

***Vt pictura poesis*: las ideas de Hermógenes y los cánones pictóricos en los *De Oratione libri VII* de Antonio Lull**

F. Grau Codina

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Horacio da comienzo a su *Ars Poetica* con un símil pictórico¹ que hace referencia a la proporcionalidad, a la verosimilitud y al buen sentido, en una palabra, al decoro conveniente tanto a las obras pictóricas como literarias. Más adelante en los vv. 361-365, vuelve a referirse a la pintura estableciendo la famosa equivalencia *ut pictura poesis*², en el sentido de que cada obra pictórica, lo mismo que cada obra literaria, tiene sus propias características estilísticas, diferentes entre sí, y por tanto, los criterios de juicio para cada una son diferentes. Horacio, sitúa las comparaciones con la pintura en el mismo marco en que lo había hecho Cicerón, básicamente para ilustrar las diferencias en el campo del estilo o *genera dicendi*. Dos son los ámbitos en que se recurre en la antigüedad a la comparación entre elocuencia o poesía y pintura o escultura, ambos relacionados entre sí: el del origen compartido de las artes cuya fuente de creatividad y función es la *imitatio*, y el del estilo, manifestación plástica de esta última³.

En la *Rhet. ad Her.* 4, 39 se dice *Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*⁴. Cicerón, a su vez, parece ser el primer autor que es más explícito en sus com-

¹ Hor. *Ars* 1-13.

² *ut pictura poesis: erit quae si propius stes/te capiat magis, et quaedam si longius abstes./haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri./iudicis argutum quae non formidat acumen;/haec placuit semel, haec decies repetita placebit.*

³ Cf. Pl. *R.* 10, 597e; Arist. *Po.* 1448a y 1460b. En Pl. *Ion* 532-533, encontramos una referencia a la pintura en que Sócrates interroga a Ion sobre las características del arte y la inspiración. X. *Mem.* 3, 10-11, recuerda que Sócrates visita el taller de Parrasio y le interroga sobre la representabilidad de los caracteres de los hombres, las pasiones y virtudes. La imitación, para Aristóteles, consiste en la representación de acciones, en el caso de las artes dramáticas, o de hombres mejores, iguales o peores que nosotros, en el caso de las artes plásticas. En cuanto al estilo cf. D. H. *Comp.* 21, 146. Para las alusiones a la pintura en los autores griegos, *uid.* A. Manieri, «Il rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi». *QUCC* 50/2, 1995, págs. 133-140.

⁴ Cf. Plu. *De glor. Ath.* 346f.

paraciones con la pintura, tanto sobre la naturaleza del arte y la transmisión de los preceptos, como en el estilo⁵. No es necesario transmitir los preceptos más fáciles o semejantes, una vez transmitidos los más difíciles y fundamentales. En pintura, quien sabe pintar un tipo humano puede pintar variaciones de edad y aspecto, quien sabe pintar un toro o un león también sabrá pintar otro tipo de cuadrúpedos; quien tiene capacidad de persuasión ante un auditorio cualificado, también sabrá qué decir en cada género del discurso ante auditorios diferentes. De lo general puede deducirse lo particular. En *De orat.* 3, 26 habla Cicerón de la diversidad existente en cada tipo de naturaleza. Lo mismo sucede en el arte, que aunque es único, son múltiples sus manifestaciones. Mirón, Políclito y Lisipo son diferentes entre sí, pero coherentes consigo mismos. Zeuxis, Aglafo y Apeles son absolutamente diferentes y a ninguno de ellos parece faltarles nada en su arte. Si esto es así en las artes mudas, es mucho más admirable en el discurso y la lengua, que al versar en palabras y contenidos, posee grandes variaciones. Así autores muy diferentes entre sí merecen el elogio, aunque se les elogia en géneros distintos. Cicerón reconoce la diversidad y dice que no hay un único patrón para enjuiciar a todos los autores. También utiliza el término *forma*, que más tarde se utilizará para traducir el hermogénico ἰδέα, para traducir el término griego χαρακτήρ (*stylus*).

