

La violencia justa de los centauros de *Inferno* XII

BEATRIZ TENA RUBIO

Universidad Complutense de Madrid

beatriztenar16@gmail.com

RESUMEN:

El canto XII del *Inferno* gira en torno a la violencia. En él, todo se orienta a hacernos entender el concepto: desde la orografía hasta los condenados, pasando por los “funcionarios” infernales. Sin duda, los grandes protagonistas del canto son los centauros, que castigan a los violentos contra el prójimo. Enmarcados dentro del ambiente hostil del canto, estos personajes llaman la atención por el contraste que suponen respecto al mismo. Un contraste que puede resultar paradójico por lo brutal de su cometido: los centauros, “funcionarios” infernales, enviados de Dios, están, aparentemente, cometiendo el mismo pecado que castigan. La paradoja se resuelve cuando podemos plantear el binomio violencia justa-violencia injusta y detectamos la diferencia entre los pecadores y sus sancionadores. Aplicando un concepto de violencia justa, desde la racionalidad, la templanza y, sobre todo, la potestad o legitimidad conseguida para aplicarlo, el papel de los centauros se resignifica. Así, su papel en el contrapaso deriva de su posición antitética con respecto a los condenados, a través de una violencia bien empleada.

PALABRAS CLAVE: violencia, flecha, resignificación, imagen, bien.

ABSTRACT:

Canto XII of *Inferno* revolves around violence. In it, everything is aimed at making us understand the concept: from the orography to the condemned, including the infernal “officials”. Without a doubt, the great protagonists of the canto are the centaurs, who punish those who are violent against their neighbors. Framed within the hostile environment of the canto, these characters draw attention due to the contrast they represent with respect to it. A contrast that may seem paradoxical due to the brutality of their task: the centaurs, infernal “officials”, sent by God, are, apparently, committing the same sin that they punish. The paradox is solved when we can suggest the pairing just violence - unjust violence and detect the difference between sinners and their punishers. By applying a concept of just violence, from rationality, temperance and, above all, the power or legitimacy achieved to apply it, the role of the centaurs is resignified. This way, their role in the contrapasso derives from his antithetical position with respect to the condemned, through well-used violence.

KEY WORDS: violence, arrow, resignification, image, good.

1. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

El canto XII del *Inferno*, a pesar de no ser uno de los predilectos de los estudiosos, ha sido visitado por la crítica desde varias perspectivas. No obstante, la mayoría de los análisis tienden a privilegiar ciertas escenas del canto por encima del resto, por lo que existe cierta desigualdad cuantitativa de producciones sobre los diferentes temas, siendo el espacio, los condenados o el Minotauro los preferidos por la mayoría de dantistas. Además, aun ocupándose del mismo tema, los diferentes trabajos han adoptado perspectivas dispares a la hora de tratar los asuntos más populares del canto.

Una de las aproximaciones más habituales ha sido la que otorga a los condenados el lugar central del análisis y que ha corrido la suerte anteriormente mencionada, pues la bibliografía consta de acercamientos tanto

desde una perspectiva general como prestando atención de forma más concreta a algunos de ellos.

Estos pecadores son reconocidos generalmente como tiranos, pero lo cierto es que en este círculo se encuentran asimismo homicidas, causantes de heridas no mortales y merodeadores. En cualquier caso, todos los condenados son señores que han actuado sobre la ciudad o el campo de manera tiránica, y, por ello, aunque los delitos sean distintos, tienden a agruparse bajo la tiranía (Ardigò 2021: 7). A este respecto, existe la posibilidad de rastrear una tradición legal y cultural que asimila delitos como el saqueo y el robo a la tiranía, al igual que a los merodeadores o los déspotas. La tiranía ha sido reprochada desde los inicios de la era cristiana, a juzgar por las fuentes del Antiguo Testamento que cita Bernardino Daniello (1547-68),¹ y entre la que se pueden encontrar alusiones al Libro de Habacuc (1.10), el Libro del Eclesiastés (9.18), o los Salmos (25.9). También es motivo de conflicto en la época medieval, convirtiéndose en un problema de índole teológica, filosófica y moral, como prueba la relación de textos que nos proporciona el comentario de Pietro Alighieri (1344-1355). Entre ellos podemos leer a autoridades religiosas como Oseas, el profeta del Antiguo Testamento, o paganas como Salustio. En el campo de las letras más puras nos remite a Séneca, Juvenal o Lucano. En cuanto a figuras de poder político cita a Aníbal y al Rey David. Se demuestra que, lejos de pertenecer al ámbito privado, la tiranía se consideraba un problema político, de orden público. Como tal ocupó lugar en el pensamiento político de Dante, quien la condena en el tercer libro de la *Monarchia* (III iv 10) al ser un régimen de gobierno desviado, ya que busca el provecho propio y no el bien común. Por esto se hace entendible que Dante no se centre en la violencia individual en este canto, sino que ponga el foco en una forma de violencia política, y que la lista de condenados esté mayoritariamente formada por hombres que han ostentado el poder: Alejandro Magno, Dionisio el Viejo, Ezzelino III da Romano, Obizzo II d'Este, Guido de Montfort, Atila, Pirro y

¹ Todas las citas de los comentarios las extraemos del Dartmouth Dante Project.

Sexto, Rinier de Corneto y Rinier Pazzo, además de los que el personaje reconoce pero no llega a nombrar.

