



PÉREZ DÍAZ, Eduardo. “La lógica de lo monstruoso en el Infierno de Dante”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007), 39pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/perez.pdf>

ISSN: 1886-5623

Recibido: 01/08/07 Aceptado: 22/10/07

---

## LA LÓGICA DE LO MONSTRUOSO EN EL INFIERNO DE DANTE

EDUARDO PÉREZ DÍAZ

Universidad de Alcalá

### Resumen

En el Infierno de Dante encontramos numerosos seres monstruosos de las tradiciones pagana y cristiana. Para insertar tal cantidad de elementos heterogéneos en una férrea estructura analógica, el poeta se sirve de determinadas marcas de monstruosidad que, al combinarse, permiten mantener la identidad del monstruo y adaptarlo al Infierno. Descubrimos, asimismo, que la lógica de lo monstruoso se basa en dos propósitos: orden y doctrina. La cultura popular en la Edad Media, en torno a lo grotesco y carnalesco, tiende a la transgresión de los límites naturales y sociales. Dante, como modelo de la cultura oficial, introduce un principio de ordenación en lo monstruoso para desactivar su componente de irreverencia y revelar la divina supremacía, que alumbra monstruos para mostrarnos los peligros del pecado y apartarnos de él.

**Palabras clave:** Edad Media, literatura medieval, Dante, Divina Comedia, Commedia, Infierno, monstruo, grotesco.

### Abstract

Several monstrous beings from classical and pagan traditions appear in Dante's Inferno. To be able to fit so many heterogeneous elements in a strong analogical structure, the poet uses certain marks of monstrosity which, combined, permit keeping the monster's identity and adapting it to the Inferno. Meanwhile, we discover that the logic of the monstrous is based on two purposes: order and doctrine. Popular culture in the Middle Ages, centred around the grotesque and carnivalesque, was fond of transgression of natural and social borders. Dante, a model of official culture, introduced an organizing principle in the monstrous in order to disable its component of irreverence, and reveal likewise divine supremacy, which brings forth monsters to show us the perils of sin, keeping us away from it.

**Keywords:** Middle Age, Medieval literature, Dante, Divine Comedy, Commedia, Inferno, monster, grotesque.

### 1. Introducción

**R**eflexionemos acerca del concepto de monstruo. Como primera aproximación, Kappler apunta que *monstruo es aquél cuyo aspecto nos resulta insólito por la forma de su cuerpo, color, movimiento, voz, e incluso por las funciones, partes o cualidades de su naturaleza.*<sup>1</sup> José Manuel Pedrosa señala que:

---

<sup>1</sup> Kappler, C., *Monstruos demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal 1986.

Se considera un ser monstruoso a aquél que se diferencia de los de cualquier especie por la anormalidad de su constitución física, de su tamaño o de determinadas costumbres, y porque esa anormalidad se contrapone de modo inarmónico y por lo general inquietante o amenazante a la normalidad del resto de los seres.<sup>2</sup>

En ambos casos, el monstruo se define por oposición: no sabemos qué es, pero sí qué no es: monstruoso es lo a-normal, entendido lo normal como aquello que una colectividad humana asume como habitual, frecuente o espontáneo. Así lo señala Kappler en su libro, más adelante:

Resulta claro que no existe *una* definición del monstruo, sino *diversos* intentos de definición, que varían según los autores y, sobre todo, según las épocas. En el sentido más amplio, el monstruo se define *con relación* a la norma, siendo esta un postulado de sentido común; el pensamiento no atribuye al monstruo con facilidad una existencia *en sí*, mientras que la concede espontáneamente a la norma<sup>3</sup>.

Efectivamente, las concepciones de lo monstruoso varían, sobre todo, *según la época*. Victoria Cirlot, en su artículo “La estética de lo monstruoso en la Edad Media” afirma que el monstruo es *un ser dentro del orden*<sup>4</sup>, refiriéndose naturalmente a la concepción medieval del mismo. Analizando una serie de bestiarios de la época, llega a la conclusión de que no son *un entretenimiento frívolo para oídos curiosos de fantasías clásicas*<sup>5</sup>, sino que estamos ante intentos taxonómicos, llenos de sentido para el pensamiento analógico medieval: el bestiario pretende clasificar, revelar el orden intrínseco de la naturaleza, manifestación de la gloria divina. Cirlot apoya esta idea con una cita de San Agustín: *totum igitur ordine includitur (todo está encerrado dentro del orden)*<sup>6</sup>. María José Vega comienza su volumen *Los libros de prodigios en el Renacimiento* señalando que *los monstruos y prodigios no son únicamente fenómenos insólitos y extraordinarios ni desviaciones del curso de la naturaleza*<sup>7</sup>. Así, mientras desde la perspectiva contemporánea, eminentemente empirista y científicista, el

---

<sup>2</sup> Pedrosa, J. M., *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Medusa, Madrid, 2002, p. 152.

<sup>3</sup> Kappler, 1986, p. 235. La cursiva es del autor.

<sup>4</sup> Cirlot, V., “La estética de lo monstruoso en la Edad Media”, en *Revista de literatura medieval* 2 (1990), p. 178.

<sup>5</sup> Cirlot, 1990, p. 178.

<sup>6</sup> Cirlot, 1990, p. 178.

<sup>7</sup> Barcelona, Publicaciones del Seminario de literatura medieval y humanística, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002, p. 7.

monstruo es lo anormal entendido como *fallo* o *error* en las leyes naturales, para el hombre del medievo, en su perspectiva teocéntrica, es anormal sólo en relación consigo mismo o con sus propias perspectivas de *normalidad*, pero encaja perfectamente en el superior orden divino. Kappler cita también a San Agustín, que lo expone de forma clarísima en su *Civitas Dei*: *¿Quién sería lo bastante loco para pensar que el Creador se ha equivocado, cuando ignora por qué razón ha hecho eso?*<sup>8</sup> Esta frase nos lleva a una idea importante, que expresa perfectamente Sorbinus en su *Tractatus de Monstris* (1570) y que cita María José Vega: *Dios utiliza la naturaleza para significar (Deum autem uti saepe rebus naturalibus significative)*<sup>9</sup>. Continúa la autora recordando los términos que para designar lo monstruoso propone Cicerón en su *De divinatione*, y que tanta influencia tendrían en los textos medievales sobre el asunto:

Los sucesos que se producen *contra natura* – había señalado Cicerón – se llaman *monstra*, *prodigia*, *ostenta* o *portenta*. Se llaman *monstra* de *monstrare*, porque muestran alguna cosa. Se llaman también *ostenta* y *portenta*, de *ostendere* y *portendere* porque hacen manifiesto u ostensible algo antes de que ocurra. Se les otorga además el nombre de *prodigium* porque dicen en la lejanía, de *porro dicere*, o de *pre-dicere*, esto es, porque dicen antes lo que ha de suceder después<sup>10</sup>.

De hecho el mismo término *teratoscopia*, muy empleado en el siglo XVI para designar las artes adivinatorias a partir del prodigio o el monstruo, se forma a partir de la raíz griega *téras*, que, como señala Vega, alude tanto a un ser monstruoso como a un signo<sup>11</sup>. Más adelante concluye la autora que *la premisa más relevante de la interpretación profética y doctrinal de los prodigios es que la monstruosidad y el portento son las formas elegidas por Dios para comunicarse con los fieles*<sup>12</sup>. Thomas de Cantimpré, un dominico flamenco que vivió durante el siglo XIII, a quien parafrasea Cirlot, insiste en esta idea:

Todos los seres de la naturaleza son nobles, “puesto que no han sido creados sin sentido ni por azar (*otiose neque casualiter*), sino para complementar (*sed propter aliquod complementum*) y por tanto, desempeñar alguna función digna de consideración e incluso el ser concebido como lo más vil tiene un lugar y un orden noble (*et ideo habet etiam aliquod reputatum vilissimum locum et ordinem nobilem*)<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> Kappler, 1986, p. 239.

<sup>9</sup> Vega, 2000, p. 22.

<sup>10</sup> Vega, 2002, p.7.

<sup>11</sup> Vega, 2000, p. 11.

<sup>12</sup> Vega, 2000, pp. 25-6.

<sup>13</sup> Cirlot, 1990, p. 180.

Además, “*anuncian maravillosamente la existencia de Dios por su diversidad y su tamaño*” (*sua diversitate vel magnitudine Deum mirabilem predicant*)<sup>14</sup>.

Podríamos citar muchos otros ejemplos, pero parece suficiente. Digamos, en fin, que la idea de monstruo, independientemente de su relación con el resto del mundo, parece la misma para nosotros que para un hombre de la Edad Media (o el Renacimiento): un ser desvinculado de lo normal. Ahora bien, su sentido, entidad real y connotaciones simbólicas difieren sustancialmente de un espacio cultural a otro. El monstruo medieval, es algo que, pese a ser formalmente ajeno a la norma, no se conceptualiza como fallo o error, sino como excepción profundamente significativa e importante.

Ahora bien, ¿qué *significa* el monstruo? ¿Cuál es la naturaleza de su mensaje? A este respecto encontramos dos tendencias en cierto modo contrapuestas: el monstruo como consecuencia y el monstruo como aviso. En primer lugar, Elena del Río, en *Una era de monstruos*, señala que *los comportamientos aberrantes son sancionados con el nacimiento de monstruos*<sup>15</sup>. Es decir, el monstruo es un castigo divino, la consecuencia de un pecado. Ahora bien, en palabras de la misma autora, puede entenderse también como *señal de un acontecimiento catastrófico futuro. El prodigio es una manifestación que debe ser interpretada por la comunidad, y que antecede al hecho que anuncia*<sup>16</sup>. Vega incide también en esta idea:

El prodigio y el monstruo se consideran como los significantes de un significado diferido, ausente en el momento de su aparición, y en esto se asemejan a los textos proféticos, que también presignifican hechos futuros y que postulan, por ello, una referencia posterior al momento de su escritura.<sup>17</sup>

Deberemos analizar el tratamiento de lo monstruoso en la Commedia en relación con esta polaridad.

Es necesario tener muy en cuenta la fisonomía para entender lo monstruoso medieval. Todo comportamiento o actitud contrarios a la normalidad tendrán el correspondiente reflejo externo, claro y tangible. En una carta citada por Kappler, Cristóbal Colón se sorprende de que los antropófagos, habitualmente considerados

---

<sup>14</sup> Cirlot, 1990, p. 180.

<sup>15</sup> Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 64.

<sup>16</sup> Río, 2003, p. 21.