Quintiliano en *Inst.* 12, 10, 1-9, desarrolla estas ideas de Cicerón y explica la diversidad de estilos y géneros comparándola con la diversidad de estilos y géneros pictóricos y escultóricos y la diversidad de juicios y gustos del público, por lo que no puede decirse que una *forma* sea la mejor, en parte por las modas (*partim condiciones uel temporum uel locorum*) en parte por el juicio y gusto de cada individuo (*partim iudicio cuiusque atque propositio*). Continúa con una historia de la pintura donde desarrolla ideas contenidas en el *Brutus*⁶ sobre la evolución y progresivo perfeccionamiento de las artes (Polignoto y Aglafo son pintores arcaicos que tienen sus admiradores por su simplicidad, Zeuxis descubrió el uso y proporción de las luces y sombras y Parrasio introdujo mayor delicadeza en el dibujo). Parece ser que los autores latinos utilizan y desarrollan en mayor medida que los griegos el símil con la pintura para explicar la diferencia de estilos⁷.

En el Renacimiento, la retórica se convirtió en el eje central de la formación humanística y alcanzó un desarrollo importantísimo como puede comprobarse en la profusión de manuales publicados en el siglo XVI⁸, adaptando la retórica clásica a unas circunstancias y contexto diferentes. Asimismo, se intentó completar una laguna de la antigüedad, la teoría sobre las bellas artes, especialmente pintura y escultura, y para ello se utilizó el marco teórico que la retórica ofrecía, alentada por las analogías y ejemplos que

⁵ Cf. *De orat.* 2, 69.

⁶ *Brut.* 18

⁷ Cf. E. Bertrand, *De pictura et sculptura apud veteres rhetores*, Paris 1881, autor que recoge exhaustivamente los testimonios de la antigüedad y concluye: *Ex his omnibus, quae supra diximus, intelligitur Ciceronem primum in rhetoricis libris praeclarum illud oratoriam artem docendi genus esse auspicatum. Etenim ante eum neque graecos rhetores neque latinos verisimile est aliquid huiusmodi tentasse* (pág. 118).

⁸ Cf. J. J. Murphy, *Renaissance Rhetoric: A Short-Title Catalogue of Works on Rhetorical Theory from the Beginning of Printing to AD 1700*, New York-London 1981.

acabamos de ver⁹. Como señala Brian Vickers, se superponían las categorías y procedimientos de la retórica en la discusión sobre las artes visuales¹⁰. Esto era inevitable, pues la retórica ofrecía el único sistema de comunicación completo e integrado. Así son importantísimos los conceptos de decoro (proporción entre las partes y con el auditorio o espectador y adecuación entre forma y contenido) y los fines de la retórica, *mouere, docere, delectare*, aplicados a la pintura. En este sentido, Vickers se ocupa de la influencia de la retórica, o más bien, de la utilización de la estructura y categorías de la retórica en los tratados específicos sobre pintura del Renacimiento, como el *De Pictura* de Leon Battista Alberti (1435), el *Dialogo della pittura* (1548) de Paolo Pino, el *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557) de Ludovico Dolce, las *Vite de'più eccellenti pittori, sculturi ed architettori* (1550) de Vasari, donde se afirma que Miguel Angel representa la perfección de la pintura Italiana, o el *Trattato dell'arte della pittura* (1584) de G. P. Lomazzo. Sin embargo, los símiles de la pintura dentro de los tratados de retórica son más bien escasos. A este respecto Antonio Lull, en su *De oratione libri VII*, Basilea, 1558, nos ofrece un extraordinario ejemplo de cómo, al igual que Cicerón y Quintiliano hicieron, se puede renovar el símil con la pintura utilizando ejemplos de pintores contemporáneos para ilustrar y explicar la diferencia entre los estilos y su combinación dentro de una misma obra o incluso en un mismo período o párrafo.