Los condenados suelen ser una de las principales fuentes de información para Dante personaje, pero en el canto XII se produce una situación notable: en esta ocasión ni Dante ni los condenados hablan. El enmudecimiento repentino del viajero se repite en los cantos XVII y XXV, igual que los condenados no emiten más que sonidos de queja en los cantos III y VII, pero el canto XII es el único canto en el que coincide la ausencia de diálogo por ambas partes. Es por esto que, a diferencia de otras ocasiones, Dante no puede aprender a través del relato de los condenados ni por iniciativa de Virgilio, así que su principal fuente de aprendizaje serán las imágenes. De ahí la reiteración del verbo “ver” a lo largo de todo el canto: «Vid’io lo Minotauro far cotale» (XII 25); «Io vidi un’ampia fossa in arco torta» (XII 52); «Io vidi gente sotto infino al ciglio» (XII 103); «Poi vidi gente que fuor del rio» (XII 121).

Una de las maneras que tiene el personaje de Dante de aprender a lo largo de su viaje es prestando atención al paisaje. En este caso, son muchos los comentarios que observan con especial atención el derrumbamiento con que se abre el canto (la «ruina» del v. 32, la «rotta lacca» del v. 11) y su explicación (vv. 31-45), explicando la teoría de Empédocles mencionada por Virgilio y que da posteriormente paso a una explicación relacionada con la muerte de Cristo, como apunta Francesco da Buti (1385-95). Estos comentarios se hacen tremendamente interesantes en la medida en que son reflejo de la nueva manera de concebir el mundo y, por tanto, de la participación de la fe y la religión en la descripción de fenómenos científicos. Sin embargo, los acercamientos más interesantes para nuestro análisis son los que se detienen en explicar cómo la violencia demencial (*matta bestialità*) se traduce en imágenes, de forma que el paisaje es representación de la naturaleza humana, corrupta y violenta al añadirle el componente bestial. De forma general, Tartaro (1997: 163) describe el paisaje del canto XII como un lugar angustioso, en el que la naturaleza toma formas monstruosas como representación de una humanidad degradada. Vallone (1990: 11) habla también de una naturaleza pétreo a la

que se alude constantemente («loco alpestro», «riva», «ruina», «roccia», «via», «burrato», «scesa», «varco», «pietre», «valle», «riviera», «fossa», «pié de le ripa», «proda», «bulicame», «guazzo» son algunos ejemplos) y que presenta un paisaje que obliga al movimiento constante, creando una cierta tensión en la narración. Con la «ruina», producto de un movimiento violento de tierra, se consigue una explicación visual del desorden que provoca la violencia (Borzi 1985: 296). Además, Terzoli (2003: 199) nos recuerda que es fruto de la mayor expresión de violencia que se conoce, la muerte de Cristo, y del movimiento de tierra que produjo la misma. Resulta también interesante en cuanto a la relación con la crucifixión, reconocida como el mayor acto de amor. Se llama así la atención sobre la violencia como fruto de un deseo orientado al mal frente al amor como fruto de un deseo orientado al bien.

La isotopía que inunda todo el canto tiene su culmen en el primer personaje, el Minotauro, una figura que, aunque ha sido visitada desde otros lugares como la iconografía, ha sido la que más interés ha recibido en cuanto a su significado alegórico. En razón de su condición de representante de la bestialidad demencial, ha llamado la atención su carácter violento, descontrolado y completamente inundado por la ira incontinida, ciega, mostrada a través del mordisco que se propina a sí mismo. Además, ante la razón, representada por Virgilio, el Minotauro está lejos de tranquilizarse, como sí harán en cambio los centauros. No obstante, Borzi (1985: 298) señala que tampoco actúa contra el maestro y su pupilo, sino que se ataca a sí mismo (lo que lo presenta como un continuador de los iracundos, que hacen lo propio), de forma que mediante la palabra, Virgilio lo desata y lo domina al mismo tiempo. Bosco (1966: 240) considera que las palabras provocadoras de Virgilio causan la ineficacia del monstruo, pues cuanto más intensa es la ira descontrolada menos espacio deja a una actitud provechosa.

Por último, el elemento más significativo es el río. Si se presta atención a la naturaleza del río Flegetonte, es obvio que contraviene completamente la naturaleza de un río terrenal. En vez de estar formado por una masa de agua, está formado por una masa de sangre, que además se en-

cuentra hirviendo. Igual que el fin que buscaban los condenados, el fenómeno es radicalmente antinatural.² Se ha entendido también como una de las mayores partes del contrapaso, siendo la sangre del río imagen de la que los tiranos derramaron en vida o, de forma más alegórica, la refiguración del deseo ardiente que anula la racionalidad e impulsa a los violentos hacia la bestialidad (Ardigò 2021: 4).

2. LA VIOLENCIA DE LOS CENTAUROS

Sin perder de vista todos estos elementos, este trabajo propone un acercamiento al canto a través principalmente de la figura de los centauros, un aspecto iconográfico quizá menos explorado que los anteriores pero que aun así cuenta con estudios remarcables. El acercamiento más habitual a los centauros es el que los considera parte del contrapaso, pero aun como participantes de este, se les ha otorgado una significación u otra en la exégesis del canto, dependiendo de qué relación tienen con los tiranos en cada interpretación. Desde los primeros comentarios se ha hablado de su anatomía, ya que su silueta monstruosa posibilita su interpretación como representación de la bestialidad del pueblo y, desde esta perspectiva, se les considera una manifestación de los deseos que movían a los tiranos a cometer sus crímenes (Jacopo Alighieri, Boccaccio). También se ha considerado que la elección de los centauros responde a una voluntad de continuar con las características físicas híbridas de todos los demás monstruos que se encuentran en la zona de los pecados de bestialidad demencial,

