

# Apostillas al episodio de Gerión (*If* XVI y XVII)<sup>1</sup>

CARLOS LÓPEZ CORTEZO

Asociación Complutense de Dantología

## RESUMEN:

Mediante su análisis pormenorizado como procedimientos de alegorización, se confirma que los símiles aportan una valiosa y necesaria información implícita que consolida aquella explícita del episodio, desde el carácter fraudulento de Gerión y su transformación en vehículo de salvación, hasta el enfrentamiento entre Gerión (razón perversa) y Virgilio (recta razón), utilizando este último procedimientos análogos a los de su antagonista pero, en su caso, basados en la “destreza”.

PALABRAS CLAVE: Alegorización, símiles, Gerión, recta razón, razón perversa, “destreza”.

---

<sup>1</sup> Carlos López Cortezo (1942-2020) dedicó una amplia atención al episodio de Gerión, que aparece profusamente tratado en sus publicaciones: su relación con la *lonza*, el episodio de la cuerda, la función de Gerión como personaje mitológico eferente, su morfología híbrida biforme, su significado alegórico, el saurio estelión, el símil del Acquacheta, su parentesco con Medusa, etc. (vid. López Cortezo 1994, 1995, 2008, 2022: 94-95, 104, 117, 159-162, 169, 302-305, 335; 2023: 96-97, 105-106, 119, 162-164, 171, 304-307, 336-337). En este artículo póstumo presentamos aspectos inéditos recogidos de sus notas manuscritas (datadas a finales del pasado siglo), que usó, oralmente, en sus clases y seminarios, como confirma Juan Varela-Portas de Orduña, quien ha ordenado y revisado minuciosamente el texto.

## ABSTRACT:

Through their detailed analysis as procedures of allegorisation, it is confirmed that the similes provide valuable and necessary implicit information that consolidates the explicit one of the episode, from the fraudulent character of Geryon and his transformation into a vehicle of salvation, to the confrontation between Geryon (perverse reason) and Virgil (right reason), using the last one procedures analogous to those of his antagonist but, in his case, based on “dexterity”.

KEYWORDS: Allegorisation, similes, Geryon, right reason, perverse reason, “dexterity”.

## 1. IMAGEN DE FRAUDE Y VEHÍCULO DE SALVACIÓN

Empecemos observando la fisonomía de Gerión que traza Dante:<sup>2</sup>

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 ambedue le coste  
 dipinti avea di nodi e di rotelle.  
 Con più color, sommesse e sovrapposte  
 non fer mai drappi Tartari né Turchi,  
 né fuor tai tele per Aragne imposte

(*If.* XVII 10-18).

En diversos trabajos he propuesto considerar que por su semejanza – según la descripción de su morfología, excepción hecha de su cabeza<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Cito de Alighieri 1991.

<sup>3</sup> El hecho de que el monstruo tenga cabeza humana posee un doble significado. Por un lado, aquel que el propio Dante explicita en el texto: «La faccia sua era faccia d'uom giusto» (v. 10), es decir, resalta la doblez moral del que comete fraude, que se presenta

está representado por un saurio llamado *estelión*, término que además de significar ‘engañador o fraudulento’<sup>4</sup> se relacionaba, en el derecho romano, con el delito de *estelionato* (‘contrato fraudulento’).<sup>5</sup>

Si nos fijamos en su piel, tanto el dorso, como el pecho y los costados «dipinti avea di nodi e di rotelle. / Con più color, sommese e sovraposte» que los tejidos orientales, e incluso los elaborados por Aracne. Los colores llamativos y también los «nodi» y «rotelle», protuberancias dispuestas en anillos, pueden considerarse similares a los rasgos de *Le Stellion* señalados en la *Histoire Naturelle de Lacépède* (1839: 205): «Les écailles qui la couvrent son aiguës, et disposées par anneaux. D’autres écailles, petites et pointues, revêtent le dessus et le dessous du corps, qui d’ailleurs est garni, ainsi que la tête, de tubercules aigus ou de piquants plus ou moins grands». Pero también a los que se recogen en el Battaglia: «corpo allungato ricoperto da squame di diversa grandezza, appuntite e spinose sulla coda [...] colorazione grigiastra con macchie gialle e nere, arancioni lungo la colonna vertebrale». <sup>6</sup> Sobre el valor de estos dibujos de la piel del monstruo, ya Buti observaba que «allegoricamente significa[no] le simulazioni che sono nell’astuzia» (Consoli 1970, <sup>2</sup>1984) y, más recientemente, Sapegno apuntaba que «[r]appresentano probabilmente i lacci e i raggiri, di cui si serve il frodolento per ottenere il suo scopo» (en Ali-

---

como justo y oculta sus malvadas intenciones (el mortal aguijón), pero, por otro lado, no menos importante, el carácter racional del pecado de fraude (recuérdese que estamos entrando, precisamente, en la zona infernal dedicada a los pecados racionales).

<sup>4</sup> «[S]egún dicen, ningún animal engaña al hombre con más astucia; de ahí que el término «estelión» se haya convertido en un insulto» (Plinio 2002: xxx 89)

<sup>5</sup> «Dir. rom. Ciascuno dei vari tipi di comportamenti civili o commerciali fraudolenti», *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz: *stellionato*.