El séptimo y último libro de la obra de A. Lull lleva el título *De decoro*, que este autor entiende en un sentido técnico como la adecuación de estilo y género¹¹. Previamente ha desechado ocuparse del *decoro* como se acostumbra, entendiéndolo como la adecuación del discurso a las personas y circunstancias de lugar y tiempo, que atribuye a la prudencia; en todo caso, hay que remitir al lector a la filosofía y a las obras que se ocupan del decoro en ese ámbito, como el *De officiis* de Cicerón¹².

El capítulo segundo, lo dedica Lull a la *oratio politica*, género al que concede mayor importancia y que puede ser paradigma para los demás al utilizarse en él todas las «ideas» o formas de estilo¹³.

Después de una introducción en que Lull afirma que esta teoría de las formas de estilo sirve tanto para «imitar» o reproducir una «idea», como para analizar el estilo de otro

⁹ Para una visión general de este proceso y sobre la crítica de arte en el Renacimiento, cf. W. G. Howard, «Ut pictura poesis», *Publications of the Modern Language Association of America* 24, 1909, págs. 40-123 y R. W. Lee, «Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin* 22, 1940, págs. 197-269.

¹⁰ B. Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford 1988, pág. 341.

¹¹ *Ergo Decorum finiamus ut dictionis figura res congruat quam exponimus. Rem autem dico, poema, uel historiam, uel altercationem, uel aliud simile (De oratione, pág. 493).*

¹² *Sed neque de illo quod in oratione tenere debemus, respectu personarum, locorum et temporum: quod ab scriptoribus omnes exigimus quam seuerissime. Haec enim profecto uana est, non solum infinita disputatio. (De oratione, pág. 492).*

¹³ *Sit ergo primum genus orationum earum, quas in scribendo meditandoque stylum saepe uertimus et mutamus (De oratione, pág. 494) y más adelante Et de oratione populari, quae caeteris paradigma et exemplar esse poterit, dicta sufficiant (pág. 499).* Antonio Lull trata en el último libro los siguientes géneros, el político o popular, en el que se incluyen los tradicionales géneros oratorios político, demostrativo y judicial, el filosófico o didáctico, el histórico y el poético, utilizando la misma división general y estructura que Hermógenes, aunque diferente en el contenido. Cf. K. Kohut, «Retórica, poesía e historia en Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo y Antonio Lull», *Revista de Literatura* 52, 1990, págs. 345-374.

autor, (se imitan ideas diferentes si se quiere imitar a Cicerón que si se quiere imitar el estilo de los *Salmos*) introduce la primera referencia a la pintura, una comparación entre los estilos de Miguel Angel y de Durero, para ilustrar el hecho de que aunque en la imitación se utilicen los mismos materiales y se tomen los mismos argumentos, el estilo, la composición de colores, luces y gestos, hacen de las obras tanto de los pintores como de los escritores, algo único.

Así Miguel Angel se reconoce por su luz y claridad, Alberto Durero, por las sombras, adornos y gordura de las cuerpos y todos se reconocen por su peculiar combinación de los colores, las luces y los gestos. Tanto los cuadros como los escritos de los diferentes autores, aunque resultado de una determinada imitación, contienen algo único, puesto que son el resultado de una combinación única¹⁴. Considera que la pintura y el discurso son artes muy semejantes, citando la *Rhet. ad Her.* 4, 39, aunque cambiando el término *poema* por el de *oratio*, y del mismo modo que de la combinación de muchos colores se expone un solo argumento en un cuadro, el estilo se conforma con la combinación de muchas «ideas» en sentido hermogeniano. A partir de esta noción que Llull ejemplifica analizando Cic. *Mil.* 5, en el que encuentra todas las formas de estilo, sigue con el símil pictórico y dice que va a distinguir las formas de estilo del discurso a partir de las «ideas» y modelos de las imágenes. Los pintores combinan los estilos, pero antes deben dominar ciertos modelos o formas «puras».