² Carlos López Cortezo (2022: 142-143) distingue los fenómenos naturales que funcionan en cada canto como contrapaso en relación con el fin que buscaron los condenados. Cuando los pecados son los de incontinencia, esto es, aquellos en que el objeto se desea de forma natural pero se busca de forma desmesurada, los fenómenos naturales se dan igualmente de forma natural pero exagerada: un vendaval descontrolado, una lluvia incesante, una laguna negra... Sin embargo cuando entramos en los pecados de maldad, cuyo objeto de deseo es algo que no resulta apetecible de forma natural y, en consecuencia, no debería buscarse, esto se traduce en imágenes paisajísticas alteradas y antinaturales, como este río de sangre o lluvia de fuego o árboles que hablan, etc.

disposición que representan con su forma antinatural³ (Gabriele Rossetti). Se establece así una clara relación entre la forma de estos “funcionarios” infernales y los pecados que se castigan en estos cantos, en los que el fin que se busca tampoco es una inclinación natural del hombre. Este hibridismo, además, les dota de partes humanas, lo cual les hace más partícipes de la razón que los guardianes anteriores, pero sin abandonar aún la bestialidad. Asimismo, ha sido muy común identificar a los centauros como el instrumento que utilizaron los condenados para aplicar la fuerza (Boccaccio) y que está presente ahora en forma de remordimiento (Francesco da Buti). Ardigò (2021: 5) relaciona a los centauros con el Minotauro, los primeros mercenarios del segundo, que representaría al tirano. A este respecto, Moevs (2016: 17) habla del Minotauro como la figura del orgullo, en un sentido de egoísmo ciego que tiene como consecuencia política y social la injusticia y la violencia.

En una clave más alegórica, se ha considerado a los centauros representación de conceptos relacionados con el canto. Henry Wadsworth Longfellow (1867) los ha interpretado como alegoría de la violencia, mientras que en la lectura de Trucchi (1936) Folo, Neso y Quirón se identifican con cada una de las violencias en el círculo: violencia contra Dios, contra el prójimo y contra uno mismo respectivamente. Quizá más acertadamente, Cristoforo Landino (1481) plantea la posibilidad de que se esté alegorizando el papel de la razón ante un impulso y Gabriele Rossetti (1826-27) asigna a cada centauro la representación de una de las operaciones del alma y relaciona a los centauros con la representación de Virgilio como la razón, para explicar cómo esta indica al alma cómo enderezar el deseo. Para Ardigò (2012: 152), Neso y Folo son la repre-

³ La identificación del aspecto físico alterado con un alma igualmente turbada no era poco común en la Edad Media, véase, por ejemplo, el pasaje de Alberto Magno (*Super Ethica*, W. Kübel [ed.], Munster, Aschendorff, 1970-1987, VII, 5, 652, p. 542, ll. 19-29) que cita Falzone (2013: 71). Dante habla de cómo en el orden intelectual del universo se sube y baja por grados continuos, desde el más alto al más bajo, y cómo, en consecuencia, hay almas humanas que son casi angelicales y otras que no se diferencian de una bestia (Cv III vii 6).

sentación de la ira y la codicia a las que Virgilio clama al principio del canto, es decir, las pasiones que han movido a los tiranos. Cuando Carlos López Cortezo (2022: 149) realiza su división entre personajes microestructurales y macroestructurales, los centauros caen dentro del primer grupo, como representantes del vicio de la violencia dentro de la disposición de la bestialidad demencial. Además, los centauros son también lo que López Cortezo (2022: 149) llamó personajes mitológicos eficientes, que permiten el traslado de Dante y Virgilio de un sector del Infierno a otro.

El siguiente análisis parte de una óptica menos explorada, la de su papel como “funcionarios” infernales que castigan la violencia contra el prójimo. Los centauros se relacionan con este pecado en cuanto que son una figura inherentemente violenta desde la mitología griega, en la que podemos rastrear sus primeras apariciones.⁴ El carácter visceral y violento que tienen los centauros de las historias clásicas alcanza a los centauros medievales. Su forma híbrida les sitúa dentro de lo monstruoso y el desorden, algo que ha llevado a relacionarlos con lo demoníaco. Al producirse un choque entre las historias clásicas y los valores medievales, los centauros pasaron a ser una representación de la maldad en el simbolismo cristiano, asociados con la fuerza y la violencia, especialmente de tipo sexual. Se sitúan así como una encarnación del pecado, al identificarse con unas de las actitudes más castigadas por la moral cristiana.⁵

Sin embargo, a pesar de estos antecedentes que relacionan a los centauros con la violencia, el pecado y lo demoníaco, nuestra lectura parte de la idea de que en el círculo de los violentos contra el prójimo desempe-

⁴ La intertextualidad de las obras mitológicas clásicas hace que encontremos los mismos episodios relatados en diferentes obras. Podemos remitirnos, entre otras, a la *Biblioteca* de Apolodoro (II 2, 5, 4), las *Metamorfosis* de Ovidio (IX 101-133) o la *Eneida* de Virgilio (VII 673-676).

⁵ Rossini (2007) destaca la presencia de los centauros en obras como *La Vida de San Pablo, el primer ermitaño*, de San Jerónimo, *De las costumbres de la Iglesia Católica y de los maniqueos*, de San Agustín, e incluso la *Biblia*, y repasa su adaptación al imaginario cristiano a través de estas obras.

