

Las metamorfosis de Dante: una visión en la visión (Inf. XXIV-XXV)

Carlos LÓPEZ CORTEZO
Universidad Complutense de Madrid

El que la crítica no haya encontrado una explicación satisfactoria no ya al significado del v. 7 del Canto XXVI del *Inferno* —que está claro—, sino al hecho de que Dante lo haya insertado como conclusión de los Cantos anteriores, es buena prueba de su desorientación respecto a los Cantos XXIV y XXV, uno de los episodios más complejos de la primera Cántica. En efecto, todas las ediciones de la *Commedia* remiten a la creencia clásica (Ovidio, Horacio, etc.) y medieval de que los sueños habidos en las últimas horas de la noche, poco antes del alba, eran considerados verdaderos, es decir, se realizaban, pero no he encontrado ninguna explicación a la concreta función que tal alusión desempeña en este pasaje o, en otras palabras, a qué sueño Dante se refiere. La inconcreción al respecto es llamativa, reduciéndose a señalar que el poeta finge haber soñado al amanecer el castigo de Florencia, anunciando, en consecuencia, a su ciudad un próximo desastre. Pero, ¿cuándo ha soñado eso?, ¿es posible, o probable, que se refiera a un sueño profético de tal importancia sin dar más datos, como si dijera ‘yo una vez soñé al alba que Florencia iba a ser destruida’?, ¿por qué alude a este misterioso sueño precisamente en este lugar, en el interior de un solemne apóstrofe y como conclusión del episodio —terrible— de los ladrones florentinos a los que acaba de dejar? La respuesta a estos interrogantes debería ser obvia, así como también sus consecuencias exegéticas: Dante ha soñado todo o parte de lo que acaba de describir, o lo que es lo mismo, las tres metamorfosis que ha contemplado no han sido «reales» (fingidamente reales), sino producto de la imaginación de Dante personaje. En pocas palabras, estaríamos ante la única visión imaginaria que el personaje tiene en el infierno, es decir, ante una visión dentro de esa «visión» que es la *Commedia* (como lo son, por ejemplo, las del *Purgatorio*). Las bases que sustentan esta hipótesis son de

carácter textual e intertextual. En ambos Cantos figuran elementos que por un lado evidencian las contradicciones en las que incurren las lecturas tradicionales y que, por otro, conducen necesariamente a otra en la que se manifiesta con claridad el contenido «imaginario» del episodio.

Entre los elementos contradictorios debemos señalar, además del ya aludido imperativo de una referencia concreta y coherente al sueño, hechos como el de que Dante reconozca a Vanni Fucci sólo después de que éste se haya presentado, cuando el mismo poeta explicita que lo había conocido personalmente (*ch'io 'l vidi omo di sangue e di crucci*, xxiv 129); que tampoco reconozca o conozca a los tres florentinos cuando entran en escena (*Io non li conoscea*, xxv 40), incluyendo entre éstos a Puccio Sciancato, cuando luego, al final del Canto xxv, sí lo reconoce (*ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato*, xxv 148) y, en especial, si se tiene en cuenta que lo hace justo cuando éste emprende la huida, esto es, en el momento menos propicio para hacerlo, dado que es de suponer que le daría la espalda; que lo mismo acontezca con Francesco dei Cavalcanti, al que habría podido identificar más fácilmente en el momento en que recupera su forma humana y no, como en el caso anterior, cuando emprende su huida; que describa tan minuciosamente su metamorfosis, cuando, sin embargo, en los vv. 145-146 afirma

E avvegna che li occhi miei confusi
fossero alquanto ...

Todos estos extremos del episodio exigen una explicación que no sea, por supuesto, la fácil y recurrente inadvertencia del poeta. Restablecer la coherencia del episodio es lo que me propongo en estas páginas de homenaje a Ángel Chiclana, «*l'amico mio, e non de la ventura*».

