

RAFAEL POMBO Y EL VERSO SEMILIBRE HISPANOAMERICANO

APORTACIÓN AL ESTUDIO DE SU POESÍA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS MÉTRICO

I. NOTAS SOBRE LA BIOGRAFÍA DE RAFAEL POMBO

La amplia cronología del colombiano Rafael Pombo y su producción, más que notable cuantitativamente, impiden una clasificación definitiva de este autor, a quien, simplemente, podemos rotular como “romántico”, atendiendo a la tónica general de su escritura, que viene marcada por los modelos más habituales para este movimiento en la parte hispana del Nuevo Continente.

Nació en Bogotá el siete de noviembre de 1833, de familia acomodada criolla. Estudió ingeniería, por imposición paterna, aunque dedicó a las letras, su verdadera inclinación, la mayor parte de su vida. Sus primeros poemas aparecieron en la prensa (fue cofundador, junto con José María Vergara y Vergara, de *La Siesta*); utilizó varios seudónimos a lo largo de su vida, y sus temas, en conexión con la otra gran parcela de su periplo vital, incluyeron la política en todo momento. Luchó al lado de los legitimistas y desempeñó a lo largo de su vida importantes cargos políticos, que le llevaron a conocer a R. W. Emerson y H. W. Longfellow, dos poetas norteamericanos que traduciría con diversa fortuna, y cuya influencia en Colombia puede rastrearse hasta el propio José Asunción Silva. Desde los 70 se retiró a Colombia, donde actuó como mecenas de muchos artistas jóvenes. En los albores del xx, tras unas décadas de relativo olvido, recibió varios homenajes y repetidas muestras de reconocimiento. Falleció, después de una penosa enfermedad que mermó sus facultades hasta límites insospechados, en 1912.

Héctor H. Orjuela¹, su mejor y más completo biógrafo, ha dividido su vida en cuatro etapas, articuladas en torno a las fechas de 1855, 1872 y 1890. Las dos etapas centrales vienen marcadas por su ubicación, las extremas simplemente por su edad.

¹ Para la biografía y la bibliografía de Pombo, el estudio más citado y completo, aunque ya tiene algunos años, sigue siendo el "clásico" de HÉCTOR H. ORJUELA, *Biografía y bibliografía de Rafael Pombo* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965). Del mismo autor es uno de los estudios más rigurosos de la lírica de Pombo (*La obra poética de Rafael Pombo*, Instituto Caro y Cuervo, 1975). Otras obras de interés en este aspecto son las de HIMERA MANJARES POLO (*Rafael Pombo y su obra literaria en Colombia*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1960); LILIA PACHÓN GÓMEZ (*La poesía de Rafael Pombo*, Bogotá, Pax, 1950); RAFAEL MAYA ("Rafael Pombo", en *Estampas de ayer y retratos de hoy*, Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 2ª ed., 1958, y "Evocación de Rafael Pombo", en *De perfil y de frente*, Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana, 1975; este artículo también está incluido en el BAC, XII, núm. 44 (1962), 223-229); CARLOS ARTURO CAPARROSO ("Rafael Pombo", en *Dos ciclos de lirismo colombiano*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1961); ÁNGEL CUERVO (*Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo*, Bogotá, 1974); IGNACIO RODRÍGUEZ GUERRERO ("Ensayo sobre D. Rafael Pombo", *Anales de la Universidad de Nariño*, Pasto, I, núm. 3 (dic., 1933); etc. Además, pueden consultarse otras obras generales, como la de VINCENT JIMÉNEZ (*El romanticismo poético colombiano*, Madrid, Playor, 1973); los manuales de literatura colombiana sobradamente conocidos de ANTONIO GÓMEZ RESTREPO, JOSÉ J. ORTEGA TORRES, GUSTAVO OTERO MUÑOZ...; o las introducciones y prólogos a las distintas ediciones de las obras de Rafael Pombo. Son también importantes *La literatura colombiana*, de ANTONIO GÓMEZ RESTREPO, JUAN VALERA, MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, y ANTONIO RUBIÓ Y LLUCH (Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, Ediciones de la *Revista Bolívar*, 1952); *Sobre la literatura colombiana e hispanoamericana*, de E. CAMACHO GUIZADO (Bogotá, Biblioteca Colombiana de Cultura, 1978); y la *Bibliografía de la poesía colombiana* de HÉCTOR H. ORJUELA (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971). Con ello creemos proporcionar una bibliografía suficiente para un acercamiento global a este autor, aunque, como se dijo, existen todavía pocos estudios en relación con la magnitud de su obra. Entre los trabajos más recientes, merece la pena consultar el de CARMEN DE MORA, "Rafael Pombo" (en LUIS ÑIGO MADRIGAL (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 329). En este extraordinario trabajo puede encontrarse una buena selección bibliográfica. Añadamos la visión panorámica de ÓSCAR RIVERA-RODAS (*La poesía hispanoamericana del siglo XIX*, Madrid, Alhambra, 1987), cuya bibliografía es bastante completa. Al redactar estas líneas no nos ha llegado todavía el volumen XXX de la *Historia crítica de la literatura hispánica*, titulado *La poesía hispanoamericana (hasta el modernismo)*, y que prepara D. Teodosio Fernández, en el que — suponemos — se incluirá una relación bibliográfica digna de consideración (Ed. Taurus). Por último, para los amantes de la "arqueología" crítica, existen varios escritos de interés en los anuarios de la Academia Colombiana correspondiente a las fechas en que se le tributó el homenaje, a las de su muerte... (en torno a los años 1910-1913, vols. I-III).

2. OBRAS Y EDICIONES

La primera edición de las obras de Rafael Pombo fue preparada por el eminente historiador de la literatura colombiana D. Antonio Gómez Restrepo, y editada entre 1916 y 1917 en Bogotá por la Imprenta Nacional. Existen muy pocas ediciones posteriores, aunque algunos poemas significativos pueden encontrarse con relativa facilidad en varios repositorios, repertorios y antologías. Aunque para nuestros propósitos utilizaremos fundamentalmente la publicación ya citada de Gómez Restrepo, apuntamos también la existencia de las ediciones de Eduardo Carranza, basada en la de Gómez Restrepo (*Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1957) y Héctor H. Orjuela (*Poesía inédita y olvidada*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1970).

Dejando aparte los dos volúmenes de sus *Poesías*, pueden consultarse además las *Fábulas y verdades* (Bogotá, Imprenta Nacional, 1916 y las *Traducciones poéticas* (Bogotá, Imprenta Nacional, 1917), también preparadas por Gómez Restrepo.

Pombo no publicó en vida más que una parte de sus obras, normalmente aparecidas en cuadernos sueltos, periódicos o folletos... Aunque Orjuela publicó la mayor parte de los poemas inéditos, junto con algunas traducciones y libretos de ópera, no puede decirse que exista, que sepamos, una edición "definitiva".

3. LA POESÍA DE RAFAEL POMBO

Jorge Isaacs, Rafael Pombo y Diego Fallon constituyen el triunvirato fundamental de la poesía romántica colombiana de la tercera generación — es decir, la que se desarrolla entre los sesenta y los ochenta —². Estos autores, junto con Rafael Núñez, evidencian un cambio de orientación en cuanto a los influjos que reciben, puesto que irrumpen las literaturas inglesa

² El estudio generacional de las letras hispanoamericanas ha contado tradicionalmente con un gran predicamento entre los estudiosos. Sin recurrir al trabajo sobradamente conocido de ARROM, ya MAX HENRÍQUEZ UREÑA establecía estos tres grupos para el estudio de la poesía romántica colombiana (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949).

y norteamericana, que tanta importancia habrían de tener en el Modernismo; no debemos pensar, sin embargo, que desaparezca la presencia, por ejemplo, de Víctor Hugo. Del mismo modo, puede rastrearse el conocimiento de los románticos españoles, especialmente Espronceda y Zorrilla. En el caso concreto de Pombo, por su estirpe y por sus aficiones, el influjo más destacado es el sajón, que, como ha indicado Rafael Maya,

se manifiesta, sobre todo, en cierta tendencia a cargar el verso de intenciones reflexivas y de un contenido conceptual que no pesa sobre la urdimbre de los versos sino que, antes bien, los aligera y transforma en pura materia de pensamiento. (RM, 1958, 237).

El estudio de la poesía de Rafael Pombo tropieza con dos problemas fundamentales: la falta de trabajos especializados y la imposibilidad de llegar a la definitiva fijación textual. Por lo demás, el volumen ingente de las obras publicadas es suficiente como para asustar al más contumaz de los críticos.

