

## DISTINCIONES EN LAS ARTES LITERARIAS SEGÚN EL DE NVMERO ORATORIO DE GIOVITA RAVIZZA

M<sup>o</sup> ASUNCIÓN SÁNCHEZ MANZANO

Universidad de León

### 1. Giovita Ravizza educador

Las noticias sobre la biografía de Ravizza<sup>1</sup> nos permiten reconstruir el ambiente en que se desarrolló su actividad educadora y renovadora de las artes. Nació en Chiari, en la provincia de Brescia, el 15 de febrero de 1476. Allí mismo siguió los primeros estudios. De esta primera época nos ha dejado él mismo la semblanza de su maestro Giovanni Olivieri, al que dedica un elogio como persona y como profesional. Continuó su formación en la Universidad de Padua y comenzó su experiencia docente en su lugar natal, Chiari. La universidad de Padua en esos momentos era una de las más destacadas de Italia, famosa por sus estudios de matemáticas más que ninguna otra. Sus estudios influyeron en los ideales educativos de Vergerio y de Vittorino da Feltre. En 1499 enseña Rapicius en Chiaravaggio, entonces sujeta al dominio de la República de Venecia. Entre 1508 y 1524 ocupa la cátedra de letras en la ciudad de Bérgamo. Partió de allí para Vicenza, pero no tardó en llegar a Venecia, como profesor de los estudiantes destinados a la cancillería. También ejerció como preceptor de Paolo, el hijo de G.B. Rannusio. Murió en la misma ciudad de Venecia el 13 de agosto de 1553 (según otros 1554). Al comienzo de su magisterio en Bérgamo, se inscribe en la línea de cuantos por toda Europa reclaman una reforma de las enseñanzas. La enseñanza de la retórica fue innovada de manera trascendente por el gronoviense Rodolfo Agricola (1443-1485), pero fueron sus discípulos quienes multiplicaron su impulso por toda Europa. Muy difundidas fueron también las obras de Erasmo *De ratione studii* y de Luis Vives (*De causis corruptarum artium* y *De tradendis disciplinis* sobre todo). Así Ravizza escribe un *De puerili institutione* dirigido a los directores de la escuela de esta ciudad italiana.<sup>2</sup> La obra figura en un catálogo publicado en

---

<sup>1</sup> Cf. M. E. Conzenza, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists*, Boston 1962 y G.B. Gerini, *Scrittori pedagogici italiani del secolo XVI*, Turín 1897, pp. 124-148.

<sup>2</sup> Con este tratado Ravizza inscribe su nombre en la larga lista de los interesados en la renovación de la enseñanza. Recordemos *De studiis et literis* de Leonardo Bruni (ca. 1405), el

Bratislava en 1711 con el título *De liberis publice ad humanitatem informandis*. Su modelo es la obra de Quintiliano, que había sido descubierta en Saint Galle por Poggio Bracciolini en 1416. El principal precedente italiano en la preocupación pedagógica fue Guarino de Verona (1374-1460). Del opúsculo de Ravizza destaca un capítulo dedicado a las obligaciones del maestro, por lo que la reforma que pretende se plantea en los dos sentidos, hacia la renovación de las materias y métodos, y hacia la actitud y preparación de los que imparten enseñanza.

Los principios educativos practicados en la Italia humanista del s. XV aspiraban a una formación en la que la elocuencia ofrecía la posibilidad de poner en práctica las normas de la filosofía y los ejemplos históricos.<sup>3</sup> Por eso, las lecturas de los jóvenes comenzaban a menudo por la fábula y los ejemplos morales de Valerio Máximo para continuar después con la historiografía romana (Justino, Q. Curcio, Floro, o bien Salustio y Livio), campo donde se podían conocer y enjuiciar las conductas políticas y sus efectos en el tiempo. La instrucción especial en la oratoria requería también, además de la lectura de los discursos de Cicerón y de la obra de Quintiliano, se precisaba el conocimiento de los más destacados apologistas cristianos Lactancio, San Agustín y San Jerónimo. Battista Guarino recomendaba también las obras de Aulo Gelio, Macrobio y Plinio el Viejo. En cuanto a la composición de textos el verso de Ovidio y Virgilio servía de orientación a la prosa. La declamación de las cartas de Cicerón era un ejercicio práctico muy común a los oradores noveles.