<sup>17</sup> Vega, 2000, p. 8.

como monstruos, no sean *más deformes que los otros*<sup>18</sup>. El pensamiento analógico asignará a lo oculto o esencial unas características físicas concordantes. Kappler lo señala con claridad:

Lo imaginario medieval es extremadamente “estructuralista”; es la forma lo significativo, y es de la forma de la que se parte para imaginar el contenido que se ignora o para justificar lo que se conoce<sup>19</sup>.

Así, en nuestro análisis partiremos de lo físico para entender el ser monstruoso en su conjunto.

A continuación da comienzo nuestro recorrido por el Infierno de Dante, cuyos monstruos identificaremos e inventariaremos, señalando los rasgos asignados por la tradición (pagana o cristiana) y los añadidos por el propio Dante. A partir del contraste entre estos dos conjuntos de marcas podremos reconstruir el proceso de adaptación de los monstruos al universo particular del poeta, según la función que éstos deban desempeñar en él. Por último, de todos estos datos extraeremos las pertinentes conclusiones sobre el tratamiento de lo monstruoso en la obra.

## 2. Monstruos

### 2. 1. Monstruos de la tradición pagana

Ed ecco verso noi venir per nave  
un vecchio, bianco per antico pelo,  
gridando [...]<sup>20</sup>

Así aparece **Carón**, el primero de los monstruos infernales. Un poco más abajo se dice: *[...] che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.*<sup>21</sup> Y después:

---

<sup>18</sup> Kappler, 1986, p. 248. Desconcierto similar produjo el nacimiento de dos gemelos morfológicamente exactos pero de caracteres totalmente distintos, caso recogido por Río, 2003, p. 190.

<sup>19</sup> Kappler, 1986, p. 18.

<sup>20</sup> Todas las citas por la edición de Ángel Crespo, Madrid, Círculo de Lectores, 2003, Canto III, vv. 82-84:

Contemplamos de un bote la arribada,  
con un viejo de antiguo y blanco pelo,  
vociferando [...]

<sup>21</sup> Canto III, v. 99: [...] cuyos ojos circunda un fuego horrible.

Caron dimonio, con occhi di bragia,  
loro accennando, tutte le raccoglie,  
batte col remo qualunque s'adagia.<sup>22</sup>

De carácter iracundo y despiadado, Carón habla amenazante a las almas que se aproximan y las golpea implacable con el remo. Además, grita y se encoleriza, hasta el punto de que Virgilio tiene que llamarle a la calma (*Caròn, non ti crucciare*<sup>23</sup>). El reflejo físico de este comportamiento es el fuego de sus ojos, que Dante menciona en dos ocasiones.

Tanto en la tradición como en la *Commedia* es viejo, de pelo blanco, violento e iracundo. Dante no necesita modificar nada en él porque le tiene reservada la misma tarea que desempeñaba en la mitología: Carón aparece antes del I círculo, y conduce a las almas hasta el Infierno propiamente dicho. Por ello el proceso de adaptación es sencillo: simplemente lo calca a su universo, si bien marcado con esas llamas que apuntan, por un lado, al carácter de su portador y, por otro, funcionan como señal, colocada a las puertas, de lo que encontraremos dentro del Infierno.

Un poco más adelante aparece **Minos**:

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:  
essamina le colpe ne l'intrata;  
giudica e manda secondo ch'avvinghia.

Dico che quando l'anima mal nata  
li vien dinanzi, tutta si confessa;  
e quel conoscitor de le peccata

Vede qual luogo d'inferno è da essa;  
cignesi con la coda tante volte  
quantunque gradi vuol che giù sia messa.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Canto III, vv. 109-111:

Carón, demonio que al mirar abrasa,  
llamándolos, a todos recogía,  
da con el remo a aquel que se retrasa.

<sup>23</sup> Canto III, v. 94: A pesar de estar traducido en la versión de Ángel Crespo por *no grites más*, textualmente significa *no te encolerices* o *no te irrites*.

<sup>24</sup> Canto IV, vv. 4-12:

Minos horriblemente allí gruñía:

La marca de monstruosidad en Minos, según lo visto, es la cola, cuya función no podría ser más importante: con ella se encarga de asignar los castigos que recibirá cada espíritu. Es un juez justo que se expresa de forma racional e incluso sabia:

“O tu che vieni al doloroso ospizio”  
[...]  
“guarda com’entri e di dui tu ti fide:  
non t’inganni l’ampiezza de l’intrare!”<sup>25</sup>

¿Qué hace entonces en el Infierno, convertido en un monstruo? Dante no podía pasar por alto los pecados que se le atribuyen<sup>26</sup>, de manera que si por un lado lo mantiene en su puesto de juez como personaje sabio<sup>27</sup>, portador de cierta dignidad, por otro lo marca con una cola que, al enroscarse, recuerda inevitablemente a la serpiente, cuya simbología para el Cristianismo está estrechamente relacionada con lo demoníaco. Así pues, Dante toma este personaje de la mitología clásica pero lo marca con un rasgo propio del simbolismo cristiano: el poeta está combinando dos tradiciones; en qué proporción y según qué principios es algo que iremos descubriendo a medida que avancemos en nuestro análisis.

---

examina las culpas a la entrada  
y juzga y manda al tiempo que se lía.

Digo que cuando el alma malhadada  
llega ante él, confiesa de inmediato,  
y él, que tiene del mal ciencia acabada,

ve el lugar infernal de su reato;  
tantas veces el rabo al cuerpo envuelve  
cual grados bajará por su mandato.

<sup>25</sup> Canto IV, vv. 16, 19 y 20:

“¡Oh tú que al triste hospicio estás llegando  
[...]  
ve cómo entras y en quién tu alma confía  
no te engañe la anchura de la entrada...!”

<sup>26</sup> Según la mitología, Minos es protagonista de numerosos conflictos amorosos y lujuriosos, hasta el punto de que se le atribuye la invención de la pederastia.

<sup>27</sup> Hesíodo, Virgilio e incluso Homero consideran que en los infiernos siguió ejerciendo sus reales funciones y que administraba justicia al pueblo de las sombras.

El siguiente monstruo es **Cerbero**. Dante nos lo describe del siguiente modo:

Cerbero, fiera crudele e diversa,  
con tre gole caninamente latra  
sopra la gente che quivi è sommersa.

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,  
e 'l ventre largo, e unghiate le mani,  
graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra.<sup>28</sup>

Y un poco más abajo:

Quando si scorse Cerbero, il gran vermo,  
le bocche aperse e mostrocci le sanne;  
non avea membro que tenesse fermo.

E' l duca mio distese le sue spanne,  
prese la terra, e con piene le pugna  
la gittò dentro a le bramose canne.<sup>29</sup>

Dante conserva el aspecto mitológico de Cerbero. Para empezar, se trata de un perro, animal vilipendiado en numerosísimas ocasiones por los Libros sagrados y los

---

<sup>28</sup> Canto VI, vv. 13-18:

Cerbero, fiera cruel y diferente,  
caninamente ladra con tres voces  
por sobre aquella sumergida gente.

Graso y negro es su pelo; ojos atroces;  
su vientre es ancho y sus uñas manos  
al desollar las almas son feroces.

<sup>29</sup> Canto VI, vv. 22-27:

Cerbero, aquel gusano, como un reto,  
sus colmillos al vernos nos mostró;  
no había miembro que tuviese quieto.

Mi maestro ambas palmas extendió  
y, tomando de tierra dos puñados,  
a las ávidas fauces los lanzó.



textos de los Padres de la Iglesia<sup>30</sup>. Aquí se destaca su roja vista (como Carón), ancho vientre, uñas, pelo y colmillos como rasgos repugnantes y terroríficos. Además le llama gusano; hay quien ha señalado que quizá emplee esta palabra por su similitud con una serpiente, puesto que Cerbero era representado en ocasiones con sus tres cabezas erizadas de estos reptiles. Otros directamente traducen por *reptil* o *sierpe*. No obstante, el término gusano (*vermo*) no parece elegido al azar o por simple conveniencia métrica: además de ser un habitante del subsuelo (cercano por tanto al Infierno<sup>31</sup>), se alimenta de tierra, como hace aquí el can<sup>32</sup>. Según Plan de Carpin, citado por Kappler en su libro, los tártaros, seres de naturaleza demoníaca, tienen esta característica: *Cibi eorum sunt omnia quae mandi possunt*<sup>33</sup>. Luego continúa Kappler señalando que la manera de alimentarse es tenida muy en cuenta en la caracterización de los monstruos medievales. Así, uno que come cualquier cosa manifiesta unos primitivos instintos irracionales y desordenados que se vinculan, efectivamente, con lo demoníaco, en cuanto que no responden al equilibrio de un alma cercana al bien. El gran antropólogo Claude Lévi-Strauss elaboró en sus *Mitológicas* una interesante teoría en torno a las maneras de comer y cocinar, conocida como la teoría de *lo crudo y lo cocido*, según la cual la comida cruda se corresponde con la ausencia de cultura-civilización y la cocida implica el desarrollo de las mismas, pues se sirve de dos intermediarios entre el hombre y lo salvaje (recipiente y agua) que suponen un grado de sofisticación alejado de lo primitivo. Entre ambas situaciones se encuentra lo asado, pues, si bien se aparta de lo crudo, implica un menor refinamiento que lo cocido. A la luz de esta teoría resulta especialmente revelador el hecho de que Cerbero coma tierra: no sólo no está cocinada, sino que ni siquiera es comestible, y se muestra como una clara anormalidad, signo además de gula y salvajismo extremos. Todo esto responde a la función y sentido de Cerbero en el Infierno: se encuentra a la entrada del III círculo, en el cual se castiga la gula. Es por tanto muy significativo que Virgilio lo aplaque ofreciéndole tierra y que Dante emplee precisamente la palabra gusano para nombrarlo.

---

<sup>30</sup> Véase Charbonneau – Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, 1997, tomo I, pp. 293-4.

<sup>31</sup> Para la concepción medieval de la tierra y lo subterráneo, ver el clásico estudio de Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, cap. VI.

<sup>32</sup> Para la simbología del gusano, véase la citada obra de Charbonneau – Lassay, tomo II, pp 835-842..

<sup>33</sup> Kappler, 1986, p. 153: Su alimento es todo aquello que puede ser comido.

El canto VII comienza con las palabras de **Pluto**, de impenetrable significado (*Papé Satàn, aleppe!*), de modo que parece tener afectada la capacidad de expresión. Físicamente se menciona la *voce chioccia*<sup>34</sup> y *quella 'nfiata labbia*<sup>35</sup>; Virgilio, al dirigirse a él, le llama lobo y alude a la rabia que lo consume<sup>36</sup>.

