

## EL PARADIGMA MÉTRICO DEL SIGLO XVII: EL *PRIMUS CALAMUS* DE JUAN CARAMUEL

Marx Arriaga Navarro\*  
Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** El siguiente artículo trata de la discusión teórica sobre la forma del verso en los siglos XVI y XVII. Tras una larga demostración, el autor afirma que el aspecto sonoro era fundamental, lo cual ocasionó una especialización en el performance de los discursos versificados. El punto en común entre todos los preceptistas de ambos siglos analizados, recae en aplicar un método de análisis basado en la escansión a los discursos estructurados en verso. Esta idea es central y de ella surgen dos aplicaciones: en primer lugar, una metodología para la recepción del texto. Es decir, en la medida que el lector eduque su oído y distinga la armonía intrínseca del poema, entonces la obra artística llega a su esplendor, de no ser así el receptor se conforma con el elemento referencial. En segundo lugar, ¿si un erudito insiste en que se “leya cantando” el poema, esto sólo repercute en el lector o también en el creador de la obra? Dicho de otra manera, ¿primero se crea el texto poético y luego se escande?, ¿en dónde se enfoca el autor: en la letra o en la voz? El autor concluye que era en la oralización del discurso en donde se creaba el objeto artístico. Si aceptamos lo anterior, nos daremos cuenta del error en que se encuentran los estudios de métrica modernos al buscar en las unidades abstractas como el “pie métrico” o en el conteo silábico la respuesta a la armonía del poema.

---

\* marxarriaga@hotmail.com

## Marx Arriaga Navarro

*Abstract: This article approaches the theoretical discussion on the form of the verse in the XVI<sup>th</sup> and XVII<sup>th</sup> century. After a long demonstration, the author affirms that the sonorous aspect was fundamental. Which caused a specialization in the performance of the versified speeches. The point jointly among all the theorist of both analyzed centuries, relapses in applying a method of analysis based on the scansion to the speeches structured in verse. This idea is central and from two applications arise: first, a methodology for receipt of the text. That is to say, in the measure that the reader educates his ear and distinguishes the intrinsic harmony of the poem, then the artistic work comes to his brilliance, of not being like that the recipient conforms to the referential element. Secondly, if a scholar insists that "leya cantando" the poem, does this only reverberate in the reader or also in the creator of the work? Said otherwise, first the poetical text is created and Said otherwise, first is poetical text created and then escande?, where the author focuses: in the letter or in the voice? The author concludes that it was in the oralization of the speech where the artistic object was created. If we accept the previous thing, we will realize the mistake in which they find the modern studies of metrics on having searched in the abstract units as the "metric foot" or in the syllabic count the response to the harmony of the poem.*

**PALABRAS CLAVE:** RITMO, MÉTRICA, VERSO, ESCANSIÓN, POÉTICA

El motivo de este artículo es sencillo: dar a conocer las ideas principales de Caramuel sobre versificación, pero antes del todo, entiéndase el contexto actual. Cualquier especialista en métrica podrá confirmar que el *Primus Calamus* se había conservado como una obra inaccesible para la teoría literaria. Eran escasas las copias que conservábamos de él, y todas se encontraban custodiadas en bibliotecas europeas. Ahora bien, este documento es fundamental. Así como Rengifo, con su *Arte poética española*, representa el punto álgido de la métrica del siglo XVI, el *Primus Calamus* de Caramuel es el tratado más importante sobre versificación del siglo XVII.<sup>1</sup> Resultan pocas las pala-

---

<sup>1</sup> En adelante sólo anotaré la página de la cita entre paréntesis, siempre refiriéndome a la edición del 2007.

## El paradigma métrico del siglo xvii...

bras cuando uno intenta alabar el trabajo de este teórico. Su poética es la más ambiciosa dentro de la teoría métrica hispana. Frente a ella, *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana* de Andrés Bello; el *Verso español y verso europeo: Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo* de Oldrich Belic o el *Tratado de rítmica y prosódica y de métrica y versificación* de Agustín García Calvo, languidecen en sus alcances teóricos. ¿Y si los grandes de la métrica, en el siglo xx, (como Tomás Navarro,<sup>2</sup> José Domínguez Caparrós<sup>3</sup> o Esteban Torre)<sup>4</sup> se ven disminuidos frente al trabajo de Caramuel, qué esperamos de aquellos pseudometricistas que desbordaron los libros de enseñanza media-superior con criterios abigarrados y superfluos? Por esta razón, deberíamos dar gracias por la conservación del *Primus Calamus*, así como a la Universidad de Valladolid por la publicación, en el 2007, de la segunda parte (traducida al español), titulada *Rhythmica*.<sup>5</sup> Con ella se colma un hueco dentro de la teoría literaria española, por la carencia de una edición moderna sobre este tratado.

El *Primus Calamus* fue editado en 1663 y 1666, está escrito en latín, estructurado en prosa y se divide en dos tomos: *Metametrical* (1663) y *Rhythmica* (1666). Los ejemplos que Caramuel utilizó para demostrar su teoría fueron heterogéneos: desde poemas griegos hasta orientales. La finalidad del tratado es distinta según el tomo. En *Metametrical* se ocupa de una poesía singular: la renacentista y barroca en lengua latina, que se desarrollaba en la Europa de los siglos xvi y xvii. En *Rhythmica*, en cambio, se centra en la versificación de las lenguas modernas, especialmente la española, de la cual hizo un tratamiento exhaustivo.

---

<sup>2</sup> *Arte del verso; Métrica española; Repertorio de estrofas españolas; Manual de pronunciación española, y Manual de entonación española.*

<sup>3</sup> *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos xviii y xix; Métrica de Cervantes; Métrica y poética: Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna; Elementos de métrica española; Métrica española, y Contribuciones a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española.*

<sup>4</sup> *Métrica española comparada, y El ritmo del verso.*

<sup>5</sup> El trabajo de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo y Carmen Lozano en la traducción es sorprendente, así como el de Isabel Paraíso por esa breve pero sustanciosa introducción que le acompaña.

## Marx Arriaga Navarro

Ahora bien, en *Rhythmica* define el verso como un elemento complejo; imposible de tratar desde una sola perspectiva, por ello, propone ciertos elementos dinámicos (y circunstanciales) en su creación. De la siguiente cita se pueden extraer los datos centrales para su caracterización:

Ritmo (para empezar por la definición del nombre) es una palabra equívoca y portadora de muchas significaciones; pues el Rétor la entiende de una forma, de otra el Médico, diversamente el Músico, y de otro modo el Poeta. ¿Qué entienden los oradores por *ritmos*? Aristóteles lo expone eruditamente en su *Rhetorica*, libro III, cap. 8, diciendo: *En consecuencia, en la prosa conviene que haya ritmo, no metro; pues si lo hubiera, sería un poema.* (De esto se deduce que los oradores en vano recurren a los pies y a sus combinaciones para formar períodos que fluyan suavemente, pues la fluidez del discurso depende del ritmo, y no del metro. Pero sobre esto trato más profunda y extensamente en otro lugar). En Medicina, ritmo es la proporción de los tiempos que miden y distinguen las pulsaciones; en Música, la analogía de las cuerdas, las voces y los tiempos. En Poética, se llama ritmo al número, al acento y a la rima. Veamos: al número, porque los versos rítmicos necesitan un determinado número de sílabas; al acento, pues a no ser que los acentos agudos (y no conocemos otros) se coloquen en los lugares congruentes, el número de sílabas no bastará para que resulte un verso sonoro; y finalmente a la rima, porque el mayor logro de los ritmos en un homoioteutismo consiste en la  *semejanza de terminación de los versos*. De la palabra *ritmo* [*rhythmus*] se deriva *Ritmopeya* [*Rhythmopoeia*], Poética rítmica, y *Ritmopeo* [*Rhythmopoeus*], poeta que elabora ritmos. (24)