Por otra parte, resulta interesante comparar esta obrera programática italiana con la que escribirá después el reformador alemán Johannis Sturm (1537-1589) *De litterarum ludis recte aperiendis*. La influencia de Sturm en el humanismo Centroeuropeo es muy fuerte, como responsable de la creación de la Academia de Estrasburgo y su puesta en funcionamiento; este centro humanístico tuvo un valor ejemplar para la creación de instituciones

---

*De liberorum educatione* de Francesco Barbaro (muy breve, inserto en el *De re uxoria*, 1428), *De ordine docendi et studendi* de Battista Guarino (1459), el *De educatione liberorum clarisque eorum moribus* de Maffeo Vegio (ca. 1460), el *De generosa liberorum educatione* de Jacopo Porcia, *De liberis recte instituendis liber* (1533) de J. Sadoletto. En Centroeuropa O. Brunfels *De corrigendis studiis seuerioribus praeceptiunculae breues* (1519) y los libros de D. Chytraeus *De ratione discendi et ordine studiorum in singulis artibus recte instituendo* (1564) y *Regulae studiorum seu de ratione et ordine discendi in praecipuis artibus recte instituendo* (1595). [Agradecemos la ayuda a la investigación sobre estos tratados concedida por la DAAD en el verano de 1998]. En estos estudios se consideraba importante una correcta entonación de los textos en latín, por lo que la doctrina sobre el periodo y la cláusula venía a formalizar y completar una instrucción adecuada.

<sup>3</sup> Cf. A. Grafton y L. Jardine *From humanism to the humanities. Education and the Liberal Arts in fifteenth and sixteenth Century Europe*. Londres 1986, esp. pp. 10-16.

educativas de la Reforma Protestante bajo la protección de los gobernantes de la época, y de la Contrarreforma católica dirigidos por organizaciones eclesiásticas. En su tratado *De amissa dicendi ratione et quomodo ea recuperanda sit libri duo* (Argentorati, T. Rihelius, 1544<sup>2</sup>) encontramos los capítulos siete al diez dedicados a una *puerilis institutio* en el libro I y una *de exercitatione domestica* en el cap. dos del libro II (*annotatione praeceptorum, memoria, imitatione, commentatione, stylo consuetudine declamandi*).

Se ve claro que el impulso de búsqueda de nuevas formas de enseñanza no se operaba en estas obras tampoco en el vacío, pues en cuanto a las materias se vuelve al modelo tradicional de la educación romana en gramática y retórica, sin olvidar el comentario y la glosa erudita. Pero Ravizza reconoce la importancia de hacer uso de un elemento fundamental en la cultura de su tiempo: la biblioteca. Ahora bien, el concepto de educación al que sirven todos estos comentarios es ante todo una instrucción tutelada y orientada desde dentro de la propia familia más que el grado académico promovido por las Universidades. En el origen de tales prevenciones afloran de nuevo las fuentes clásicas, pues Plutarco era junto con Quintiliano una referencia obligada de la pedagogía desde un siglo atrás.<sup>4</sup> Además de esta obra, se conoce un discurso de interés sobre estos temas: *Sermo de praestantia earum artium quae ad recte loquendi, subtiliter disputandi et bene dicendi rationem pertinent* conocido en Venecia en 1544 y dedicado a los *scribae reipublicae Venetae*. En cuanto al tema del número oratorio, el autor no se hace eco más que de una pequeña parte de la discusión que se venía arrastrando desde el siglo XV acerca de la conveniencia de la restitución del cómputo de cantidad en la composición de textos en latín.<sup>5</sup> Este balance de la polémica terminará haciéndose realidad en algunos discursos (como los de Marco Antonio Mureto, según señalaba A. W. De Groot<sup>6</sup>) y en multitud de tratados que llegan hasta el XVIII.