ñan su trabajo como “funcionarios” infernales, es decir, es imprescindible tener en cuenta que estas figuras son *ministri* que actúan bajo mandato divino, como se hace explícito en referencia a los diablos de la quinta *bolgia* Malebolge en el canto XXIII del *Infierno*:

ché l’alta provedenza che lor volle
porre ministri de la fossa quinta,
poder di partirs’ indi a tutti tolle.

(*If* XXIII 55-57)

De este modo, como parte del contrapaso los centauros del Infierno están al servicio de la voluntad divina. Su disposición a servir al plan divino queda clara cuando Virgilio se dirige a Quirón para pedirle ayuda para continuar el camino, momento en el que, al conocer que el viaje responde a órdenes divinas, los centauros adoptan sin dudarlo una actitud cooperadora que no comparten con otros guardianes anteriores y posteriores del Infierno, como demuestra el contraste entre Neso, «scorta fida» (v. 100) que se doblega ante el deseo divino que permite el viaje y, por ejemplo, los mencionados diablos de la quinta *bolgia* de Malebolge, quienes, funcionarios sí, pero corruptos, lejos de ayudar a los personajes a avanzar, intentan entorpecer su viaje (Varela-Portas 2018: 112).

Puede resultar contradictorio, entonces, que su función dentro del Infierno se desarrolle a través de un acto violento como es el de disparar a los condenados que intentan abandonar el lugar de su pena, lo cual plantea una duda: ¿cómo es posible que la misión de estos funcionarios infernales comprenda los mismos actos que han sido motivo de condena para los pecadores del círculo que custodian, pero, en su caso, sea de forma obligadamente positiva al encontrarse bajo mandato divino? Es la voluntad de las próximas páginas encontrar la lógica dentro de todo esto y explicar, desde la base filosófica y teológica que rige la obra dantesca, cómo es posible que la violencia responda a la voluntad de Dios y no la contravenga.

Que la actividad de los centauros es necesariamente positiva, ya que responde al castigo que Dios ha querido para los condenados, es algo que podemos asumir en tanto que responde a una premisa fundamental en el funcionamiento del Infierno: lo que ocurre allí no incurre en injusticias, ya que responde a la voluntad de Dios y Dios es esencialmente justo, como recuerda desde el principio la inscripción de la puerta del Infierno. Aun así, esta naturaleza positiva también aparece manifiesta en los versos del canto ya que Dante se vale de las imágenes para marcar la diferencia de positividad de los centauros frente a otros elementos del canto.

e tra'l piè de la ripa ed essa, in traccia
 corrien centauri, armati di saette,
 come solien nel mondo andare a caccia.

(XII 55-57)

Así se presentan los centauros por primera vez ante el lector. Lo primero que el texto recoge de los centauros es su movimiento. Su paso describe un movimiento circular, siguiendo el curso del río, y con un orden preciso, en un movimiento que recuerda a una formación militar, *in traccia*, por lo tanto directamente positivo y que contrasta con el resto de escenas del canto. El contraste es obvio con el desorden de los pecadores que intentan abandonar su lugar, pero la calma de los centauros se hace aún más notoria si observamos el contraste radical con la incontinencia que representan los movimientos del Minotauro, con su salto desordenado y los mordiscos que se propina a sí mismo. Este binomio también marca una diferencia entre los personajes racionales e irracionales, siendo el orden cualidad de los primeros y el desorden de los segundos.

Pese a que las fuentes clásicas nunca mencionan que los centauros empuñen flechas, los versos de Dante especifican que las portan porque eran su instrumento de caza, actividad que sí sabemos que desempeñaban ya que en varios pasajes se manifiesta que se alimentaban de carne cruda. Se produce así otro contraste, ahora entre las flechas usadas para un fin violento y las flechas usadas para la caza, una actividad positiva sin fines brutales. Se presenta ante el lector un instrumento que puede tener como

fin el bien o el mal dependiendo de la intencionalidad de la actividad en la que participa. Es posible teorizar al respecto de si el atributo de las flechas es resultado de una contaminación de la iconografía del sagitario, pero, de cualquier manera, el recordarles como cazadores de forma explícita es un elemento positivo más en los centauros. Estas flechas no solo se presentan como su atributo, sino que también es el instrumento específico para llevar a cabo su cometido. Al arma no se alude solo en este primer terceto de presentación, sino que se nos recuerda su presencia en varios momentos del canto: «Con archi e asticciuole prima elette» (XII 60); «Ditel costinci; se non, l'arco tiro» (XII 63); «saetando qual anima si svelle» (XII 74); «Chirón prese uno strale, e con la cocca» (XII 77). La repetición invita a prestar atención a ese elemento icónico. Sin duda, la flecha pertenece a la isotopía de la violencia que inunda todo el canto, pero en la interpretación que aquí se plantea constituye también el elemento central de la exégesis como instrumento de una violencia bien dirigida, natural y positiva. De todos los lugares en los que se hace alusión a las flechas, debemos prestar especial atención a los vv. 77 y 78: «Chirón prese uno strale, e con la cocca / fece la barba in dietro a le mascelle». El detalle que reflejan estas líneas ha suscitado numerosos comentarios, pues probablemente es de los versos del canto donde más notoria es la carga alegórica. A pesar de que durante varios años se ha pasado por él de puntillas al considerarlo una marca más de realismo dentro del canto, cuando ha sido tenido en cuenta desde otra perspectiva,⁶ el movimiento que dibujan estos versos han sido señalado como una prueba de la condición racional de Quirón (Chiavacci Leonardi). Esta cualidad del jefe del círculo ya había sido recalcada previamente en el v. 70 donde se mira al pecho, un gesto que se lee como propio de un hombre reflexivo, y alusivo a su naturaleza humana (racional), al ser el pecho la parte del cuerpo en la que se juntan las dos naturalezas del híbrido. Con este gesto queda