No debemos considerar a Rafael Pombo un poeta inconsciente e inconsistente, como ocurre con muchos de los románticos. Un repaso de sus traducciones revela a un artista sensible, con un importante caudal de lecturas — muy bien escogidas por lo general —, y capaz de comprender y penetrar el sentido de los versos que vierte a nuestra lengua. El exceso de retoricismo y otros vicios epocales no están totalmente ausentes de sus trabajos, así como la reiteración temática, que llega hasta la saciedad; la tendencia a la amplificación; la hojarasca generalmente desdeñable de poemas de circunstancias, colocados en éste o en aquel álbum... Sin embargo, nos parecen justas las siguientes palabras:

Pocos autores memorables hay en la poesía hispanoamericana del siglo XIX, pero tal vez ninguno haya sido tan injustamente olvidado como Rafael Pombo. (C. de Mora, 1987, 329).

La obra de Pombo fue más valorada en la crítica hispánica decimonónica que en la actual. No obstante, haciendo honor a la verdad, existen varios poemas en la producción de Pombo cuya lectura no desagrade en absoluto desde nuestra óptica de lectores del siglo XX. Ciertamente su poesía civil resulta monótona, de léxico trasnochado, y está plagada de imágenes y

recursos manidos, carentes de espíritu lírico, versos sin más sonoros... Sin embargo, como contrapartida, podemos encontrar en Pombo a uno de los máximos “músicos” del verso hispanoamericano, dotado de un caudal léxico notable, habilísimo — tal vez nadie lo haya superado en este aspecto — en el uso de agudos y esdrújulos en el verso... Con todo ello, Pombo alcanza en algunos de sus poemas ritmos inusitados, tal vez sólo igualados en originalidad por Rubén Darío, a quien bien pudieron inspirar para su “Salutación del optimista” algunos de los versos de Pombo, como estos del “Brindis” (I, 34):

¡Y ante ese cielo espléndido yacer inanimados,
Cada uno entre su cóncavo cual líbico león,
Y aquel dragón diabólico del tedio solitario
Alimentar secándonos el propio corazón...!

La lectura de Rafael Pombo, es evidente, no puede ser hoy en día tan generalizada como lo fue en su tiempo, pero no podemos olvidar que tampoco se lee a Zorrilla, a Rafael Núñez o a Núñez de Arce. Este alejamiento de nuestra sensibilidad no supone, empero, que deba o pueda prescindirse de ciertos nombres; el crítico debe conocer, aunque en la lectura no llegue a anularse la distancia entre el sujeto y el objeto, esos versos heroicos, robustos y en alguna ocasión hasta extravagantes, puesto que su herencia en nuestra lengua — Guillermo Valencia y José Asunción Silva, por ejemplo — justifica, por sí misma, el acercamiento riguroso que la obra de multitud de románticos hispanoamericanos está necesitando.

Estas conexiones intertextuales pueden demostrarse con ejemplos concretos. Cifrándonos al malogrado autor de las *Gotas amargas*, cuya relación personal y casi familiar con Pombo nos consta — aunque sólo fuera por la participación en el *Mosaico*³, con el que D. Ricardo Silva mantuvo un estrecho contacto, o por el hermoso poema que Pombo dedicó a la joven Elvira Silva muerta, que en muchos aspectos puede parango-

³ Acerca de la importancia que tuvieron las revistas en el Nuevo Continente, ha escrito Leguizamón que el grupo numeroso de los románticos colombianos se ha venido clasificando en torno a la revista que los congregaba, fuera ésta *El Mosaico*, *El Repertorio* o el *Papel Periódico Ilustrado*. (Cfr. su *Historia de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editores Reunidos, 1945, tomo I, pág. 623).

narse con el homenaje paralelo de Isaacs —, podemos recordar poemas como “Diablo” (I, pág. 61) o “Juan Malverso” (I, 64). Versos como los del inicio del primero de los poemas citados son suficientemente expresivos por sí mismos como para necesitar ulterior comentario (además de ser, por su tono frívolo, un claro antecedente de Gutiérrez Nájera):

Estaba yo tendido en mi sofá
 (En prosa llana, un simple canapé)
 Saboreando el plácido maná
 De aquel inexplicable no sé qué,
 Que goza el que no piensa en dónde está
 Y olvida lo que es y lo que fue,
 Y, en nada sin tomar contra ni pro,
 Federado de todo, es sólo un « Yo ».

A partir de fragmentos como éste y otros similares, se nos ocurre pensar que acaso no fuera tan fuerte — aunque, eso sí, es innegable —, la tan repetida influencia de Bartrina en Silva, y que — con o sin Espronceda de intermediario — la influencia de Byron en la poesía hispanoamericana resulta innegable⁴. Y no debemos pensar que la relación de ambos poetas queda ahí, dado que también hay algunos vínculos temáticos (*Fábulas y verdades* prefigura hasta cierto punto los poemas que José Asunción dedica a la niñez), métricos (“Monotonía”, I, 66-69) incluye una sección en eneasílabos, metro raro en nuestra lengua que emplearán no sólo Silva, sino también otros modernistas, y el mismo Rubén), y de ideología poética (puesto que los principios expuestos en “El silencio” (I, 75-76) dejan su huella nada menos que en “La voz de las cosas”)⁵.

⁴ Sigue siendo insustituible el estudio de ESTEBAN PUJALS, *Espronceda y Byron* (Madrid, CSIC, 1951). Existen además estudios parciales sobre la relación de Byron con la literatura hispánica, aunque, que sepamos, no se ha escrito hasta la fecha ninguna obra de conjunto. En el caso de Pombo creemos que fue Menéndez Pelayo quien primero señaló el influjo, pero pudo ser Gómez Restrepo.

⁵ No hacemos más hincapié en la relación Silva-Pombo, puesto que Héctor H. Orjuela ha explicado suficientemente los vínculos y circunstancias vitales comunes de ambos poetas, a propósito del poema “Futuro”, que José ASUNCIÓN dedicó al ya a la sazón maduro vate (“Una defensa de Pombo y un poema de José A. Silva”, en *Thesaurus*, XXVIII (mayo-agosto, 1973), núm. 2, págs. 331-337).

Sin pretender ser exhaustivos ni prolijos, vamos a permitirnos señalar aún una nueva influencia de Pombo en la literatura hispanoamericana, harto sorprendente, pero, en nuestra opinión, innegable. Así, uno de los poemas más célebres de Nicolás Guillén (“La muralla”) tiene ecos más que evidentes de “El cólera y yo”:

— ¡Tun, tun ! — ¿Quién es? — El cólera.
 — A la otra puerta, amigo.
 — Vengo por ti — Te digo,
 Déjame en paz dormir. (I, 199).

Tradicionalmente, la poesía de Rafael Pombo se ha venido dividiendo en tres etapas fundamentales, a las que sirven de inicio la estancia del poeta en Estados Unidos y la instalación definitiva en Colombia. La temática, relativamente limitada, puede deducirse de los grupos en que cabe distribuir su obra: poesía circunstancial — en la que incluimos la civil, los homenajes, etc. —, poesía galante — en la que incluimos la de los álbumes y la amorosa fundamentalmente —, poesía filosófico-religiosa y fábulas. Las tonalidades poéticas son más variadas en las dos primeras etapas que en la última, incluyendo, como hemos visto, desde el cinismo hasta la frivolidad. Cultivó, por otro lado, todos los registros de la poesía, desde el más refinado y aristocrático hasta el más emparentado con lo popular. La sólo relativa variedad de temas, dentro de una más amplia gama de tonos, ha llevado a plantear a algunos críticos a qué carácter cabe adscribir su producción: Rafael Maya se fija en lo reflexivo, frente a Gómez Restrepo, que enfatiza la preocupación amorosa. El carácter peculiarmente romántico de su poesía ha hecho que varios de los conceptos que en dicha estética fueron tópicos resulten blanco de divagaciones más o menos jugosas (*v. gr.* “lo femenino”, la mujer, el paisaje, la luna, la muerte...).

No podemos omitir en este brevísimo repaso a la poesía de Pombo algunas de las tendencias principales de su obra, y las opiniones expuestas sobre la creación. Ya hemos apuntado su tendencia a lo místico y lo misterioso, características de su romanticismo que se mantendrán, con mayor o menor firmeza,

hasta la parte final de su producción, aunque el punto de vista haya variado considerablemente. En fin, para Pombo la poesía era un “elíxir de la eterna juventud y retorno a lo principal y puro” (Rivera-Rodas, 148), «vicio divino» que aparece asociado a la belleza, al bien, a la bondad, según ha señalado Carmen de Mora, para quien también en sus ideas sobre la poética demuestra su modernidad:

En su obra despunta el drama del poeta moderno: la aspiración de absoluto y la impotencia de las palabras para expresar lo inefable (334).

Y en cuanto a la valoración, no más recurriremos al testimonio de Enrique Anderson Imbert, que comienza, a este respecto, comentando sobre la parte blasfematoria de su poesía juvenil:

Pombo, a fuer de católico, se retractó en su vejez, pero lo que dijo quedó dicho, y es un alto momento en la historia de nuestra literatura. Fue uno de los mayores líricos de su generación; pero de aguas tan revueltas que la onda del verso se le encrespa, turbia, rota, y así nuestro oído sufre a veces por su ruido⁶.