<sup>4</sup> G. Billanovich, "L'insegnamento della grammatica e della retorica nelle università italiane tra Petrarca e Guarino", *The Universities in the Late Middle Ages*, J. Ijsewin - J. Paquet (eds.), Lovaina 1978, pp. 365-380. R. McKeon, "The transformations of the Liberal Arts in the Renaissance", *Developments in the Early Renaissance*, B. Levi (ed.), Albany 1972, pp. 158-233.

<sup>5</sup> Sobre la preferencia de otros humanistas cf. R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino Veronese*, Catania 1896, y *Storia del ciceronianismo*, Turín 1885, p. 34. Cf. también J. M. Núñez González, "Las cláusulas métricas latinas en el Renacimiento", *Latomus* 53 (1994) 80-94.

<sup>6</sup> A. W. De Groot, *La prose métrique des anciens* Paris 1926, p. 63.

Así, Nicolás Reusner<sup>7</sup> en su tratado de 1571 dedica un pequeño apartado al número, pero lo explica sin más como medida apreciable al oído. Más escrupuloso y detallado es Melchior Junius,<sup>8</sup> importante divulgador de las directrices de Melanchthon sobre la enseñanza; si bien hay que estimar que introduce un estudio del número como parte de la descripción general del arte oratoria. Ofrece indicaciones prácticas sobre los metros más usados, pero sin distinguir periodos de vigencia de las cláusulas, ni relación con el *cursus* medieval. También uno de los autores escolares de mayor difusión en Alemania, Bartolomé Keckermann<sup>9</sup> dedica unas observaciones al tema *De numero oratorio* y discute la autoridad de Philip Melanchthon, aconsejando seguir las directrices de J. Sturm, Estrebo y J. Rapicius. Quizá sea éste el testimonio más concluyente de la trascendencia de los estudios sobre el número, fuera ya de la polémica del ciceronianismo, de la discusión sobre la autoridad de Hermógenes y los ramistas en que estos tratados nacieron. La consagración definitiva de estos contenidos como parte de la elocución retórica viene de la mano del manual erudito de Gerhard J. Vossius *Rhetorices contractae sive Partitionum oratoriarum libri quinque* Brunsvigae 1660, trata en el libro V cap. 3. Podemos citar como efecto de esta corriente la edición de la obra del jesuita Martín du Cygne de 1679 en Colonia, donde el número se trata en el libro III dentro de la *elocutio*.

## 2. La recepción de las artes en la obra *De numero oratorio*.

El autor presenta una intención de restaurar el uso de la lengua, más que detenerse en precisar el concepto de retórica en el que pudiera inscribir sus enseñanzas. Así, tras constatar la ambigüedad del término *numerus*, desarrolla una explicación sencilla de la doctrina ciceroniana, si bien no teme enfrentarse con los orígenes griegos de Trasimaco y Gorgias, Platón y Filoxeno.

<sup>7</sup> *Elementorum artis rhetoricae libri duo pro scholis Palatinis. 5<sup>a</sup> ed emendatior atque locupletior*, Argentorati, 1571 pp. 127-8 *De numero. Quid est numerus? Numerus est, quidquid sub aurium mensura cadit etiamsi abest a versu qui Graece rhythmos dicitur. In quibus maxime numerus oratorius continetur? Numerus aures ipsae metiuntur, ne aut non compleas verbis, quod proposueris, aut redundes. Gaudent enim aures perfecto completoque verborum ambitu et curta sentiunt, nec amant redundantia.*

<sup>8</sup> *Artis dicendi praecepta*, Argentorati 1590 en el capítulo XXII *De verborum compositione*, pp. 382-386.