Es llamativo que toda la caracterización esté relacionada con el lenguaje: palabras incomprensibles, descripción de su boca y su voz. Además, por medio del lenguaje Virgilio le hace caer a tierra. Según Kappler *El lenguaje es un elemento de fascinación que, como el color, contribuye a intensificar el grado de lo maravilloso*<sup>37</sup>. Si la forma de comer (o cocinar) apunta claramente a la presencia o ausencia de civilización y cultura, lo mismo ocurre con el lenguaje, elemento exclusivamente humano relacionado en múltiples sociedades con la divinidad. La ausencia o perversión del mismo señala un desorden, una anomalía claramente relacionada con lo monstruoso.

Pluto es presentado a la entrada del IV círculo, donde están los pródigos y los avaros, de manera que aparece, al igual que en la mitología, claramente vinculado a la riqueza: por su boca engordada nos dice cosas incomprensibles, sin verdadero sentido o valor, vanas como la riqueza. Además, Virgilio lo hace caer con unas simples palabras (le llama *lobo maldito*, animal que, según Charbonneau-Lassay, es símbolo de la rapacidad y la avaricia<sup>38</sup>), aludiendo así, quizá, a la fragilidad de la riqueza, que, como el arrojido de Pluto, viene y se va bruscamente.

Entre las murallas de Dite y la laguna Estigia, donde están los que pecaron de ira, encontramos a las **Furias**:

dove in un punto furon dritte ratto  
tre furie infernal di sangue tinte,  
che membra femanine avieno e atto,

---

<sup>34</sup> Canto VII, v. 2: Ronca voz.

<sup>35</sup> Canto VII, v. 7: Crespo traduce *aquella boca fiera* siendo, literalmente, *hinchada*.

<sup>36</sup> Canto VII, vv. 8-9.

<sup>37</sup> Kappler, 1986, p. 195.

<sup>38</sup> Charbonneau – Lassay, 1997, tomo I, p. 312.

e con idre verdissime eran cinte;  
serpentelli e ceraste avien per crine,  
onde le fiere tempie erano avvinte.<sup>39</sup>

Mas adelante:

Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;  
battiensi a palme, e gridaban sí alto<sup>40</sup>.

Aunque la función de las Furias en el universo mitológico es siempre la de ejecutar los castigos impuestos a los hombres, no existe una concepción unívoca de ellas: en algunos casos aparecen como bestias vengadoras y sanguinarias que se recrean en su labor, torturando con deleite a sus víctimas hasta volverlas locas; en otros son guardianas de las leyes que garantizan el orden en la naturaleza y se las llega a identificar con las Euménides (diosas bienhechoras). Dante no sólo opta por la versión más truculenta y terrorífica, sino que además sus Furias aparecen tan absolutamente arrebatadas que se autolesionan desgarrándose el pecho. En cuanto a los atributos físicos, mantienen las alas y las serpientes de la tradición mitológica. Finalmente, solicitan de Medusa, de la que nada se nos dice, que petrifique a alguien, quizá al propio Dante.

Si las Furias, arrebatadas de la misma ira que castigan, se arañan el pecho, **Minotauro** muerde su propia carne, lo cual, a la luz de la teoría de *lo crudo y lo cocido*, supone una intensa marca de monstruosidad, pues implica comer algo no sólo crudo, sino además vivo y propio:

---

<sup>39</sup> Canto IX, vv. 37-42:

por donde, de improviso, se asomaron  
tres Furias que de sangre iban teñidas:  
cuerpos de hembras, y ademán, mostraron.

Iban de hidras verdísimas ceñidas:  
cerastes y culebras su crin era,  
que orlábales las frentes desabridas.

<sup>40</sup> Canto IX., vv. 49-50:

Con las uñas cada una se encocora  
el pecho; se palmean, gritan alto.

[...] sé stesso morse,  
sí come quei cui l'ira dentro fiacca.<sup>41</sup>

Minotauro no habla, aunque parece entender las duras palabras que le dirige Virgilio, pues se enfurece al escucharlas. Por otro lado, Dante no se refiere a su aspecto físico, de manera que suponemos el mitológico.

La sustitución de la cabeza humana por la de un toro supone la supresión de la parte más importante del hombre. En su origen, el Minotauro es considerado un ser salvaje e irracional, antítesis, por ejemplo, de los toros asirios de rostro humano<sup>42</sup>. Así, mientras éstos simbolizan la unión de la inteligencia con la fuerza, aquél es muestra de la primacía de lo animal sobre lo racional. De hecho, en la Edad Media y el Renacimiento, ante la cuestión de si los monstruos tienen alma, algunos pensadores llegaron a la conclusión de que la tienen si conservan la cabeza humana. Según esto, Minotauro es más bestia que hombre, y por eso no habla.

Dante lo sitúa a la entrada del séptimo círculo, en el cual se encuentran los violentos contra el prójimo, contra sí mismos y contra Dios o la Naturaleza (en cuanto que regida por leyes divinas). Y Minotauro participa de los tres tipos de violencia: fue engendrado contra natura en un acto de bestialidad, se alimenta de muchachos haciendo violencia al prójimo y muerde su propia carne.

Un poco más adelante aparecen los **centauros**, armados con arcos y flechas *igual que si en el mundo a cazar fuera[n]*<sup>43</sup>. Virgilio dice de ellos:

Dintorno al fosso vanno a mille a mille,  
saettando qual anima si svelle  
del sangue piú che sua colpa sortille.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Canto XII, vv. 14-15:

[...] a sí propio se mordía  
cual domando de su ira la bravura.

<sup>42</sup> Véase, sobre el Minotauro, Charbonneau – Lassay, 1997, tomo I, pp. 65-66.

<sup>43</sup> Canto XII, v. 57.

<sup>44</sup> Canto XII, vv. 73-75:

Junto al foso, asaetando van a miles,  
a quien ven de a sangre destacando  
más que consienten sus acciones viles.

Neso se muestra como el más violento, pues amenaza a los viajeros al llegar, y Quirón como el jefe, pues ordena a éste que los escolte llevándolos sobre su grupa.

Dante se vale de estos monstruos sin añadirles ni sustraerles marca alguna. El centauro significa, desde el punto de vista simbólico, la inversión del caballero, esto es, la supremacía de lo inferior (fuerza cósmica no dominada por el espíritu, instintos) sobre las facultades superiores. Son violentos y salvajes, viven alejados de los hombres, cazan en los bosques y comen carne cruda, son amantes del vino y las mujeres... En efecto, Charbonneau – Lassay señala que el centauro representa las cualidades de celeridad y fuerza *al servicio de las bajas pasiones humanas, del orgullo representado por la cabeza del hombre, de la lujuria representada por sus manos*<sup>45</sup>. Un poco más adelante, refiriéndose a la tradición cristiana, añade:

Los malos caracteres atribuidos al centauro por la Antigüedad lo convirtieron en un emblema completamente natural de las malas pasiones y de Satán, su animador. Orígenes, en el siglo II, comparaba el hombre vicioso con el centauro [...] San Basilio, en el siglo IV, hacía de él una imagen del demonio; y la vida copta de San Pablo el ermitaño cuenta que Satán se apareció en el desierto a San Antonio “en la forma del hipocentauro, medio hombre medio caballo”<sup>46</sup>.

Así pues, Dante no necesita modificar nada: los centauros están en el I espacio del VII círculo, alrededor del río de sangre hirviente que contiene a los violentos contra el prójimo. A éstos se encargan de castigar con sus flechas los que cometieron el mismo pecado. Al igual que en la tradición, Neso se muestra especialmente violento y provocador, y Quirón sabio y comedido. Lo extraño es que sea precisamente Neso el que escolte a los viajeros y no Folo, que es en su leyenda hospitalario. Quizá sea una especie de penitencia impuesta por Quirón a Neso, por haberse mostrado tan hostil al principio.

---

<sup>45</sup> Charbonneau – Lassay, 1997, p. 352.

<sup>46</sup> Charbonneau – Lassay, 1997, p. 355.

Los siguientes monstruos son las **arpías**:

Ali hanno late, e colli e visi umani,  
piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;  
fanno lamenti in su li alberi strani.<sup>47</sup>

Además de esta descripción física, Dante refiere que anidan en los árboles y se alimentan de sus hojas:

Surge in vermena e in pianta silvestra:  
l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,  
fanno dolore, e al dolor fenestra.<sup>48</sup>

El poeta mantiene la caracterización mitológica. Elige estos seres infernales para castigar a los suicidas (aparecen en el II espacio del VII círculo) porque encajan perfectamente, dada su condición de aves, con las almas transformadas en árboles. Por otro lado, la psicología onírica moderna relaciona las alas (o el ave) con el deseo de libertad, de escapar de algo. Quizá podríamos entender la escena como un cruel *contrapasso* por el cual quienes quisieron escapar de sí mismos (los suicidas) ven su acción castigada por aquello en lo que querían convertirse: hombres-pájaro que parecen recordarles, con su monstruosa hibridación, que no le es dado al hombre ser ave y que, además, pudiendo volar, pudiendo hacer uso de la capacidad envidiada por sus víctimas, en ningún momento lo hacen, sino que las torturan alimentándose de sus cuerpos vegetales. Lo cual, dicho sea de paso, vuelve a remitirnos a la teoría de lo crudo y lo cocido: otro extraño alimento no cocinado, tomado directamente de la fuente y mezcla sangrante de carne y vegetal.

---

<sup>47</sup> Canto XIII, vv. 13-15:

Latas alas, y cuello y rostro humanos  
tienen, garras y plumas en los vientres;  
ayes dan en los árboles malsanos.

<sup>48</sup> Canto XIII, vv. 110-112:

de junco, pasa a ser silvestre endrino.  
Las Arpías, paciendo de su hoja,  
dolor le dan, y a su dolor camino.

Como nadando a través del aire (*notando una figura*<sup>49</sup>) aparece **Gerión**, de quien Virgilio dice:

Ecco la fiera con la cola aguzza,  
che passa i monti, e rompe i muri e l'armi;  
ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!<sup>50</sup>

A continuación es Dante quien cuenta lo que vio:

E quella sozza imagine di froda  
sen venne, e arrivò la testa e'l busto,  
ma'n su la riva non trasse la coda.