4. LA MÉTRICA DE RAFAEL POMBO

En este apartado se recogerán de una manera sencilla, sistemática y clara, los distintos metros y estrofas que utilizó Rafael Pombo en su fecunda obra poética. Con ello quedará demostrada la variedad que la caracteriza en este aspecto, así como su importancia para el desarrollo del verso semilibre en Hispanoamérica. Los propósitos de la recopilación y los cuadros que se incluyen para sistematizar la información vertida son claramente instrumentales; al entrar en el campo de la estilostatística no nos ha preocupado tanto proporcionar los guarismos exactos cuanto la proporción correspondiente, dado que el *corpus* analizado — los dos tomos de la *Poesía* de Pombo (1916-1917), que suman cerca de 23.000 versos — hace necesari-

⁶ *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I: *La Colonia. Cien años de república*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1970, pág. 294.

riamente improcedente la relación de cifras concretas, que no conducen al conocimiento científico sino a una erudición baldía. Las mayores ventajas derivadas de la utilización de un campo de análisis tan vasto son evidentes: el margen de error es mucho más pequeño, y las peculiaridades que salen al paso resultan mucho más numerosas — sin que se caiga necesariamente, como se verá después, en la casuística —.

En la relación que sigue, daremos una descripción métrica sucinta de los poemas de Pombo. Se señalarán sólo los rasgos que realmente resulten interesantes, nunca los que supongan el seguimiento habitual en una forma estrófica dada.

Finalmente, se revisarán aquellos poemas que presenten especiales complejidades que hagan imposible su inclusión en las formas métricas tradicionales y obliguen a un estudio métrico pormenorizado. Estos ejemplos son, por su interés, los más útiles para el estudioso del desarrollo del verso libre en nuestra lengua, puesto que arrojan una importante luz sobre su nacimiento. El nombre más acertado para designarlos es el de “verso semilibre”, puesto que no se trata de un abandono total de los parámetros que rigen el verso tradicional, sino de ligeras alteraciones o violaciones del patrón rítmico que cabría esperar ⁷.

⁷ Sobre la denominación, *vid.* ISABEL PARAÍSO DE LEAL, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985, págs. 39 y sigs. (*passim*). En lo sucesivo nos referiremos a esta obra con las siglas VLH. Del mismo modo, citaremos con frecuencia los trabajos siguientes: ME = TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española* (Barcelona, Labor, 1983); AV = IPSE, *Arte del verso* (México, Colección Málaga, 1968); REE = IPSE, *Repertorio de estrofas españolas* (New York, Las Américas Publ. Co., 1968); VEI = PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación española irregular* (Madrid, *Revista de Filología Española*, 1933). Las citas de Pombo se hacen, para agilizar la lectura, indicando entre paréntesis, sin más, el tomo y la página. Aunque no nos sirvamos del *Sistema de rítmica castellana*, de RAFAEL DE BALBÍN (Madrid, Gredos, 2ª ed., 1968), puesto que juzgamos más adecuado para el tipo de estudio abordado los presupuestos de Navarro, nos parece inexcusable la referencia; algo similar ocurre con el *Manual de versificación española*, de RUDOLF BAEHR (Madrid, Gredos, 1970) y *Ritmo y versificación*, de KURT SPANG (Universidad de Murcia, 1983). En este último estudio, como en el de I. Paraíso, pueden encontrarse referencias bibliográficas suficientes y suficientemente actualizadas. Para terminar, véase, como obra de infinita utilidad, el *Diccionario de métrica española* de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (Madrid, Paraninfo, 1985).

METROS

Rafael Pombo escribió una obra poética muy amplia, por lo que parece lógico esperar un número elevado de metros distintos. A ello hemos de sumar que Pombo pertenece a una época especialmente dada a la experimentación métrica, a la búsqueda de combinaciones nuevas (“es característica señalada del romanticismo [...] la riqueza y variedad de la métrica”)⁸. Navarro Tomás ha escrito, con su habitual sensibilidad, que la pretendida despreocupación de los románticos con respecto a las reglas del verso era en realidad

...una mera protesta contra las normas neoclásicas concernientes a la uniformidad métrica del poema [...]. Desde el primer momento, la tendencia grave, apasionada y dramática del romanticismo mostró predilección por los metros largos, las rimas sonoras y las estrofas plenas. Se prolongaron durante mucho tiempo los ritmos que en el primer cuarto de siglo habían resonado en todo el país con las letras de las cantatas y de los himnos patrióticos. Al papel del endecasílabo se sumó el del amplio alejandrino... (ME, 349).

Pues bien, Rafael Pombo, sobre todo al principio de su producción (hasta la década de los sesenta) se ajusta perfectamente a las características antedichas. Sus versos, aunque con notables excepciones, están escritos en metros de arte mayor, graves y solemnes. Los poemas populares aparecen en versos de arte menor, que en la mayor parte de los casos está ligado a temas ligeros, amorosos, satíricos, ingeniosos y epigramáticos — a veces mordaces —, o intrascendentes. Los versos de arte mayor tienen una temática grave, solemne o meditativa. A ello debemos sumar la maestría de Pombo en el manejo del ritmo, que acompaña con variedad y justeza a los tonos más dispares. En ciertas ocasiones, una determinada materia suele ligarse a un metro concreto — la meditación religiosa, *v. gr.*, normalmente aparece en endecasílabos —. Desde otros puntos de vista, es cierto que más que en los versos en sí, sus creaciones (*las de*

⁸ EMILIO CARILLA, *El romanticismo en la América Hispánica* (Madrid, Gredos, 1958), pág. 216. A partir de ahora designaremos este libro como RAH.

los románticos) están en las estrofas (y combinaciones de estrofas), en determinados ritmos y aun en avances — tímidos — del verso libre.

... los caracteres esenciales de la métrica romántica deben marcarse en la mayor variedad, en la polimetría (intento de identificar ritmo y asunto), y en el resurgimiento de viejos metros. (*RAH*, 216).

En la obra poética de Pombo pueden encontrarse desde versos bisílabos hasta heptadecasílabos, pasando por casi todos los metros que entre ellos se comprenden, y cubriendo buena parte de las posibilidades rítmicas catalogadas por Navarro (ME y AV), así como otras no recogidas en los trabajos del citado polígrafo. A continuación, incluimos un cuadro sinóptico en que se describe la poesía de Pombo a partir del análisis de los metros, excluyendo los bisílabos, trisílabos, tridecasílabos y pentadecasílabos porque su escasez los hace despreciables.

Rima consonante: 79 %

Rima asonante: 21 %

	C/A	NS	PA	PR
	C	4	0'3	0'34
	A	4	—	—
TOTAL			0'3	
	C	5	1'05	1'32
	A	5	0'65	2'95
TOTAL			1'7	
	C	6	—	—
	A	6	0'07	0'34
TOTAL			0'07	
	C	7	6'35	7'96
	A	7	1'65	7'62
TOTAL			8	
	C	8	29'2	36'2
	A	8	5'67	27'06
TOTAL			34'8	
	C	9	0'31	0'38
	A	9	—	—
TOTAL			0'31	

	C	5 + 5	1'235	1'53
	A	5 + 5	0'04	0'17
TOTAL			1'275	
	C	10	1'05	1'32
	A	10	0'21	1'01
TOTAL			1'26	
	C	11	36'58	46'5
	A	11	10'47	50'28
TOTAL			47'05	
	C	6 + 6	0'1	0'14
	A	6 + 6	—	—
TOTAL			0'1	
	C	7 + 5	0'16	0'2
	A	7 + 5	—	—
TOTAL			0'16	
	C	7 + 7	2'26	2'85
	A	7 + 7	0'95	4'42
TOTAL			3'22	
	C	8 + 8	0'175	0'22
	A	8 + 8	0'045	0'21
TOTAL			0'22	
	C	7 + 10	0'325	0'4
	A	7 + 10	0'175	1'2
TOTAL			0'5	

Las abreviaturas utilizadas en el gráfico anterior deben entenderse de la manera siguiente:

- C = Consonante.
 A = Asonante.
 NS = Número de sílabas.
 PA = Porcentaje absoluto, i. e., sobre el total de versos.
 PR = Porcentaje relativo, i. e., sobre el total de consonantes o asonantes según cada caso.

Es evidente que la métrica de Pombo se ajusta a la métrica culta castellana. En el Romanticismo se “resucitan” antiguos metros, que el Neoclasicismo había olvidado, pero serán mayoritarios, como ocurre en Pombo, el endecasílabo y el octosílabo

(ME, 396). En este aspecto no se aparta Pombo de la poesía de su época, sobre todo en las primeras etapas. A partir de los sesenta apreciamos una tendencia a la mesura, que conlleva la eliminación de los metros menos comunes.