<sup>9</sup> *Systema rhetoricae in quo artis praecepta plene et methodice traduntur*, Hanoviae, 1608 en el capítulo XXI, pp. 269-270. *Rhet. P. 149 Melanchthon affirmat ineptum esse de numero praecipere, cum sonus linguae Latinae hoc tempore non sit nativus. Quam quidem rationem Melanchthonis fateor me non satis assequi. Nam etsi non sit nativus nobis hodie linguae Latinae sonus, tamen fuit olim illis a quibus haec praecepta, quae nunc tradituri sumus, accepimus.*

La doctrina del ritmo tenía un componente aritmético que la relacionaba con el *quadrivium*, pero había sido tratada por los autores de inmediata referencia, Cicerón y Quintiliano, de forma parcial en función de la retórica, y por los gramáticos comentaristas de versos. La doctrina rítmica aplicada a la lengua y no a la música, se había independizado ya a mediados del siglo IV, en que se va constituyendo una métrica propiamente dicha.<sup>10</sup> Pero desde muy temprano se había insertado en la *elocutio*, y en particular, dentro del *ornatus*; por ello podemos juzgar que en una teoría compositiva como era la retórica, que arrancaba de la elección de los argumentos, para perfilar después la forma que había que dar a las ideas, se llegaba a uno de los últimos estadios con el ritmo, la labor de pulimento final. Sin embargo, la perspectiva podía ser muy otra si, observadas desde un principio las características rítmicas de las palabras, como algo intrínseco e inseparable de su propia identidad lingüística, se iba estructurando el párrafo en diferentes secciones, de más sencilla a más compleja. Ésta puede ser la perspectiva con la que se escribe el libro, y ésta su ambición didascálica, esto es, un apogeo de la forma como elemento primordial en la formación del mensaje, no subordinado al pensamiento más de lo estrictamente necesario. Estamos en el ámbito de la léxis estoica como unidad de contenido, diferente de la *res varroniana*. De hecho, con nuestra mirada de hoy, sorprende la aceptación de la teoría de las *gnomai* como unidades indivisibles de pensamiento y forma, con valor gramatical propio de una oración, pero con forma rítmica y métrica autónoma, y unidad elemental literaria autónoma y completa en sí misma. Ahí reside la complejidad de la teoría antigua, que cuenta con elementos prosódicos y con unidades de composición literaria, desde dos puntos de mira, pero actuando simultáneamente en la formación del texto.

El maestro entra de lleno en el corazón de la organización silábica para determinar las estructuras rítmicas elementales que nos van a servir en la construcción del discurso oratorio. Su plan expositivo podría parecernos propio de una poética de la oratoria, por cuanto parte de la similitud con los métodos de composición de los versos.<sup>11</sup> Esto explicaría el carácter

<sup>10</sup> Así en la descripción de la manera en que se aplica el ritmo en el canto: *Rhythmicorum alii, qui uulgo musici et cantores nominantur, syllabarum quantitatem et syllabicos pedes negligunt, ac breves pro longis et rursus longas pro breuibis canendo efferrunt; et temporum suo quodam modo dimensorum ordine et proportione contenti, utcumque ratio cantici postulat, uel procurrununt, uel subsistunt, atque hunc rhythmum suum aera uocant.* (p. 7 r.).

<sup>11</sup> La primera distinción interesante es la que establece entre *metricus* y *uersificator*: *Metricus a uersificatore in eo tantum differt, quod hic uersum suis quibusdam commatibus sibi mutuo respondentibus distinguit; ille, modo metrum iusto pedum numero conficiat, commata negligit.*

preceptivo, más que como exigencia crítica de perfección formal, como enseñanza del método con el que se enlazan los componentes de un texto, un saber práctico y técnico: una *ars*. Y en esta ascensión que va de la sílaba al párrafo, la palabra como unidad elemental tiene un papel muy diferente al que propugna Estrebeo. Tal unión entre métrica y latinidad se operó en cierta medida en Roma, a partir de la enseñanza de Varrón, y de alguna manera se refleja en la aspiración de Ravizza de elevar la estimación de la métrica y relacionarla con otras enseñanzas para restaurar así en su integridad una vivencia de la lengua y de la literatura latinas.