No creo decir nada nuevo si señalo el carácter «extraordinario» de las metamorfosis que hacen que este encuentro de Dante destaque entre todos los del *Inferno* —junto, quizás, al de los suicidas del Canto XIII— por el derroche de fantasía y de habilidad de que el poeta hace gala (cfr. xxv 94-99). Quisiera observar al respecto que entre uno y otro se da una diferencia fundamental: los suicidas no tienen un cuerpo «humano» (por muy aéreo que éste sea), sino vegetal, pero en ningún momento se dice que el fenómeno tenga un origen demoníaco; por el contrario, la causa de las metamorfosis es una mordedura de serpiente, es decir, los reptiles, sean demonios o condenados, poseen el poder de convertir en cenizas y resucitar a un ser humano (caso de V. Fucci) o de alterar la «materia» corporal, convirtiendo un «cuerpo» humano en uno de bestia o un cuerpo de bestia en uno humano. El problema de si estos fenómenos son posibles o no sin intervención de la omnipotencia divina, poco puede importarnos a nosotros, lectores actuales, pero algo sí debía inquietar al lector medieval —y

por supuesto a nuestro poeta— cuando Tomás de Aquino le dedica su atención en la *Suma Teológica*, opinión que ciertamente Dante tuvo que tener muy en cuenta:

la materia corporal no obedece a la voluntad de los ángeles, buenos ni malos, como si los demonios por propia virtud pudieran hacer pasar de una forma a otra, pero pueden utilizar ciertos gérmenes que se encuentran en los elementos materiales, como dice Agustín en III *De Trin.*, para producir tales efectos. Por esto puede decirse que todos los cambios de las cosas corporales que pueden hacerse por cualquier virtud natural, entre los cuales están los gérmenes mencionados, pueden hacerse por la operación de los demonios utilizando tales gérmenes. Ejemplo: al convertirse ciertas cosas en serpientes o ranas, las cuales pueden engendrarse en la putrefacción. Pero los cambios de las cosas materiales que no pueden realizarse por virtud de la naturaleza, de ningún modo pueden hacerse en realidad por la acción de los demonios, como que el cuerpo humano se convierta en cuerpo de bestia o que un cuerpo muerto resucite. Y si alguna vez pareciese hacerse esto por virtud de los demonios, no es así en realidad sino sólo en apariencia (I C.114 a.4).

Después de leer este pasaje del Doctor Angélico, a nadie puede parecerle osado presumir que Dante lo conocía, en especial si se tiene en cuenta que la casuística que cita coincide sospechosamente con la que el poeta nos describe en el episodio de los ladrones. En consecuencia, a nadie tampoco puede asustar que, hipotéticamente, consideremos las metamorfosis que Dante describe como «sólo en apariencia» reales. Pero, volvamos a Santo Tomás:

Este fenómeno puede suceder de dos modos. Puede tener su origen dentro del hombre, en cuanto que el demonio es capaz de alterar la imaginación humana e incluso los sentidos hasta el punto de que les haga percibir algo como real, sin ser tal (...) lo cual se dice que incluso puede suceder algunas veces por la virtud de ciertas cosas naturales. Puede también tener un origen exterior al hombre. Pues, pudiendo el demonio formar con el aire un cuerpo de cualquier forma y figura para aparecer visiblemente disfrazándose, del mismo modo puede disfrazar cualquier objeto corpóreo con cualquier forma corpórea, de tal modo que se vea dicho cuerpo bajo tal forma. Este es el sentir de Agustín en XVIII *De civ. Dei* cuando dice que «lo fantaseado por el hombre, sea pensando o soñando, que varía tanto como los innumerables géneros de seres, se presenta a los sentidos ajenos como disfrazado de cuerpo bajo la forma de algún animal». Esto no ha de entenderse como si el poder de la fantasía del hombre o su misma representación individual revestida de cuerpo se manifiesta a los sentidos de otro, sino en cuanto que el demonio, que puede formar una representación en la fantasía de un hombre, puede también presentar a los sentidos de otro hombre una imagen semejante de de esta representación (I C.114 A.4).

Estas observaciones son sumamente pertinentes respecto a las metamorfosis de Dante, dado que no hay que olvidar que son contempladas también por los

proprios condenados y Virgilio, como lo evidencia, en la segunda, la exclamación de dos de los florentinos ante la fusión del tercero con la serpiente:

Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: «Omè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno». (XXV 67-69)

Es decir, lo que Dante estaba imaginando se presentaba a los sentidos de los demás, «en cuanto que el demonio, que puede formar una representación en la fantasía de un hombre, puede también presentar a los sentidos de otro hombre una imagen semejante de esta representación», como acaba de aclararnos Santo Tomás. En síntesis, lo que Dante imagina y los demás ven, no es real, sino aparente.