La faccia sua era faccia d'uom giusto,  
tanto benigna avea di fuor la pelle,  
e d'un serpente tutto l'altro fusto;

due branche avea pilose insin l'ascelle;  
lo dosso e'l petto e ambedeue le coste  
dipinti avea di nodi e di rotelle.<sup>51</sup>

Así pues, presenta una triple naturaleza: rostro de hombre, cuerpo de serpiente y garras que esconde junto con su cola venenosa. Además aparece cubierto de formas

---

<sup>49</sup> Canto XVI, v. 131.

<sup>50</sup> Canto XVII, vv. 1-3:

La fiera de la cola aguda es ésta,  
que ha montes, muros y armas traspasado;  
¡ésta es la que a la tierra toda apesta!

<sup>51</sup> Canto XVII, vv. 7-15:

Y del fraude la fétida quimera  
vino, y posó en la orilla testa y busto  
sin dejar que la cola se le viera.

Su faz era la faz de un hombre justo,  
tan benignos sus cuerpos parecían,  
más era de reptil el resto adusto:

pelos en ambas garras le nacían,  
y su pecho, su espalda y sus costados  
pintados nudos, círculos lucían.

coloridas. Más adelante se le compara con una anguila y una saeta. Avanza lentamente y sin esfuerzo, de forma suave. Por otra parte, a pesar del rostro humano, en ningún momento habla. Conducirá a Dante y Virgilio hasta el círculo VIII, llevándolos sobre su espalda a través del abismo que lo separa del anterior.

El poeta mantiene la triple forma asignada por la mitología, si bien con diferentes rasgos, adaptados a la función del monstruo en el Infierno: tiene aspecto bondadoso (rostro de hombre), pero cuerpo de serpiente venenosa y garras. Tanto éstas como el aguijón en el extremo de su cola permanecen ocultos. El paralelismo alegórico con la usura me parece evidente: su aspecto superficial es atractivo, pero esconde mortíferos elementos; avanza suavemente, sin ninguna brusquedad y sin hacer ruido (en ningún momento habla). En relación con esto último, la adaptación que Dante lleva a cabo se aparta de la mitología, pues el nombre de este monstruo significa “el que gruñe”. El poeta, como vemos, da más importancia a la adecuación formal con el pecado que a la fidelidad absoluta con la tradición

Gerión desciende trazando círculos el espacio que separa a los poetas del VIII círculo. Es llamativo que Dante mencione tantas veces la curva a lo largo de su infierno: la cola de Minos se enrosca, las almas se retuercen, el propio infierno es una espiral... y ahora Gerión desciende en círculo. Es posible que el poeta identificara la sinuosidad de la curva con lo sensual, con la serpiente del pecado, con lo opuesto a esa *vía recta* (*dritta via*<sup>52</sup>) que en la primera estrofa del poema confiesa haber perdido.

Pero lo más llamativo, a mi entender, es el hecho, ya repetido, de que los monstruos sirvan de guía. Más aún: de transporte para que los visitantes puedan salvar obstáculos que, de otro modo, serían infranqueables. Carón, Neso y ahora Gerión, acompañan a Dante y Virgilio a través de lugares que no podrían atravesar solos. Y no serán los últimos. En su artículo “La lógica de lo heroico”, José Manuel Pedrosa se pregunta por la definición de héroe para, a partir de distintas teorías antropológicas y culturales, llegar a la conclusión de que son cuatro sus marcas básicas<sup>53</sup>: 1.- El héroe es capaz de transformar una situación de bienes limitados en una de bienes ilimitados<sup>54</sup>; 2.- Una vez alcanzada esa situación, renuncia a ella (o, al menos, a un parte significativa)

---

<sup>52</sup> Canto I, v.3.

<sup>53</sup> Presento una breve síntesis de estas ideas. Véase el artículo citado.

<sup>54</sup> Teoría del bien ilimitado de George M. Foster.



para donarla altruistamente a la comunidad<sup>55</sup>; 3.- Mantiene su cuerpo cerrado oral y sexualmente, es decir, pronuncia pocas o medidas palabras, come poco y permanece casto (al menos durante la gesta heroica; el banquete final y/o el matrimonio aliviaran este estado), lo cual se relaciona con el don: un cuerpo cerrado es donador de bienes, pues no los consume;<sup>56</sup> 4.- El héroe es capaz de atravesar espacios tan anchos o estrechos como ningún otro humano podría<sup>57</sup>. La caracterización me parece del todo acertada y, en relación con este último rasgo, me asalta la siguiente pregunta: ¿cómo es posible que héroes y monstruos infernales lo compartan? Porque el hecho me parece probado: Carón es el único capaz de atravesar el ancho lugar que es el río Aqueronte, sobre la grupa de Neso los poetas recorren a salvo de los demás centauros la ribera del río de sangre hirviendo hasta el paso para cruzarlo y Gerión surca los aires con ellos para salvar el precipicio entre el VII círculo y el VIII. Nótese, además, cómo son tierra, agua y aire los elementos transitados por estos seres monstruosos. ¿Por qué? ¿Cuál es el motivo de que estos monstruos presenten cualidades heroicas? Intentaremos encontrar la respuesta en las conclusiones. Continuemos de momento nuestro recorrido.

El siguiente monstruo es **Caco**. No hay acuerdo en cuanto a su apariencia física en la mitología: algunos lo representan como un gigante monstruoso, híbrido entre hombre y sátiro, y otros como un monstruo de tres cabezas. Virgilio, se refiere a él, simplemente, como *semihominis Caci*<sup>58</sup>. En cualquier caso, aparece siempre relacionado con el mal (su nombre proviene del griego *kakós* = malvado): escupía fuego por la boca y era hábil en el robo.

Dante lo describe de forma extraña: es un Centauro que porta sobre su grupa gran número de serpientes y un dragón:

Maremma non cred'io che tante n'abbia,  
quante bisce elli aveva su per la groppa  
infin ove comincia nostra labbia.

---

<sup>55</sup> Teoría del don de Marcel Mauss.

<sup>56</sup> Teoría de los cuerpos abiertos y cerrados de J. M. Pedrosa.

<sup>57</sup> Teoría del simbolismo del espacio y el desplazamiento de J. M. Pedrosa.

<sup>58</sup> Aen. VIII.

Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
con l'ali aperte li giacea un draco;  
e quello affuoca qualunque s'intoppa.<sup>59</sup>

Virgilio se encarga de relatarnos su historia:

[...] Questi e Caco,  
che sotto 'l sasso di monte Aventino  
di sangue fece spesse volte laco.

Non va co' suoi fratei per un cammino,  
per lo furto che frodolente fece  
del grande armento ch'elli ebbe a vicino<sup>60</sup>.

La adaptación de este monstruo al universo dantesco es extraña: el poeta modifica sus rasgos físicos, pero no sustituyéndolos por otros de la tradición cristiana, sino tomándolos de la propia mitología: cambia una apariencia mitológica por otra. Quizá la explicación de este fenómeno sea que Dante, en su afán por seguir a Virgilio (que es además quien le acompaña), mantenga la concepción que éste tenía del monstruo, ante el desacuerdo en su representación. Y, como queda dicho, Virgilio se refiere a él como *semihominis*. Para mostrar esa *semihumanidad*, el poeta elige la forma del centauro, aunque Virgilio no concrete en ningún momento la apariencia del monstruo de ese modo. Hemos dicho que Caco tenía la facultad de arrojar fuego. Ahora bien, el centauro que Dante ha elegido para ser fiel a Virgilio no puede tener esa

---

<sup>59</sup> Canto XXV, vv. 19-24:

Maremma, según creo, no se alaba  
de tener tantas bichas tenía  
de la grupa a do humano se tornaba.

De alas abiertas un dragón yacía  
tras la nuca, en los hombros, que abrasado  
dejaba al que delante se ponía.

<sup>60</sup> Canto XXV, vv. 25-30:

Ese es Caco [...] que so la roca, al pie del Aventino,  
muchos lagos de sangre ha derramado.

De sus hermanos no sigue el camino  
por el hurto que hiciera fraudulento  
en la hermosa boyada del vecino.

característica. Lo que el poeta hace para que este rasgo se mantenga es asociar un dragón al centauro. El dragón es símbolo universal de la animalidad como enemigo, genio maligno o diablo. En leyendas o representaciones plásticas, quienes representan la espiritualidad o el bien aparecen luchando y venciendo al dragón como símbolo del mal: así, Apolo, Cadmo y Perseo, en la mitología griega; Sigfrid en la mitología nórdica; San Jorge y San Miguel Arcángel, en el Cristianismo.

Caco aparece en el VII saco del círculo VIII, donde se encuentran los ladrones (recordemos que, según la mitología, robó a Hércules unas reses al pie del monte Aventino). Es curioso que se le asocie con el dragón, que es por otro lado símbolo del guardián y suele custodiar un tesoro: ¿debe Caco soportar sobre sus espaldas el peso del guardián como penitencia por su hurto? El caso es que, puesto que se encuentra en un lugar más profundo que los demás centauros, por su pecado más grave, aparece envilecido con estas marcas que son el dragón y las serpientes. Se dedica a castigar a las almas que pueblan el saco en que se encuentra.

A continuación aparecen los **gigantes**. Su tamaño es tan enorme que Dante los confunde al principio con torres:

La faccia sua mi pareva lunga e grossa  
come la pina di San Pietro a Roma,  
e a sua proporzione eran l'altre ossa;

sí che la ripa, ch'era perizoma  
dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto  
di sopra, che di giugnere a la chioma

tre Frison s'averien dato mal vanto;  
però ch'i' ne vedea trenta gran palmi  
del loco in giù dov'omo affibbia 'l manto.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Canto XXI, vv. 56-66:

Grande su faz como piña era  
de San Pedro de Roma, y adecuado  
cada hueso a la enorme calavera;

y, aunque por el ribazo enmandilado  
de en medio abajo, tanto se mostraba  
por cima, que si hubieran alcanzado

Además son seres peligrosos, de los cuales hizo bien natura en olvidarse<sup>62</sup>, pues aúnan *mal querer y fuerza fiera*<sup>63</sup>.

El poeta se detiene en tres de ellos: el primero es Nemrod, hijo de Caín y autor de la torre de Babel, por cuya construcción fue privado de la memoria y su mente confundida para siempre. Por ello se expresa en extraños términos: *Raphèl maí amèche zabí almi*<sup>64</sup>, que, a pesar de no tener dignificado alguno, parecen deformaciones del hebreo<sup>65</sup>.

