue et littérature françaises de l’Université de Hiroshima*. Vol. 24: 223-239 [accesible en http://www.rhinoresourcecenter.com/pdf_files/123/1238059385.pdf, fecha de consulta 10-03-2017]
- VIGH, Eva (2014): “‘La doppia fiera’. La lettura del grifone tra Medioevo ed Età Moderna”. *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, a cura di C. Cattermole et al. Madrid: La Discreta.
- WALLENSKÖLD, Axel Gabriel (ed.) (1925): *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*. Paris: Librairie Ancienne Edouard Champion.
- ZAGANELLI, Gioia (1996): “Viaggiatori europei in Asia nel Medioevo. Note sulla retorica del mirabile”. *Studi testuali*. Vol. 4: 157- 165.
- ZAMBON, Francesco (ed.) (1987): *Il Bestiario d’amore e la risposta al bestiario di Richard de Fournival*. Parma: Pratiche.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Ana Barja López es alumna del Programa de Doctorado en Estudios Medievales de la Universidad de Santiago de Compostela. Es licenciada en Filología Inglesa y ha cursado el Máster en Estudios Medievales Europeos en dicha universidad. Actualmente prepara una Tesis Doctoral sobre la presencia de lo maravilloso en *Il Milione*.

Fecha de recepción del artículo: 23-03-17

Fecha de aceptación del artículo: 18-04-17