Según Llull, los pintores y los escultores tienen cinco planetas o *facies deorum* a los que se pueden referir toda la diversidad de hombres y mujeres, como sus cánones o modelos. Estos planetas se pueden imitar o representar de una manera simple o compuesta, pero antes de intentar diferentes combinaciones es imprescindible llegar a la maestría en cada uno de los tipos. Éstos son cuatro formas de varón: Júpiter, Saturno, Marte y Mercurio, y una forma de mujer: Venus¹⁵. Si se quiere representar un varón liberal, libre y respetable, se representa a Júpiter; si triste, lento, malicioso o avaro, a Saturno; si animoso, ardiente e iracundo a Marte, si agudo, hábil e ingenioso, a Mercurio. Las delicias y el placer se reservan a la imagen de Venus. A estos cinco astros hay que añadir el Sol y la Luna, es decir, las luces y las sombras, siempre necesarias en los cuadros. Además cada planeta posee su gesto. Si hay que representar a un varón sentado, se sirve el pintor del tipo

¹⁴ *Atque haec quidem ratio eadem est, quae censendi aliena, et emendandi sua. Sic nostra aetate pictorum clarissimi, ut Michael Angelus Italus ex multa luce et albore facile dignoscitur ab aliis pictoribus: Albertus Durerus Germanus, ex umbris et parergis, et corporum crassitie: omnesque mutuo sese agnoscunt ex mixtione colorum, et luminibus et gestibus quibusdam: licet eadem pharmaca omnes terant, et argumenta eadem accipiant. Vt enim vultus hominum, sic et manus diuersae sunt, tam pictorum quam poetarum: nec unquam duorum scripta penitus sese referunt, nec duorum autorum pictae tabulae* (*De oratione*, pág. 495). Cf. D. H. Comp. 21, 146.

¹⁵ Esta noción la encontramos en el *Corpus Hermeticum* Exc. 23, 28-29 (W. Scott, ed., 1968) y en el tratado de Lomazzo, lib. 2, cap. 7 y lib. 7 cap. 6-13, aunque publicado después que la obra de Llull. Para los atributos de los dioses son abundantes las obras del renacimiento dedicadas a la mitología y que continúan la tradición de la antigüedad tardía y del medievo, como Boccaccio, *De genealogia deorum*; V. Cartari, *Le imagini colla sposizione degli Dei degli antichi*, Venecia 1556; L. Giraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia...* Basilea 1548; N. Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia 1551. Cf. J. Seznec, *La survivance des Dieux Antiques*, Paris 1993².

jupiterino; si anciano, encorvado y apoyado en báculo, de Saturno, en pie recurre a Marte, en movimiento a Mercurio. A Venus se la representa acostada junto a Cupido. En cuanto al vestido Marte se representa armado, Jupiter semidesnudo con ricas vestiduras, desnuda a Venus y harapiento a Saturno; a Mercurio con calzado alado, sombrero (petaso) y caduceo¹⁶.

Antonio Lull atribuye las diferentes ideas hermogenianas del discurso a cada planeta. Así a Júpiter corresponde solemnidad, grandiosidad o brillantez y equidad; a Saturno, severidad y sinceridad; a Venus simplicidad y dulzura; a Marte aspereza y vehemencia; a Mercurio, habilidad, y cada uno de ellos su propia viveza¹⁷. En la claridad del sol se cuenta el paisaje circundante lejano como campos, montes, bosques y ríos o cercano como los edificios, en los que se exige un conocimiento de la óptica exacto para reproducir la arquitectura.

Finaliza Lull el símil ilustrando la diversidad de estilos según las «escuelas» tanto en pintura como en el discurso. Así las pinturas de los italianos representan el carácter de los personajes con muy pocas sombras y líneas, en las que se puede reconocer el ingenio, la intención y las pasiones, sin apenas adornos salvo los arquitectónicos. Por el contrario, en las representaciones de los flamencos, de los que reconoce la celebridad, y los alemanes no hay apenas pasión ni carácter (*moribus*), pocas personas, y paisaje o fondo de cosas remotas. Continúa Lull con las características del estilo de los italianos, que califica de vivo y elegante a menudo, aunque denso, comprimido (*pressus*) y exangüe, débil, sin vigor. Los demás tienen un estilo pomposo, cargado con un fárrago de comentarios, entre los que se salva Erasmo. Este autor, aunque holandés, pudo elevarse por encima de los suyos por su observación de las costumbres humanas, ya que *proueniunt sub quocumque caelo exempla rara*¹⁸.