<sup>6</sup> *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz *stellione*. Vid. también Isidoro: «Stellio de colore inditum nomen habent; est enim tergo pictus lucentibus guttis in modum stellarum. De quo Ovidius (*Met.* 5, 461): aptumque colori nomen habet, variis stellatus corpore guttis» [El *stellio* toma su nombre del color de su piel, pues tiene la espalda pintada de motas brillantes a manera de estrellas (*stella*). De él dice Ovidio (*Met.* 5, 461): «y posee un nombre apropiado a su color, y el cuerpo estrellado de pintas variadas»] (*Etim.* XII 4, 38).

ghieri 1985: *ad locum*), en tanto que según Vandelli son «simbolo de' lacciuoli e raggiri onde la frode consegue i suoi fini» (Alighieri <sup>2</sup>1988a: *ad locum*).

Ahora bien, resulta evidente que los «nodi» (*lacci*) son lo que atrapa y que las «rotelle» son los *raggiri*, las maniobras que el fraudulento hace para ocultar el 'nudo', la trampa. Y si la función de las «rotelle» es ocultarle el 'nudo' a la posible víctima, las «rotelle» tendrán que estar 'sobrepuestas' al 'nudo'. El dato no es baladí, porque aclara la función de «sommesse e sovraposte»: las «rotelle» están sobre los «nodi», esto es, «sovraposte», en tanto que los «nodi» están debajo de ellas, «sommessi», y no «sommesse» – como figura en Petrocchi y en tantas ediciones<sup>7</sup> – es decir, 'ocultos', 'cubiertos' por estas. Se trata, por lo tanto, de un inciso que hay que referir a «nodi» y a «rotelle»<sup>8</sup>.

El tema del 'nudo' («nodo» – «grosso») y de la 'figura circular', («rotelle» – «ravvoltare») ya ha aparecido anteriormente en el episodio, al final

<sup>7</sup> Respecto al v. 16, Petrocchi anota: *som(m)essi* Ash Mad Pr Si Urb, *son messe* Eg. En nota al v. 16 señala: «Non interessano, se non forse per la punteggiatura, le varie interpretazioni che si son date di *sommesse e sovraposte*: o come oggetto di *fer* (con la conseguente correzione di *mai* in *ma' in*), o aggettivi di *color* (ma aggettivi al femminile !, perché *color* è inteso come «file colorate» – Zani de' Ferranti! – o anche *sommessi* al maschile collegato a *color*, e *sovraposte* con ellissi di *ovre*). Poiché i tre sostantivi sono collegati a *più* ('con tanto più', 'con tanto maggior numero di colori, di *sommesse* e di *sovraposte*'), è bene non porre la virgola alla fine del v. 16, come nel Del Lungo e nel Torraca, ecc.» (Alighieri 1994: *ad locum*). Dado que parece obvio que los dos participios se refieren, respectivamente, a *nodi* y *rotelle*, el texto de Petrocchi, a mi juicio, debe corregirse: *sommessi e sovraposte*, y, como se trata de un inciso, debe ponerse una coma después de *sovraposte*.

<sup>8</sup> Con este significado en *Cv* IV xii 3-5: «E quelle cose che prima non mostrano li loro difetti sono più pericolose, però che di loro molte fiata prendere guardia non si può; si come vedemo nel traditore, che ne la faccia dinanzi si mostra amico, si che fa di sè fede avere, e sotto pretesto d'amistade chiude lo difetto de la inimistade. E per questo modo le ricchezze pericolosamente nel loro accrescimento sono imperfette, che, *sommettendo* cioè che promettono, apportano lo contrario», esto es, 'mettendo sotto', 'in secondo piano'. Cito de Alighieri 1968.

del canto XVI, cuando Dante le entrega a Virgilio la cuerda que este le había solicitado para arrojarla al abismo y captar la atención de Gerión:

Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,  
 sì come 'l duca m'avea comandato,  
 porsila a lui aggroppata e ravvolta

(*If* XVI 109-111).

Es decir, se la entrega no solo anudada (*groppo*), sino también enrollada («ravvolta»), como un lazo para cazar. En el plano literal resulta plausible que Virgilio se la pidiera así para poder lanzarla mejor, pero en el nivel alegórico la peculiar disposición de la cuerda, como se verá, posee otra función.

Obsérvese que «ravvolta» figura después de «aggroppata»: primero el ‘nudo’ (captación) y, ocultándolo, los giros o vueltas. Esto es, Virgilio se va a servir de un procedimiento análogo al que utiliza Gerión para atraer a sus víctimas («nodi e rotelle») y, posteriormente, hacerse con ellas. La diferencia es que, en este caso, la “víctima” de Virgilio va a ser el propio Gerión. Ahora bien, esta analogía hay que matizarla. Es de suma importancia el gesto que hace Virgilio cuando lanza la cuerda al vacío, porque lo hace girándose hacia el lado derecho, remitiendo así a la facultad de la destreza (lat. *dexteritas*), que Aristóteles distingue moralmente de la astucia:<sup>9</sup> la destreza es la astucia dirigida a un bien.<sup>10</sup> Virgilio, por tanto, atrae con la cuerda al monstruo para así conseguir el buen fin que se ha propuesto, a saber: montados en el dorso de «la fiera pessima», salvar el precipicio que les impide continuar su camino.

<sup>9</sup> Vid. *Ética* VI 12 1144a 24-30 y Tomás de Aquino: *Suma Teol.* II-II c. 55 a. 4.

<sup>10</sup> Vid. *If* XXIII en el que Dante y Virgilio huyen de los diablos que los persiguen. Para resaltar que su huida es prudente y no cobarde, se hace también alusión a que se trata de una huida “hacia la derecha”: «S’elli è che sì la destra costa giaccia, / che noi possiam ne l’altra bolgia scendere / noi fuggirem l’imaginata caccia» (vv. 31-33), y, por lo tanto, de una “huida recta” moralmente hablando: controlada por la recta razón.