Es evidente cómo Caramuel se perfila en la construcción de una poética, siguiendo la línea teórica del siglo XVI que consideraba la musicalidad como elemento central del poema.<sup>6</sup> Según su propuesta, gracias al ritmo podemos diferenciar el discurso versificado del prosaico. Justamente, la cita anterior comienza con un análisis sobre las formas de

---

<sup>6</sup> En especial el trabajo de Rengifo, Herrera y Lorenzo Gracián, a quienes cita constantemente.

## El paradigma métrico del siglo xvii...

percibir el ritmo. Las diferencias entre ellas radican en los elementos que las originan, porque si bien el ritmo es una repetición, se deben observar ciertas características. En primer lugar, las diferencias entre un ritmo natural (como el paso del día a la noche, el vaivén de las olas del mar o las palpitaciones de un corazón) y un ritmo artificial (como el “tic, tac” de algunos relojes o la vibración de un instrumento musical).

Primero los hombres modularon ritmos con la guía de la naturaleza; y después, con la reflexión, vieron los que se desarrollaban de forma natural y los limaron. Por esta razón, el ritmo que se produce de forma natural se llama pararritmo [*pararhythmus*], y el trabajado artificialmente, eurritmo [*eurhythmus*]. Los antiguos, antes de adquirir el arte de modular, eran pararritmopeos [*pararhythmopoei*]; después, eurritmopeos [*eurhythmopoei*]. (24)

Sobre los ritmos artificiales, Caramuel insiste en que la percepción de dichas repeticiones altera el carácter del ritmo y la forma por la cual el individuo analiza el fenómeno.<sup>7</sup> Los sentidos corporales juegan un papel principal. El ritmo se convierte en un hecho abstracto que acepta

---

<sup>7</sup> Caramuel desarrolló, a detalle, este procedimiento de singularización y remarcó los elementos que se utilizaron para la imitación de los ritmos naturales. Estos elementos conformarán las bases poéticas versificadoras:

Pues los hombres, ya desde el inicio del mundo, por la fuerza de la naturaleza, empezaron a componer metros y ritmos; y después hicieron una revisión reflexiva e inteligente de los mismos períodos que habían compuesto sin arte, tomando en consideración el número de sílabas que ablanda los oídos, su acento y su rima. Y más tarde, llamando en su ayuda a la Aritmética y la Música, a las que se subordina la Poética, dictaron leyes, es decir, abrieron desde el Museo hasta el Parnaso algunos caminos infalibles. (22)

Y más adelante:

La Naturaleza parte de lo más patente y sencillo, y así estas cuatro cosas: número, cantidad, acento y rima, se inventaron en este orden. En primer lugar, no podía desconocerse el número de sílabas; y de este modo, en un principio, los antiguos formaron versos tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, etc.; pero, como no todos fluían bien, organizaron racionalmente los acentos

## Marx Arriaga Navarro

un sin número de elementos, por ejemplo: con la vista, el ser humano puede intuir si ciertos objetos se han organizado rítmicamente para cautivarlo (como la secuencia de un baile, las luces de los fuegos artificiales, el constante bombardeo de imágenes que produce la televisión, etcétera). Lo mismo sucede con el olfato, el tacto, el gusto y el oído. El individuo abstrae una definición del ritmo, pero también homologa esa abstracción sobre los diferentes fenómenos que percibe.

Esto es fundamental, porque si el discurso versificado se aparta de otros discursos por el uso que hace del ritmo, entonces implica la consideración abstracta de éste, así como las diferencias entre las recepciones de cada individuo. De ahí que Caramuel se adentrara en él, marcando las singularidades entre las percepciones rítmicas de distintos sujetos.<sup>8</sup> Un médico escucha un corazón funcionando a plenitud, por las repeticiones en su palpar, y aunque esto le provoca una gran alegría, no es el mismo sentimiento que experimenta si las repeticiones hubieran sido de un instrumento musical. Lo cual implica tanto una enseñanza particular que sostenga la percepción, como un procedimiento de justificación del fenómeno. En lo primero, el sujeto aprende cómo funciona el ritmo, ya que ahí donde un enamorado escucha el fruto de su deseo, un doctor puede prescribir una enfermedad cardiaca. Lo mismo sucede con un músico o con el oído musical. No percibe igual un sujeto que ha pasado su vida analizando el cómo organizar los sonidos para crear una pieza musical perfecta, que un individuo ignorante de ello. En segundo lugar, el sujeto reconoce que el elemento rítmico tiene una finalidad que consiste en que él reconozca que su percepción

---

de forma que se combinaron los números tal como lo exigiese el oído. A ello añadieron la rima, que resulta así posterior al número y al acento, pues éstos se encuentran en un solo verso, y en cambio aquélla se debe dar entre dos o varios. (24)

<sup>8</sup> Utilizo el término “percepción” con base en la teoría literaria que organiza Carlos Vaz Ferreira en su poca leída *Sobre la percepción rítmica*. La obra de este admirable uruguayo (modelo, indiscutible, para todos los docentes, o los que aparentamos serlo, hispanoamericanos) nos acerca a los problemas psicológicos en la percepción del verso y cómo los factores culturales, intelectuales, geográficos y económicos del lector, participan en la creación de la obra poética. Véase: Ferreira (*Sobre la percepción métrica*).

## El paradigma métrico del siglo xviii...

está ahí por un interés particular. Lo explicaré con el siguiente ejemplo: el músico creó su obra con la intención de provocar algo en sus oyentes. Este fenómeno no es banal, ni casual. Él dedica una gran cantidad de tiempo organizando esos sonidos para fustigar dicho sentimiento. Ahora bien, el espectador invirtió su tiempo —y, posiblemente, su dinero— buscando que aquel elemento rítmico lo obligue a sentir lo prometido por el autor. Tanto invierte el espectador que al momento de la frustración sólo posee dos caminos: negarse la experiencia y abandonar su búsqueda, o continuar con su educación musical hasta capacitarse para reconocer los sentimientos que el músico intenta transmitir. Recordemos que me refiero a fenómenos rítmicos sonoros: los latidos del corazón y las notas musicales se perciben (en los ejemplos) gracias al oído, aunque no causan los mismos efectos por las diferentes finalidades en su creación y recepción.