Ahora bien, ¿cómo puede alterar el ángel, sea bueno o malo, la imaginación del hombre? Esta cuestión es tratada por Tomás de Aquino extensamente, y en su explicación se remite a Aristóteles:

Por eso, Aristóteles, en el libro *De Somn. et Vigil.* dice que mientras dormimos, al retraerse casi toda la sangre al interior hacia su principio sensible (...), la acompañan también hacia dentro los movimientos, las impresiones que permanecen de la excitación de los sentidos, conservadas en los centros sensoriales, y excitan de tal modo el principio sensitivo, que se origina interiormente una aparición como si a ese mismo tiempo los órganos sensoriales fuesen en realidad excitados por las cosas exteriores. Tanta puede ser la conmoción de los espíritus y humores, que tales apariciones pueden suceder incluso en gente despierta, como es el caso de los delirantes. Pues, así como esto sucede por la conmoción natural de los humores y, a veces, hasta por la voluntad del hombre, que imagina a sabiendas lo que antes había sentido, así también puede suceder esto por influjo de los ángeles buenos o malos, unas veces con enajenación de los sentidos corporales y otras no. (I C.111 a.3).

Quisiera llamar la atención sobre la cita aristotélica, en relación con el v. 84 del Canto xxiv, en el que el poeta ofrece un dato de sumo interés al que, muy probablemente, el lector medieval prestaría más atención del que nosotros le hemos prestado hasta ahora:

Noi discendemmo il ponte da la testa
dove s'aggiungne con l'ottava ripa,
e poi mi fu la bolgia manifesta:
e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di sì diversa mena
che la memoria il sangue ancor mi scipa. (vv. 79-84)

El adjetivo *terribile* que Dante aplica a la *stipa di serpenti* no es superfluo: nos está indicando el «terror» que le produjo la visión de la *bolgia*. La consecuencia

fisiológica de este terror está descrita precisamente en el v. 84: *il sangue ancor mi scipa*. Al respecto casi todos los comentaristas citan a Buti: «la ricordanza di quelli serpenti ancora mi divide il sangue da' luoghi suoi e fallo tornare al cuore, come fa la paura». Como puede verse, el proceso es idéntico al que describen Aristóteles y Santo Tomás, como generador del sueño y de las visiones o apariciones imaginarias, y el propio poeta así lo presenta en *Rime*, CIII, 45, en esta ocasión como reacción ante la violencia de Amor:

allor mi surgon ne la mente strida;
e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
fuggendo corre verso
lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco. (vv. 44-47)

Pero además Dante en el v. 84 hace hincapié en él mediante el *ancor* que no sólo es «repetitivo», sino que posee una función «intensificadora»: 'la conmoción de la visión «fue tan grande» que al recordarla me vuelve a pasar lo mismo'.

Hay que tener presente que lo que el poeta ve realmente de la *bolgia* y la causa, primero, terror (*terribile*) y en consecuencia esa reacción fisiológica, no son sólo las serpientes a las que alude en los versos citados, sino también lo que nos describe a continuación:

Tra questa cruda e tristissima copia
corrèan genti nude e spaventate,
sanza sperar pertugio o elitropia:
con serpi le man dietro avean legate;
quelle ficcavan per le ren la coda
e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate. (vv. 91-96)

Es decir, que no sólo ve un amasijo de reptiles, por muy variados y variados que fuesen, sino que contempla como éstos persiguen sin cesar a los condenados, atándoles las manos y adhiriéndose a sus cuerpos como lo suelen hacer las serpientes, estrechamente, casi «fundiéndose» con ellos. Es ésta la visión «real» de Dante, la que le *scipa* la sangre hasta provocar o alterar su imaginación. Hasta aquí, por lo tanto, «la realidad»; todo lo que después describe es imaginario. Y como es lógico, sólo aquí hay que buscar el *contrapasso* al pecado de robo («hanno legate le mani che, da vivi, adoperarono con destrezza a sottrarre la roba altrui. Inoltre i serpenti, tra i quali s'aggirano, possono simboleggiare la malizia e le insidie di cui si giovarono per le loro male arti» Sapegno 1988) y no en las metamorfosis que poseen un alcance alegórico y profético que excede al concreto del robo.