Cabe preguntarse por qué Gerión obedece a Virgilio y por qué este se atreve a ordenar a Gerión («e accennolle che venisse a proda» v. 5; «Gerion, moviti omai» v. 97). Evidentemente Virgilio “sabe” muy bien que Gerión va a seguir sus instrucciones, no porque lo respete, sino porque intenta engañarlos: obedece («sen venne, e arrivò la testa e ’l busto» v. 8), pero («ma» v. 9) oculta su arma mortal («non trasse la coda» v. 9). El hecho de que Virgilio aleje a Dante (vv. 37-42) pudiendo así hablar a solas con Gerión, nos permite suponer que lo que pretende es aprovechar la intención de engañar del monstruo y, si no le ofrece a Dante como víctima, sí es posible que le hable de él sabiendo sus propósitos, de modo que acepte bajarlos el barranco, aunque neutralizando su cola. Transforma de este modo la astucia en destreza o, como ya hemos visto, astucia dirigida a un bien.

Dante introduce entre el v. 9 y el v. 27 un largo inciso dedicado a describir el aspecto de Gerión y su modo de aproximarse, dedicando a cada uno de estos temas dos comparaciones respectivamente y estableciendo una cierta y calculada simetría: al tema de los atractivos dibujos de la piel de Gerión, las telas de «Tartari», «Turchi» y «Aragne»; a la posición de Gerión, la de las barcas y los castores de las regiones de los «Tedeschi» (‘germanos’). Como puede observarse, en ambos grupos figuran pueblos exóticos, pero también animales (araña, castor). Todos estos elementos poseen un alcance significativo hasta ahora creo que insospechado.

Llama la atención que, en este contexto de las comparaciones, cite a tres pueblos: «Tartari», «Turchi», «Tedeschi». Es cierto que los tártaros, y también los turcos, tenían fama de hacer bellos tejidos (Bertuccioli 1970, <sup>2</sup>1984), pero ¿por qué cita a los «Tedeschi» en relación con el castor? Parece ser que, aunque presente en Europa desde época prehistórica, dado el rendimiento económico que se podía obtener de él, el castor fue perseguido hasta casi su exterminio ya hace bastantes siglos, dándose su última presencia precisamente en los afluentes de los grandes ríos centroeuropeos (Rhin, Oder o Vístula).<sup>11</sup> Es posible, por tanto, que su exis-

---

<sup>11</sup> A mediados del siglo XX el castor fue de nuevo reintroducido, siendo actualmente

tencia en tierras germánicas sea la que determine que Dante lo ponga en relación con los «Tedeschi».

Pero ¿por qué los tres pueblos que cita Dante empiezan con la letra T? ¿Es una casualidad o es un modo de llamar la atención sobre la T? La observación no tendría mayor importancia si no fuera 1) porque Dante no es ajeno a este tipo de juegos; 2) porque la letra T se asimila simbólicamente a la cruz («la croce senza cima (tau, T)...») (Chevalier y Gheerbrandt 1988, voz *croce*). Ahora bien, la cruz posee un doble significado (y función) de muerte y de salvación: un instrumento para dar muerte que, paradójicamente, se convierte en instrumento o medio de salvación. Simbólicamente es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios, y de hecho así figura en textos medievales, entre ellos en el *Dialogo della Divina Provvidenza* de S. Caterina da Siena (1912).

Las comparaciones en las que aparecen las tres T, nos remiten al tema de la insidia, de la trampa mortal que Gerión ha tendido a Virgilio y Dante, trampa que, también paradójicamente, va a ser el medio que estos van a utilizar para salvarse.

Esta interpretación se confirma si se tiene en cuenta el v. 82 en la exhortación de Virgilio a Dante:

[...] «Or sie forte e ardito.  
Omai si scende per si fatte scale;  
monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,  
sì che la coda non possa far male»

(*If* XVII 81-84).

Gerión es asimilado a la ‘escalera’, lo mismo que tradicionalmente sucede con la cruz. Pero repárese en la paradoja que tanto la cruz como la escalera entrañan: en la cruz se muere para vivir (eternamente), en la escalera se descende para subir.<sup>12</sup> De este modo, Gerión, vehículo de

---

especie protegida en Europa.

<sup>12</sup> Lo que presenta concomitancias con el tema de la ‘cuerda’: «la corda si ricollega in modo generale alla simbologia dell’ascensione [...] rappresentandone il mezzo, oltre che

muerte y de perdición, se convierte en vehículo de salvación, análogamente a cuanto sucede con la cruz: de instrumento de muerte se torna en instrumento de salvación.

Esta instrumentalización positiva, esta nueva e insólita misión de Gerión se hace patente en los versos:

e disse: «Gerïon, moviti omai:  
le rote larghe, e lo scender sia poco;  
pensa la nova soma che tu hai»

(*If* XVII 97-99).

La «nova soma» se suele interpretar como ‘peso de un cuerpo vivo’.<sup>13</sup> Ahora bien, en un sentido figurado, que es el que estoy tratando de evidenciar, en la voz *soma* del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (1961-2004) se recoge: «7. *Figur.* Carico oneroso di impegni, di preoccupazioni, di pene; incombenza o compito gravoso; condizione esistenziale ingrata e faticosa». Y entre los ejemplos que ofrece (tres de ellos de la *Commedia*) está «*Purg.* 19-105: Un mese e poco più prova’ io come / pesa il gran manto a chi dal fango il guarda, / che piuma sembraban tutte l’altre some». Idéntico valor al que G. Vandelli atribuye a esta misma ocurrencia en su nota al pasaje:

103-105. *Un mese e poco più*: trentotto giorni; [...] –*manto*: papale; [...] –*a chi ... guarda* [...] a chi lo vuol portare guardandolo

---

il desiderio» (Chevalier y Gheerbrandt 1988: voz *corda*). Pero téngase en cuenta que para el personaje Dante el descenso forma parte del movimiento ascendente que culminará en el paraíso, en la visión de Dios.