Sin embargo, para diferenciar los ritmos sonoros que produce el texto versificado, Caramuel no se atiene a la finalidad del discurso, ya que un cuento, escrito en prosa, puede provocar el mismo sentimiento que un poema, escrito en verso. El oído del receptor, al desconocer los alcances del poema o del cuento, los escucha con la misma intención. Por tanto, Caramuel propone que la diferencia del ritmo en el verso, frente a otros distintos ritmos, radica en los elementos que se repiten. Por lo tanto, podemos definir el verso como un discurso rítmico —aparentemente libre en la elección del tema—<sup>9</sup> que organiza de una manera estética un número preestablecido de sílabas, intercalando entre ellas

---

<sup>9</sup>En la siguiente cita, Caramuel consigna la flexibilidad temática del discurso versificado:

*¿Cuál es la materia sobre la que pueden o deben componerse versos eruditos? Respondemos que la materia que abarca la poesía tiene una extensión muy superior al Ser, bajo el cual consideran los metafísicos que todo se acoge; los poetas, en efecto, tratan sobre cualquiera de las cosas que existen, y es más, tratan también sobre las cosas que no existen ni pueden existir. (31)*

Al parecer, el discurso versificado posee una libertad total para el tratamiento de cualquier tema imaginable. Caramuel recomienda que los versos no vayan en contra de la fe católica y que el tema, por erudito que sea, se subordine a las reglas rítmicas:

## Marx Arriaga Navarro

acentos agudos y graves, así como rimas, con la finalidad de enfatizar la armonía del lenguaje, aunque faltaría agregar: verso es un discurso rítmico audible, reconocido por el receptor como discurso rítmico audible.

A lo largo del *Primus Calamus*, se insiste en cómo la percepción rítmica del poema se escucha. Esto pareciera una obviedad, pero no es así, habría que recordar que el ritmo es una abstracción y que los distintos órganos corporales pueden percibir repeticiones rítmicas. En el caso de la poesía: el metro, las estrofas, el acomodo espacial que tienen los poemas en el libro, etcétera, pueden provocar la impresión de un ritmo visual. Por esta razón, es importante que Caramuel precise cómo en su momento histórico,<sup>10</sup> y bajo sus criterios personales, el verso se organiza sobre una percepción sonora, “el juez de la perfección métrica no son los ojos, que captan la escritura, sino los oídos” (84). Fundamentado este criterio, surgen algunas discrepancias: si el verso se escucha ¿a qué suena?, ¿a qué se parece más: a la declamación de los rétores o al canto de los músicos? Según Caramuel, la escansión está más cerca del canto que de la pronunciación prosaica:<sup>11</sup> “Si preguntas qué es más grandioso y noble,

---

[...] debes procurar que no salga a la luz nada en contra de la fe ni de las buenas costumbres; pero además debes también mantener tu honor, y no demostrar que ignoras la ciencia sobre la que versa el libro. Por tanto, los poemas, si van contra las leyes de la Prosodia, aunque no contengan nada en contra de la fe y las buenas costumbres, no deben contar con tu aprobación para ser publicados, pues los lectores van a decir que tú estás muy preparado en Teología, en Escolástica, en Moral, pero desconoces la Métrica. (34)

<sup>10</sup> Él mismo lo reconoce al señalar: “Cambian los tiempos, y con los tiempos también las lenguas. No hablamos hoy como nuestros mayores de hace doscientos años” (102).

<sup>11</sup> En más de una ocasión, Caramuel refiere que los poetas cantan sus poemas. Ofrezco aquí algunos pasajes para corroborarlo: “Ya que, como cantaba yo en un poema latino” (80); “Honoré Laugier canta así para alabar a D. Marino” (84); “D. Luis de Góngora, el más célebre de nuestros poetas, una vez que estuvo libre de los errores de juventud, levantó al cielo su espíritu y su voz, y cantó así” (127); “Góngora, entre otros varios poemas, en el núm. xxviii canta a la noche y desgrana estos pensamientos sobre su oscuro regazo” (127); “Ese infortunio de los dioses y esa huida la cantan, o mejor, la ridiculizan, los versos siguientes, que encontrarás en la *Argenis*” (141); “cantó estas devotas estrofas, olvidándose de todas las reglas prescritas para que en ellas luciese más la piedad que el conocimiento del arte” (206).

## El paradigma métrico del siglo xvii...

si cantar o recitar, responde: *Versi cantati con ragione musicale sono maggior colmo di perfettione, che 'l parlar con voce vguale o ordinaria*" (484). El sentido de armonía es vital; ésta proviene de la música<sup>12</sup> y su uso discursivo atiende a una finalidad estética sonora, pero (en un principio) el verso no es sólo sonido, comparte con la declamación el papel fundamental del contenido.

En este punto, tendría que objetarle que declamar bien es tan difícil que, a menos que favorezca la naturaleza, es arte que no puede adquirirse. He conocido predicadores muy célebres, aplaudidos en España, cuyos sermones carecían de todo ornato y concepto, y sin embargo mantenían atentos a sus oyentes: tan poderosa es la fuerza de una voz armónica y acordada. Por el contrario, también he conocido a otros que, aunque aplicaban con sutileza y ornato los preceptos de la Retórica, no alcanzaban el favor del público. (485)

Con este ejemplo se valora la importancia del contenido semántico. Es así que la escansión no puede desentenderse de ello y en la medida que predomine el factor referencial, la lectura se parecerá más a la declamación o en última instancia a la lectura prosaica,<sup>13</sup> pero ¿qué sucede

---

<sup>12</sup> Tómesese con cuidado esta generalización. Tanto poetas como músicos utilizan herramientas parecidas, pero ni su trabajo, ni sus resultados son equiparables: "La experiencia nos enseña que cantores y poetas no siempre son los mismos. A veces los poetas, cuando tratan de ajustar sus sílabas a las notas de aquéllos, pecan contra las leyes de la Rítmica" (121).

<sup>13</sup> Observemos el caso de García de Salzedo con sus anotaciones sobre la obra de Góngora. La poesía de éste estaba tan cargada de contenido que García Salzedo casi no pudo analizar su musicalidad. En cambio, las anotaciones de Herrera sobre la obra de Garcilaso se desbordan con referencias a la suavidad de los versos. La diferencia es evidente, la poesía del primero posee un carga referencial tan grande que las anotaciones de García no pueden agotar las posibles interpretaciones que surgen de esos versos, mientras que el segundo atiende más a la forma de su discurso. Véase: *D. LUIS GÓNGORA Y ARGOTE, LVIS DE GONGORA, OBRAS DE DON LVIS DE GONGORA, TOMO SEGUNDO*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1644; *LVIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, SEGVNDA PARTE, / DEL TOMO SEGVNDO / DE LAS OBRAS DE DON / LVIS DE GONGORA. / COMENTADAS POR D. GARCIA DE SALZEDO / Coronel,*

## Marx Arriaga Navarro

con el caso contrario, si el verso limita su contenido o peor aún si lo desaparece, es decir, si el poema no ofrece referencia alguna? En dado caso, la escansión surge como única posibilidad de lectura, pero ¿este discurso estaría dentro de los límites del verso? Caramuel ofrece un ejemplo para comprender esta cuestión:

Los versos de otra medida proceden del arte; éstos, de la naturaleza: pues con ellos se llama a los animales irracionales. Y para demostrarlo referiré un prodigio narrado por Athanasius Kircher en *Musurgia*, tomo II, lib. IX, cap. 7, pág. 27. La sepia, pescado abundante en el Estrecho Mamertino, que los italianos llaman *spada*, es atraída por los pescadores al son de heptámetros, que la encantan hasta matarla, para servirla después en las mesas de los príncipes. El trabajo se realiza de la siguiente forma. Al amanecer, en el mar que llaman *Faro*, los pescadores embarcan en sus naves, ocupando la proa el que es más robusto y ducho, armado con un arpón. El resto comienza a entonar una melodía, que hace que las sepias se paren en la nave en cuanto la escuchan, con lo que facilitan su captura y muerte. A muchos les ha parecido esta historia increíble. Sin embargo, siguiendo la autoridad de Kircher, que según su testimonio presencié este hecho el 17 de mayo de 1638, no podemos dejar de creerla. Los versos que cantan son éstos:

Mamassú di pajanú,  
Palletú di pajanú,  
Majassú, estignellá,  
Palletu di paën pellá,

---

*Cauallero de la Orden de Santiago*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1648; *EL / POLIFEMO. / DE DON LVIS DE GONGORA. / COMENTADO / Por D. Garcia De Salzedo Coronel*, Juan González, Madrid, 1639; *SOLEDADES / DE D. LVIS DE GONGORA / Comentadas por D. GARCIA DE / SALZEDO CORONEL. Cauallerizo del / Sermo. Infante Car: y Capitan de la Guarda / del Exmo. Duque de Alcala. Virrey de Napoles. / DEDICADAS / Al Illmo. Y Nobilissimo Sor. D. IVAN DE / CHAVEZ Y MENDOZA. Cauallero del / Abito de Santiago Marques de Santa / Cruz de la Sierra Conde de la Cal / zada de los Consejos Real y de la Ca / mara y Presidente del de Ordenes*, Domingo Gonzales, Madrid, 1636. *GARCILASO DE LA VEGA, OBRAS DE GARCILASO DE LA VEGA CON ANOTACIONES DE / FERNANDO DE HERRERA*, Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580.

## El paradigma métrico del siglo xvii...

L'estignellá,  
Mancatá estignellá,  
Pro nastú vardu pressú  
*Da visú het da terrá.*

Si preguntas con curiosidad sobre el sentido de estas palabras, te responderá Kircher: *Estas palabras no son inventadas, sino verdaderas; sin embargo, por el paso del tiempo están tan corruptas que pueden parecer sinsentidos.* Pero no tienes que preocuparte del sentido, sino del número. (106-107)

El ejemplo es extraordinario. No encontraremos algo mejor dentro del panorama teórico del siglo xvii. Hará falta esperar hasta el inicio del siglo xx para que Vaz Ferreira (*Sobre la percepción métrica*) se planteara una cuestión parecida. Caramuel propone un estado prepoético, en donde el placer provocado por los sonidos rítmicos no se acompaña de un razonamiento objetivo.<sup>14</sup> Generalmente, los animales son los principales productores de estos ritmos, pero tomemos en cuenta que no articulan sonidos bajo una intención estética, somos nosotros (como seres pensantes) los encargados de atribuirles un placer rítmico. Y si bien este grado extremo de musicalidad acerca el poema a la música, hay algo que la separa: aquellos versos no se estructuraban por notaciones musicales. El mismo Caramuel acepta que no obedecían a esa clase de ritmos.

*Aquellos versos son eficaces y tienen una virtud natural; luego la tendrán porque son portadores de significado, o porque son heptámetros. La primera opción la rechazo,*

---

<sup>14</sup> Esta idea no es una sobreinterpretación mía. En el *Primus Calamus*, constantemente se cuestiona la importancia del contenido semántico en el poema y llega a la conclusión:

¿Qué es la Poética latina, me preguntas, y de qué forma se diferencia de la española? Yo creo que la duda está mal planteada. La Lógica, la Física, la Retórica, la Aritmética, la Geometría, etc. españolas no se diferencian de las latinas, y lo mismo ha de decirse de la Poética. Ésta no va a depender de una lengua en concreto, sino que en todas las naciones (cultas, bárbaras) es la misma. *Más aún, si nos sirviéramos de palabras carentes de significado, podríamos componer con toda perfección metros y ritmos.* (21, énfasis mío)

## Marx Arriaga Navarro

*porque aquellas palabras, o bien nunca fueron portadoras de significado, o bien hoy día han llegado a tal grado de degeneración que su pronunciación no encierra significado alguno. En consecuencia, hay que afirmar lo segundo. Pues entre todas las medidas de los versos, la que sitúa el último acento en la sílaba séptima, la que todos los italianos manifiestan que es española, no es un producto del arte, sino de la propia naturaleza, y tiene poder sobre los animales irracionales. (107)*

Lo relevante de la cita radica en el valor que otorga Caramuel al conteo silábico, atribuyéndole el efecto hipnótico de la estrofa a la secuencia rítmica de periodos compuestos por siete sílabas. Además, si analizamos a profundidad esos versos, observaremos una repetición de acentos rítmicos en la tercera y séptima sílaba (es decir, una tendencia a ritmo trocaico); así como unas rimas consonantes a lo largo de la estrofa (aa, bb, cc, d, c). Estos indicios confirman que el poema escandido por aquellos pescadores estaba organizado bajo una estructura cadenciosa. Los elementos de esta cadencia son tan evidentes que reprimen al pescador en la forma de escandirlos, es decir, los límites son tan claros para el lector que este poema no tiene un margen de improvisación, prácticamente, sólo hay una lectura aplicable a esta estrofa conforme a esa cadencia trocaica. Pero lo más sorprendente de todo radica en que las convenciones para esta escansión son, exclusivamente, rítmicas. La semántica del poema se ha perdido y el pescador no reconocía lo que esos versos significaban, ¿pero si no conocía su significado, cómo podía leerlos?, ¿la prosodia se soporta bajo la semántica del vocabulario o por usos y costumbres de pronunciación? Caramuel no responde a estas preguntas, pero por sus ejemplos observamos que hay un juego con las palabras agudas y no podemos atribuirlo al porcentaje de agudas, graves o esdrújulas de esa lengua por el hecho de desconocer a qué idioma se inscriben.

Por lo tanto, la escansión del poema está organizada por los límites rítmicos marcados en cada verso. Cuando el discurso versificado posee un contenido referencial, la escansión parece estructurarse por convenciones semánticas que obligan a reconocer las palabras como agudas, graves o esdrújulas. El ejemplo de Caramuel demuestra algo diferente: el poema es un fenómeno independiente con reglas particulares. El lector que pretenda actualizar estos discursos, sin poseer un conocimiento

## El paradigma métrico del siglo xviii...

poético, está destinado al fracaso por trivialización. Lo único que podrá hacer será leer ese poema de una manera prosaica. Esto es una aberración experimentada por algunos individuos ignorantes. Por lo tanto, el valor del poema es relativo y no puede atenerse a las interpretaciones del lector, sino a los límites planteados por el poeta y a la aptitud del escucha,

[...] pero no creo que, todos los que escriben versos conozcan el Arte Poética. Al igual que, dentro de los médicos, los empíricos sanan las dolencias basándose en la experiencia, sin un conocimiento de la ciencia médica, así entre los músicos hay algunos que componen de modo armonioso sin conocer las reglas y las leyes, y entre los poetas muchos versifican de oído, llegando a componer versos sonoros sin conocer los fundamentos del Arte. (75)

Nótese la importancia del oído. Caramuel propone una poética con base en lo que escucha, y no en lo que ve en la hoja de papel.