En definitiva, A. Lull, aquí, como en muchas otras partes de su obra, nos ofrece ejemplos tomados de su propia época, actualiza una comparación tradicional entre pintura y poesía o elocuencia, además de ofrecernos una excelente exposición de la concepción de la composición y procedimientos de aprendizaje pictóricos que tenían los artistas del Renacimiento, y de hacernos comprender de qué modo debían usarse las diferentes formas de estilo que enseñó Hermógenes.

¹⁶ *De oratione*, pág. 497.

¹⁷ *Nec aliter quidem suauitas in oratione cum simplicitate tradita a nobis est superius, neglecta grauitas: Modestia nec [498] simplex prorsus, nec affectate callida: Vehementia autem atque ardor eodem pacto asperitatem praetendunt, ut Callidituas fucum, artem, atque ingenium. Restat ergo plenitudo atque ambitus: sed haec in parergis inuenias. Ergo in Ioue sunt σεμνότης, μεγαλοπρέπεια siue λαμπρότης, et ἐπιείκεια: in Saturno, Βαρύτης et ἀλήθεια, et Veritas filia Temporis est: in Venere et Cupidine, ἀφέλεια et γλυκύτης: in Marte, τροχύτης et σφοδρότης: in Mercurio, δεινότης. Nec immerito, credendum, interpretes diuum nunciisque alacer existimatus est. Sua uero cuique gorgotes iam attributa. Accedat iam Solis claritas, quid superest nisi ut circumquaque aliquid extra argumentum cernatur? hoc est, prospectus rerum longior, agrorum, montium, sylvarum, fluminum? aut propior, aedificiorum? in quo opticae ratio exigitur exactius, ut appareat Architectonica. Adeo autem uera sunt haec quae dixi, ut talis cuiusque sit oratio, qualis et pictura* (*De oratione*, págs. 497-8).

¹⁸ *De oratione*, pág. 498.

PRESENTACIÓ

Hble. Sra. M. R. Estaràs Ferragut	5
J. Martínez Gázquez	7
F. Casadesús Bordoy	9

LINGÜÍSTICA GREGA

R. A. SANTIAGO ÁLVAREZ <i>La dialectología griega, hoy</i>	13
J. V. BAÑULS OLLER <i>Estructura estrófica y «Ringkomposition»</i>	31
A. BERNABÉ PAJARES <i>Orfeotelestas, intérpretes, charlatanes: transmisores de la palabra órfica</i> ...	37
I. CALERO SECALL <i>El régimen económico conyugal en las leyes de Gortina</i>	43
M. Á. DURÁN LÓPEZ <i>Filología en Platón</i>	49
C. KAISER JUAN <i>Incidencia de la métrica sobre la posición y/o naturaleza del acento tonal en la Teogonía y Los trabajos y los días de Hesíodo</i>	55
I. LOZANO CARO <i>El empleo de las afirmaciones en griego clásico</i>	59
P. PÉREZ CAÑIZARES <i>El uso de τέως en Heródoto</i>	65

LINGÜÍSTICA LLATINA

P. J. QUETGLAS NICOLAU <i>La sintaxi llatina, avui</i>	73
J. A. ÁLVAREZ-PEDROSA NÚÑEZ <i>La etimología de lat. tesca (Varr. L.l. 7, 8)</i>	89
Á. ANGLADA ANFRUNS <i>Indifferens ultima? Quint. IX 4, 93 Hor. Carm. 15</i>	97