En otro orden de cosas, la poesía de Pombo incluye alrededor del 30 por ciento de versos agudos, lo cual es especialmente llamativo, por cuanto en la poesía española las rimas masculinas son escasas. Esta peculiaridad contribuye en gran medida a dar al verso de Pombo cualidades escultóricas, puesto que la intensidad y robustez de los agudos define claramente los límites incluso en los casos en que aparece en combinación con el encabalgamiento. Este efecto se combina frecuentemente con ritmos marciales, vigorosos y vitales, constituyendo — permítasenos el oxímoron — un viril amaneramiento.

Predomina la consonancia sobre la asonancia, aunque hayamos de ser inflexibles en este punto e incluir dentro de la primera rimas entre sonidos alveolar-fricativo-sordos (grafema “s”) e interdental-fricativo-sordos (grafema “z” y “c” + e, i), dadas las neutralizaciones que entre ambos se producen en amplias zonas de España y América. Así pues, Pombo es un poeta “castizo”, en el sentido que a este término daba Unamuno.

En las rimas femeninas la consonancia es mucho más común, mientras que se propende a la asonancia en los versos agudos, especialmente cuando la consonante que varía queda en posición final — y, por tanto, se relaja —. En ocasiones resulta difícil decidirse entre una u otra, puesto que poemas escritos en consonante pueden tener alguna asonancia que, a nuestro juicio, no siempre autoriza a hablar de “asonancia” para todo el poema. Por fin, hay que señalar en los versos esdrújulos, que en Pombo rebasan con mucho la “norma” poética española, una peculiaridad: Pombo rima esdrújulo con esdrújulo, aunque los timbres sean completamente distintos. Seguramente, al desautomatizarse el verso con la terminación proparoxítona, en la conciencia de Pombo bastaba la recurrencia de la estructura acentual, aun cuando en ella no concurriera el ritmo de timbres. Es posible también que debamos asociar el fenómeno con el contacto de Pombo con la poesía inglesa, en la que sobre el acento recae una importancia rítmica supe-

rior incluso a la que tiene en español. Acaso haya que relacionar esta peculiaridad rítmica — más que métrica — con el conocimiento que tuvo Pombo de las extravagantes teorías de Sinibaldo de Mas, como veremos más adelante.

ESTROFAS. PARAESTROFAS. SERIES.

Si respecto a los metros Pombo es un autor plenamente romántico, en cuanto a las estrofas tampoco se aparta de esta calificación, si bien presenta alguna peculiaridad propia, como es la repetida ruptura de la unidad estrófica, la creación de grupos estrófico-poemáticos propios, y el abundantísimo empleo del soneto y la décima, y alguna otra forma que, si bien no desdeñaron los románticos en absoluto, no recibió por parte de una buena porción de ellos la atención que acaso mereciera.

Los románticos escriben, así, sonetos, romances, octavas reales, décimas, quintillas, tercetos, redondillas, cuartetos... En general, la diferencia aparece en el énfasis que a esos metros infunde el espíritu de la época y que trasciende a menudo más allá del propio cauce del verso. Y la diferencia aparece también en la abundancia de unos (sonetos, romances) frente al escaso caudal de otros (tercetos)... (*RAH*, 217).

Una de las características de la poesía de este período, que cabe comentar en un poeta como Rafael Pombo, es la tendencia a la heterometría en una misma estrofa y polimetría en un único poema, así como la propensión al poema largo, frecuentemente poseedor de elementos narrativos. Es común encontrar en este tipo de poemas un número variable de estrofas, no siempre sujetas a una estructura uniforme. Se juega, pues, también, con el ritmo de tonos. Abundan tanto los poemas poliestróficos abiertos no ligados, como los poliestróficos abiertos ligados, muchas veces no sujetos a la tradición, sino en tipos nuevos, "improvisados" para la ocasión (utilizamos este término porque Pombo le era muy afecto). No abundan tanto, a excepción del soneto, los poliestróficos cerrados.

Como en el apartado dedicado a la métrica, ofrecemos un cuadro sistemático en que pueden encontrarse los moldes estróficos que utilizó Pombo, así como la frecuencia de aparición

de los mismos en su obra poética. Dada la escasez de poemas monoestróficos, en los que están escritos menos del 1% de los versos de Pombo — considerando el soneto como poema, no como estrofa — los incluiremos en el grupo que denominamos “poemas escritos empleando un tipo único de estrofa”. Conviene apuntar, con todo, que los poemas escritos en una sola estrofa rondan, sobre el número total, el 5%.

Otro punto que cabe aclarar es el que se refiere a los poemas poliestróficos abiertos ligados: a veces, Pombo emplea en sus obras un número indeterminado de estrofas de un tipo determinado entre las que intercala con mayor o menor periodicidad una estrofa de tipo distinto, siempre la misma, a modo de “coro”. En estos casos, como esa especie de estribillo constituye por sí una estrofa, hemos preferido incluirlos entre los poemas poliestróficos heterostróficos, sin añadir divisiones ulteriores dentro de este grupo, con el fin de simplificar la taxonomía y conseguir, si tal vez no la precisión, sí la claridad. Por ello, cuando nos refiramos al grupo de poemas poliestróficos abiertos ligados, sólo incluimos los que tienen estribillos sin entidad estrófica propia, y contienen un único tipo estrófico en su desarrollo. No utilizaremos tampoco para nuestra clasificación el criterio de “polimetría”, puesto que en Pombo nos parece, en este sentido, de mayor interés, el juego con las estrofas que el que afecta a los metros.

Finalmente, aclaremos que, para hacer más operativas las tablas, se señala dentro de cada grupo el porcentaje total respecto al número de versos analizados, y el relativo para cada modalidad, respecto al grupo en que se inserta. En una segunda tabla, abreviada, se dan las proporciones respecto al número de estrofas y de poemas, dado que si sólo contamos con los versos las estrofas más amplias pueden dar la sensación de una frecuencia superior a la que realmente les corresponde.

	PR	PA
1) POEMAS QUE INCLUYEN SÓLO UN TIPO ESTRÓFICO		59'7
1.1. Estrofas de 3 versos		0'3
1.1.1. Tercetos encadenados	100	

1.2. Poemas en estrofas de 4 versos		20'11
1.2.1. Arte menor	28	
1.2.1.1. Redondillas	22'9	
1.2.1.2. Cuartetas	5'1	
1.2.2. Arte mayor	60'9	
1.2.2.1. Cuartetos	0'09	
1.2.2.2. Serventesios	60'81	
1.2.3. Estrofas heterométricas	11'1	
1.3. Poemas en estrofas de 5 versos		7'92
1.3.1. Quintillas	39'4	
1.3.2. Quintetos	15'22	
1.3.3. Quintetos heterométricos	45'38	
1.4. Poemas en estrofas de 6 versos		1'23
1.4.1. Sextillas	8'51	
1.4.2. Sextetos (y sextetos agudos)	80'85	
1.4.3. Sextetos heterométricos	10'64	
1.5. Poemas en estrofas de 7 versos		2'02
1.5.1. Septillas agudas	3'08	
1.5.2. Seguidillas compuestas	92'31	
1.5.3. Septetos heterométricos	4'61	
1.6. Poemas en estrofas de 8 versos		13'27
1.6.1. Octavillas agudas	23'16	
1.6.2. Octavas reales	25'91	
1.6.3. Octavas isométricas no reales (agudas...)	48'88	
1.6.4. Octavas heterométricas	2'05	
1.7. Estrofas de diez versos		14'4
1.7.1. Décimas	100	
1.8. Otras estrofas	100	0'45
2) POEMAS POLIESTRÓFICOS CERRADOS		11'95
2.1. Sonetos	100	
3) POEMAS NO ESTRÓFICOS		16'5
3.1. Silvas		
3.1.1. Silvas mayores	20'23	
3.1.2. Silvas octosílabas	0'6	
3.2. Romances		
3.2.1. Romances de arte menor	38'33	
3.2.2. Romances de arte mayor	31'32	
3.3. Endecasílabo suelto	9'52	