*Si hay algunos que intentan restaurar una Rítmica descoyuntada y desbaratada, que cuiden de someter no los Oídos a la Razón, sino al revés. Pues en las materias que tienen que ver con los sentidos (como son Métrica, Rítmica y Música), el único método legítimo de filosofar es someter el Ingenio a los Oídos, no los Oídos al Ingenio. Luego en esta cuestión, sea cual fuere lo que defiendan los autores antiguos y modernos, me acogeré al dictado del Oído, puro y simple, de cualquier hombre que no juzgue de acuerdo con ideas preconcebidas, y sea cual fuere lo que defiendas o critiques, me fiaré del testimonio de los sentidos. (156-157)*

La erudición juega un papel importante en la estructuración del verso, pero nunca debe brillar un poema sólo por su contenido. Caramuel refiere que la "Erudición es audaz", y muchas veces se ve coartada por el discurso prosaico, así que desborda sus limitantes, utilizando al verso como fetiche. En este caso, la erudición manipula la forma del discurso para vanagloriarse con su superioridad. El resultado son poemas deficientes, que a los oídos de Caramuel no se considerarían como

## Marx Arriaga Navarro

poemas por la evidente ignorancia de las normas rítmicas. La solución que propone en el *Primus Calamus* implica diferenciar la poética rítmica de la métrica. “RÍTMICA y MÉTRICA son diferentes; la primera es más antigua, la segunda, más reciente” (23). La “RÍTMICA” es más antigua porque se origina en la armonía casual, es decir, en aquella musicalidad primitiva generada por hombres, animales o fenómenos naturales que no fue estructurada bajo ninguna intención estética. Pensemos en el trinar de un ave, en los sonidos que provoca un jilguero por ejemplo, son rítmicos y descubren una armonía que agrada al oído humano, pero su intención no es esa. El canto de un jilguero no busca complacer el oído del ser humano y, peor aún, los sonidos que provoca el ave no están organizados por medio de la razón. Ahí es donde radica el salto de la rítmica antigua a la moderna:

[...] observarás el primitivismo de la Ciencia Rítmica de esa época, pues se mezclan consonantes y asonantes; las cadencias se alteran; y los lugares del Ritmo no son observados escrupulosamente. Pero todos los principios son imperfectos. Escribía estos versos Agustín hacia el año 400; no debe extrañarnos que el Arte Rítmica no fuese perfecta hace 1 300 años. (106)

En un primer momento, el hombre imitó estos ritmos naturales con una finalidad estética y, poco a poco, fue comprendiendo cómo funcionaba la armonía e ideó reglas para facilitarla. Estas reglas están contenidas dentro de la “MÉTRICA” como una abstracción. Permitiéndome un ejemplo arriesgado, de la misma manera que Saussure (*Curso de lingüística general*) describe a la *lange* como una abstracción normativa y a la *parole* como su actualización práctica; Caramuel plantea a la “MÉTRICA” como un estudio silencioso de las posibilidades rítmicas del verso y a la “RÍTMICA” como un análisis sobre su actualización sonora.

En las voces articuladas se encuentran las dos clases de cantidad, pues si decimos que en la palabra *Ambrosius* hay cuatro sílabas, nos referimos a la cantidad discreta; pero si la primera sílaba es larga y las demás breves, nos referimos a la cantidad continua, y examinamos en cuánto tiempo se produce la emisión de cada sílaba. De aquí que la

## El paradigma métrico del siglo xviii...

Poética deba dividirse en Rítmica y Métrica. La primera establece los ritmos; la segunda, los metros. Los ritmos corresponden a la cantidad discreta; los metros, a la continua. En los primeros encontrarás igual número de sílabas; en los segundos, la misma extensión de éstas. Ritmos son éstos: «Remedio dan Paciencia, y Esperança; / Si darle puede, quien jamas le alcança». Uno y otro tienen el último acento en la décima sílaba. Pero estos metros: «lile ego, qui quondam gracili modulatus habena / Carmen, et egressus sylvis vicina coegi» no dependen de un número igual de sílabas (pues el primero tiene 16, y el segundo, 14), sino de una semejanza de tiempo (ya que dos breves equivalen a una sola larga, y si se dice que ésta ocupa un tiempo, cada verso debe realizarse en doce tiempos). (23-24)

La diferencia entre las dos clases de poéticas es abrumadora. Si en un poema nos atenemos exclusivamente a las normas métricas, encontraremos versos con un tiempo de pronunciación, en teoría, equiparable. Ahora bien, ¿la métrica por sí sola puede crear una lectura armónica? No, la métrica nunca lo lograría. Pensemos en cuatro versos octosílabos. Intentemos que en esos versos no se organicen sus acentos internos (mucho menos los obligatorios). La lectura de ellos intentaría recrear un ritmo con la repetición de los periodos. La pausa versal sería fundamental. Si esos versos fueran medidos con un cronómetro y, obtenidos sus tiempos, se remplazaran todas las sílabas por un sonido ininteligible, seguido de un silencio que marque el nexos con el verso siguiente, entonces podríamos recrear un ritmo bajo una perspectiva métrica. Sólo mediante este procedimiento lograríamos una relativa actualización rítmica sonora de un verso que responda, exclusivamente, a una normativa métrica, y reitero relativa, porque los versos no marcarán la misma cantidad de tiempo en el registro cronométrico. En la actualidad, tanto Esteban Torre (*El ritmo del verso*), como Oldrich Belich (*Verso español y verso europeo...*), así como García Calvo (*Tratado de rítmica y prosódica...*), han demostrado que el isocronismo silábico en el español es una fantasía teórica y que las sílabas no gastan el mismo tiempo en su pronunciación. Aunque esto poco importa, ya que el oído del hispanohablante es incapaz de medir cronométricamente secuencias tan largas, como los versos de ocho sílabas. Algunos oídos privilegiados podrán acercarse a

## Marx Arriaga Navarro

ello, pero ninguno lo lograría. Ahora bien, el ejercicio que propuse es una abstracción de las sílabas, pero ¿si se leyeran ocho sílabas distintas, en cuatro periodos precedidos de un momento de silencio, se podría escuchar un ritmo? No, en primer lugar porque las sílabas castellanas no gastan el mismo tiempo en la pronunciación; en segundo, porque el oído del hispanohablante no distingue la duración en el tiempo de la sílaba, sino la intensidad; y por último, las sílabas serían algunas tónicas y otras átonas, el oído del hispanohablante, al estar educado en la percepción de la intensidad, obviaría la duración temporal del verso y centraría su atención en las cumbres o en los valles producidos por la lectura de esas sílabas tónicas o átonas.