E. ARTIGAS ÁLVAREZ-A. DE RIQUER PERMANYER	
<i>A propòsit de religio</i>	99
L. CABRÉ LUNAS	
<i>Si quid accidisset... Alguns exemples de l'ús de pronoms indefinits</i> <i>com a substituents eufèmics de la mort</i>	105
E. ESPINILLA BUISÁN	
<i>Lumen, terme tècnic del vocabulari hidràulic llatí</i>	109
J. J. GARCÍA GONZÁLEZ	
<i>Las grafías -i/ -ii de los temas en -io- en inscripciones latinas</i> <i>de época imperial</i>	113
E. GARCÍA RIAZA	
<i>Turpissima foedera</i>	119
F. J. PÉREZ DURÀ	
<i>El Prohoemium del llibre sisè de la Institutio Oratoria.</i> <i>Estudi lingüístic i literari</i>	125
M. T. QUINTILLÀ ZANUY	
<i>Patrimonium/Matrimonium: una aproximació etno-lingüística</i>	131

LITERATURA GREGA

A. PÉREZ JIMÉNEZ	
<i>Odiseo y las sirenas. Interpretaciones griegas de una escena mítica</i>	139
A. ALEMANY VILAMAJÓ	
<i>Una ambaixada persa a Atenes: Aristoph. Ach. 61-125</i>	155
J. ALMIRALL SARDÀ	
<i>Lletres obscenes. L'ús dels signes alfabètics com a procediment descriptiu</i> <i>i expressiu en la literatura grega</i>	161
F. CASADESÚS BORDOY	
<i>Òrfics o impostors? El testimoni d'Eurípides: Hipòlit 943-957</i>	167
M. T. CLAVO SEBASTIÁN	
<i>La poètica de Hédilo (E.G. V Page)</i>	171
J. A. CLUA SERENA	
<i>Πρωτοὶ εὐρεταὶ en Eurípides</i>	177
F. J. CUARTERO IBORRA	
<i>Demèter a Eleusis (Ps.-Apol·lodor, Biblioteca 1 5, 1 s. [31 s.])</i>	183
M. DURAN MATEU	
<i>Dues consolaciones ad pathicos d'Arquíloc (fragments 13 i 24 West)</i>	189
M. GARCÍA TEIJEIRO	
<i>El tema de la amante fantasma desde Flegón</i>	195
P. GÓMEZ CARDÓ	
<i>Ateneu i els set savis</i>	199
M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ	
<i>La trama rota de las poetisas griegas</i>	205

C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ	
<i>Sobre la naturaleza de la risa en el teatro</i>	211
M. JUFRESA MUÑOZ	
<i>Epicur, vist per Ateneu</i>	215
Á. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ	
<i>La mujer en los epigramas funerarios de la Antología Palatina</i>	219
F. MESTRE ROCA	
<i>Per què Plutarc no és un sofista</i>	223
M. T. MOLINOS TEJADA	
<i>Teócrito, Idilio I 140 y la muerte en el río</i>	229
C. MORENILLA TALENS	
<i>La humanización del héroe</i>	233
M. NAVARRO FERRER	
<i>La bóta de Diògenes o Com s'ha d'escriure història</i>	237
X. RIU CAMPS	
<i>Sobre la caracterització aristotèlica del personatge teatral</i>	243
J. SANCHIS LLOPIS	
<i>Los amores humanos de Zeus y la evolución de la comedia mitológica</i>	247
J. ZARAGOZA GRAS	
<i>Gènere i sexe als tractats hipocràtics</i>	253