<sup>13</sup> Así, p. ej.: G. Vandelli: «99. *nova*: insolita, cioè di un uomo vivo. Da questo v. non si deve inferire che Gerione sia solito di portar *anime* di dannati: i P[oeti]. non ne vedono alcuna, nè le anime han *corda* o altro con che far cenno di chiamata a Gerione» (Alighieri 1988a: *ad locum*), o bien U. Bosco y G. Reggio: «*nova soma*: Dante è vivo e quindi, come corpo, pesa; e che un vivo scenda nell’VIII cerchio e in genere viaggi nell’Inferno, è fatto nuovo; si tratta quindi di un carico insolito per Gerione. Questi infatti non trasporta le anime, come pure si è pensato. Il servizio che rende a Virgilio è eccezionale come quello che poi sarà reso da Anteo (*If* XXXI 115-145)» (Alighieri 1988b: *ad locum*).



da ogni sozzura, cioè vuol compiere con puro cuore tutti i doveri dell'altissima dignità. —*che piuma* ecc.: tanto che, a petto della pontificale, ogni altra anche gravissima carica par leggiera come piuma (Alighieri 1988a).

Remite, por tanto, a mi juicio, a la 'nueva incumbencia (o cometido)' que ha de desempeñar Gerión como vehículo de salvación.

En el primer grupo de símiles destaca el tema del 'tejido', esto es, el arte de 'tejer'. Recordemos que con los verbos propios de este arte, como *tessere*, *ordire*, *tramare*, se establece una relación muy común en el lenguaje cotidiano con términos como *inganni*, *tradimenti*, *insidie*..., que se encuentra habitualmente recogida en los diccionarios de la lengua italiana (y castellana), como por ejemplo en el *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz *tessere*: «ordire, tramare frodi, insidie, tradimenti ai danni di qualcuno». La comparación se refiere, no se olvide, a «nodi e rotelle», «sommessi e sovraposte», con el significado que les hemos atribuido.

La alusión al mito de Aracne posee una función directa y primaria a la araña y su tela: en ella caen sus víctimas para ser devoradas. Pero, como es habitual en la *Commedia*, la sola cita del personaje mitológico arrastra a la conciencia del lector el mito y este nos conduce a un significado añadido de suma importancia. De hecho en el mito ovidiano destaca en especial el tema de la osadía de Aracne y el de la competición entre esta y la diosa Atenea, a quien Aracne no se consideraba inferior «en los primores del arte de la lana», aunque «bien se veía que Palas la había enseñado. Y sin embargo ella lo niega, y, disgustándole maestra tan excelsa, dice: “Que compita conmigo. Si me vence no me opondré a nada”». Para solventar la situación, Palas, disfrazada de vieja para no ser reconocida ('destreza'), intenta persuadirla: «Aspira tú a una gloria que entre los mortales sea la máxima en el trabajo de la lana; pero declárate inferior a la diosa [...] pide perdón, temeraria, por tus pretensiones [...]». No obstante, Aracne, «manifestando en su semblante su cólera», insiste: «“¿Por qué no viene ella en persona? ¿Por qué rehúsa esta competición?”». Por fin Atenea acepta el reto, pero ante la belleza y perfección del tapiz ela-

borado por Aracne, Palas se duele y lo rasga «golpeó tres o cuatro veces en la frente a la Idmonia Aracne. No lo resistió la infeliz y tuvo el coraje de atarse la garganta con un lazo». Al final Atenea, compadecida, la salva, pero castiga su atrevimiento convirtiéndola en araña (*Met.* VI 5-146).

Ahora bien, como puede apreciarse, en el mito no aparece el tema del engaño, pero sí el de la competición y la osadía: porque Aracne tiene la osadía de competir en habilidad con Atenea. Buena prueba de que Dante entendía así el mito, es que llama «folle» a Aracne en *Pg* XII 43-45. Por tanto, la referencia de Aracne en el canto es precisamente la competición en habilidad entre Gerión y Virgilio. Si Aracne compite con Atenea, diosa de la sabiduría, del ingenio y de la verdad (Chevalier y Gheerbrandt 1988: voz *Atenea*), en el canto Gerión (la *frode*, y por lo tanto, la razón perversa) compite con Virgilio (la recta razón): se enfrentan la astucia de Gerión y la destreza de Virgilio, que va a sentar delante de sí a Dante, de modo que el monstruo no le pueda “picar” con su cola venenosa durante el descenso.

El segundo grupo de comparaciones está dedicado, como ya he dicho, a la posición adoptada por Gerión cuando llega a la orilla, esto es, parte en tierra y parte en el aire:

Come talvolta stanno a riva i burchi,  
 che parte sono in acqua e parte in terra,  
 e come là tra li Tedeschi lurchi  
 lo bivero s'assetta a far sua guerra,  
 così la fiera pessima si stava  
 su l'orlo che di pietra e il sabbion serra.  
 Nel vano tutta sua coda guizzava,  
 torcendo in sù la venenosa forca  
 ch'a guisa di scorpion la punta armava

(*If* XVII 19-27).

Con todo, la posición de Gerión no es casual: acerca parte de su cuerpo al borde para que puedan subir los dos personajes, pero reserva su cola en el aire para atacar. Esta es su táctica: hacer que su víctima confíe, para

luego matarla. La intención de Virgilio es la de aprovechar esta táctica: utilizarlo como vehículo y neutralizar su cola. Se trata de dos tácticas opuestas: cada una de ellas intenta aprovechar la del otro y vencer. Estamos, pues, ante el reto, y victoria, de la justa razón: el engaño debe convertirse en vehículo o medio de salvación.