4) POEMAS POLIESTRÓFICOS ABIERTOS LIGADOS		0'61
4.1. Zéjel	65'2	
4.2. Otras formas	34'8	
5) POEMAS POLIESTRÓFICOS QUE INCLUYEN FORMAS ESTRÓFICAS VARIADAS		11'24
5.1. Pareados	100	0'13
5.2. Tercetos encadenados	100	0'55
5.3. Estrofas de 4 versos		4'08
5.3.1. Arte menor	35'72	
5.3.1.1. Redondillas	15'24	
5.3.1.2. Cuartetas	20'48	
5.3.2. Arte mayor	64'28	
5.3.2.1. Cuartetos	0'95	
5.3.2.2. Serventesios	63'33	
5.4. Estrofas de 5 versos		1'41
5.4.1. Quintetos (y quintetos agudos)	64'7	
5.4.2. Quintetos heterométricos	35'3	
5.5. Estrofas de 6 versos		0'67
5.5.1. Sextillas	25'47	
5.5.2. Sextetos	74'53	
5.6. Estrofas de 8 versos		2'56
5.6.1. Octavillas	24'19	
5.6.2. Octava real	31'66	
5.6.3. Otras octavas	44'3	
5.7. Estrofas de 10 versos		0'36
5.7.1. Décimas	100	
5.8. Otros poemas estróficos	100	0'24
5.9. Formas no estróficas		1'25
5.9.1. Silvas	10'48	
5.9.2. Endecasílabos sueltos	6'67	
5.9.3. Romances	82'85	
5.9.3.1. Octosílabos	23'61	
5.9.3.2. Endecasílabos	59'24	

Consideramos interesante complementar este cuadro, que se refiere al número de versos, con el siguiente, en que se ha procedido a partir del poema como unidad. Con ello podrá saberse la frecuencia de poemas en que Pombo se sirve de una determinada forma:

	PR	PA
1) POEMAS QUE INCLUYEN SÓLO UN TIPO ESTRÓFICO		61'11
1.1. Estrofas de 3 versos		0'23
1.1.1. Tercetos encadenados	100	
1.2. Estrofas de 4 versos		26'16
1.2.1. Arte menor	20'46	
1.2.1.1. Redondillas	16'92	
1.2.1.2. Cuartetas	3'54	
1.2.2. Arte mayor	64'6	
1.2.2.1. Cuartetos	0'88	
1.2.2.2. Serventesios	63'72	
1.2.3. Heterométricos	15'04	
1.3. Estrofas de 5 versos		7'64
1.3.1. Quintillas	36'36	
1.3.2. Quintetos	18'18	
1.3.4. Quintetos heterométricos	45'46	
1.4. Estrofas de 6 versos		3
1.4.1. Sextillas	7'69	
1.4.2. Sextetos	69'23	
1.4.3. Sextetos heterométricos	23'08	
1.5. Estrofas de 7 versos		2'55
1.5.1. Seguidillas	81'82	
1.5.2. Septillas	9'09	
1.5.3. Septetos heterométricos	9'09	
1.6. Estrofas de 8 versos		11'81
1.6.1. Octavillas agudas	27'45	
1.6.2. Octavas reales	29'41	
1.6.3. Octavas no reales	35'39	
1.6.4. Octavas heterométricas	7'85	
1.7. Estrofas de 10 versos		8'8
1.7.1. Décimas	100	
1.8. Otras estrofas	100	0'93
2) POEMAS POLIESTRÓFICOS CERRADOS		17'13
2.1. Sonetos	100	
3) POEMAS POLIESTRÓFICOS LIGADOS	100	0'69
4) POEMAS NO ESTRÓFICOS		11'11
4.1. Silvas		2'32
4.1.1. Octosílabas	10	
4.1.2. Endecasílabas	90	

4.2. Romances		7'4
4.2.1. Romances octosílabos	43'75	
4.2.2. Romances endecasílabos	56'25	
4.3. Endecasílabos sueltos	100	1'38
5) POEMAS POLIESTRÓFICOS HETEROSTRÓFICOS		9'96
5.1. Estrofas de 2 versos		0'46
5.1.1. Parcados	100	
5.2. Estrofas de 3 versos		0'46
5.2.1. Tercetos encadenados	100	
5.3. Estrofas de 4 versos		5'79
5.3.1. Arte menor	24	
5.3.1.1. Redondillas	12	
5.3.1.2. Cuartetas	12	
5.3.2. Arte mayor	76	
5.3.2.1. Cuartetos	8	
5.3.2.2. Serventesios	68	
5.4. Estrofas de 5 versos		2'55
5.4.1. Quintetos	91	
5.4.2. Quintetos heterométricos	9	
5.5. Estrofas de 6 versos		3
5.5.1. Sextillas	53'85	
5.5.2. Sextetos	46'15	
5.6. Estrofas de 7 versos		3'24
5.6. Estrofas de 8 versos		3'24
5.6.1. Octavillas	28'57	
5.6.2. Octavas reales	28'57	
5.6.3. Otros tipos de octava	42'86	
5.7. Estrofas de 10 versos		0'46
5.7.1. Décimas	100	
5.8. Otras estrofas		1'15
5.9. Poemas no estróficos		4'4
5.9.1. Silvas	11'11	
5.9.2. Endecasílabos sueltos	11'11	
5.9.3. Romances	77'78	
5.9.3.1. Arte menor	33'33	
5.9.4.2. Arte mayor	44'45	

Es notable, según puede verse, la variedad de estrofas que utilizó Pombo, lo cual, unido a un número grande de metros, produce una cantidad asombrosa de formas, lo cual, si bien es

común a otros autores del mismo período, encuentra escasos rivales por su magnitud. Conviene, dado que se ha procedido a simplificar, en ciertos casos, para evitar el caos en la sistematización expuesta, hacer una enumeración de las formas estróficas empleadas, que son, aparte los casos especiales que luego veremos, las siguientes: pareados, tercetos, terza rima, cuartetas —de distintas medidas, como la mayor parte de las estrofas que siguen, y como éstas en consonante o asonante, según los casos—, redondillas, serventesios, cuartetos, estrofas sáfico-adónicas, estrofas de la Torre, varios tipos más de cuartetos alirados, mixtos y en forma de endecha, quintetos, quintetos agudos, quintillas isométricas y heterométricas, quintetos contractos, sextillas, sextetos y sextetos agudos, sextetos lira y sextetos lira agudos, sextetos simétricos, seguidillas simples y sobre todo compuestas, septetos, septetos-estancia, septillas y septillas agudas, octavas reales, octavas agudas, octavillas, octavas isométricas y heterométricas varias, décimas, undécimas, duodécimas y tridécimas... Además, emplea el soneto, el romance, la silva —octosílaba y sobre todo endecasílaba, en este caso siempre mayor—, endecasílabos sueltos, series de endecasílabos con rima consonante o asonante que no constituyen estrofas, zéjeles y otras composiciones originales con estribillo, etc.

CASOS PARTICULARES.

Algunos de los poemas de Pombo incluyen una mezcla de versos nunca antes ensayada en nuestra lengua, o combinaciones estróficas nuevas, o peculiaridades que nos parece interesante destacar. No en vano Navarro Tomás ha escrito que en esta época

Alcanzó extraordinario desarrollo la mezcla de versos, iniciada con fuerte inclinación a fines del período precedente. Seguía manteniéndose como base de disciplina la correspondencia de las rimas y el orden de los versos en las series de estrofas uniformes. Dentro de estos límites, se ensayaron las más diversas combinaciones de ritmos y medidas. Por otra parte se multiplicaron los casos en que dejó de observarse la uniformidad entre las estrofas de la misma composición. Nada de esto era verdadera ametría, pero significaba un marcado avance en tal dirección (*ME*, 389).

No le fueron ajenas estas particularidades de Pombo y otros poetas románticos hispanoamericanos a Max Henríquez Ureña, que en su *Breve historia del Modernismo* comenta el fenómeno del modo siguiente:

Por regla general, los poetas hispanoamericanos de este período en que se incubó el modernismo no se mostraron remisos al empleo de metros novedosos o a la resurrección de otros caídos en desuso⁹.

Sin pretender ser exhaustivos, puesto que ello nos obligaría a extender este estudio *ad infinitum*, vamos a aproximarnos a algunos de los modos fundamentales de que se sirvió Pombo para flexibilizar la parte más técnica y mecánica de la poesía. Para ello nos serviremos de esquemas indicativos en los que se intentará conseguir ante todo una explicación del ritmo de cada poema a partir de su conformación acentual.

En “Las Norteamericanas” (I, 240-241) intercala la siguiente estrofa entre las cuartetas endecasílabas arromanzadas:

Lindas como esos iris, risa falaz de Niágara
 Vagas como ellos y caprichosas;
 Efímeras como ellos,
 Cruels cual ese abismo de aguas y de cadáveres
 Que eriza los cabellos. . .
 Y así atraentes, vertiginosas.

El esquema métrico de este fragmento, intercalado entre endecasílabos — cuyos versos pares son además agudos, y los impares esdrújulos — es éste: 7 + 7 0 / 5 + 5 A / 7 b / 7 + 7 0 / 7 b / 5 + 5 A. Teniendo en cuenta que los versos que no tienen rima son esdrújulos, y que Pombo considera los esdrújulos en posición de rima susceptibles de formar incluso consonancias, sean sus timbres cuales fueren, esta estrofa, no catalogada en el REE, podría recibir el nombre de sexteto semilibre rimado. Naturalmente, se parece a varios de los sextetos que describe Navarro, pero es mucho más libre que todos ellos, por lo que se le puede aplicar con propiedad el término “semilibre”.