⁶ Violeta Díaz-Corrales (2004: 13) habla de los gestos en el mundo medieval como muestra física de los movimientos internos del alma. Por eso ha sido posible elaborar numerosos trabajos sobre la gesticulación como una de las maneras de acceder al significado alegórico en la *Commedia*, vd. López Cortezo (1996: 41).

claro que la parte humana de Quirón no se limita solo a la cabeza, como sucede en algunas representaciones, sino que llega hasta el abdomen, como es más habitual, pues si no, sería imposible que pudiese mirarse el pecho y la mirada se dirigiría al suelo. El pecho humano es el lugar en el que se encuentran las pasiones, pero la mirada del centauro sobre el mismo parece una alusión a que una razón sana como la suya puede vigilar esas pasiones, contenerlas y someterlas a ella. Aquí se presenta de nuevo al Minotauro como figura antagónica a los centauros. La cabeza humana y, por lo tanto, racional de Quirón puede controlar los impulsos pasionales, al igual que Virgilio consigue, mediante el diálogo, frenar el primer impulso de Neso y Folo de atacar. En el otro extremo, el Minotauro, con cabeza de bestia,⁷ no puede atender a la razón, necesaria para frenar su pasión violenta.

A lo largo de su intervención, la capacidad reflexiva de Quirón se deja ver en otros momentos del canto. El más comentado es cuando se retira la barba de la boca antes de hablar, una evidente marca de sabiduría. De igual modo sucede cuando es él quien llama atención a los demás sobre el hecho de que el personaje de Dante está moviendo lo que toca, haciendo alusión la corporalidad del viajero, que resulta inaudita en un lugar como el Infierno. Es destacable también la capacidad dialéctica del centauro, ya que el diálogo es tremendamente impropio en una bestia. Finalmente, recordemos que Quirón también se gira hacia la derecha para conceder la ayuda que Virgilio pide en nombre de Dios, en un gesto que se ha entendido como una inclinación hacia lo positivo.⁸

⁷ Somos conscientes de que la representación del Minotauro medieval, y, por lo tanto, el dantesco, como hombre con cabeza de toro no ha sido unánime. Sin embargo, a nuestro parecer, el comportamiento iracundo e irracional del Minotauro apuntan a una cabeza animal en representación de la bestialidad demencial. Además, el Minotauro se presenta como figura opuesta a los centauros, seres racionales que sí poseen cabeza humana. Entendemos que este contraste también debe manifestarse a través de su anatomía.

⁸ Carlos López Cortezo, quien considera la *gesticulatio* uno de los instrumentos iconográficos fundamentales para transmitir significados alegóricos, explica en relación al giro hacia la derecha que efectúa Virgilio en el episodio de la cuerda del canto XVI, que la derecha es el lado de la rectitud y, por lo tanto, un giro a la derecha hace referencia a

Por tanto, creemos que a través de las implicaciones generales de la figura de funcionario infernal y de una presentación física que muestra una predisposición al bien es posible afirmar que el comportamiento de los centauros en general, y en especial el de Quirón, está guiado por una inclinación claramente positiva, y que la manera que tienen de cumplir con su cometido no incurre en ninguna falta, a pesar de responder a una actitud violenta. Quizá sí provenga del impulso violento (y en aquel momento quizás pecaminoso) que tuvieron en vida, pero debemos tener en cuenta que Dante nunca consideró a los centauros un personaje en el que predominase la actitud iracunda. De ser así, no los encontraríamos en la sexta cornisa purgatorial, dedicada a la gula. Al ser personajes cuya principal tendencia les llevaba a la gula, si tuvieron algún impulso violento fue a consecuencia de esta primera y no por una tendencia hacia la ira por sí misma.

En todo caso, provenga de donde provenga, es indispensable que su predisposición violenta haya sido utilizada por la divinidad para cumplir con sus exigencias, por lo que debemos estar ante una resignificación obligada del concepto de violencia respecto a la que ejercieron los condenados. De la misma forma que Dante ha transmitido con las imágenes del canto una tendencia positiva, hace lo propio con esta diferencia entre una violencia y otra. Para encontrar la imagen que es clave debemos volver a los versos 77 y 78. La importancia para nuestra exégesis reside no solo en el hecho de que Quirón se aparte el pelo de la barba con la flecha, sino en cómo empuña el arma en este momento. Quirón realiza el gesto con la *cocca* de la flecha, es decir, con la parte trasera y no con la punta. Al empuñar el instrumento, al contrario de como lo haría a la hora de disparar, lo convierte en un instrumento inofensivo. Permite la transformación de un acto violento como es disparar, y da lugar a otro acto que no daña físicamente sino que, como es el gesto que realiza previo a comenzar su discurso, está dejando paso a algo mucho más noble que la vio-

la *dextritas*, un uso de la razón inclinada hacia el bien contraria a la astucia perversa de Gerión (1995: 79).

lencia, la palabra. La literalidad de empuñar el objeto violento al contrario es perfectamente trasladable entonces al plano del significado. Efectivamente, el instrumento violento no solo está siendo utilizado para un fin distinto del que le corresponde, sino que estaría dando pie a algo radicalmente opuesto: Quirón da la vuelta a la violencia representada por la flecha para obedecer el mandato de Dios. Desde esta óptica, los gestos confirman que la actitud de los centauros es fruto de una meditación, de una reflexión racional y que, en su caso, ya que no responde a un apetito degradado sino a un fin divino, está orientado hacia el bien.