En este momento, debo matizar los alcances teóricos propuestos por Caramuel. Al dividir el arte versificatorio en poética rítmica y métrica se logra una coherencia entre las partes. Sus nociones, en teoría, pueden aplicarse a un panorama universal: “Así pues, yo voy a ofrecer la Rítmica aquí y la Métrica en otro libro aparte, de tal forma que no sólo a los españoles e italianos, sino también a los árabes, hebreos, caldeas y a todo el mundo pueda serles de utilidad” (21). Pero tomando en cuenta un dato fundamental, para Caramuel las normativas rítmicas se estructuran bajo los parámetros del acento “agudo”, lo considera no sólo como una cumbre de intensidad, sino como un alargamiento de tiempo: “Se diferencian no por el tono, sino por la posición; pues el acento no es otra cosa que cierto alargamiento de la sílaba” (35), y más adelante: “En la actualidad en las lenguas europeas el acento ni eleva la sílaba, ni la baja, ni la eleva y vuelve a bajar; sino que la alarga, y esta pronunciación alargada parece responder al acento agudo” (55); “como demuestro en mi *Grammatica audax*, el acento no es otra cosa sino el alargamiento de una letra vocal” (24). Ello no contradice el ejercicio que apunté anteriormente. La diferencia entre poética métrica y rítmica radica en que la primera supone una equivalencia abstracta de los periodos y la segunda una equivalencia real, percibida como sonido. Sin embargo, debemos entender cómo para Caramuel esta percepción es tanto sincrónica como diacrónica. Sincrónica por reconocer los acentos “agudos” de cada verso dentro de una escala de valores, por ejemplo: distingue la importancia del acento en la décima sílaba en un decasílabo —endecasílabo para nosotros— y supone que el segundo en jerarquía es el de la sexta

## El paradigma métrico del siglo xviii...

—quinta para él— y así sucesivamente. Este juicio de valor en el acento conforma un panorama conmensurable del verso, pero sólo se aprecia mediante su devenir discursivo. Es ahí donde el aspecto diacrónico adquiere pertinencia. El acento “agudo” es relevante por su aumento de intensidad, pero este incremento sucede en el devenir de la escansión, y la marca con un “alargamiento” en su pronunciación. Así que, el acento “agudo” funciona bajo una doble vertiente.

Sin embargo, ¿existen versos que sean, exclusivamente, métricos?

*¿Existen Versos Arrítmicos? Y si existen, ¿son los que comúnmente se llaman Heroicos? Los que llamamos en la Escuela Arrítmicos, en el Teatro los llamamos Heroicos. Son llamados Arrítmicos, es decir, carentes de ritmo, porque todos deben ser disonantes entre sí, y por esta razón carecen de toda consonancia e incluso asonancia. Y también son llamados Heroicos, porque cuando intervienen héroes en un poema, suelen perorar con estos versos. (158)*

Caramuel concluye: “Ásperos y duros son todos los versos Heroicos, y carecen de armonía suplementaria para complacer el oído” (159). Por lo tanto, si un poema sólo atiende al conteo silábico se convierte en “arrítmico” en la percepción sonora. Lo cual no implica un juicio de valor; el verso puede ser rítmico en su carácter visual.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>No olvidemos el gran valor que Caramuel atribuye a la hoja de papel y a la construcción gráfica del texto:

El Parnaso estaba triste, y el mundo literario se sentía infeliz antes de la invención del papel. Los hombres primitivos que vivieron antes del diluvio grabaron en piedra y metal sus ideas para encomendarlas a la posteridad, pero ¡con cuánto trabajo lo hacían! y ¡qué pocas obras dejaron!, pues si hoy día tuviera que ser grabado en mármol un solo libro, apenas bastarían los muros de una inmensa ciudad. Les sucedieron las tablillas de madera, de plomo y de bronce; por lo que Job, cap. xix, c. 22, exclamaba: *¡Ojalá se escribieran mis palabras, se grabaran en metal o con punzón de hierro y estilete de plomo se esculpieran para siempre en la roca!* Se desarrolló el ingenio de los escritores y sustituyeron las tablillas de metal por las de cera. Pero ¿con qué resultado? Las de cera se borraban con la misma facilidad con que se escribía en ellas y no eran duraderas, y las otras se esculpían con muchísimo esfuerzo. Después vinieron los frágiles

**Marx Arriaga Navarro**

Juan Caramuel<sup>16</sup>

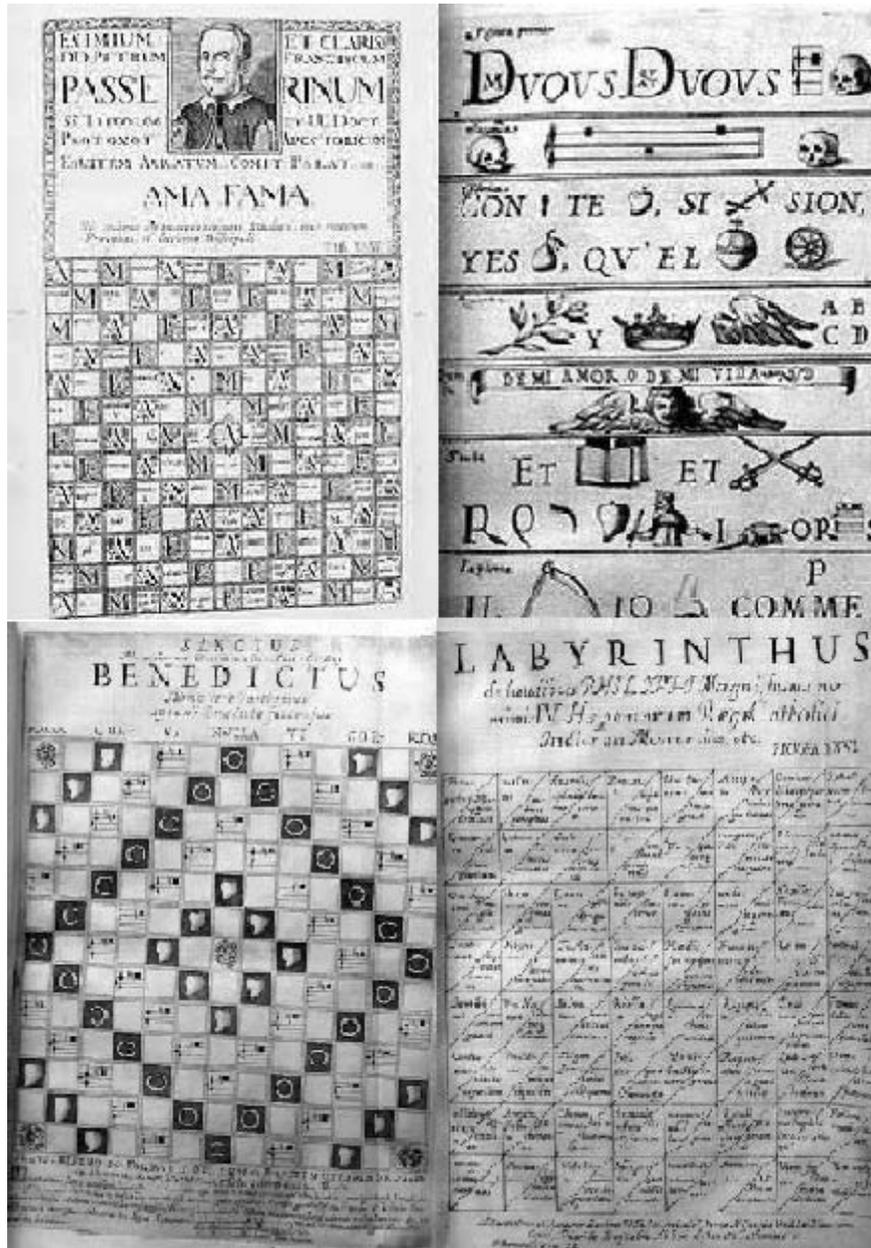
<b>S</b>	<b>A</b>	<b>T</b>	<b>O</b>	<b>R</b>
<b>A</b>	<b>R</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>O</b>
<b>T</b>	<b>E</b>	<b>N</b>	<b>E</b>	<b>T</b>
<b>O</b>	<b>P</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>A</b>
<b>R</b>	<b>O</b>	<b>T</b>	<b>A</b>	<b>S</b>