⁹ México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

En el AV, Navarro Tomás no recoge estos tres metros como concordantes. A pesar de ello, el ritmo no se rompe, dado que el heptasílabo y el pentasílabo sí son metros concordantes (son los metros de la seguidilla), y en realidad el metro compuesto lo está por dos módulos simples (es decir, que se pudiera reducir este poema a módulos heptasílabos y pentasílabos). Llama la atención, desde otros ángulos, la relativa simetría que caracteriza a varios de los poemas de tipo más “libre” de Pombo, tanto en lo relativo a las rimas como al ritmo en general.

óóóóóó	óóóóóóó
óóóóó	óóóóó
óóóóóóó	
óóóóóóó	óóóóóóó
óóóóóóó	
óóóóó	óóóóó

El poema titulado “Lamentos por la pata coja” (I, 124-125) incluye varias irregularidades significativas con respecto a lo que cabría esperar: se trata de un poema escrito en seguidillas compuestas, cuyos versos 12º, 19º y 47º son tetrasílabos. Dado que esta forma estrófica es de origen popular, podríamos hablar de “versificación fluctuante” (ver VEI y VLH, 397). Sin embargo, nos parece digno de mención el ejemplo, dado que el autor es culto, el siglo XIX está avanzado, y la presencia de nada menos que tres casos elimina la posibilidad de un descuido. Por otra parte, la fluctuación es menos común en la seguidilla compuesta que en la simple. Además, en el REE no se recoge ningún tipo de seguidilla que incluya tetrasílabos, y en el AV no incluye entre los grupos de tres metros concordantes los que concurren en este caso. Citaremos como muestra de la pervivencia del ritmo, a pesar de lo indicado, la seguidilla séptima:

Ahora donde haya Clema
 Con sus dos pies
 Quien le lleve las cuentas
 « ¡Una, dos, tres! »
 ¿Dónde ya
 Una pata aritmética
 Encontrará?

El romance endecasílabo "Plegaria" (I, 104-105) concluye con un verso pentasílabo:

Permite a un pobre soñador, a un hijo
 Que solitario te contempla y canta,
 Permítele que al alba, entre el perfume
 Que inebriador el floripondio exhala,
 Y al eco bronco que de monte en monte
 Va llevando solemne el Tequendama,
 ¡Yo te saludé!...

Naturalmente, el pentasílabo y el endecasílabo son metros concordantes, pero entre las formas de romance heroico a que se hace relación en la ME no aparece ésta, por más que podemos relacionarla con la flexibilización que de este tipo poético lleva a cabo Bécquer, acercándolo a la silva arromanzada, según apunta el propio Navarro (ME, 357-358).

En "Estrofas" (I, 98) utiliza una estrofa exactamente igual a la empleada por Bécquer en la "Rima I". Teniendo en cuenta que este poema está fechado en 1854, no cabe suponer un influjo del poeta sevillano en Pombo, sino — en todo caso — viceversa. De cualquier modo, estamos dentro del deseo romántico de enriquecer nuestra lírica buscando combinaciones armónicas y expresivas de nuevos metros, con el fin de readaptar y rejuvenecer el instrumento poético. Naturalmente, no todos estos intentos fueron exitosos, pero tampoco resultaron todos vanos. En estas notas puede verse de modo claro y palpable que el Modernismo debe a la estética romántica, también desde el punto de vista métrico, mucho más de lo que habitualmente estamos dispuestos a conceder.

La combinación de metros decasílabos y dodecasílabos dactílicos tiene un antecedente tan conspicuo como Lope de Vega, según apunta Navarro Tomás (AV, 82). En el Romanticismo, la combinación más común de estos metros es del tipo 10-10-10-12 (ME, 390), todos ellos dactílicos, que fue cultivada, entre otros, por Rosalía. Aunque todavía no podemos hablar en este caso ni siquiera de verso semilibre, resulta interesante recoger este ejemplo como muestra de lo que Navarro Tomás incluye dentro del apartado de "Ametría" en su estudio de la

métrica romántica (ME, 389-390). El inicio del poema indicado puede dar idea de las posibilidades musicales de la mezcla de estos metros:

¿Hasta dónde, bendita esperanza,
En pos de una sombra me quieres llevar?
¿Cuándo es *hoy* ese eterno *mañana*,
Que, siempre mañana, no alcanzo jamás?

Acaso el poema más “libre” de Rafael Pombo sea el titulado “Te quiero” (I, 153-154), en el que se mezclan metros bisílabos, trisílabos, tetrasílabos y octosílabos, dispuestos del modo que sigue:

oóo	oóo	
óoooóo	óoooóo	
ooó	oóóoóo	
ooooóo	oóo	(15 trisílabos con
oóóoóo		el mismo esquema)
óóoooó	oóoooo	
ooooóo	ooóo	
oóóoóo	oóoooo	
ooooóo	oóoooo	
ó	oóóoóo	
oóóoóo	ooóo	

Siguiendo la terminología de Paraíso de Leal, tendríamos que hablar de “verso libre rimado”, puesto que aparece una rima, aunque asonante, muy “tupida” y perceptible. Este tipo de verso libre tiene origen popular: la composición de Pombo, de una ironía desenfadada y música asociable al canto, nos sugiere una escena nada aristocrática (es decir, que el estilo bajo, por lo tanto, resulta plenamente adecuado). No cabe tampoco considerarlo verso libre fluctuante, puesto que hay dos módulos a que asociarlo (octosílabo y trisílabo) (ver VLH, 394-398). No es acertado, finalmente, relacionar la cabeza de este poema con una undécima (forma estrófica que, como se sabe, puede presentar una relativa irregularidad métrica desde el siglo xv) (REE, 159), puesto que la variedad de metros es excesiva y seguiríamos sin resolver los problemas que presenta el resto del poema. A pesar de lo señalado, teniendo en cuenta que los

metros que pudieran resultar de más difícil armonización están separados por quebrados, la musicalidad, sin alcanzar la perfección de otras composiciones, persiste: (apuntamos la posibilidad de considerar, aunque resulte bastante extraño, la sinafía y la compensación)

Te quiero.
 No es la primer noticia
 Que te doy:
 Pero has de saber que hoy
 Por ganar una caricia
 De esas manos de delicia
 En que prisionero estoy,
 Y hacerle plena justicia
 Al corazón que te doy,
 Voy
 A decir cuánto te quiero.

En "Torbellino a misa" (I, 191-194) encontramos combinados metros pentasílabos y octosílabos, en distintas composiciones estróficas, del tipo:

óóóóóó	óóóóóó
óóóóóó	óóóóóó
óóóó	óóóóóó
óóó	óóóóóó
	óóóó
	óóóó

Aunque se acerca a las formas con repercusión de verso y a ciertos tipos de villancico y zéjel, no lo podemos incluir en estos grupos. Los metros son concordantes (AV, 76), pero las combinaciones estróficas no aparecen catalogadas en REE. Por otro lado, rima en consonante, aunque algún verso queda libre, si bien no se sigue, en cuanto a la distribución, ningún criterio fijo. La combinación de metros diversos en cuartetos no ha sido extraña a nuestra lengua, sobre todo en sus orígenes (REE, 33 y ss.). El inicio de la composición, que seguidamente se reproduce, así como el subtítulo ("Letra para este baile popular"), no permite desligarla de la música, por lo que lo fundamental rítmicamente hablando es el axis, a partir del cual hemos justificado el ritmo:

¡Ande la rueda
del torbellino!
Tray-la-ra-lá.

Es la rueda del destino;
El que se queda se queda;
¡Pronto el vecino
Me alcanzará!
Tray-la-ra-lá.

Este mismo poema, compuesto por tres secciones, incluye varias peculiaridades que merece la pena destacar. Las estrofas oscilan entre los cuatro y los veinte versos (excluyendo el “Tray-la-ra-lá”), y no están sujetas a ninguna regla para la rima, que es consonante. Una vez cada dos estrofas el verso final termina en -á; se tiende a alternar las rimas que aparecen en el poema — en todo caso, nunca aparece una rima más de tres veces seguidas. Por tanto, dado que no se respeta una estructura estrófica fija, ni siquiera en las secciones que se mantienen dentro de un metro único, podemos hablar con bastante propiedad de verso semilibre una vez más.

El poema “El mecedor” (I, 238-240) se inicia con un grupo de estrofas heptasílabas que riman en consonante — con la peculiaridad de los esdrújulos, ya señalada — en la mayor parte de los casos. Se agrupan entre sí por los versos finales, agudos, de algunas de ellas, pero no siguen una distribución rígida, ni responden como conjunto a una configuración estrófica tradicional. Una vez más, aunque sólo se viole uno de los ritmos tradicionales — y, ciertamente, no el de mayor importancia —, hemos de contar con este poema para alcanzar el propósito que perseguimos con este estudio.