De esta manera, se hace evidente que en este canto subyacen unos conceptos de violencia radicalmente opuestos, uno de ellos en el que no nos hemos detenido hasta ahora. Para poder llegar a entender este nuevo concepto de violencia se está planteando, debemos responder a dos preguntas. La primera cuestión es qué está entendiendo Dante por violencia en este canto en particular. Para comprender qué entiende Dante como un acto violento podemos recurrir a la explicación que da Beatriz en el canto IV del *Paradiso* y que encuentra su fuente en la *Summa Teologica* de Tomás de Aquino.⁹ Según esto, la violencia sería un acto que se realiza por parte de un agente externo en contra de la voluntad del paciente y sin su colaboración.

las cosas que se hacen por violencia la voluntad no consiente, sino que se hacen totalmente en contra del movimiento de la voluntad. [...] Queda claro que la voluntad interior no hace nada en lo que se hace por violencia, pero, en lo que se hace por miedo, la voluntad sí hace algo. Y por eso, como dice Gregorio Niseno, para excluir lo que se hace por miedo, en la definición de violento no sólo se dice que violento es aquello cuyo principio es exterior, sino que se añade sin que coopere el paciente; porque la voluntad del que teme aporta algo a lo que se hace por miedo. (*ST. I -II q. 6 a. 6. ad 1*).

Se ha de tener en cuenta, no obstante, que la violencia que estos condenados han ejercido en vida no es una violencia cualquiera, sino una vio-

⁹ Citamos de Tomás de Aquino 1989. A partir de ahora *ST*.

lencia contra el prójimo que se lleva a cabo específicamente mediante el homicidio y la rapiña, como el propio Neso explica a Dante:

Io vidi gente sotto fino al ciglio;
e 'l gran centauro disse: “E’ son tiranni
che dier nel sangue e ne l’aver di piglio”.

(XII 103-105)

Debemos estar atentos a esta aclaración a la hora de responder a la segunda cuestión, la de si existe la posibilidad de alcanzar un fin positivo por un medio violento, o mejor, bajo qué circunstancias es lícito un uso de la violencia. Para responder a esta pregunta es necesario encontrar algún apoyo textual que avale el comportamiento de los centauros a nivel teológico y filosófico. Se nombran en la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino como pecados tanto el homicidio (*ST. II-II q. 64 intro.*) como la rapiña (*ST. II-II q. 66 intro.*). No obstante, es posible encontrar una excepción en cuanto a si es lícito matar a un pecador:

Hay que decir: Como hemos dicho (a. 2), es lícito matar al malhechor en cuanto se ordena a la salud de toda la comunidad y, en consecuencia, el realizarlo le compete sólo a aquel a quien esté confiado el cuidado de conservar la comunidad, igual que al médico le compete amputar el miembro podrido cuando le fuera encomendada la curación de todo el cuerpo. Pero el cuidado del bien común está confiado a los príncipes, que son los que tienen la autoridad pública. Por consiguiente, solamente a éstos es lícito matar a los malhechores; en cambio, no lo es a las personas particulares (*ST. II-II q. 64 a. 3 co.*).

Igualmente, hay una excepción en la que es legítimo ejercer violencia para castigar la rapiña:

Hay que decir: La rapiña implica cierta violencia y coacción por la que se arrebat a un hombre contra toda justicia lo que es suyo. Mas en la sociedad de los hombres nadie puede emplear la coacción a no ser por pública potestad; por tanto, quienquiera que arre-

bata violentamente algo a otro, si es persona particular y no utiliza la pública potestad, obra ilícitamente y comete rapiña, como sucede en los ladrones. A su vez, a los príncipes está encomendada la autoridad pública para que sean los guardianes de la justicia; y, por consiguiente, no les es lícito emplear violencia y coacción sino con arreglo a las exigencias de la justicia, y esto ya contra los enemigos en el combate, ya contra los ciudadanos castigando a los malhechores. El hecho de que por tal violencia se despoje no tiene razón de rapiña, puesto que no va contra la justicia. Pero si, en contra de la justicia, algunos, a través de la autoridad pública, arrebatan violentamente las cosas de otras personas, obran ilícitamente, cometen rapiña y están obligados a la restitución (*ST. II-II* q. 66 a. 8 co.).

Así, el homicidio y la rapiña estarían exentos de considerarse un pecado si se hace bajo las premisas adecuadas: serían justificables si quien lleva a cabo el acto es una figura de autoridad y lo hace por el bien común. Ahí reside simultáneamente la diferencia y la similitud entre los centauros y los tiranos. Ambos son figuras de autoridad, los centauros por el poder que les ha confiado Dios como ministros infernales que actúan bajo su orden, y los tiranos por el poder que tuvieron en vida, que, en última instancia, también proviene de Dios. Eso legitimaría a ambos para ejercer esta violencia de forma adecuada. Sin embargo, los tiranos fueron cegados por la codicia y la ira («Oh cieca cupidigia e ira folle», v. 49¹⁰), y su violencia sólo respondió a fines egoístas, nunca en pos del bien colectivo. Es esto lo que les hace incurrir en un pecado de violencia contra el prójimo. Por el contrario, en el caso de los centauros, sí se dirigen hacia un fin positivo a nivel comunitario. Mientras que los condenados gobernaban su pueblo de forma corrupta, los centauros hacen todo lo contrario