En cambio, la asociación entre rítmica general y ritmo de la lengua,<sup>12</sup> no se descarta en el inicio de las explicaciones del arte oratoria;<sup>13</sup> pero interesan sólo aquellos de los *rhythmicí* que observan la cantidad silábica, y pueden ilustrar la composición propia de los oradores: *Alii fuere rhythmicí qui rhythmos e pedibus syllabicis, seruata syllabarum quantitate, uel saltem paritate, scripserunt; de quibus simul et de oratoriis, quoniam inter se ualde similes sunt, ac prope germani (...) quanto poterimus diligentia tractabimus*. Es entonces, cuando ha citado los *genera* y los nombres de los pies de cada orden, el momento elegido para puntualizar la conexión entre ritmo y sistema de los pies métricos, citando como fuentes Severino, Terenciano y Agustín. Se pone así de relieve la necesidad de conseguir el ritmo no sólo mediante una atención a las sílabas, sino con una adecuada observación de los recursos fónicos desde la composición por pies,<sup>14</sup> aplicados desde Gorgias a los periodos en forma de las conocidas figuras de *isocolon* y *similicadentia*,<sup>15</sup> *homoioteleuton*, *parison*. A propósito de ellas cita con orgullo los nombres de los precursores del retorno al cuidado de la forma y del estilo, que no son otros que Petrarca y Dante Alligeri. Pero a continuación hace memoria de los elementos que ha presentado, quedándose con dos vectores rítmicos y uno métrico: el número de los tiempos; la

<sup>12</sup> Una asociación que venía de tiempos muy antiguos, de la teoría de los *symplékontes* frente a la de los *chorídsontes*.

<sup>13</sup> Sobre la persistencia de la idea del ritmo asociada a la retórica cf. H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*, Würzburg 1941 (reimp. Hildesheim 1969).

<sup>14</sup> *E pedibus autem connexis nascuntur rhythmi, quorum alii e paribus membris, similiter desinentibus, uel cadentibus, constat, neque in iis, quantae, sed quot sint syllabae, obseruatur.*

<sup>15</sup> La aplicación de estos recursos del estilo se encuentra en todas las retóricas y poéticas de la época, y pasa a los tratados en lenguas nacionales (por ejemplo, el *Arte of Rhetorique* del inglés Thomas Wilson, publicado en 1553). Lo interesante aquí es cómo lo relaciona con el resto de los contenidos pertinentes al *numerus*.

alternancia de arsis y tesis, y la distinción de pies en subgéneros.<sup>16</sup> Sin embargo, a la hora de definir el ritmo que él propone para la oratoria, tras mostrar su reverencia por Aristóteles (*oratoriam dictionem terminari oportere non metro quidem, sed aliquo fine iucundo*) expone por primera vez programáticamente la norma que debe seguir cualquier poética en la prosa: el ritmo debe ser bien disimulado y escondido, pero perceptible.<sup>17</sup>

Por otro lado, al reparar en la última parte de la recomendación aristotélica, siente obligada la referencia a la cláusula. La cláusula de la cancillería papal en tiempos medievales había experimentado alguna variación, pero debía haber cierta inercia y predisposición a observar formalidades de esta naturaleza. Sin embargo, no se detiene demasiado en comentar el sistema de los *cursus*.<sup>18</sup>