---

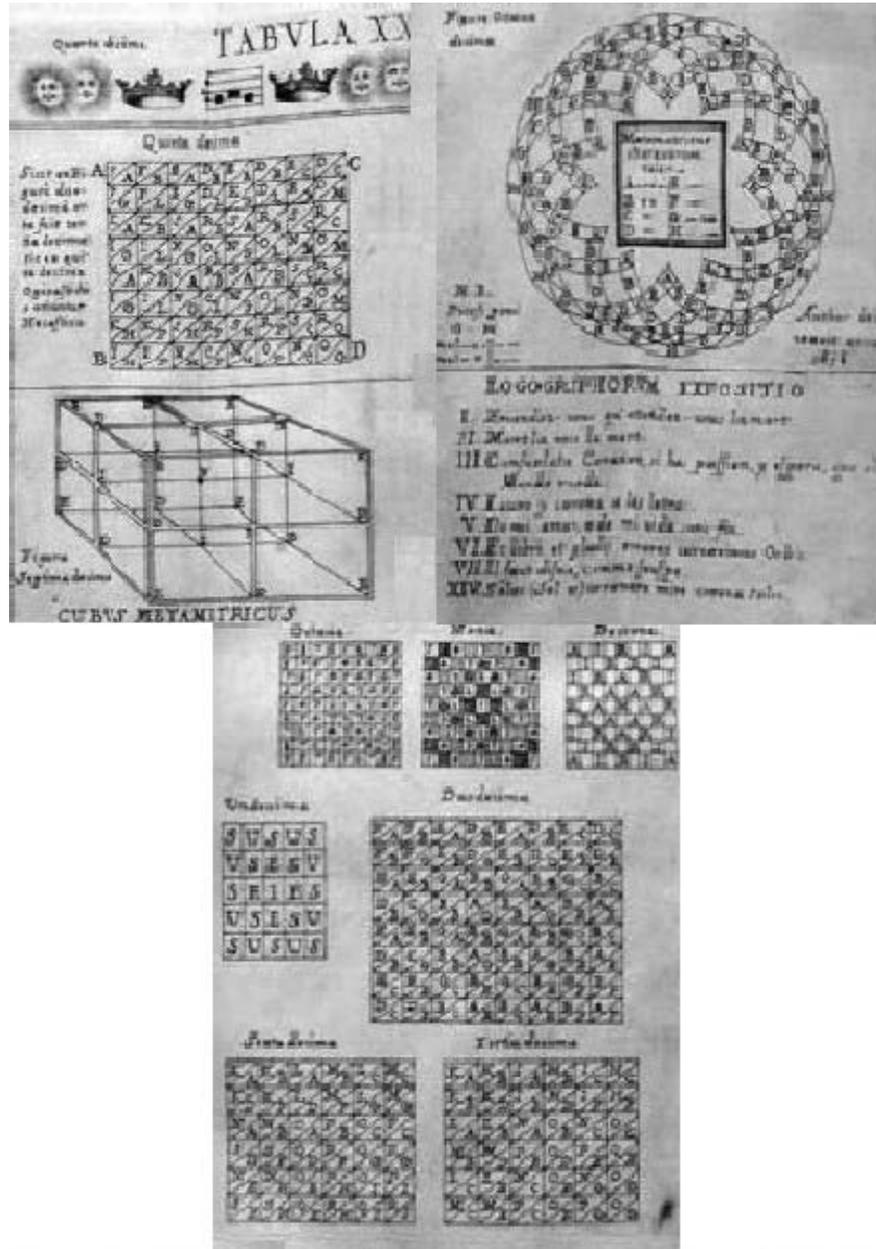
papiros, hojas inapropiadas, y las costosas pieles, entregadas a la Musa siempre con dificultades. Pero desde el día en que inventamos el papel, ¡con qué facilidad, buen Dios, enviamos a la eternidad los pensamientos del intelecto! Desde que comenzaron a utilizarse los tipos de imprenta, ¡con cuánta fecundidad, Dios santo, compartimos nuestras reflexiones con millares de hombres en múltiples ejemplares! [...] Ciertamente, este error se comete en nuestros días, e implica a muchos cuando se dice: Es tan fácil componer versos que cualquiera puede ser poeta si lo desea. Gran error: es tan difícil que, como recoge Francesco Patrizi Lenense en *De instit. Reip.*, libro 11, nada hay más raro de encontrar en cualquier momento de la historia humana que un excelente poeta. (257; 27)

<sup>16</sup> Las siguientes imágenes aparecen en: Joannis Caramuelis. "Metamétrica." *Primus Calamus ab oculis ponens Metametricam*. Estos laberintos han sido reproducidos en fac-símil por la editorial Visor en 1981. En ellos se funden lengua e imagen. Es una semiótica para iniciados. Las láminas que se incluyen en esta obra son magníficas calcografías, con abundantes imágenes, símbolos y alegorías. Es fascinante la riqueza e imaginación de estos complicados juegos conceptuales, tan profundamente barrocos.

El paradigma métrico del siglo XVII...

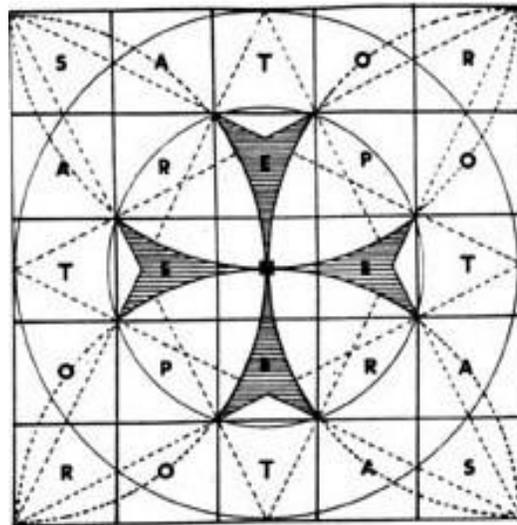


Marx Arriaga Navarro



## El paradigma métrico del siglo xvii...

Pedro Guirao<sup>17</sup>



---

<sup>17</sup> Aunque este poema pertenece al siglo xx, Guirao utilizó el texto de Caramuel (aunque el juego retórico con estas palabras es mucho más antiguo, posiblemente creado por Publio Optaciano Porfirio en el siglo iv o por Venancio Honorio Clementianu en el siglo vi). Guirao lo modificó resaltando su carácter visual en *La protohistoria* (130-145).