A continuación aparece Efialtes, quien hizo la guerra contra Júpiter y se encuentra por ello encadenado. Después Anteo, que fue vencido por Hércules y del cual dice Virgilio:

[...] Tu vedrai Anteo  
presso di qui che parla ed è disciolto,  
che ne porrà nel fondo d'ogne reo.<sup>66</sup>

Según Kappler, la enormidad va acompañada de ferocidad y a veces canibalismo<sup>67</sup>. Dante mezcla aquí gigantes de las tradiciones cristiana y pagana. Pero hay una característica que los aúna: todos han intentado alzarse contra el poder divino: Nemrod, con la Torre de Babel, contra Dios; Efialtes contra Júpiter y Anteo contra Hércules. Son imagen del orgullo humano desmedido que desafía a la divinidad.

Aparecen en el círculo VIII, con los pies en el último, debido a la gravedad del pecado cometido. Dante vuelve a usar el lenguaje como marca de monstruosidad,

---

tres frisios su melena, cosa brava  
fuera, pues yo veía treinta palmos  
de abajo a donde el hombre el manto trava.

<sup>62</sup> Canto XXI, vv. 49-50:

Natura certo, quando lasciò l'arte  
di sí fatti animali, assai fe' bene.

<sup>63</sup> Canto XXI, v. 56: s'aggiugne al mal volere e a la possa.

<sup>64</sup> Canto XXI, v. 67.

<sup>65</sup> Canto XXI, nota 67.

<sup>66</sup> Canto XXI, v. 100-102:

Verás de Anteo – dijo - la figura:  
que ha de bajarnos hasta el fondo impío,  
pues habla y está libre de atadura.

<sup>67</sup> Kappler, 1986, p. 148.

ajustada gradualmente a la falta: Nemrod atentó contra el Dios verdadero, por lo que muestra una mente tan confundida que, además de no recordar donde tiene el cuerno de caza que siempre lleva al cuello, es incapaz de manejar el lenguaje: *igual que nadie entiende su lenguaje, / no comprende ninguna lengua humana.*<sup>68</sup> Efiálfes, que se enfrentó a un dios pagano, no habla, aunque nada se dice de que tenga invalidada dicha capacidad; más bien parece que no lo hace por la enajenación a que su furia le somete. La monstruosidad de Anteo, en consonancia con su pecado, es menor: Virgilio señala explícitamente (como queda dicho más arriba) que habla y, además, está suelto. Éste será el encargado de colocar a los visitantes en el último círculo: otra vez el monstruo compartiendo la marca heroica de atravesar espacios infranqueables.

## 2. 2. Monstruos de la tradición cristiana

En el V saco del VIII círculo aparecen los **demonios** bajo el nombre de *malebranche*:

E vidi dietro a noi un diavol nero  
Correndo su per lo scoglio venire.

Ahí quant'elli era ne l'aspectto fero!  
E quante mi pareva ne l'atto acerbo,  
Con l'ali aperte e sovra i piè leggero!

L'omero suo, ch'era aguto e superbo,  
Carcava un peccator con ambo l'anche,  
E quei tenea de' piè ghermito 'l nerbo.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Canto XXI, vv. 80-81:

cosí è a lui ciascun linguaggio  
come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto.

<sup>69</sup> Canto XXI, vv. 29-36:

y un diablo negro vi que, velozmente,  
venía recorriendo la escollera.

¡Era fiero su aspecto, e imponente!  
Y, con sus alas y sus pies ligeros,  
¡qué horrible parecióme de repente!

Así pues son negros, alados y huesudos. Dante hace hincapié en su aspecto malvado. A continuación se indica que van armados de horquillas y tridentes con que atormentan a las almas. En un principio muestran intención de atacar a los viajeros, pero Virgilio habla con ellos y dice que si están ahí es por mandato divino, ante lo cual reaccionan respetuosos. De hecho, *Malacoda*, que parece ser su jefe, ordena a un grupo de diez escoltar a Dante y Virgilio por una senda segura para llegar al siguiente saco. La última estrofa del canto dice así:

Per l'argine sinistro volta dienzo;  
ma prima aveva ciascun la lingua stretta  
coi denti, verso lor duca, per cenno  
ed elli aveva del cul fatto tombetta.<sup>70</sup>

En el canto siguiente Dante nos relata la pelea entre dos de ellos por un habitante del Infierno. En todo momento se comportan con arrogancia, violencia y desprecio. Armados y en grupo, castigan a las almas que intentan salir de la laguna, por lo que recuerdan a los centauros. Ahora bien, Dante se encarga de dejar claro que, pues los demonios se encuentran en un círculo más profundo (los centauros estaban al principio del VII y éstos están en el V saco del VIII, castigando a los fraudulentos), su naturaleza está mucho más degradada: a diferencia de los centauros, no obedecen a su jefe escoltando a los viajeros, sino que se disponen a atacarlos; son mucho más caóticos y carentes de jerarquía: se pelean entre ellos, se engañan... Incluso hay una referencia a sus más bajas funciones corporales.

Es necesario señalar que, a diferencia de otros monstruos situados en círculos superiores y, por tanto, menos degradados, éstos conservan la capacidad de hablar, y lo

---

En los hombros agudos y altaneros  
por las ancas cargaba a un condenado  
y agarraba sus pies con dedos fieros.

<sup>70</sup> Canto XXI, vv. 136-139:

Por el escollo izquierdo hicimos vía;  
mas, sacando la lengua, una burla  
antes de andar hicieron a su guía,  
y él usó el culo a modo de trompeta.

hacen continuamente, si bien de forma poco contenida y reflexiva. Recordemos, en relación con la teoría del héroe desarrollada por Pedrosa, que una de las marcas heroicas era el cuerpo cerrado. Queda claro que los demonios no comparten esta virtud: abren la boca continuamente para gritar, insultarse, amenazar... Ahora bien, lo que si vuelven a compartir con el héroe es la capacidad de atravesar espacios infranqueables, pues acompañan a los poetas por la inhóspita senda. ¿Por qué si estos monstruos se encuentran más abajo en el infierno conservan el habla que otros superiores no tenían? ¿Por qué comparten determinadas características heroicas apartándose clara y reiteradamente de otras? Nuevas preguntas a las que deberemos atender en nuestras conclusiones.

Finalmente encontramos a **Satán**. Lo primero que se comenta es su anterior belleza, truncada ahora en la más horrenda monstruosidad, y su desmesurado tamaño:

piú con un gigante io mi convegno,

che i giganti non fan con le sue braccia:  
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto  
ch'a cosí fatta parte si confaccia.<sup>71</sup>

Entonces viene la descripción de su triple aspecto:

Oh quanto parve a me gran meraviglia  
quand'io vidi tre facce a la sua testa!  
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;  
[...]  
e la destra pareva tra bianca e gialla;  
la sinistra a vedere era tal, quali  
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.

---

<sup>71</sup> Canto XXXIV, vv. 30-31:

mas me comparaba yo a un coloso

que un gigante a sus brazos comparaba:  
calcula cómo el todo ser debía  
que con tamaña parte concordaba.

Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,  
[...]  
Non avean penne, ma di vispistrello  
era lor modo; e quelle svolazzava,  
sí che tre venti si movean da ello.<sup>72</sup>

Además se encuentra llorando por sus seis ojos, babeando por sus tres barbas y masticando con cada una de sus bocas a los tres más grandes pecadores de la historia: Casio, Bruto y Judas Iscariote. También alude Dante a su aspecto peludo, pues él y su maestro, tras asirse a una de las alas demoníacas, comienzan a descender usando de los vellos como escalones hasta el muslo, desde donde pasan a un hueco de la pared. Lucifer tiene la mitad superior del cuerpo descubierta, y la inferior hundida en la tierra, coincidiendo su posición con el centro de ésta, la punta del cono invertido que es el Infierno, por donde escapan los poetas hacia la luz.

Satán aparece alado, pero no con plumas como lo estaría un ángel, sino con alas como las de un murciélago, cuya relación con la oscuridad es clara:

En el simbolismo cristiano, las alas membranosas tienen que ver con la idea de perversión de las facultades intelectuales, y al empleo que de éstas hacen quienes estudian en servicio del mal: con este trabajo, como con todo ejercicio mental, se elevan por encima del común de los hombres, pero no hasta regiones llenas de paz profunda, sino a las de la tormenta, para caer desde allí echando en la tierra la semilla de error tenebroso, de turbación, de cizaña, de perversidad...

Son las mismas alas que el arte cristiano atribuye a veces a la Muerte, y a menudo a Satán, el príncipe de las Inteligencias pervertidas y desviadas.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Canto XXXIV, vv. 37-51:

Allí mi mente se quedó perpleja,  
pues tenía tres caras en la testa.  
Una delante, y ésa era bermeja;  
[...]  
la diestra era entre blanca y amarilla;  
la siniestra, del tinte que declara  
el que del Nilo se tostó en la orilla.

Dos alas grandes bajo cada cara,  
[...]  
de murciélago eran; carecían  
de plumas, y a la vez aleteaban  
de modo que tres vientos producían.

<sup>73</sup> Charbonneau – Lassay, 1997, T. II, p. 663.



También se alude al inmenso tamaño, al igual que en los gigantes rebeldes, si bien Satán es mucho mayor porque lo fue también su pecado.

Lo más extraño es su triple naturaleza. El tres es un número de enorme importancia para las culturas humanas, desde los albores de las mismas hasta nuestros días. Ya para los egipcios simbolizaba la plenitud de la pareja con la descendencia. Según Pitágoras, representa la perfección, pues implica comienzo, medio y fin. Para el Cristianismo su importancia es evidente: tres son las Personas de la Santísima Trinidad, tres los días transcurridos hasta la resurrección de Cristo, el triángulo es el símbolo de la divinidad en su iconografía... El pensamiento analógico medieval intensifica este tipo de relaciones numéricas y asocia el tres, por ejemplo, con las partes del mundo (Europa, Asia y África). Pero es que, además, no exageramos al decir que todo en la *Commedia* gira en torno al tres: se divide en tres partes, cada una de las cuales tiene treinta y tres cantos más uno compuestos por tercetos encadenados más una cuarteta final. La bibliografía sobre el tema es abundante, de manera que no me detendré demasiado. Pero, ¿por qué, siendo el tres número divino, aparece asociado a criaturas infernales (Cerbero, Furias, Gerión, Caco, Lucifer...)? Parece posible que Dante intentara establecer una analogía o correspondencia entre el bien y el mal, entre Dios y el Diabolo, de manera que éste sería una especie de reverso oscuro de aquél. Puede alegarse que la supremacía de Dios es clara a lo largo de toda la obra y que las fuerzas infernales se someten siempre al poder divino. Pero no debemos olvidar que esto sucede así sólo desde el Sacrificio de Cristo en la cruz, algo que Dante tiene muy en cuenta y que repite en numerosas ocasiones a lo largo del Infierno, refiriéndose a cómo eran antes las cosas y a la ruina y sometimiento sufridos por sus moradores desde aquél momento en torno al cual, para él, gira toda la historia: Dios luchó por vencer al demonio, de manera que el antiguo poder de éste aún conserva sus marcas físicas, degradadas, eso sí, y sometidas.