Comienza entonces el análisis de los finales artísticos, definiendo el ritmo de atrás adelante, a lo que une el interés por evitar una concentración de las breves al final, los versos completos y los hemistiquios, mientras que anima al empleo de anapestos, baqueos, créticos y tríbraco seguido de espondeo. Pero en el camino emprendido hacia la construcción de un párrafo llega entonces a la palabra,<sup>19</sup> al cuidado en la elección y el orden de las palabras, que es el tema más desarrollado por Estrebeo. Como condición indispensable, no elude una descripción de los esquemas mejor considerados en la tradición,<sup>20</sup> considerando fuentes griegas y latinas. No puede faltar en primer lugar la autoridad de Aristóteles.<sup>21</sup> Pero en la parte más técnica de la

<sup>16</sup> *Itaque in pedibus religiose tria considerarunt (sc. Graeci et Latini) 1 temporum numerum, 2 eorum diuisionis in arsin et thesin proportionem, 3 et dignitatis ordinem.*

<sup>17</sup> *Numerum oratorium esse rhythmum quendam non exquisitum, neque canorum, qualis est in poematibus et canticis, ita dissimulatum, et latentem, ut tamen sentiat sed et orationem iucundo fine concludat.*

<sup>18</sup> Menciona de pasada sus nombres, el conocido en nuestros días como *trispondaicus* (cf. T. Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> Century*, Lund 1975, p. 11) con el nombre de *asperum*: *Inueni etiam rhetorem non plane indoctum, qui hunc numerum cursum orationis uocaret, et in uelocem, ac tardum, planum et asperum diuideret.*

<sup>19</sup> Obsérvese cómo la perspectiva de Sturm se funda en la palabra: *op. cit.* I. II cap. IX *De collocatione uerborum.*

<sup>20</sup> Estrebeo hace un juicio estético de los esquemas que la tradición le propone, pero no dedica mucho espacio a la crítica de fuentes. Cito por la edición de *De electione et oratoria collocatione uerborum libri duo*, Coloniae 1582 l. II cap. XIII-XV, pp. 211-239.

<sup>21</sup> La recepción de la retórica del gran pensador era un valor acendrado después de la traducción de Hermolao Barbaro. En Florencia había aparecido el comentario interesantísimo de Pietro Vettori en 1548, que aumentaría en 1579. Recomendaciones aristotélicas como la de comenzar por largas, en particular por el peón primero (compatible con créticos, baqueos y docmios) recogen una práctica común en el comienzo de un párrafo, y son previas al plato fuerte de las cláusulas finales. Las recomendaciones llevan un orden riguroso: comenzando desde el troqueo, el doble crético, el doble espondeo, el espondeo crético, a un yambo

obra, se prueba la capacidad de reflexión del autor sobre los datos de sus fuentes. Se comenta el desacuerdo entre la preceptiva aristotélica y la teoría y práctica de Cicerón.

En virtud del ritmo del canto,<sup>22</sup> que había rechazado antes para el orador, explica las sustituciones de esquemas y su flexibilidad. Vuelve entonces al plan expositivo del comienzo, la vinculación de estas enseñanzas con la música,<sup>23</sup> y para ello cita a Boecio, que recoge fuentes griegas en la definición de *comma* por proporciones matemáticas. Sin embargo, señala un uso particular de los poetas, que se distingue en dos, uno referido a la modulación y el canto de los versos y otro referente al sentido. Ravizza remite la definición a Aquila Romanus, Marciano Capella y Quintiliano. A partir del *comma* se afianza en la definición del *colon*, que relaciona con la práctica de los poetas líricos, pero para la prosa necesita en primer lugar una definición correlativa de ambos conceptos, y en segundo un criterio de distinción mediante la semántica. Como el *colon* se caracteriza por el sentido completo, y se pone como ejemplo las sentencias sapienciales, el *comma* puede equivaler en el límite a un *colon*. Se desliza también tímidamente una distinción aristotélica que se aplica en la matemática antigua del infinito *comma, cola potentia semper partes esse, actu non semper*. Se ve determinado a esta solución también por el hecho de tener que continuar con la explicación de *cola* en relación con el *periodo*. Para ello debe pasar de un cálculo correlativo a la composición por partes, de manera que lo indefinido, aunque no infinito, toma el lugar de elemento conformador, de manera que un periodo puede coincidir con un *colon* si se trata de un periodo con un solo grupo de esta clase, pero por lo general, se forma por la unión de varios. No se trata de una definición extensiva ni comprensiva, sino que los sentidos parciales se yuxtaponen<sup>24</sup> en aras de una integración semántica más plena,