Creo firmemente que todas las observaciones anteriores justifican un análisis más detallado y profundo de ambos Cantos. En este sentido, uno de los pasajes clave del episodio, además de los ya vistos, es:

E avvegna che li occhi miei confusi
 fossero alquanto e l'animo smagato,
 non poter quei fuggirsi tanto chiusi,
 ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato; (xxv, 145-148)

interpretado unánimemente así: 'y aunque (*avvegna che*) mis ojos estuvieran muy confusos y el ánimo debilitado (*smagato*), esos dos condenados (*quei*) no pudieron huir tan de hurtadillas o inobservados (*chiusi*), que no lograra yo reconocer bien a Puccio Sciancato'. El origen de esta lectura muy probablemente se remonta a la de Buti: «Finge l'autore ch'essi fuggissono chiusi per non essere conosciuti da lui; ed in questo si manifesta la condizione del furo, che sempre cerca d'occultarsi». Sin embargo, esta interpretación, aunque posee sólidas bases textuales y lingüísticas, hace agua en lo que a las contextuales respecta. En primer lugar, no explica por qué estos personajes quieren huir, ahora, en este preciso momento, cuando no son perseguidos; ni tampoco por qué no quieren ser reconocidos, cuando poco antes, al entrar en escena y ver a Dante y Virgilio, no sólo no habían querido pasar desapercibidos, sino que incluso les habían preguntado «*Chi siete voi?*» (v. 37). En segundo lugar, por qué Dante los reconoce sólo entonces, justo —como ya he dicho antes— cuando pretenden escapar dándole la espalda en su huida, si unos instantes antes habían estado muy cerca (v. 66), siéndoles entonces mucho más fácil hacerlo.

A la lectura tradicional, llena de contradicciones, se opone además una realidad indiscutible: el hecho de que tanto *fuggire* como *chiudere*, en la *Commedia*, están frecuentemente referidos a los ojos:

Era lo loco ov' a scender la riva
 venimmo, alpestro e, per quel che v'er' anco,
 tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva. (*Inf.* xii 1-3)

così mi parve da luce rifratta
 quivi dinanzi a me esser percosso;
 per che a fuggir la mia vista fu ratta. (*Purg.* xv 22-24)

Es decir, no creo que el texto resulte forzado si se considera *quei* como un pronombre cuya referencia no son los personajes, sino *li occhi*. En efecto, son los ojos del poeta los que «han huido», y lo han podido hacer de dos modos: o desviando la mirada hacia otro lugar o bien cerrándose. Evidentemente, en este caso, la presencia de *chiusi* nos está indicando que los ojos de Dante «han huido» cerrándose. A esta observación hay que añadir que *tanto*, hasta ahora referido a *chiusi* («tanto di nascosto, di soppiatto, così inosservati»), posee un valor idéntico al que tiene en este conocido pasaje del Canto v, esto es, el de '*tanto tempo*':

Quand' io intesi quell' anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?». (v. 109-111)

Algo análogo acontece con *alquanto*, que no implica sólo «cantidad» ('un poco confusos'), sino cantidad de tiempo, es decir, '*per qualche tempo*'.

Respecto a *confusi / fossero*, se trata de un imperfecto del subjuntivo de *confondere* y su significado es idéntico al que posee en *Fiore* XCII 8 (*sed'e' vien alcun gran litterato / ... co la forza ch'i' ho, i' sì 'l confondo*), esto es, 'vincere', 'sopraffare', que nos remite a expresiones semejantes de otros pasajes, como éste del *Paradiso*:

Oh vero sfavillar del Santo Spiro!
come si fece subito e candente
a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!
(...)
Quindi ripreser li occhi miei virtute
a rilevarsi; e vidimi ... (xiv 76-78, 82-83)

En este caso me parece inevitable remitir a «*Donna pietosa e di novella etate*», donde se describe el proceso fisiológico que padece Dante antes y durante la visión:

Io presi tanto smarrimento allora,
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati,
e furon sì smagati
li spirti miei, che ciascun giva errando;
e poscia imaginando,
di caunoscenza e di verità fora,
visi di donne m'apparver crucciati,
che mi dicean pur: — Morra'ti, morra'ti —.