Pues bien, este doble carácter de Gerión, vehículo de salvación (pretensión de Virgilio) y vehículo (instrumento) de muerte (pretensión de Gerión), es el que se refleja en las comparaciones, aparentemente descriptivas. De hecho la primera de ellas nos remite a las barcas («burchi») en la ribera, «che parte sono in acqua e parte in terra», esto es, dispuestas para ser utilizadas. Aunque no podemos dejar de tener en cuenta que la barca «tiene un sentido general de vehículo» (Cirlot 1969: voz *barca*) y es «il simbolo del viaggio, della traversata compiuta dai vivi e dai morti [Caronte y Flegiás] [...]. Anche la vita è una navigazione rischiosa. Da questo punto di vista l'immagine della barca è un simbolo di sicurezza» (Chevalier y Gheerbrandt 1988: voz *barca*), al igual que «[e]n la terminología cristiana, “la barca de Pedro” es la Iglesia, que conduce a los fieles a la salvación» (Revilla 1990: voz *barca*).<sup>14</sup> Con todo, el símil de la barca se refiere a la ubicación de Gerión, quien, como la barca, está en una posición cuya función es la de ser utilizado como vehículo: está disponible y dispuesto.

Esta primera comparación, la de la barca, es literal, pero no así la segunda, la del castor. A este animal, en la Edad Media, se le atribuían varias características. Además de por su piel y por su carne, era cazado también por el *castoreo*, líquido segregado por unas glándulas cercanas a sus órganos genitales, que se utilizaba en medicina. Pero se decía que su astucia era tal que, cuando se veía perseguido, se extirpaba él mismo los genitales para poder así sobrevivir. A esta acción remiten varios de los textos citados en el *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz *cas-*

---

<sup>14</sup> Nuevamente aparece la imagen de la barca en su comparación con el movimiento de Gerión al iniciar el descenso, ya como medio de salvación de Dante y Virgilio, sentados en su dorso: «Come la navicella esce di loco / in dietro in dietro, sì quindi si tolse, / e poi ch'al tutto si sentí a gioco» (*If* XVII 100-102).

*toro*. Otra creencia, a la que se refiere Dante en el canto, «s'assetta a far sua guerra», era la de que el castor, o «bivero», teniendo el cuerpo en tierra, dejaba su cola en el agua (como Gerión en el vacío) para atraer a su presa y apoderarse de ella (Quondam 1970, <sup>2</sup>1984: voz *bivero*). Se trata, por lo tanto, de un animal ingenioso y astuto, y la comparación apunta a las malas intenciones de Gerión e implica también el tema de la insidia, de la trampa.

En síntesis, las dos comparaciones se aplican al carácter de “vehículo” de Gerión (barca) y al de “insidia mortal” (castor).

## 2. EL MIEDO DE DANTE PERSONAJE

Uno de los temas básicos del canto XVII es el del miedo de Dante. Antes de que suba sobre Gerión, Virgilio le advierte:

e disse a me: «Or sie forte e ardito.  
Omai si scende per sì fatte scale;  
monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,  
sì che la coda non possa far male»

(*If* XVII 81-84).

La recomendación de Virgilio posee un alcance mayor que el estrictamente narrativo y su clave de lectura está contenida en las dos comparaciones mitológicas que figuran a continuación y en la inmediata que le sigue (vv. 85-88). Lo importante por ahora es prestar atención a la necesidad de que Dante sea «forte e ardito», esto es, de que tenga ‘fortaleza’ y ‘valor’, y al hecho de que Virgilio (la razón, la virtud moral) se sitúe entre la cola de Gerión y Dante para neutralizar el arma del monstruo. En el nivel alegórico nos dice que para dominar el fraude es necesaria la virtud moral (fortaleza) (medio entre temeridad y cobardía) y la razón, la recta razón.

Pero las palabras de Virgilio producen tal miedo en Dante, que le provoca un intenso temblor que compara con el que da la fiebre «quartana»:

Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo  
de la quartana, c'ha già l'unghie smorte,  
e triema tutto pur guardando 'l rezzo,  
tal divenn' io a le parole porte;

(*If* XVII 85-88).

Miedo que supera por vergüenza («paura del disnore ricevere per la colpa» *Cv* IV xix 10), pero especialmente por la presencia de Virgilio:

ma vergogna mi fé le sue minacce,  
che innanzi a buon signor fa servo forte

(*If* XVII 89-90).

De nuevo encontramos el término «forte». La vergüenza, que no es una virtud sino una pasión, sin embargo puede ser causa de una virtud, como la de la fortaleza: Dante es fuerte porque está «innanzi a buon signor», se siente seguro con Virgilio que le protege, es decir, se siente seguro con la razón. Y de hecho los versos que siguen destacan cómo Dante para superar el miedo necesita el contacto físico de Virgilio:

I' m'assettai in su quelle spallacce;  
sì volli dir, ma la voce non venne  
com' io credetti: «Fa che tu m'abbracce»  
Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne  
ad altro forse, tosto ch'i' montai  
con le braccia m'avvinse e mi sostenne

(*If* XVII 91-96).