---

espondeo puede seguirle un dáctilo crético (con pirriquo, troqueo, espondeo tríbraco, anapesto y palimbaqueo como variaciones) crético tríbraco, crético baqueo, doble antibaqueo, troqueo con amfíbraco o con moloso.

<sup>22</sup> *Nam e quatuor syllabis in quibus una tantum reuera brevis est, si licuerit ultimam pro breui longam uel pro longa breue accipere; ex epitrito primo, correpta ultima, quae longa est, fiet antispastus, ex secundo, ditrochaeus, ex tertio, ionichus a maiori, ex quarto, producta ultima, quae brevis est, dispondeus; quin amphibrachus quoque ille apud metricos et rhythmicos infamis, et ab omni rhythmica ratione alienus, producta ultima fiet Bachius.*

<sup>23</sup> Insiste en señalar cómo el ritmo-música permite alterar la disposición mecánica; reconociendo la forma canónica, atribuye a las unidades dotadas de sentido propio, una mayor flexibilidad respecto al esquema cuantitativo: *arbitror iam patere, comma oratorium ab una ad septem syllabas longas progredi, neque in iis commatibus uitio datur, si pro longa duas breues posueris.*

<sup>24</sup> En este sentido, culmina su explicación con la opinión que le parece más esclarecedora, la del autor *Ad Herennium: membrum est res breuiter absoluta sine totius*

restando relevancia al cómputo, y dejando que los recursos fónicos lo redondeen en el aspecto formal. Pero por si se echara de menos este extremo, hay una definición silábica.<sup>25</sup> Y resuelto este estadio en el la jerarquía hacia el párrafo, dedica el libro siguiente a la doctrina del periodo oratorio, en el que analiza la técnica envolvente de reiteración, la locución periódica,<sup>26</sup> con conclusión o sin ella,<sup>27</sup> frente a extensión del sentido que se amplía hasta abarcar su conclusión totalizadora.<sup>28</sup> Son dos formas de discurso y de razonamiento; aquí se rozan los límites del silogismo y del entimema, los bordes de la lógica tocan a los de la literatura.<sup>29</sup> En efecto, un argumento puede tener el mismo valor lógico, demostrativo y de prueba, pero se puede desarrollar por adición, o por ampliación, en escala gradual, con estilo recortado en frases breves, en una sentencia complexiva... Y esto es lo literario. Sin embargo, él prefiere centrar la discusión mediante el criterio del sonido, haciendo participar una vez más el rasgo distintivo que aparece al final de cada grupo de enunciación, que lo identifica como tal final y lo caracteriza marcándolo para recibir una noción de sentido: de nuevo el canto por modelo de la inflexión final del grupo fónico.<sup>30</sup> Hay adición de *cola*, en efecto, pero el análisis no termina ahí. Admite que aquellos dotados de un menor número de entidades significativas, ofrecen menos oportunidades de variación estilística; en cambio, los integrados por cuatro miembros permiten jugar con las correspondencias, los ecos y resonancias de éstos. Estamos estudiando un texto literario y la organización de los párrafos se debe plegar

---

*sententiae administratione, quae denuo alio membro excipitur. Continuantur igitur interdum duo membra hoc modo: et inimico proderas et amico laedebas. Interdum tria, hoc modo: Nec reipublicae consuluisti, nec amicis profuisti, nec inimicis restitisti.*

<sup>25</sup> Para no dar lugar a confusión entre veinticuatro y once, tomando ejemplo del hexámetro, o bien entre seis y nueve (*commata* de Demóstenes y Hermógenes). Para terminar el libro tercero explica las noticias más destacadas de la historia literaria del ditrambo como ilustración al riesgo de seguir la inspiración exenta absolutamente de reglas positivas, con ejemplos de Séneca y Cicerón.