Poi vidi cose dubitose molte,
nel vano imaginare ov'io entrai; (Vn. xxiii 22-23 35-44)

Aquí el *smarrimento* de Dante es tan grande que cierra sus ojos, *vilmente gravati*, expresión que «corrisponde alla seguente *e furon sì smagati / li spirti miei*, e indica la debollezza fisica che impedisce di alzare le palpebre», valor con el que figura también en *Purg.* xv 10, *senti' a me gravar la fronte* («dove fronte sta per occhi: 'Qui parla per allegoria come la vista umana, se non è glorificata, non sostiene lo splendore delli ufficiali di Paradiso', Ottimo») y en xvii 52, «detto del sol che nostra vista grava, si allude all'incapacità di aprire gli occhi, questa volta per la troppa violenza della luce» (*Enciclopedia Dantesca*, voz *gravare*).

El proceso que Dante sufre en nuestro pasaje es semejante, y debe entenderse así: 'y aunque mis ojos fueron vencidos, («sopraffatti»), durante algún tiempo, y el ánimo *smagato*, no pudieron *quei (li occhi)* huir tanto tiempo cerrados, *ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato*'. Evidentemente, los ojos de Dante, ante lo que ha visto, no resisten y se cierran, permaneciendo así durante algún tiempo, pero no el suficiente como para que no logre ver y reconocer a Puccio. O lo que es lo mismo, no pueden «huir» cerrados durante mucho tiempo y entonces, al abrirse, distinguen a Puccio¹.

Ahora bien, ¿cuándo cierra los ojos el poeta?, ¿se trata de una reacción ante la última metamorfosis o los ha tenido cerrados durante todas ellas? Si se tratase del primer supuesto, no se entendería por qué sólo ahora reconoce a Puccio, y en el caso del segundo, habrá que explicar cómo pudo ver las metamorfosis, si tenía los ojos cerrados.

Hay que tener en cuenta que el pasaje que estamos analizando viene a continuación de una consideración general, referida a «todo» el episodio y no únicamente al de la tercera y última metamorfosis, que concluye en el v. 141:

Poscia li volse le novelle spalle,
e disse a l'altro: «l' vo' che Buoso corra,
com' ho fatt' io, carpon per questo calle».

Con el v. 142 (*Così vid' io la settima zavorra / mutare e trasmutare;*) se pasa de la descripción pormenorizada y extensa de lo visto, a la síntesis global de lo descrito anteriormente (y no sólo de lo inmediato) plasmada en el adverbio *così*. Buena prueba de ello es que la referencia es *la settima zavorra*, esto es, el contenido (lastre) de la séptima *bolgia*, al que el poeta ha visto *mutare e trasmutare*, y no sólo *trasmutare*, como hubiera dicho si se hubiese referido únicamente a la tercera metamorfosis. Lo mismo puede decirse de la *excusatio* de los vv. 143-144 (*e qui mi scusi / la novità se fior la penna abborra*), que implica lo narrado a lo largo de los dos Cantos y no sólo a la última descripción. Por otro lado, ambos pasajes, el inicial y el conclusivo, están también relacionados semánticamente, mediante dos términos, *stipa* y *zavorra*, que nos remiten ambos a la carga amontonada en la estiba de un barco (el primero) y al lastre (el segundo).

Todo ello conduce a considerar que *E avvegna che li occhi miei confusi / fossero alquanto e l'animo smagato* está también referido a todo el episodio y

¹ Estas consideraciones confirmarían el significado que Landino atribuye a *borni* (*Inf.* xxvi 14): «cioè abagliati e di cattiva vista. Imperocché *bornio* in bolognese significa questo». También Vellutello: «Virgilio rimontò e trasse Dante su per le scale, che prima a scender gli avcan fatti borni, cioè, di non sana e mala veduta (...) Ed è *bornio* vocabol franzese, perché *bornio* dicono a chi è lippo e vede male».

no a la última metamorfosis. Es decir, Dante «ha visto» las metamorfosis con los ojos cerrados y sólo ahora, al abrirlos, distingue a Puccio Sciancato. Pero, ¿cómo es posible? Para hallar una respuesta, una explicación a este hecho, hay que remitirse, además de a los pasajes citados de Santo Tomás, al capítulo XXIII de la *Vita Nuova*, en el que el poeta, a pesar de tener los ojos cerrados, ve lo que ve y dice lo que dice, etc. Estamos, por lo tanto, ante una visión, una alteración de la imaginación, que concluye precisamente cuando abre los ojos y ve a Puccio, hecho que explica que éste sea el único que no ha sufrido una mutación:

ed era quel che sol, di tre compagni
che vennen prima, non era mutato; (vv. 149-150)