¹⁰ Recordamos a este respecto la estructura moral del Infierno implica que los vicios que se encuentran más abajo en el cono infernal parten de los anteriores, pues el proceso de degradación del apetito que lleva a los diferentes pecados es gradual. En este caso, en el círculo de la violencia se alude a la codicia y la ira, vicios castigados más arriba y que causan la violencia en tanto que son estados anteriores de un deseo corrupto. Sobre la estructura dinámica del Infierno, vd. López Cortezo 2022: 11 y Varela-Portas 2021: 27-28.

ahora como figura de autoridad infernal, ya que sus actos están dictados por la razón y son de acuerdo a la ley natural, humana y divina. De acuerdo a la ley natural porque, según Tomás, los principios de la ley natural responden a la inclinación innata de los seres racionales hacia lo que es bueno:

Por otra parte, como el bien tiene razón de fin, y el mal, de lo contrario, síguese que todo aquello a lo que el hombre se siente naturalmente inclinado lo aprehende la razón como bueno y, por ende, como algo que debe ser procurado, mientras que su contrario lo aprehende como mal y como vitando. De aquí que el orden de los preceptos de la ley natural sea correlativo al orden de las inclinaciones naturales. Y así encontramos, ante todo, en el hombre una inclinación que le es común con todas las sustancias, consistente en que toda sustancia tiende por naturaleza a conservar su propio ser. Y de acuerdo con esta inclinación pertenece a la ley natural todo aquello que ayuda a la conservación de la vida humana e impide su destrucción. En segundo lugar, encontramos en el hombre una inclinación hacia bienes más determinados, según la naturaleza que tiene en común con los demás animales. Y a tenor de esta inclinación se consideran de ley natural las cosas que la naturaleza ha enseñado a todos los animales, tales como la conjunción de los sexos, la educación de los hijos y otras cosas semejantes. En tercer lugar, hay en el hombre una inclinación al bien correspondiente a la naturaleza racional, que es la suya propia, como es, por ejemplo, la inclinación natural a buscar la verdad acerca de Dios y a vivir en sociedad. Y, según esto, pertenece a la ley natural todo lo que atañe a esta inclinación, como evitar la ignorancia, respetar a los conciudadanos y todo lo demás relacionado con esto (*ST. I-II q. 94 a. 2 co.*).

Es especialmente preciso este tercer punto, que subraya el respeto al prójimo como actitud resultante del deseo natural de vivir en comunidad, porque no solo permite señalar que los centauros actúan perfectamente según el mismo, sino que explicita la transgresión de los tiranos como contraste, fruto de la irracionalidad que lleva a la incapacidad de distin-

guir lo que es bueno y lo que no lo es. Si la razón de los condenados por bestialidad demencial estuviese sana les hubiesen guiado hacia los principios correctos y no incurrirían un pecado (siempre que los buscasen de forma adecuada, no desde un deseo incontenido). Al no conocer los principios de la ley natural, los condenados no pueden aplicarlo a las leyes humanas, ejerciendo entonces un acto de tiranía. Los centauros, por su parte, pueden realizar las operaciones racionales necesarias para actuar según las leyes humanas, que les permiten ejecutar su castigo:

De acuerdo con esto, debemos decir que, así como en el orden especulativo partimos de los principios indemostrables naturalmente conocidos para obtener las conclusiones de las diversas ciencias, cuyo conocimiento no nos es innato, sino que lo adquirimos mediante la industria de la razón, así también en el orden práctico, la razón humana ha de partir de los preceptos de la ley natural como de principios generales e indemostrables, para llegar a sentar disposiciones más particularizadas. Y estas disposiciones particulares descubiertas por la razón humana reciben el nombre de leyes humanas, supuestas las demás condiciones que se requieren para constituir la ley, según lo dicho anteriormente (*ST. I-II q. 91 a. 3 co.*).

De este modo, queda a nuestro parecer evidenciado que los centauros son instrumento de la ley divina. Su iconografía así lo indica, como un ejército al servicio de un jefe racional, cualidad indispensable. De alguna manera, esta racionalidad que les hace partícipes de la ley natural y por tanto de la humana, los conecta también con la ley eterna, a la que ya están vinculados de manera especial debido a su condición de ministros infernales, pero que se acentúa por su racionalidad:

Por otra parte, la criatura racional se encuentra sometida a la divina providencia de una manera muy superior a las demás, porque participa de la providencia como tal, y es providente para sí misma y para las demás cosas. Por lo mismo, hay también en ella una participación de la razón eterna en virtud de la cual se encuentra naturalmente inclinada a los actos y fines debidos. Y esta

participación de la ley eterna en la criatura racional es lo que se llama ley natural (*ST. I-II q. 91 a. 2, co.*)