LITERATURA LLATINA

A. MARANINI	
<i>Tra i tardi florilegi di Manilio: il Viridarium di Ottaviano Fioravanti della Mirandola</i>	265
P. M. Martin	
<i>Le Bellum Ciuile de César: Oeuvre inachevée ou oeuvre censurée?</i>	305
C. CASTILLO GARCÍA	
<i>Séneca: los historiadores y la historia</i>	325
P. FLORES SANTAMARÍA	
<i>Los Xenia de Marcial: ingenium et breuitas. In memoriam M. Dolç</i>	331
C. GARRIGA SANS	
<i>Convits, gelosia i mort en l'elegia</i>	337
F. GONZÁLEZ-LUIS	
<i>La auctoritas en las observaciones de los gramáticos latinos sobre el género gramatical</i>	343
M. ^a J. LÓPEZ DE AYALA GENOVÉS	
<i>Los pastores y/o personajes del género bucólico</i>	347
Á. MASIÁ GONZÁLEZ	
<i>Revisión de los fragmentos I y VIII del Telephus de Ennio</i>	351
A. MAURIZ MARTÍNEZ	
<i>El silencio como motivo literario en la poesía de Catulo: líneas generales</i>	359

I. MORENO FERRERO	
<i>Unidades internas en la obra de Floro</i>	363
J. VELAZA FRÍAS	
<i>Un poema, un hidrónimo, una inscripción, una moneda</i> <i>(a propósito de Mart. 4, 55)</i>	367

ANTIGUITAT TARDANA I EDAT MITJANA

A. BONNER	
<i>Ramon Llull i el rebuig de la tradició clàssica i patristica</i>	373
J. M. CAÑAS REILLO	
<i>El texto de 1-2 Macabeos en el Palimpsesto de León y su lugar</i> <i>en la transmisión de la Vetus Latina en España</i>	387
V. CRISTÓBAL LÓPEZ	
<i>Dares como fuente de Alfonso X</i>	393
M. ^a I. GONZÁLEZ LOZANO	
<i>Relación y valoración de los otorgantes, confirmantes y notarii en</i> <i>la documentación del monasterio de Sahagún de los siglos IX y X</i>	397
S. IRANZO ABELLÁN	
<i>La poesía rítmica de época visigoda</i>	403
M. LÓPEZ SALVÀ	
<i>Sintomatología y terapia de las afecciones testiculares en Galeno,</i> <i>Pablo de Egina y la medicina templaria de Constantinopla</i>	409
R. MARTÍNEZ-ORTEGA - J. M. ^a ANGUITA JAÉN	
<i>De toponimia medieval: el principio de distribución circular</i>	415
M. J. PENA GIMENO	
<i>Las dos caras de Dido-Elissa</i>	421
G. PUIGVERT PLANAGUMÀ	
<i>El coneixement dels astres a Ripoll. Estudi dels mss. Biblioteca Nacional</i> <i>de Madrid, 19 i Biblioteca Apostòlica Vaticana, Reg. Lat. 123</i>	427
J. C. SÁNCHEZ LEÓN	
<i>Sobre los «mártires de Madaura»</i>	435
A. SOLER MERENCIANO	
<i>Comentarios sobre san Paulino de Nola Carmen VII, 27-43.</i> <i>La visión del Iudex</i>	441
P. VILLALBA VARNEDA	
<i>El llatí de Ramon Llull [I]</i>	445

HUMANISME

P. E. BARREDA EDO	
<i>Estacio, poeta cristiano entre los primeros humanistas</i>	453

C. BERNAL LAVESA	
<i>Las referencias al mundo clásico en De Officio Mariti de L. Vives: su función en la estructura de la obra</i>	457
J. M. ESCOLÀ TUSET	
<i>Ús (o abús?) dels clàssics per part del poeta Ruiz de Villegas</i>	463
C. FERRAGUT DOMÍNGUEZ	
<i>Plinio el Viejo en el humanismo español</i>	469
C. GALLARDO MEDIÁVILA	
<i>Palabras latinas en la literatura emblemática</i>	473
X. GÓMEZ FONT	
<i>L'humanista alcoià Andreu Sempere i Palma</i>	479
F. GRAU CODINA	
<i>Vt pictura poesis: las ideas de Hermógenes y los cánones pictóricos en los De Oratione libri VII de Antonio Lull</i>	483
G. HINOJO ANDRÉS	
<i>Designaciones de la Corona de Aragón en la historiografía renacentista</i>	489
L. LUCERO COMAS	
<i>Joan Margarit i Mallorca: presència de les Illes Balears en el Paralipomenon Hispaniae Libri Decem</i>	495
M. ^a E. RODRÍGUEZ BLANCO	
<i>Las imágenes clásicas en la literatura emblemática</i>	499
J. SALVADÓ RECASENS	
<i>Martí Ivarra i la poesia</i>	505
M. VILALLONGA VIVES	
<i>La literatura llatina a Mallorca al segle XV: Arnau Descós</i>	513