<sup>26</sup> *Non male sensisse uideantur, qui periodon schema lexeos esse crediderunt; idem enim omnibus eiusmodi schematibus euenire certum est, ut turbato uerborum ordine, schematum nomen amittant.*

<sup>27</sup> *Periodus est oratio in quodam quasi orbe inclusa procurrens, quoad insistat in singulis absolutisque sententiis.*

<sup>28</sup> *Continuatio est densa et continens frequentatio uerborum, cum absolute sententiarum.*

<sup>29</sup> Se encarga de destacar lo que considera un error de algunos, identificar periodo y *enthymema*: *enthymema syllogismus est rhetoricus, periodus uero neque syllogismus est, neque quicquam ex praemissis, ac concessis colligit, sed tantum ut elocutio enthymemati adhaeret.*

<sup>30</sup> *Huius orationis partes plausibili numero clausae, ac firmis inter se nexae uinculis, in quendam quasi poeticam cantum conueniunt, et has, quas periodos dicimus, efficiunt.*

a una finalidad de conjunto y a una necesaria especialización de estilos, por lo que se distinguen tres géneros, *rhetoricum*, *historicum et dialogicum*, distribución que Rapicius tribuye a Demetrio de Faleros. Como criterio distintivo, no descarta tampoco, como hacia Estrebeo, el recurso a la interpunción gráfica.

El autor termina reafirmandose en la defensa de su perspectiva rítmica del número oratorio, criticando el reduccionismo de Bucoldianus, que se limita a la *uerborum iunctura* y a la *figurarum concinnitate*, esto es, haciendo de la palabra la unidad fundamental de la enseñanza.

### 3. Conclusión.

Destacamos el interés que merece esa distancia que toma el autor respecto de la materia que trata: el profesional debe conocer la tradición, pero usar esos conocimientos para reforzar el estilo, penetrar en los resortes que hacían la prosa clásica tan atractiva e influyente, sin aspirar a ser dominados por una técnica asfixiante. Por eso se prepara para coordinar esta flexibilidad con la exposición de los elementos textuales superiores a la palabra. No deja de sorprendernos el escaso valor de la palabra en cuanto unidad; ni siquiera se le concede atención en el plano semántico, pues esta función se reserva a la sentencia o a miembros parciales de un conjunto oracional. Parece que la métrica pasa en el nivel fónico, en su abstracción, mecánica ya desde el crepúsculo de la Antigüedad, hasta la correspondencia general de los grupos tonales, dotados de sentido con una forma en la que lo pertinente es la parte final (así entonaciones indicativas de modalidad de frase, y paralelismos y contrastes de colorido vocálico). Al distinguir los recursos propios de la métrica para determinar las unidades literarias, Ravizza está sustrayendo la técnica del párrafo a la estructura lógica y está separando los dos niveles de análisis, el de la argumentación y el del juego literario-lingüístico, sin perjudicar a uno ni a otro, pero dejando muy claro que el recurso al sentido como criterio de delimitación del periodo no exige una dependencia de la estructura argumentativa. Sin una discusión teórica sobre la delimitación de la gramática, o la retórica, sino con la vista puesta en un arte de la compositiva, toma los cimientos en la discusión de las fuentes antiguas. Es cierto que desde la perspectiva actual echamos de menos una distinción de estilos, separando y explicando los gustos de cada época del arte griego y de la literatura latina, pues la preceptiva no puede ser de acarreo. Pero se aprecia un esfuerzo de comprensión y de búsqueda de coherencia entre las fuentes desde un punto de vista crítico.