Todo ello posee la función alegórica de resaltar el concepto de virtud moral y de la guía necesaria de la razón, que es también el significado y la función alegórica de las comparaciones de Faetón e Ícaro. Pero antes de abordarlas, quiero señalar algo que no me parece casual: si hemos hablado de virtudes morales, no debemos olvidar que la que Dante cita aquí —implícita y explícitamente— es la “fortaleza”, el valor, rasgo caracterizador de Heracles o Hércules: «il rappresentante idealizzato della forza com-

battiva; il simbolo della vittoria (e della difficoltà della vittoria) dell'anima umana sulle proprie debolezze» (Chevalier y Gheerbrandt 1988: voz *Era-cle*). El dato no tendría más interés si no fuera porque Heracles fue quien venció y mató a Gerión.

Maggior paura non credo che fosse  
 quando Fetonte abbandonò li freni,  
 per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;  
 né quando Icaro misero le reni  
 sentí spennar per la scaldada cera,  
 gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,  
 che fu la mia, quando vidi ch'i' era  
 ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta  
 ogne veduta fuor che de la fera

(*If* XVII 104-114).

Los dos mitos citados por Dante, el de Faetón y el de Ícaro, poseen una única referencia literal, esto es, el miedo que ambos sintieron: uno, cuando abandonó las bridas («li freni»); el otro, cuando sintió que caía. Ambos miedos no fueron superiores al de Dante. Pero recordemos estos dos mitos.

En su versión ovidiana, Faetón pide a su padre que le deje conducir el carro solar y este cede ante su insistencia, pero le da instrucciones para que logre su propósito, advirtiéndole: «Si asciendes demasiado quemarás las mansiones celestes; si descendes, la tierra; *por en medio* irás con la máxima seguridad». Sin embargo, Faetón no obedece los consejos del padre, no puede controlar los caballos del carro y, presa del pánico, suelta las riendas, incendiando el cielo y la tierra, por lo que Júpiter ha de intervenir lanzándole un rayo que lo mata y le hace caer dando vueltas hacia el abismo (*Met.* II 1-332).

Según relata también Ovidio, Dédalo desea abandonar Creta, acompañado de su hijo Ícaro, pero estando dentro del laberinto la única posibilidad es salir volando. Hace uso de su famosa pericia y con plumas y cera confecciona unas alas, entregando un juego a su hijo no sin antes avisarle:

«Te advierto, Ícaro, que debes correr siguiendo una *línea central*, para evitar que las olas hagan pesadas las plumas si vas demasiado bajo, y que el fuego las haga arder si demasiado alto: vuela *entre ambos extremos*. [...] ¡avanza siempre detrás de mí!». Sin embargo, «cuando el muchacho empezó a gozarse en su atrevido vuelo, abandonó a su guía, y, arrastrado por la pasión de surcar el cielo, levantó más su trayectoria. La vecindad del ardiente sol ablanda la aromática cera que sujetaba las plumas; la cera se ha derretido: agita él sus brazos desnudos, y, desprovisto de los remos, no hace presa en aire alguno, y aquella boca que gritaba el nombre de su padre viene a sumergirse en las azules aguas, que de él tomaron nombre» (*Met.* VIII 183-235).

Estos dos mitos poseen elementos en común:

- a.- Padre (la razón) e hijo.
- b.- El padre aconseja al hijo la *medietas* (virtud moral).
- c.- El hijo desobedece los consejos del padre (no obedece a la razón).
- d.- El hijo cae y muere (consecuencia).

Sin embargo, se diferencian en un rasgo. Faetón pierde el control por temor; Icaro, por temeridad. Ninguno de los dos obedece a la *medietas* aconsejada por sus padres y caen por extremos opuestos, es decir, por pasiones opuestas: uno, el temor y el otro, la temeridad.

El tema nos lleva a la *medietas* aristotélica y al concepto de virtud: «Es por tanto, la virtud un modo de ser selectivo, siendo un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por aquello por lo que decidiría el hombre prudente» (*Ética* II 1106b). En 1107 b ofrece ejemplos de virtudes como término medio entre un exceso y un defecto: «en relación con el miedo y con la audacia, el valor es el término medio [...] el que se excede en audacia es temerario, y el que se excede en el medio y le falta coraje, cobarde» (Aristóteles 1988).

Téngase también en cuenta que en estos mitos se desobedece a la razón, de modo que los dos símiles nos conducen al ámbito racional, como racionales son los pecados que a partir de allí se penan (fraude y traición).

A diferencia de ambos personajes, Dante no va a ‘caer’, sino a ‘descender’: la caída no es controlada, el descenso, sí. Sin embargo, su temor reside en caerse del dorso de la fiera mientras desciende:

Io sentia già da la man destra il gorgo  
far sotto noi un orribile scroscio,  
per che con li occhi ’n giù la testa sporgo.  
Allor fu’ io più timido a lo stoscio,  
però ch’i’ vidi fuochi e senti’ pianti;  
ond’ io tremando tutto mi raccoscio

(*If* XVII 118-123).

Ha habido un cierto debate entre la crítica especializada contraponiendo la lectura «a lo stoscio», ‘al salto’, ‘alla caduta dall’alto’, del v. 121, a la primitiva lectura «a lo scoscio», ‘ad allargar le cosce’, ‘ad aprir le gambe’ (E. Pasquini recoge puntualmente las distintas posturas en la voz *stoscio* de la *Enciclopedia Dantesca*). Personalmente, me decanto a favor de *stoscio*, siempre y cuando se le asigne el valor de ‘caída’, no de ‘salto’.<sup>15</sup> Dante a lo que tiene miedo es a ‘caer’, y no a ‘saltar’ de la espalda del monstruo.