Dicho esto, preguntémosnos por el significado de los tres colores de los rostros demoníacos. Normalmente se identifican con las tres partes del mundo conocido, indicando así la omnipresencia del mal: el rojo con Europa, el que es entre blanco y amarillo con Asia y el Negro con África. Se diga lo que se diga, lo seguro es que éstos tres son los colores peor connotados, al menos para la mentalidad medieval. Rojo y negro parecen los más claros a este respecto: el primero es el color de la sangre, la violencia, las pasiones; el negro simboliza la muerte, la ausencia de luz, la *selva oscura*

en la que se encuentra Dante al principio de la obra. En cuanto al amarillo, *evoca la luz infernal, los celos, la envidia, la traición o el engaño. Así, por ejemplo, en la Edad Media, los herejes y los apestados vestían de amarillo*<sup>74</sup>. Si es puro, puede representar también el sol, la luz. Creo que por eso Dante puntualiza en este color y no dice que sea amarillo sin más, sino *entre blanco y amarillo*: es un color sucio, impuro. Me parece que el poeta calculó las connotaciones simbólicas en la caracterización cromática del diablo hasta el punto de señalar que el rostro negro es el izquierdo (*sinistra*). Por otro lado, los tres vientos que emanan de sus tres pares de alas lo delatan como origen de todo mal.

No termina con esto la carga simbólica de la representación: Satán mastica con sus tres bocas a los tres más grandes traidores de la historia, lo cual tiene un significado evidente en relación con la teoría de *lo crudo y lo cocido*.

También es de señalar que, si bien esta vez no de forma activa, vuelve a aparecer un monstruo como guía a través de un espacio sin él infranqueable: Dante y Virgilio se encaraman al cuerpo de Lucifer para descender por su superficie hasta el pasadizo que los conduce al mundo superior.

### 2. 3. Almas de aspecto monstruoso

En algunas ocasiones, las almas que pueblan el Infierno presentan rasgos monstruosos como consecuencia del pecado. En el IV saco del VIII círculo se encuentran los **adivinos**:

marabilmente apparve esser travolto  
ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso;

ché da le reni era tornato el volto,  
e in dietro venir li convenía,  
perché 'l veder dinanzi era lor tolto.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Pérez-Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1994.

<sup>75</sup> Canto XX, vv. 10-15:

vueltos estar maravillosamente

Es decir, el castigo por querer ver hacia adelante (el futuro), es no poder hacerlo nunca más, caminando siempre de espaldas.

En el II espacio del círculo VII están los **suicidas**, que se caracterizan por su aspecto vegetal:

Non fronda verde, ma di color fosco;  
non rami schietti, ma nodosi e ´nvolti;  
non pomi v´eram, ma stecchi con toscò.<sup>76</sup>

Es decir, su apariencia externa, antes de saber siquiera lo que en realidad son, ya se observa como negativa: el color negro, el veneno y las espinas. Pero es que cuando el poeta parte un tallo, la supuesta planta sangra y se queja. Es entonces cuando se explica el porqué de esa extraña forma:

Quando si parte l´anima feroce  
Dal corpo ond´ella stessa s´è disvelta,  
Minòs la manda a la settima foce.

Cade in la selva, e non l´è parte scelta;  
Ma là dove fortuna la balestra,  
Quivi germoglia come grand di spelta.

Surge in vermena e in pianta silvertra:  
L´Arpie, pascendo poi de la sue foglie,  
Fanno dolore, e al dolor fenestra.<sup>77</sup>

---

desde do el cuello tiene nacimiento;

a su espalda miraba aquella gente  
y marchar hacía atrás les convenía,  
pues no podían caminar de frente.

<sup>76</sup> Canto XIII, vv. 4-6:

No fronda verde: de color oscura;  
no esbeltas ramas, tuertas y nudosas;  
no frutas: púas con letal untura.

<sup>77</sup> Canto XIII, vv. 94-102:

Cuando se aparta el ánimo feroz

Así pues, el castigo para los que voluntariamente rechazan su cuerpo es perderlo para siempre. Pero es que además el pecado de suicidio es tan grave que reciben como soporte físico un cuerpo vegetal (carentes, eso sí, de flor, fruto o belleza) entendiéndolo como algo muy inferior al humano por su falta de movilidad. Aunque no han perdido la capacidad de sentir dolor ni de expresar sus sufrimientos.

La deshumanización cada vez mayor que el pecado causa en las almas a medida que descendemos el Infierno se expresa, como ya hemos señalado, mediante inactividad física. Si los suicidas alcanzan un punto de rigidez espiritual que los transforma en vegetales, y los adivinos padecen también un entorpecimiento de su movilidad, en el último círculo, el de los **traidores**, las almas se encuentran prácticamente desvinculadas de todo rastro humano. Dante dice que son transparentes, porque no contienen nada; se encuentran *como en el frasco el feto*. Es por esto que el poeta, en vez de la tradicional imagen del Infierno en llamas, que supondría movimiento, actividad y, consecuentemente, vida, acude a la mucho más desoladora y monótona del hielo. Las almas están *congeladas*, es decir, se ha suspendido toda actividad porque el espíritu está prácticamente destruido por el pecado:

Ognuna in giú tenea volta la faccia:  
da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo  
tra lor testimonianza si procaccia.<sup>78</sup>

Rígidas, pétreas, en disposición caótica y desordenada. Si anteriormente observábamos a los suicidas en un estado *vegetal*, podríamos referirnos a este último

---

del cuerpo, por si misma desunida,  
la manda Minos a la séptima hoz.

Cae en la selva, en parte no escogida;  
mas do la ballesta el ciego sino  
germina como espelta y ya, crecida,

de junco, pasa a ser silvestre endrino.  
Las arpías, paciendo de su hoja,  
dolor le dan, y a su dolor camino.

<sup>78</sup> Canto XXXII, vv. 37-39:

Hacia el hielo inclinábanse sus frentes:  
con los ojos, sus tristes corazones,  
y el frío confirmaban con los dientes.

como estado *mineral*. A tal degradación han llegado que Ugolino della Gherardesca aparece devorando la cabeza de su enemigo en vida, Ruggieri degli Ubaldini, por quien fue preso con sus hijos, de cuyos cuerpos se alimentó a medida que fueron muriendo de hambre. La terrible escena pone de manifiesto la prolija imaginación de Dante, que establece aquí una especie de simbiosis inversa, por la que, en vez de ayudarse, se castigan mutuamente, pues el uno padece el ser devorado y el otro revive, alimentado por su odio, el horrible pecado que cometió. Las implicaciones de este pasaje en relación con la teoría de *lo crudo y lo cocido* no necesitan comentario.

En el VII saco del VIII círculo, donde están los **ladrones**, tienen lugar dos extrañas transformaciones. La primera de ellas atañe a Agnel Brunelleschi que, ante la atónita mirada de dos compañeros, es mordido por una serpiente de seis patas. Tras el forcejeo, ambos cuerpos se funden quedando unidos en un ser ajeno a cualquiera de ellos:

Poi s'appicar, come di calda cera  
Fossero stati, e mischiar lor colore,  
Né l'un né l'altro già pareva quel ch'era.

[...] "Ohmè, Agnel, come ti muti!  
Vedi che già non se' né due né uno".

Già eran li due capi un divenuti,  
quando n'apparver due figure miste  
in una faccia, ov'eran due perdoti.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Canto XXV, vv. 61-72:

Se fundieron después como la cera  
caliente y se mezclaron sus colores:  
ninguno parecía el que antes era.

[...] "¡Ay, Agnel, cómo hsa cambiado!  
¡No eres en este instante dos ni uno!"

Ambas testas habíanse mezclado,  
y aparecieron dos figuras mixtas  
en una faz, de dos el resultado.

A continuación aparece una pequeña serpiente y muerde a uno de los que observan la transformación de Brunelleschi, de manera que, envueltos en humo que exhalan por la herida el uno y por la boca la otra, se intercambian sus formas, volviéndose la serpiente hombre y el hombre serpiente.

El sentido alegórico de estas transformaciones podría desentrañarse mejor si conociéramos a fondo la vida de Agnel Brunelleschi y los otros personajes mencionados en el canto. Sabemos que eran altos cargos políticos que emplearon en su provecho las rentas públicas. Es posible que lo que aquí se narra sea reflejo de lo que en vida les sucediera. En ambos casos la transformación supone una degradación ocasionada por la mordedura de una serpiente. Ángel Crespo nos dice en la nota correspondiente que, según las *Glosas anónimas*, Brunelleschi se disfrazaba para cometer sus robos, lo cual podría encajar con la metamorfosis que tiene lugar en el poema, donde, tras recibir el veneno de una serpiente (quizá la avaricia), el personaje se transmuta de manera que no parece él ni nadie conocido. En el segundo caso se da un intercambio de apariencias. Puede que en vida de este personaje, alguien, simbolizado por esta serpiente, se hubiese servido de él para, en un momento en que nadie se diera cuenta (simbolizado por la cortina de humo), limpiar su imagen haciéndole aparecer a él como ladrón. Por eso se intercambian las apariencias y por eso, una vez consumada la transformación, el que ha quedado con forma de serpiente huye, pues su aspecto lo delata, y el que ha usurpado la forma humana le escupe acusándolo. Simples especulaciones. Lo que sí parece lícito afirmar es que Dante representa aquí el pecado del robo como un veneno que se va inoculando de unos a otros y que supone una profunda degradación de la persona, simbolizada por la serpiente.

### **3. Conclusiones**

A lo largo de las páginas precedentes hemos analizado una serie de rasgos, elementos o conceptos que se repiten con cierta insistencia y que nos dan una idea intuitiva de la lógica de lo monstruoso en el Infierno de Dante. Al mismo tiempo, nos han asaltado ciertas preguntas en relación con aspectos problemáticos de la obra. Es el momento de contrastar los datos, dar respuesta a las cuestiones planteadas y extraer las pertinentes conclusiones.