TRADICIÓ CLÀSSICA

V. BEJARANO SÁNCHEZ	
<i>Una muestra decimonónica del horacianismo hispánico</i>	521
P. GILABERT BARBERÀ	
<i>Maleït platonisme! Pell, carn i cos de persones concretes: etapes d'un combat lliurat —i vençut— en l'obra poètica de Miquel Àngel Riera</i>	531
B. ANTÓN MARTÍNEZ	
<i>Tácito en la España de Felipe V: la Instrucción de Príncipes de Juan Simoni</i>	549
E. AYENSA PRAT	
<i>Un record dels catalans al peu de les Termòpiles</i>	553
A. CASCÓN DORADO	
<i>La civilización pagana en las comedias del padre Acevedo</i>	559
J. R. DEL CANTO NIETO	
<i>El río heraclitiano en la poesía de Unamuno</i>	565

A. FONT JAUME	
<i>El «Catálogo de los libros de la librería» del P. Bartomeu Pou i el Plan de una librería selecta</i>	573
M. A. FORNÉS PALLICER	
<i>La tradició clàssica en la poesia balear contemporània</i>	577
E. HERREROS TABERNERO	
<i>Tradición clásica en la Gigantomaquia de Manuel de Gallegos</i>	585
I. ILLÁN CALDERÓN	
<i>El cuerpo en el quehacer filológico. Actio memoriae amissae...</i>	593
M. R. LLABRÉS RIPOLL	
<i>Les fonts odisseiques de la Filla d'Homer de Robert Graves</i>	597
V. PICÓN GARCÍA	
<i>El teatro escolar latino en el Colegio de Montesión S. I. (Palma de Mallorca) II: la obra de Guillem de Barçalo (Barceló)</i>	603
V. RAMÓN PALERM	
<i>La Historia de Heródoto en la versión de Bartolomé Pou</i>	609
S. ROMANO MARTÍN	
<i>La alusión al mundo grecolatino en la Sonata de Estío de Valle-Inclán</i>	617
Á. SIERRA DE CÓZAR	
<i>El teatro escolar latino en el Colegio de Montesión (Palma de Mallorca) I: historia y documentos</i>	623
A. SOLER NICOLAU	
<i>Lucà a Marlowe</i>	627
R. TORNÉ TEIXIDÓ	
<i>Maragall i Píndar</i>	631
F. TORRES MARÍ	
<i>Antecedentes del método de la Janua linguarum de Comenius</i>	637

VARIA

T. FERRER DOMINGO	
<i>Els ritus i la numismàtica. Alguns exemples dels denaris republicans</i>	643

ACTE D'HOMENATGE A MIQUEL DOLÇ

M. C. BOSCH JUAN	
<i>Un lema per a M. Dolç: nec mora nec requies</i>	653
B. CIFRE FORTEZA	
<i>Miquel Dolç i Miquel Costa i Llobera</i>	667
J. CLOSA FARRÉS	
<i>De Virgili a Robert Frost: la Imago Mundi de Miquel Dolç</i>	673

A. FONTÁN PÉREZ	
<i>Miquel Dolç, humanista y filólogo</i>	677
J. MEDINA CASANOVAS	
<i>El Virgili de Miquel Dolç</i>	681
A. SEVA LLINARES	
<i>El «segell» dolcià en les traduccions</i>	687

CLOENDA

B. Rotger Amengual	699
J. Martínez Gázquez	703