En «Allor fu’ io più timido a lo stoscio» (v. 121), de «timido» indica V. Russo «[n]el significato di ‘preso da timore’, ‘impaurito’, ricorre in *If*. XVII 121 (...) e in *Cv*. IV xiii 10 («il possesso delle ricchezze cagione è di male, ché fa, pur vegliando, lo possessore timido e odioso»)» (Russo 1970, <sup>2</sup>1984: voz *timido*). Pero me parece importante señalar que, en realidad, Dante no dice «timido», sino «più timido», es decir, se refiere a

---

<sup>15</sup> Ya Bono Giamboni le atribuía este significado de ‘caída’: «Fue sì grande lo stoscio per la fossa ch’era cava e profunda e per lo destriere che adosso le cadde, che tutta quanta si lacerò e infranse» (*Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz *stoscio*).



una situación anterior que solo puede ser la descrita en estos versos, que citando los mitos, nos están remitiendo a sendas “caídas”:

Maggior paura non credo che fosse  
 quando Fetonte abbandonò li freni  
 [...]
 né quando Icaro misero le reni  
 sentì spennar per la scaldata cera

(*If* XVII 106-107, 109-110).

La expresión de Dante es «più timido allo...», es decir, ‘más temeroso que antes a...’. Pero previamente, en ningún lugar nos dice que hubiera sentido miedo de descender o bajar de Gerión. Tampoco dice, al final, que sintiera ningún miedo al hacerlo. Si se releen los versos anteriores, el miedo de Dante es a subir sobre Gerión y a caer de él (vv. 82-96 y 106 y ss.). A este miedo responde, literalmente, su preocupación por que Virgilio lo abrace, y desde luego, al tema de la caída responden las dos comparaciones mitológicas: la caída como consecuencia de no practicar las virtudes. De hecho, tanto Faetón como Ícaro pecan por soberbia,<sup>16</sup> es decir, los dos rehúyen sujetarse a la norma del padre: esto les trae como consecuencia, repito, caer uno por temor y otro por temeridad. Pero la causa es la misma: desobediencia al padre (razón) que les aconsejaba sujetarse a la *medietas*. El caso de Dante es el contrario: se insiste en la protección de la razón y esta protección le va a hacer vencer el miedo («con le braccia m’avvinse e mi sostenne» v. 96).

El temor de la caída está relacionado con el del “abismo”: «In greco come in latino, l’abisso indica ciò che è *senza fondo*, il mondo delle profondità o delle elevazioni infinite» (Chevalier y Gheerbrandt, 1988: voz

<sup>16</sup> «Decimos que se hacen con temeridad las obras que no van dirigidas por la razón. Esto puede suceder de dos maneras: o por el ímpetu de la voluntad o de la pasión, o por desprecio de la regla directiva, y esto es propio de la temeridad. Por eso parece que proviene de la soberbia, que rechaza la sumisión a una regla ajena» (Tomás de Aquino, *Suma Teol.* II-II c. 53 a. 3).

*abisso*), como puede ser el infierno, el pecado, el vacío, etc. A la caída en el abismo, en el vacío, responde el primer temor de Dante:

[...] quando vidi ch' i' era  
 ne l' aere d' ogne parte, e vidi spenta  
 ogni veduta fuor che de la fera  
 (*If* XVII 112-114).

Existen dos momentos en el descenso. Uno en el que no se ve nada, como indica el pasaje que acabo de citar, y otro en el que ya se ve el fondo:

Io sentia già da la man destra il gorgo  
 far sotto noi un orribile scroscio,  
 per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.  
 Allor fu' io più timido a lo stoscio,  
 però ch' i' vidi fuochi e senti' pianti;  
 ond' io tremando tutto mi raccoscio.  
 E vidi, poi, ché nol vedea davanti,  
 lo scendere e 'l girar per li gran mali  
 che s' appressavan da diversi canti  
 (*If* XVII 118-126).

Si antes el poder caer en el abismo le había producido temor, ahora, al ver el fondo, siente aún más miedo de caer. Alegóricamente se explica perfectamente este aumento del temor: en primer lugar, el miedo al pecado, a la caída (abismo) y, en segundo lugar, el miedo a las consecuencias (fondo) del pecado, el castigo eterno («fuochi» y «pianti»).

La alusión al «orribie scroscio» (v. 119) del Flegetonte sirve para evidenciar las diferencias: lo que en el río es seguir el impulso natural, en el ser racional es control del impulso (pasión) por la razón. Si el río vence el obstáculo abandonándose a su instinto, el hombre debe ser regido por la razón (Virgilio) y esta lo hace mediante las virtudes que son la *medietas*. Lo que en el río es impulso, fuerza, en Dante es virtud, fortaleza, valor. Lo que en el río es caída, en Dante y Virgilio es descenso (contro-

lado por la razón). Sin el abrazo de Virgilio (razón), Dante (parte irracional) hubiera caído como el río y, sin que Virgilio se sitúe detrás (precaución), hubiera sido víctima del fraude.

Veamos ahora, finalmente, el descenso de Gerión que es comparado con el de un halcón, un ave de presa:

Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali,  
 che sanza veder logoro o uccello  
 fa dire al falconiere «Omè, tu cali!»,  
 discende lasso onde si move isnello,  
 per cento rote, e da lunge si pone  
 dal suo maestro, disdegnoso e fello;  
 così ne puose al fondo Gerione  
 al piè al piè de la stagliata rocca,  
 e, discarcate le nostre persone,  
 si dileguò come da corda cocca

(If XVII 127-136).