En primer lugar, algo que sin duda no escapa a quien haya seguido nuestro viaje con un mínimo de interés es el paralelismo entre la organización general del Infierno y el *grado de monstruosidad*: a medida que nos hundimos en el mundo de ultratumba aumenta la gravedad del pecado, la severidad del castigo y, con ellos, los monstruos se van haciendo *más monstruos*. Pero, ¿cómo se mide la monstruosidad? ¿En qué nos basamos para asegurar que un ser es más monstruoso que otro? Veamos las marcas de monstruosidad más recurrentes:

- La serpiente. Símbolo de la tentación, del mal y del Diablo para el cristianismo. Minos aparece señalado con una cola que se enrosca, las Furias tienen serpientes por cabellos al igual que Medusa, Caco las porta en su lomo, Gerión tiene forma alargada como una serpiente y los ladrones del VII saco se transforman en serpientes.
- El lenguaje. El padre Nieremberg, parafraseado por Elena del Río, niega que *los cinocéfalos, u hombres con cabeza de perro [...] sean humanos porque jamás se les ha oído hablar, sino aullar o gruñir como perros*<sup>80</sup>. El lenguaje es la más característica de las aptitudes humanas, y su confusión o pérdida, una clara marca de monstruosidad: Cerbero, Minotauro, Caco, las Arpías y Gerión no hablan; tampoco Satán (aunque en este caso no sabemos si es su eterna labor lo que lo impide). Pluto y Nemrod emiten sonidos carentes de significación.
- Las alas. Satán, los demonios y el dragón que en su grupa porta Caco son monstruos alados (aunque haya otros que también puedan volar, no se mencionan sus alas). Los primeros las tienen porque antes eran ángeles y el dragón como el más temible de los monstruos. Como ya señalamos, son siempre alas membranosas, similares a las del murciélago y vinculadas con la oscuridad. Es un rasgo que tiene que ver con el poder, pues implica elevación.
- Gigantismo. Es una marca muy empleada en los monstruos medievales malvados y peligrosos: el gran tamaño supone una amenaza, ya que genera una conciencia de la propia fuerza que puede inducir a emplearla contra los demás. Dante insiste en el enorme tamaño de los rebeldes contra Dios, que creyeron poder superarle: los gigantes y el diablo.

---

<sup>80</sup> Del Río, 2003, p. 76.

- Fealdad. En la introducción apuntábamos al inequívoco reflejo formal que la mentalidad del medievo asocia a cualquier característica interna: un ser hermoso es necesariamente bueno desde el punto de vista moral y viceversa. El poeta menciona continuamente el horrible aspecto de los monstruos, dando así idea de su vileza: Gerión es *espantoso y repugnante*, Nemrod tiene una *horrenda boca*, etc. Para intensificar el impacto estético, a veces alude a elementos como la superabundancia de pelo, como en el caso del Diablo o Cerbero; también señala el aspecto sanguinolento (las Furias, Cerbero) e incluso la *baba sanguirroja* de Satán.
- Fiereza. Creo que es la marca más homogénea, común a la práctica totalidad de los seres monstruosos infernales. Dante se detiene en señalar cómo gritan, se retuercen, intentan atacar, se autolesionan, etc.
- Modos de alimentarse. En relación con la teoría de *lo crudo y lo cocido*, expuesta más arriba, no sólo nada de lo que se come en del Infierno está cocinado, sino que es sencillamente incomedible: Virgilio aplaca a Cerbero dándole tierra para comer; Minotauro se muerde a sí mismo, las arpías pacen de las almas convertidas en árboles, en el último círculo encontramos un condenado que está devorando la cabeza de otro y, por último, Satán mastica con sus tres bocas a los tres más grandes pecadores de la historia.
- Incontinencia. En relación con la teoría de los *cuerpos abiertos y cerrados*, a partir de la cual señalábamos el cuerpo cerrado como una característica del héroe, marca por tanto humana (o sobre-humana, si se quiere), propio de los monstruos será todo lo contrario: comen desaforadamente cualquier cosa, gritan e insultan sin parar, hasta el punto de que Virgilio tiene que llamarles al silencio varias veces e incluso, en una ocasión, se alude a las más bajas funciones corporales de uno de ellos.
- Actividad. En el caso de las almas que allí penan, el recurso empleado por Dante es, además de los anteriores, una significativa reducción de su actividad. Los dos hitos fundamentales en este proceso son, como ya hemos mencionado, la transformación en vegetales de los suicidas y, en el último círculo, la casi mineralización de las almas en el lago helado, prácticamente inmóviles por el frío.

Estas marcas pertenecen al imaginario colectivo y serían automáticamente interpretadas por cualquier receptor. En efecto, como señala Umberto Eco en *Obra abierta*:



La significación de las figuras alegóricas y emblemáticas que se hallan en los textos medievales está determinada por las enciclopedias, los bestiarios y los lapidarios de la época; su simbólica es objetiva e institucional.<sup>81</sup>

Esto no quiere decir que fuera algo férreo e inamovible ni que el artista medieval debiera dejar de lado toda aportación propia, sino más bien que existía una vasta corriente de análisis e interpretación del monstruo que indudablemente determinaba de forma decisiva cualquier recreación. Ilustremos este concepto con las palabras de Kappler: *Si bien es innegable la variedad de los seres monstruosos, los procedimientos de composición no son ilimitados. Lo que es más, se aprecia en los autores una complacencia en repetir formas ya conocidas*<sup>82</sup>. De hecho, muchas de estas formas conservan prácticamente intacta su carga simbólica incluso para nosotros.

Las marcas, como hemos señalado, se intensifican a medida que descendemos en el Infierno, lo cual no quiere decir que ello ocurra necesariamente una a una, sino por acumulación. Me explico: sería una incoherencia con la mitología que Cerbero se expresara con mayor elocuencia que los gigantes, por ejemplo, aunque aquél se encuentre mucho más arriba que éstos. Tampoco iba Dante a colocarle una cabeza humana al can para que se expresara mejor que Nemrod y mantener así una lógica escrupulosa marca por marca, sencillamente porque para él es mucho más importante la lógica con respecto de la tradición: Cerbero y los gigantes están donde les corresponde y la mayor monstruosidad de estos últimos, en consonancia con su mayor pecado, se expresará mediante una combinación de marcas y no mediante una sola. Si Cerbero se aparta de lo humano por su triple aspecto y, sobre todo, porque es un perro, los gigantes, aunque de forma esencialmente humana, presentan un tamaño tan descomunal que Dante se detiene a dar gracias porque la Naturaleza haya cesado en su creación; si se nos describe la fiereza del perro trifauce, el pánico del poeta ante el arrebató de los gigantes se expresa con detalle. Así podríamos continuar. Ante la ingente labor de engarzar y estructurar tal cantidad de piezas de orígenes dispares y que encajen sin fricciones en una férrea estructura analógica, Dante recurre a este conjunto de marcas como instrumento relativamente flexible de adaptación.

---

<sup>81</sup> Barcelona, Ariel, 1990, p. 20.

<sup>82</sup> Kappler, 1986, p. 20.

Llegados a este punto debemos preguntarnos por el sentido de los monstruos en el Infierno. Éste es un lugar habitado, según la doctrina cristiana, por las almas que no han seguido el dogma durante su paso por la tierra. ¿Por qué, entonces, los monstruos? ¿Qué papel desempeñan en la lógica dantesca? Para empezar, tienen una función práctica, realizan determinadas tareas para el *correcto* funcionamiento del Infierno. Carón transporta las almas, Minos asigna los castigos y los centauros, demonios, arpías etc. los aplican. Ahora bien, no todos los monstruos presentan esta clara funcionalidad: parece que a Cerbero, el Minotauro, Gerión o Caco no se les ha asignado tarea alguna. ¿Qué sentido tienen, entonces, estos últimos? Uno puramente simbólico: están ahí como materialización de un pecado, dentro de la corriente medieval de reflejo externo, físico y visible, de todo lo interno u oculto. El monstruo existe para que nosotros podamos contemplar el pecado cara a cara, para que podamos maravillarnos de su horror y apartarnos así de él. Para ello, el aspecto del monstruo guarda relación con el pecado que representa: Cerbero (gula) tiene el vientre ancho y se calma comiendo tierra; las furias (ira) se hieren abriendo su propia carne; Gerión (usura) se muestra benevolente y atractivo a simple vista, si bien esconde garras y cola venenosa; etc. Así pues, una especie de *contrapasso* se aplica también a los monstruos, de manera que no sólo están ahí para desempeñar una función, práctica o simbólica, sino que también forman parte de los castigados: todos son culpables del pecado que se castiga en el círculo donde se encuentran. Se genera así una especie de simbiosis inversa, como ya mencionábamos, por la cual el castigo de muchos es, precisamente, tener que castigar.

Monstruos de la tradición pagana, de la cristiana, almas monstruosas, monstruos con función práctica, simbólica... ¿Por qué tanto? ¿Por qué recurre Dante a una tipología tan extensa? ¿No será contraproducente desde el punto de vista doctrinal? Antes al contrario: su lógica es la de la integración, la clasificación, el orden. La *summa*, en definitiva. Ya lo mencionábamos en la introducción, a propósito de los bestiarios: lo que pretende el artista medieval es introducir un principio de ordenación en el universo; clasificar, descubrir y explicitar las claves ocultas de su lógica, porque detrás de ella sólo puede encontrarse Dios, de manera que descubrirla es acercarse a Él. Por eso Dante aúna las tradiciones mitológicas, artísticas e incluso científicas de su espacio cultural en este inmenso Infierno, encajándolas, colocando cada elemento en su espacio para ordenar y clasificar tan vasta herencia y ensalzar, mediante la exposición de su orden

intrínseco, la benevolencia divina, que nada deja al azar, que dota a todo de oculto sentido para que el hombre lo descubra.