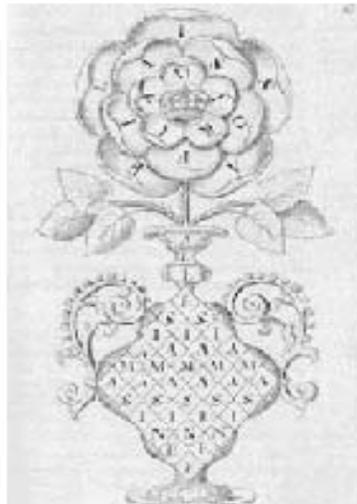


## El paradigma métrico del siglo XVII...

Pedro Pablo Pomar (“Soneto «en cascada» y diversos recursos...”)



Otro laberinto dedicado a María Sofía Isabel<sup>22</sup>



<sup>22</sup> Anónimo. “Laberinto dedicado a doña María Sofía Isabel, reina de Portugal.” *A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus nomes D. Maria Sofia Isabel*.

## Marx Arriaga Navarro

Ahora bien, lo que propone Caramuel es el dominio de diferentes técnicas en la construcción del verso; al final, se decanta por el predominio de lo sonoro, y aconseja un estudio de la poética rítmica, aunque acepta que está en desuso.

[...] muy pocas universidades enseñan Métrica; y lo que es Rítmica, eso hoy en día en España no lo enseña ninguna, ninguna en Francia, ninguna en Italia, ninguna en Alemania Superior e Inferior; y esto no porque la Rítmica sea una facultad que no pueda enseñarse, sino porque no debe enseñarse. Pues si todo el mundo soltara ritmos, ¿quién sería capaz de distinguir a un príncipe de un barbero? Y en nuestro tiempo nos arrastra esta calamidad, que el mismo que sabe cortar el pelo se atreve también a cortar períodos y sentencias. Hoy hay muchos que pretenden pasar por eruditos y se autoconsideran doctos, creyendo que los antiguos han llegado a la cumbre de la sabiduría no por el arte y el esfuerzo, sino llevados únicamente por sus dotes naturales; y están convencidos de que algún día ellos también van a ir a parar allí. A éstos no les gustan las escuelas, desprecian a los profesores, y así no acaban de entrar en la fortaleza de la sabiduría, pues mientras que no han visto a ésta o no la han saludado ni de lejos, ellos están convencidos de que han penetrado hasta sus más íntimos adentros. (27)

Al igual que los preceptistas anteriores, Caramuel conmina a un aprendizaje teórico de las estructuras versificatorias. Para él, la belleza de los ritmos naturales es casual y el poeta no debe atenerse a la simple inspiración.<sup>23</sup>

Por esta razón los hombres, que se dicen animales racionales, no deben buscar que las Musas les satisfagan las necesidades de su parte animal, ya que éstas son seres carentes de cuerpo, son sólo razón. Si la Fortuna provee a las criaturas de lo que les conviene, entonces está expedito el camino para poder cultivar la razón y alcanzar la gloria. Si esto no suce-

---

<sup>23</sup> Caramuel critica este procedimiento: “Son muchos aquellos a quienes cualquier ley les desagrade, y no quieren escribir o hablar sometiéndose a sílabas o a versos” (322).

## El paradigma métrico del siglo xviii...

de, y la maldad del Destino se lo niega, que huyan a otra parte, ya que Pegaso proporciona alas, no pan; poemas, no carne. (533)

Quiero terminar este artículo con la siguiente cita que engloba y sintetiza el principio fundamental para la poética de Caramuel.

Así pues, te interesa dejarte guiar por la Naturaleza, madre de los seres, y preservar la sensibilidad que ella en su bondad te ha concedido, pues en la Música, la Métrica y la Rítmica el testigo es el oído; en la Óptica o la Pintura, la vista, etc., y tú debes confiar en tus propios sentidos y no en los ajenos. (290)

### BIBLIOGRAFÍA

- Belic, Oldrich. *Verso español y verso europeo: Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- Bello, Andrés. "Principio de ortología y métrica de la lengua castellana." *Obras completas* VI. Caracas: La casa de Bello, 1981.
- Caramuel, Juan. *Primer Cálamo*. Valladolid: Gráficas Varona, 2007 [basada en la edición: Joannis Caramuelis. *Primus Calamus ab oculos ponens Metametricam*. Roma: Fabius Falconus, 1663].
- \_\_\_\_\_. *Primus Calamus ab oculos ponens Metametricam*. Madrid: Visor, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Primer Calamo*, II. Rhythmica [segunda parte traducida al español del *Primus Calamus*]. Ed. Isabel Paraíso. Valladolid: Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Metamétrica." *Primus Calamus ab oculos ponens Metametricam*. Roma: Fabius Falconus, 1663.
- Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.

## Marx Arriaga Navarro

- Domínguez Caparrós, José. *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.
- . *Métrica de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- . *Métrica y poética: Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.
- . *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- . *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- . *Contribuciones a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.
- García Calvo, Agustín. *Tratado de rítmica y prosódica y de métrica y versificación*. Zamora: Lucina, 2006.
- García Rengifo, Diego (Juan Díaz Rengifo). *Arte poética española*. Madrid: Francisco Martínez, 1644.
- Navarro Tomas, Tomas. *Arte del verso*. Madrid: Visor, 2004.
- . *Manual de entonación española*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- . *Manual de pronunciación española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- . *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1991.
- . *Repertorio de estrofas españolas*. New York: Las Americas Publishing Company, 1968.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Torre, Esteban. *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- . *Métrica española comparada*. Salamanca: Universidad de Sevilla, 2000.
- Vaz Ferreira, Carlos. *Sobre la percepción métrica*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República de Uruguay, 1957.

### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

- Anónimo. "Laberinto dedicado a doña María Sofía Isabel, reina de Portugal." *A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus nomes D. Maria Sofia*

## El paradigma métrico del siglo xvii...

- Isabel*, (Tinta sobre papel, 220 x 170 mm. Siglo xvii). Coimbra: Biblioteca General da Universidad de Coimbra. Fols. 26v-27r, [Mss. 346].
- Guirao, Pedro. *La protohistoria*. Barcelona: Topela, 1978. 130-145.
- Llull, Ramón. *Arte breve*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2004. 58-61.
- Pomar, Pedro Pablo. "Soneto «en cascada» y diversos recursos dedicado a María Luisa de Borbón." *Exclamación a la muerte de la Reyna N.S. María Luisa de Borbón*. (Estampa, 295 x 195 mm). Madrid: Biblioteca Nacional, 1689.
- Simias de Rodas. "Epigramas varios." Rafael de Cózar. *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.

D. R. © Marx Arriaga Navarro, México D. F., julio–diciembre, 2009.

RECEPCIÓN: Noviembre de 2009

ACEPTACIÓN: Mayo de 2010