“A ella sabe quien” es uno de los poemas más interesantes desde el punto de vista métrico (I, 256-257). Está formado por dos secciones, la primera de las cuales combina metros dodecasílabos compuestos (7 + 5) y pentasílabos. No se sigue un orden concreto ni en la combinación de los metros ni en la de las rimas, que son abrazadas, alternas o en pareados, según los casos, aunque siempre en consonante. Aunque en el AV no aparecen como metros concordantes el dodecasílabo compuesto y el pentasílabo, es lógico que lo sean, puesto que el

primero resulta de la conjunción de un metro heptasílabo con un metro pentasílabo. Por otro lado, la combinación del heptasílabo con el pentasílabo, como hemos indicado antes, es armónica, como demuestra la existencia de la seguidilla, basada en dicha concordación. El mismo Navarro Tomás ha apuntado que el dodecasílabo compuesto de $7 + 5$ equivale “a media cuarteta de seguidilla” (AV, 56), y Rubén Darío lo utilizó en el “Elogio de la seguidilla”. La musicalidad conseguida a partir de esta combinación está cerca de lo popular, aunque, cuando menos en Pombo, resulta más sugeridora:

Ya me lo han dicho, hermosa, ya me lo han dicho,
 Que el alma mía,
 Pájaro sin albergue que anda al capricho
 Del espiritual viento de la armonía,
 Encontró un nicho
 En la puerta del templo de tu alma pía.

De nuevo, en conclusión, se puede hablar de verso “semilibre”, dado que, aunque no aparezcan combinaciones métricas especialmente originales, tampoco se respeta lo tradicional completamente, aparte el rompimiento de la configuración estrófica.

El poema “Nelly” (I, 297) es acaso el más complejo desde el punto de vista rítmico, de cuantos compuso Pombo. La disposición de las rimas responde a estrofas muy empleadas en su lírica (sexteto y octava agudos, quinteto), pero los metros presentan una variedad que hace necesario el examen detenido del poema, dejando aparte el poliestrofismo característico de buena parte de la lírica romántica.

Aparecen, mezclados entre versos decasílabos y endecasílabos, metros heptadecasílabos compuestos de $7 + 10$. Esta forma, empleada también por otros románticos, y con importantes pervivencias en el Modernismo, tiene dos módulos, uno heptasílabo (no siempre dactílico, a diferencia de lo que dice Navarro Tomás en AV, 64) y otro decasílabo dactílico. Dado que el primero suele aparecer combinado con endecasílabos, y el endecasílabo y el decasílabo no sólo no son metros concordantes, sino que resultan de ardua armonización, Pombo utiliza una alternancia difícil entre endecasílabos y decasílabos en el

resto del poema, manteniendo el ritmo por el carácter dactílico de todos ellos, de tal modo que el heptasílabo resulta la única variación rítmica. El difícil equilibrio acentual resulta aun a pesar de que el heptasílabo alterna por regla general con endecasílabos normales, y no con los que acentúan en séptima (los de gaita gallega), como puede verse en el siguiente esquema:

óóóóóó óóóóóóóó
 óóóóóóóóóó
 óóóóóóóóóó

En el quinteto final se introduce una dificultad adicional, de signo diverso, puesto que eslabona decasílabos y pentadecasílabos, aunque unos y otros dactílicos simples:

óóóóóóóóó
 óóóóóóóóóó
 óóóóóóóóó
 óóóóóóóóó
 óóóóóóóóóó

Aunque en este último caso el ritmo no es tan perfecto como en los anteriores, la lectura del fragmento final manifiesta, con la mínima violencia de una acentuación rítmica secundaria sobre *al* para mantener la regularidad dactílica, que, aunque no tan exquisito como Rubén, Pombo tenía un oído musical magnífico, si bien tal vez necesitado de una depuración superior:

¡Oh virtud, cómo te han calumniado
 Los que más saber piensan que Dios su Creador!
 Del pecado el camino es errado;
 Mas tú el recto, el seguro, el sagrado
 Para ir al corazón que sea digno de amor.

Es claro, tras este análisis métrico, que se trata de un poema semilibre, puesto que en él aparecen combinados metros muy distintos, aunque se mantenga la rima y la estrofa. Se nos ocurre que, aunque en este segundo caso la regularidad no se mantiene de un modo tan estricto, podemos considerar en el mismo poema otra posible esquematización rítmica, combinando metros simples y compuestos y con pies, todavía, pre-

dominantemente dactílicos (esta posibilidad plantea el problema de la medición de *Creador* como tetrasílabo)

óóóóóóóó
 óóóóóó óóóóó
 óóóóóóóó
 óóóóóóóó
 óóóóó óóóóó

“¿Somos felices?” (I, 127-129) es una silva especial, con muy pocos heptasílabos y carente de rima sistemática (sólo aparecen unas asonancias dispersas). No podemos considerarla “arromanzada”, puesto que la recurrencia de timbres es mucho más esporádica — aparte su asistematicidad — que en el romance. No respeta, por tanto, una de las características esenciales de este poema no estrófico, por lo que podríamos llamarla “silva en verso suelto”, habida cuenta de que en ocasiones hemos visto cómo al propio Pombo se le escapan — o pone intencionadamente — rimas dispersas en el verso blanco. Este tipo de silva es bastante común en el autor que estamos estudiando, quien no cultivó sino la mayor, flexibilizándola en otros casos de manera similar a la de este poema (*v. gr.* “Gracias”, I, 86).

La complicación mayor, empero, viene dada por el final, constituido por un serventesio asonantado:

Noche del corazón que ni un rayo de cólera alumbra,
 Desolación mortal que Dios mismo parece esquivar,
 Cadáver que a un tiempo rechazan el mundo y la tumba,
 Y entre el mundo y la tumba con fantasmas batiéndote vas.

El esquema rítmico de estos versos es el siguiente:

óóóóó óóóóóóóó
 óóóóó óóóóóóóó
 óóóóóóóóóóóóóó
 óóóóóó óóóóóóóó

Así, pues, la combinación de metros es:

- A) Tres heptadecasílabos del tipo 7 + 10, que ya ha sido estudiado a propósito de otro poema.

B) Un pentadecásilabo dactílico insertado entre el segundo y el cuarto de los anteriores.

El ritmo, de nuevo, se debe a la reiteración de los dactilos, que, dado que el ritmo de la lengua tiende a ser trocaico, es más perceptible, teniendo en cuenta el concepto formalista de la desautomatización. Una vez más, ante la ruptura de la homogeneidad métrica, podemos hablar de verso semilibre. No tiene sentido preguntarse si son o no metros concordantes (el AV no los recoge), ya que lo pertinente en estos casos es el acento, no la cantidad silábica.

El poema "En la cumbre" (I, 351-359) está compuesto por varias secciones; las seis primeras de las cuales (deca sílabos compuestos) tienen una disposición paraestrófica irregular, que nos permite hablar de ruptura de esta unidad. Lo mismo puede decirse de los grupos noveno y décimo. La ruptura de la unidad estrófica, en combinaciones no catalogadas por Navarro Tomás (en ME, REE ni AV) ocurre con características análogas a las apuntadas a propósito del poema anterior en "El día de desengaño" (I, 217) y "A Laura del Valle" (II, 218-220). A ello debemos unirle varios casos de combinaciones estróficas absolutamente desusadas, y que seguramente no responden a un propósito intencionado de Pombo por ajustarse a su estructura, puesto que aparecen muy esporádicamente.

En el poema "Aire" (I, 208) se tiende a desbordar, mediante el verso agudo final, la independencia de las estrofas, en aras de la consecución de superior cohesión de la unidad poemática. Así, su estructura es del tipo 5a/ 5a / 5b / 5b / 5c / 5c + 5é // 5d / 5f / 5d / 5f / 5c / 5c + 5é // 5c / 5a / 5c / 5a / 5a + 5é. Algo similar, aunque con isometría excepto en el verso con que el poema se cierra, que consideramos truncado voluntariamente por el poeta para que lo complete el lector (al modo de Bretón de los Herreros en su célebre "Soneto a la pereza") ocurre en "Valsando" (II, 143-144).

En "La gloria colombiana" (II, 70) y "El Natalicio de la patria" (II, 74) emplea un tipo de undécima heterométrica aguda, formada por deca sílabos y hexa sílabos dactílicos (metros

concordantes según AV, 81); los primeros, en número de seis, riman de la forma AÉAÉOÉ; los segundos, OéOéé.

Aunque la décima puede presentar formas variadas desde sus orígenes, en el REE no se clasifica ninguna del tipo 7a / 7b / 7a / 7b / 7c / 7d / 7c / 7d / 5d / 5c, que es al que responde "A Tegualda" (II, 34). Del mismo modo, varios de los quintetos, cuartetos y sextetos heterométricos que utiliza Pombo no están catalogados en el REE, pero dado el empleo de metros concordantes habituales en composiciones análogas no es menester referirse a ellos más por extenso.