En la aplicación de las teorías antropológicas que presentábamos más arriba nos encontrábamos con un problema: los monstruos comparten la mitad de las características propias del héroe: son capaces de atravesar espacios extremadamente anchos o estrechos y, en relación con la teoría del *bien ilimitado*, aunque en este caso debemos entenderlo en sentido negativo, ingresan continuamente almas en el lugar infernal que les corresponde y se encargan de infligir su eterno castigo. ¿Cómo entender esto? ¿Cómo es posible que seres monstruosos y demoníacos sean *medio héroes*? ¿No se ajusta nuestra teoría de las marcas heroicas a la realidad o es que los monstruos de Dante no lo son tanto como pensábamos? En mi opinión, ninguna de las dos cosas. Una mínima profundización en las cualidades del héroe muestra bien a las claras que las cuatro marcas características del mismo pueden agruparse del siguiente modo: cuerpo cerrado y donación de bienes son actitudes, mientras que capacidad de atravesar espacios infranqueables y de conseguir bienes son aptitudes, es decir, las primeras dependen de la voluntad, las segundas no. Las marcas compartidas por los monstruos son las aptitudes, nunca las actitudes. En otras palabras: comparten su poder, no su ética. Eso es porque estamos ante un universo regido por la moral. Para Dante, según la lógica cristiana, la humanidad radica en las actitudes, no en las aptitudes. Así pues, las diferencias radicales que opondrán al hombre y al monstruo en el infierno dantesco serán de índole moral. Con un evidente reflejo físico, sí, pero no nos equivoquemos: la monstruosidad externa es un reflejo de la interna y no viceversa: todo gira en torno a la moral, de manera que el hecho de que los monstruos tengan determinado poder, fuerza, habilidad... no reduce un ápice su condición de tales. Muy al contrario, los hace más odiosos y acentúa su rechazo, pues el poder, cuando no va acompañado de la moral, resulta amenazante. De este modo, lejos de haber disminuido la monstruosidad de los seres infernales asignándoles características comunes al héroe, Dante la ha acrecentado.

Pero aún existe otra razón que explica la recurrencia, concretamente, de la capacidad de atravesar espacios. Prestemos atención, de nuevo, al lucidísimo artículo de Victoria Cirlot:

En un mapa realizado en Hereford hacia el año 1300 [fecha aproximada de redacción de la *Commedia*] [...] los seres monstruosos ocupan las zonas límites. [...] En el folio ilustrado se observan dos zonas contrastantes: una figurativa, que plasma una historia, aquella realizada por el *historieur*, otra que se ocupa de las letras, de configurar el marco del folio, de enmarcar texto e historia, ornamental, ejecutada por el iluminador. Es en el ámbito ornamental y marginal donde se sitúan los monstruos. El ornamento floral rompe la línea recta para hacerla sinuosa. Desde el retorcimiento de la línea de pronto se genera un ser monstruoso, como si se tratara de su resultado natural. [...] La situación marginal del monstruo no se comprueba sólo en la ordenación plástica de los manuscritos miniados. La experiencia pronto se trasladó a las vidrieras, a las pinturas al fresco, incluso a la propia arquitectura. Los conductos de agua de las catedrales góticas se revisten de formas monstruosas. Las gárgolas son una extremidad, un desbordamiento insospechado del muro, como el monstruo marginal lo es en el texto escrito.<sup>83</sup>

El ser monstruoso es un híbrido, dueño de varias naturalezas, un ser limítrofe entre dos o más seres. Por ello, su ubicación geográfica primero, y artística después, es la frontera. Dante procede, en el ámbito de la literatura, según la misma lógica de sus contemporáneos: todos los monstruos aparecen en el límite espacial entre dos zonas bien diferenciadas. Todos, sin excepción: El río Aqueronte que separa tierra e Infierno es el dominio de Carón; de Minos se nos dice, literalmente, que se encuentra *ne l'intrata*<sup>84</sup>; lo mismo ocurre con Cerbero y Pluto, situados en el límite de los círculos III y IV respectivamente; las Furias aparecen sobrevolando las murallas de Dite; Minotauro se encuentra *al borde de la abrupta escarpadura*<sup>85</sup> del círculo VII; el hábitat de los centauros es el río de sangre hirviente que separa el I saco del VII círculo del II, al principio del cual se sitúan las arpías que, además, viven sobre los árboles, emblema medieval de la transición entre tierra y cielo (pues hunden sus raíces en aquélla y levantan sus ramas hacia éste); Gerión se encuentra en el salto entre el círculo VII y el VIII; los demonios en el río de pez hirviente; los gigantes con el cuerpo en el VIII y las piernas en el IX círculo y Satán con el cuerpo en el IX y los pies en el centro de la tierra. La sistematicidad no deja lugar a dudas: Dante se hallaba inserto en la corriente cultural que entendía el monstruo como ser limítrofe y que, según su pensamiento analógico, le asignaba un lugar acorde. Como habitantes de la frontera, además, es natural que sean capaces de moverse de un lado a otro, transportando, cuando es necesario, a los dos poetas.

---

<sup>83</sup> Cirlot, 1990, pp. 181-2.

<sup>84</sup> Canto V, v. 5.

<sup>85</sup> Canto XII, v. 11.

En la introducción nos referíamos a la doble significación del monstruo como castigo divino o aviso de males por venir. ¿En cuál de estos sentidos debemos entenderlo en la *Commedia*? Es claro, como mencionábamos más arriba, que las marcas de monstruosidad guardan insistente relación con la falta cometida por sus portadores, de manera que son un evidente castigo por ellas, un *contrapasso*. Ahora bien, el monstruo, situado a la entrada del círculo o saco correspondiente, *anuncia* lo que en él habremos de encontrar, es decir, funciona también como aviso. Nótese que esta última significación está muy relacionada con la condición fronteriza del monstruo, que funciona como bisagra entre dos estados o situaciones.

Pero profundicemos un poco más en este carácter limítrofe del monstruo. En la famosa obra de Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*<sup>86</sup>, se señala dicha cultura en indisoluble relación con lo grotesco, término vinculado, como apunta el autor, a las pinturas ornamentales descubiertas en los subterráneos de las Termas de Tito a finales del siglo XV, que representaban un *juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí*<sup>87</sup>, y que dieron en llamarse *grottescas*. Recuerda también el autor las estatuas de terracota de Kertch, entre las cuales aparecen ancianas encintas representando la unión de los límites de la vida, del mismo modo que las pinturas subterráneas representaban la ruptura de los límites entre los seres de la creación. Todo ello recuerda inevitablemente al monstruo. Así pues, la cultura popular de la Edad Media, en torno a lo grotesco y lo carnavalesco, se recrea en la transgresión de los límites, algo totalmente opuesto a la cultura oficial, estrictamente jerarquizada y compartimentada<sup>88</sup>. Dante era un exponente de esta última y, como tal, pretendía ajustar las formas populares de lo grotesco a un orden que permitiera su sometimiento y manipulación; desactivar su componente de irreverencia e insumisión a las leyes divinas mediante un ejercicio taxonómico que les proporcionara un lugar en el orden establecido. ¿Y cuál iba a ser el lugar de los seres que cabalgan entre varias naturalezas, sino el límite y la frontera? Esta es, en mi opinión, la explicación última del lugar tan insistentemente adjudicado a lo monstruoso en la cultura oficial de la Edad Media.

---

<sup>86</sup> Madrid, Alianza, 1987.

<sup>87</sup> Bajtín, 1987, p. 35. El episodio de la transformación de los ladrones en el octavo círculo es un ejemplo de esta ruptura grotesca de los límites entre las criaturas.

<sup>88</sup> De hecho, numerosos personajes populares, como el gigante Gargantúa, presentan rasgos que Dante vincula a lo monstruoso: gigantismo, apertura corporal extrema, expresión en lenguas inventadas y carentes de sentido concreto...

Nos hallamos en condiciones, llegados a este punto, de responder a la cuestión con que abríamos el presente trabajo. Dos son, a mi entender, los ejes de la lógica de lo monstruoso en el Infierno, en absoluta coherencia con esta cultura oficial en que Dante se inscribe. El primero es el orden. Ya hemos explicado la inmensa importancia de la taxonomía para el hombre medieval, y señalado que la *Commedia* es un vasto intento de ordenación de materiales heterogéneos. Pero es que, además, ordenar lo monstruoso es, de algún modo, y como acabamos de señalar, desactivar lo que tiene de malvado. Kappler recuerda que:

La imperfección se manifiesta en el desorden, pues este es imagen del mal. [...] El monstruo, hijo del desorden, imagen de la deformidad, es también muy a menudo considerado como enemigo de lo Bello<sup>89</sup>.

Ordenar, para la cultura oficial de Dante, es mejorar, embellecer y, en última instancia, hacer el bien. La oposición con la cultura popular, en la que impera lo imperfecto e incompleto<sup>90</sup>, es total.

El segundo eje es la doctrina, pues, como explicábamos al principio, los monstruos no son errores de la naturaleza, ni mucho menos errores divinos: están ahí por algo, cumplen una función y, nos decía Thomas de Cantimpré, *anuncian maravillosamente la existencia de Dios por su diversidad y su tamaño*<sup>91</sup>. Los monstruos son materializaciones del pecado y sirven para que podamos comprender el horror de éste a través de su contemplación, así como para castigar a los que se apartan de los designios divinos.

Mi conclusión es la siguiente: la lógica de lo monstruoso en el infierno de Dante radica en las concepciones religiosas e intelectuales de la cultura oficial de la época, basadas en la ordenación y el adoctrinamiento: el poeta introduce un orden en todo lo que rodea a sus monstruos: ubicación, aspecto, acciones, capacidades... todo responde a una clara lógica ordenadora, que desactiva el principio de maldad inherente al monstruo, como ser esencialmente desordenado. Pero el monstruo dantesco también adoctrina: sufre la ira de Dios, es culpable y genera rechazo en quien lo contempla.

---

<sup>89</sup> Kappler, 1986, p. 248.

<sup>90</sup> Bajtín, 1987, p. 29.

<sup>91</sup> Vid. sup.

Digo adoctrinar y ordenar porque no encuentro modo de expresarlo mejor, pero no deben entenderse como acciones distintas, ni siquiera como dos caras de la misma moneda: son, para la mentalidad medieval, exactamente lo mismo: ordenar es adoctrinar, pues revela la existencia de Dios como principio organizador y mueve a la fe; adoctrinar es ordenar, pues impone en la tierra ese mismo principio, trasladando su voluntad a cada una de las mentes humanas. *Totum igitur ordine includitur.*

### **Obras citadas**

- Alighieri, D., *Divina Comedia*, ed. de Ángel Crespo, Madrid, Círculo de Lectores, 2003.
- Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- Charbonneau – Lassay, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, 1997.
- Cirlot, V., “La estética de lo monstruoso en la Edad Media”, en *Revista de literatura medieval* 2 (1990).
- Del Río Parra, E., *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, p. Madrid, Iberoamericana, 2003.
- Kappler, J. M., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid, Akal, 1986.
- Malaxeverría, I. (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999.
- Pedrosa, J. M., *Bestiario medieval. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa, 2002.
- Pérez - Rioja (J. A.), *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1994.
- Vega, María José, *Los libros de prodigios en el Renacimiento*, Publicaciones del Seminario de literatura medieval y humanística, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.