El halcón, al no tener reclamo ni presa sobre los que arrojarse, desciende lentamente, girando, no siendo este el modo habitual de descender de esta rapaz, —como explica documentadamente A. Pagliaro—,<sup>17</sup> ya que, normalmente, el halcón se eleva para después lanzarse con enorme rapidez sobre la presa. Por su parte Gerión también se ha elevado, pero, al no lograr tampoco su presa, ha descendido pausadamente, girando, y humillado: ha sido derrotado. Los descensos de ambos son, por tanto, similares, dado que no han conseguido captura alguna. El halcón se posa alejado

<sup>17</sup> «[L]a similitudine che ilustra il volo in discesa di Gerione non s'intende a pieno, se non si conosce il particolare procedere del falcone, quando da un inesperto od ostinato falconiere è stato troppo 'tenuto sulle ali' (è espressione tecnica). Si legge nei trattati di falconeria (come mi avverte l'amico G. Pettenati) che esso in tale caso si abbassa in lenti giri degradanti. L'esclamazione "Ohmé, tu cali!" esprime il disappunto di questi, nel momento in cui si avvede che il falcone abbandona lentamente la linea del suo volo, dalla quale, invece, piomba giù veloce (*onde si move snello*) [...] sulla preda o sul logoro. La lentezza dello scendere (Gerione «rota e discende», v. 116) del rapace stanco e indispettito si contrappone allo slancio rápido, con cui suole gettarsi sulla preda» (Pagliaro 1967: I 359).

de su maestro, «disdegnoso e fello», y Gerión, tras depositar a sus pasajeros, se escabulle como una flecha («come da corda cocca»).

Por último, querría referirme rápidamente a un hecho que ha llamado mi atención: el silencio que observa Gerión en todo el episodio. La «sozza imagine di froda» se comporta como un ser silencioso. La explicación creo que podemos encontrarla en Tomás de Aquino:

La astucia, engañando a otros, se afirma principalmente por la palabra, el signo más apto con el que el hombre manifiesta algo a los demás. Por eso el engaño se atribuye sobre todo al lenguaje. Pero a veces el engaño se da también en los hechos (*Suma Teol.* III c. 55 a. 4).

El engaño, como el fraude, consiste en la ejecución de la astucia. El engaño, en efecto, pertenece a la ejecución de la astucia de un modo universal, sea de palabra, sea de obra; el fraude, en cambio, pertenece a la ejecución de la astucia por los hechos (*Suma Teol.* III c. 55 a. 5).

Como creo se ha podido observar, en el episodio se plantea un pulso (competitividad, cfr. Aracne) entre Virgilio (razón recta) y Gerión (razón perversa): Dante está sometido al miedo (pasión) y solo lo vence obedeciendo a Virgilio (razón), que lo abraza y lo sujeta evitando que caiga (cfr. Faetón e Ícaro). Resulta evidente que, contra la fuerza de la razón perversa (fraude), hay que oponer la fuerza de la recta razón (fortaleza).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (1968): *Il Convivio*, a cura di G. Busnelli y G. Vandelli, Firenze, Le Monnier.
- ALIGHIERI, D. (1985): *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, 3 voll. Scandicci, La Nuova Italia.
- ALIGHIERI, D. (1988a): *La Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli, Milano, Hoepli.
- ALIGHIERI, D. (1988b): *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco y G. Reggio, Firenze, Le Monnier.
- ALIGHIERI, D. (1991): *Commedia. Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1994): *La Commedia, secondo la antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale, Firenze, Le Lettere.
- ARISTÓTELES (1988): *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, E. Lledó (intr.) y J. Pallí (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- BERTUCCIOLI, G. (1970, <sup>2</sup>1984): *Tartari*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CATERINA DA SIENA (1912): *Libro della Divina Dottrina volgarmente detto Dialogo della Divina Provvidenza*, Bari, Laterza.
- CIRLOT, J.-E. (1969): *Diccionario de simbolos*, Barcelona, Ed. Labor
- CONSOLI, D. (1970, <sup>2</sup>1984): *rota (ruota)*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANDT, A. (1988): *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR.
- GRANDE DIZIONARIO della Lingua Italiana (1961-2004): S. Battaglia (dir.), Torino, UTET.

- HISTOIRE NATURELLE de Lacépède* (1839): Paris, vol. 2, Furne et Cia. Libraires-Éditeurs.
- ISIDORO DE SEVILLA (1993): *Etimologías*, J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero (ed. bilingüe), Madrid, BAC.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1994): *Los símiles en la 'Divina Comedia'*, en *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 31-36.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1995): *La estructura moral del 'Infierno' en la 'Divina Comedia': nuevas aportaciones*, en *Medioevo y Literatura*, J. Paredes Núñez (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 71-79.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2008): *Questione n° 16: «La faccia sua era faccia d'uom giusto ...» (Inf. XVII 10-18)*, «Tenzone» 9, p. 219.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2022): *La estructura moral del 'Infierno' de Dante*, Madrid, Ediciones Akal.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2023): *Dinamismo e degradazione. La struttura morale dell' 'Inferno' di Dante*, Roma, Carocci.
- OVIDIO (1990): *Metamorfosis*, A. Ruiz de Elvira (ed.), Madrid, CSIC.
- PAGLIARO, A. (1967): *Ulisse. Ricerche semantiche sulla 'Divina Comedia'*, I y II, Messina-Firenze, G. D'Anna.
- PASQUINI, E. (1970, <sup>2</sup>1984): *stoscio*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- PLINIO (2002): *Historia natural*, J. Cantó, I. Gómez, S. González y E. Tarrío (eds.), Madrid, Cátedra.
- QUONDAM, A. (1970, <sup>2</sup>1984): *bivero*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- REVILLA, F. (1990): *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra.
- RUSSO, V. (1970, <sup>2</sup>1984): *timido*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- TOMÁS DE AQUINO (1994): *Suma de Teología*, Madrid, BAC.