3. CONCLUSIONES

A través de los centauros es posible llegar a un nuevo concepto, de índole política y moral, subyacente en la obra de Dante, el de la violencia justificada. Frente a la figura original, los centauros que Dante nos presenta en el canto XII del *Infierno* son seres que se someten a la razón. Las leyes sí pesan sobre estos centauros, en especial la ley divina, alejándolos de los vicios que representaron en sus inicios y convirtiéndolos en azote de los mismos por mandato de Dios. Su papel en el contrapaso es encarnar el tipo de violencia que se permite y que los condenados no aplicaron. Son la encarnación de este concepto de violencia basado en la justicia, la racionalidad y la proporcionalidad, y que se muestra en el canto a través de una imagen que encierra más complejidad de lo aparente: la de la flecha al revés. Una violencia ejercida desde la justicia, aun cuando puede parecer imposible por ser radicalmente opuesta a las implicaciones del término general, es indispensable para el funcionamiento correcto de la sociedad medieval. Para que no se convierta en una falta no solo es importante cómo se ejerce sino también quién la ejerce. En un contexto como el medieval debe ser la figura de autoridad la que regula los posibles desajustes del cuerpo social. El problema reside en quién regula los desajustes de la propia autoridad cuando estos se producen. La autoridad que castiga debe ser una autoridad superior, esta es, la divina. Dios ya ha ejercido parte de ese reajuste al condenarlos al círculo y otorga un autoridad especial a los centauros para que puedan realizar su tarea, con mesura y bajo el dominio de la razón (Quirón), de forma adecuada y, por tanto, impune. Una vez Dante ha entendido toda esta situación, puede llegar a la otra orilla del río a lomos de Neso, el personaje eferente en el canto. El paso del río no supone únicamente la superación física del obstáculo, sino que supone una exitosa transmisión por parte de los centauros y una aprehensión por parte de

Dante del concepto de violencia contra el prójimo en su toda su amplitud y hace posible la continuación del viaje-aprendizaje del personaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (2006): *Convivio*, a cura di F. Molina Castillo, Madrid, Akal.
- ALIGHIERI, D. (2021): *Divina Comedia. Infierno*, edición anotada a cargo de R. Arqués Corominas, C. Cappuccio, C. Cattermole Ordoñez, R. Pinto, J. Varela-Portas de Orduña y E. Vilella Morató, traducción de R. Pinto, Madrid, Cátedra.
- ARDIGÒ, A. (2021): *Figure della violenza in 'Inferno' XII*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) (12-14 de septiembre de 2019)*, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, Adi editore, pp. 1-10.
- BORZI, I. (1985): *Dal Minotauro a Chirone ('Inf.' XII)*, in ID., *Verso l'ultima salute. Saggi danteschi*, Milano, Rusconi, pp. 59-97.
- BOSCO, U. (1966): *Il canto dei centauri*, in ID. *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, pp. 237-254.
- BOTTERILL, S. (1990): *Inferno XII*, in *Lectura Dantis Virgiliana, I. Dante's Inferno: Introductory Readings*, edited by T. Wlassics, Supplement to *Lectura Dantis* 6, pp. 149-162.
- BRESCHI, G.(2012): *Canto XII in Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di C. Galli, E. Pasquini, Bologna, Bononia University Press, pp. 157-182
- CARAPEZZA, S. (2020): *Il canto dei violenti. Lettura di 'Inferno' XII*, «Pallimpsest» 5, 10, pp. 43-54.
- DÍAZ-CORRALEJO, V. (2004): *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos.
- FALZONE, P. (2013): *Dante e la nozione aristotelica di bestialità in Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi, L. Marcozzi, Roma, Carocci editore, pp. 62-78.

- LÓPEZ CORTEZO, C. (2022): *La estructura moral del 'Infierno' de Dante*, Madrid, Akal.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1995): *La estructura moral del infierno en la 'Divina Commedia': nuevas aportaciones*, en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 27 septiembre-1 octubre 1993)*, J. Paredes (ed.), Granada, Universidad de Granada, vol. III, pp. 71-79.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1996): *Las tres «orribili infermitadi» del canto X del 'Inferno'*, «Lectura Dantis», 18-19, pp. 40-49.
- MOEVS, C. (2016): *Centaur, Spiders and Saints*, in *Vertical Readings in Dante's 'Comedy'*. Volume 2, a cura di G. Corbett, H. Webb, Cambridge, Open Book Publisher, pp. 13-29.
- ROSSINI, A. (2007): *Sui centauri di Dante*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 49, 1, pp. 145-161.
- TAMBLING, J. (2003): *Monstrous Tyranny, Men of Blood: Dante and 'Inferno' XII*, «The Modern Language Review» 98, 4., pp. 881-897.
- TARTARO, A. (1997): *Il Minotauro e i Centauri*, en *I "monstra" nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, a cura di E. Menestò, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 161-176.
- TERZOLI, M. A. (2003): *I rischi dell'interpretazione: a proposito di 'Inferno' XII*, «Versants» 44-45, pp. 193-210.
- TOMÁS DE AQUINO (1989): *Suma de Teología*, parte I-II, edición en colaboración con A. Martínez, D. González, L. López de las Heras, J.M. Rodríguez Arias, R. Larrañeta, V. Rodríguez, A. Sanchís, E. Pérez, A. Osuna, N. Blázquez y R. Hernández, 2 voll, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- TOMÁS DE AQUINO (1990): *Suma de Teología*, parte II-II, edición en colaboración con O. Calle Campo, L. Jiménez Patón, L. Lago Alba, M. Gelabert Ballester, A. Escallada Tijero, H. de Paz Castaño y E. García Estébanez, 3 voll, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

- VALLONE, A. (1990): '*Inferno*' XII, in *Strutture e modulazioni nella 'Divina Commedia'*, Firenze, Olschki, pp. 9-26.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2018): *I barattieri o la perversione della legge* in «*Luogo è in Inferno...*». *Viaggio a Malebolge*, a cura di G. Cappelli, M. De Blasi, Napoli, UniorPress, pp. 73-126.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2021): *Avari e prodighi nella struttura dinamica dell'Inferno ('Inferno' VII, 1-66)*, «*Revista de Filología Románica*» 38, pp. 27-36.