Si ha sido posible, en Dante, una alteración imaginaria, se debe a que existe, entre lo que vio «realmente» y lo que imaginó, una cierta semejanza. Pasar de ver un hombre estrechado por una serpiente a imaginar que ambos se «fusionan», no parece difícil, por ejemplo. Ahora bien, Santo Tomás afirma que:

no se puede imaginar lo que antes no se ha sentido, en todo o en parte; por eso el ciego de nacimiento no puede imaginar el color (I C.111 a.3).

Pero añade a continuación:

No obstante, la imaginación se altera algunas veces hasta surgir el acto de la fantasía, debido a las impresiones conservadas interiormente, como acabamos de decir (...) El ángel altera la imaginación, no ciertamente imprimiendo en ella alguna forma imaginaria que de ningún modo ha pasado antes por los sentidos, pues el ángel no puede hacer, por ejemplo, que un ciego imagine los colores, sino que lo hace mediante el movimiento local de los espíritus y de los humores (I C.111 a.3).

Es obvio que lo que Dante imagina está basado en algo real, el amasijo de hombres y serpientes cuya visión le impresiona. Pero no menos obvio es que en su «imaginación» están presentes e influyen otras metamorfosis de origen literario que él mismo cita (Ovidio y Lucano), y en el caso del *incenerimento* y resurrección de Vanni Fucci, la historia de Capaneo (Estacio) y el mito del Fénix. Este «material», impreso en su mente, y el espectáculo de la *bolgia*, explican suficientemente la alteración de su imaginación.

• • •

Las conclusiones a las que hemos llegado merecen, sin duda, algunas consideraciones. En primer lugar, la de que nos encontramos ante un episodio de los más elaborados de la obra, en el que Dante demuestra una asombrosa pericia

literaria, no sólo por la perfección y belleza de las descripciones de los distintos procesos metamórficos, sino también por la estudiada, compleja y eficaz disposición de la narración, es decir, por su estrategia narrativa.

En efecto, cabe preguntarse por qué en este caso no explicita al inicio del episodio que lo que va a suceder a continuación no es real, sino aparente, como hace habitualmente en otras ocasiones. Es evidente que el v. 84 del Canto xxiv (*che la memoria il sangue ancor mi scipa*) no se puede considerar como señal suficiente para que un lector medieval pudiese interpretar el episodio como imaginario, dado que los comentaristas más antiguos no lo advirtieron así. El fenómeno, por lo tanto, sólo puede ser atribuible a una intencionalidad del poeta que perseguía que el lector contemplase las metamorfosis como «realmente» acontecidas y no como meras apariencias, y que únicamente se percatara de su auténtico carácter al final, es decir, cuando el propio Dante lo dice, a partir del v. 145 del Canto xxv. Se trataría, pues, de un procedimiento análogo —salvadas las distancias— al utilizado en algunas producciones cinematográficas en las que un personaje sueña, pero al espectador no se le dice hasta que despierta el personaje y descubre que lo sucedido no era real, sino soñado.

Es cierto, —como ya hemos señalado— que Dante se ve obligado en cierta medida a presentar el episodio como aparente en cuanto que los demonios no pueden alterar la materia corporal, pero no debe olvidarse que las mutaciones que sufren los condenados no responden realmente a un castigo, como en el caso de los otros pecadores, sino que poseen una función y un contenido profético, contenido que Dante podía transmitir por dos procedimientos: la visión imaginaria o haciéndoselo transmitir a algún personaje, como en otras ocasiones. Evidentemente, aquí opta por el primero por ser mucho más eficaz: el lector no «oye» la profecía, sino que la «ve» y, como se sabe, más puede una imagen que cien palabras.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. (1988): *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno. Firenze, La Nuova Italia.
- ALIGHIERI, D. (1994): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi. Firenze, Le Lettere.
- AQUINO, S. T. DE (1988): *Suma de Teología*. Madrid, BAC.
- Enciclopedia Dantesca* (1984): Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.