5. REFLEXIÓN FINAL Y CONCLUSIONES

Aunque no hemos puesto en relación salvo esporádicamente la métrica de Rafael Pombo con el momento en que el poeta escribía, nos parece llegado el momento de hacer algunas referencias a la evolución poética de Pombo, que pueden establecerse, aunque siempre con la flexibilidad de juicio que recomienda la prudencia, a través de las preferencias del bogotano por unos metros o formas estróficas u otros. Como se sabe, un poeta puede en determinados momentos sentirse especialmente propenso a una determinada "manera" literaria; en realidad, nadie es ajeno a su tiempo, y todos nos sentimos cerca de lo que éste trae, de lo que a éste le es propio, aun cuando queramos diferenciarnos de los demás. Si no fuera así, no se podría hablar del estudio sincrónico de la literatura al cual se refiere la ciencia literaria alemana desde hace aproximadamente dos décadas. Tampoco sería factible, lógicamente, caracterizar un determinado período histórico sino por sus diferencias. Aunque sea, en este aspecto, cierta la máxima de Goethe respecto a que las cosas son diferencias que nosotros ponemos, nos parece que tales diferencias buscan la discriminación, no la confusión, por lo que en cuanto a los movimientos literarios deben establecerse no intrínseca, sino extrínsecamente (no en un movimiento dado, sino a partir de éste, respecto a los demás). Ahora bien, ello no debe hacernos olvidar que cada autor posee su propio estilo, aunque pertenezca a su tiempo — no puede ser univer-

sal o eterno quien no ha sido o es contemporáneo —, y que es después de demostrada la propia historicidad cuando cabe encontrar la peculiaridad propia.

Rafael Pombo fue, sin duda, un poeta romántico, pero este adjetivo no conlleva en éste, como en tantos otros casos, connotaciones de “falta de formación”, puesto que su labor de traducción es muestra inequívoca de su profundo conocimiento de otras literaturas. Con razón apunta Raimundo Lazo:

La sinceridad derramada en su contenido poético da a la obra de Pombo definidor, natural carácter romántico; pero lo flexible de su capacidad de creación le permite adoptar el estilo clásico con fácil sujeción a sus normas, del mismo modo que se acomoda sin esfuerzo su genialidad de traductor al ser y al estilo de los grandes modelos de la poesía universal...¹⁰.

La extensión de la vida de Pombo, en la que no dejó de escribir, exige necesariamente cambios. Aunque a primera vista la evolución más patente es la ideológica, si profundizamos llegaremos a la conclusión de que, consciente o inconscientemente, el estilo (no olvidemos la tan traída definición de Buffon o las ideas de Escarpit y la crítica sociológica) se va adaptando. A partir de los metros empleados podemos confirmar la división tradicional que se viene haciendo de la poesía de Pombo, si bien debe intensificarse la transición que marca el inicio de la etapa final, puesto que en ésta los metros son muchísimo más tradicionales y clásicos, los ritmos menos estentóreos, y las irregularidades prácticamente inexistentes. La unidad, empero, existe, dado que la personalidad y los gustos particulares del autor también dejan, lógicamente, su huella. Variedad y unidad, por tanto, no resultan contrarios, sino términos conversos: dos caras de una moneda única, la actividad poética de Pombo, que Raimundo Lazo ha glosado así:

Versificó desde su infancia hasta el último año de su larga vida. Impresiona la pluralidad de sus temas, la de sus formas métricas, la flexibilidad de su estilo. Cantó con emocionada naturalidad o con majestuosa grandeza o con alegre voz de pueblo al son del bambuco o con ingenuidad

¹⁰ *El romanticismo*, México, Porrúa, 1971, pág. 71.

graciosa de infancia o con ágil humorismo o impulsado por el erotismo o quebrantado y confuso en las tinieblas de la duda o animado por la fe religiosa o exaltado por el entusiasmo patriótico, al mundo en todos sus aspectos físicos y sociales, al arte que llenó y animó toda su vida, al hombre en todas sus edades (*R. L.*, 71).

Las pruebas concretas de ese cambio, en cuanto a los metros, pueden rastrearse desde lo más evidente (disminución de versos masculinos y esdrújulos, menor variedad de metros y empleo frecuente de los más cultivados en la tradición hispánica, regularización con arreglo a lo habitual en los casos de heterometría...), hasta lo más profundo (aparición de un verso menos rico en sonoridades, más reflexivo y reconcentrado —aunque, a decir verdad, también más reiterativo y falto de “mordente”—, tendencia más acusada a ritmos y metros dactílicos, mayor inclinación a lo circunspecto, íntimo y templado...). No obstante, algunas de las singularidades más características de las primeras etapas se mantienen en la última, aunque tal vez con menor insistencia (Pombo en toda su obra se muestra pronto a concluir sus poemas con versos agudos, a rimar, en los poemas heterométricos, versos breves con versos breves y largos con largos, a colocar los versos masculinos en aquéllos y los femeninos en éstos, a relajar las consonancias en los agudos y considerarlas innecesarias en los esdrújulos...). Se puede considerar que estas notas son las más originales, por otro lado, de la poesía de Pombo¹¹.

Si bien predomina el endecasílabo a lo largo de toda la producción de Pombo, hay que señalar que parece haber una

¹¹ Sobre la métrica de Rafael Pombo existen ya varios trabajos, aunque de tipo distinto al nuestro. Lo más completo es, hasta la fecha, la parte correspondiente de la monografía de HÉCTOR H. ORJUELA (1975, 371-400). Recoge una nota que no puede olvidarse en una aproximación, por más que no sea éste el núcleo fundamental de la nuestra, al ritmo de Pombo: el poeta conoció durante su estancia en los Estados Unidos el *Sistema musical de la lengua castellana*, de SINIBALDO DE MAS. Estas páginas aparte, véase el artículo de JOHN T. REID, “Una curiosidad métrica en la literatura colombiana” (*Universidad de Antioquia*, Medellín, VIII, núm. 29 (1938), 5-16).

(Quiero aprovechar la ocasión para expresar mi agradecimiento a doña Isabel Paraíso de Leal, sin cuyo magisterio y ayuda desinteresada este trabajo no hubiera podido llevarse a cabo).

disposición favorable en su poesía a la abreviación del metro, aunque nunca abandona los alejandrinos. Sin embargo, es éste el único verso compuesto que mantiene una presencia real en los poemas últimos.

En lo referente a las estrofas, lo más llamativo es la afición creciente por el soneto, que empieza a aparecer en poemas amplios, compuestos exclusivamente por esta modalidad — la cual nunca entró a formar parte de poemas en que concurren otras —. Una buena parte de ellos son de tema religioso-moral, incluso marianos. En otras formas distintas puede notarse también un intento, tal vez inconsciente, de ajustar la forma estrófica al contenido, lo cual tiene su máxima expresión en el acoplamiento de temas y tonos populares en metros y estrofas de tipo popular.

En el arte menor, la décima se consolida como contrapunto del soneto en el mayor. La única forma tradicionalmente considerada popular que aumenta de modo llamativo es el romance, mientras que desaparecen casi totalmente algunas estrofas románticas por antonomasia, y muy cultivadas por Pombo en sus etapas primeras: sextillas y octavillas agudas (y sus correspondientes en el arte mayor). Las estrofas heterométricas regulares aparecen con una frecuencia ligeramente superior.

Otros datos de interés pueden ser la parcial eliminación de ciertas licencias, la práctica de la sinalefa ante el axis rítmico, el ajuste de alguna estrofa a una determinada modalidad acentual y a una disposición de versos masculinos y femeninos concreta, etc.

Los poemas de Pombo tienen una longitud considerable en toda su producción. Esto no obstante, al final de su vida suelen ser algo más breves, por más que tampoco tanto como algunos ejemplos aislados de los primeros momentos. Por otra parte, la disposición estrófica se va haciendo más rígida, menos flexible. En algunos momentos (sobre todo en la poesía del período central del XIX) aparecen estrofas truncadas o extendidas, como si se estuviera pretendiendo alcanzar la unidad poemática.

Por lo que se refiere a sus aportaciones para la flexibilización del verso, de la rima consonante, licencias poéticas... , podemos apuntar que, si bien no dieron los románticos en general — y Pombo en particular — aportaciones métricas parangonables con las modernistas,

... no siempre los modernistas fueron justos en reconocer — cuando los había — precedentes románticos. En más de una línea el modernismo era la culminación de reacciones y ansias que nacían, precisamente, con los románticos. Encontramos, así, más de un atisbo, débiles intentos, que van a cuajar finalmente con los modernistas, cuyas audacias hacían aparecer muchas veces a los románticos a mayor distancia de la que existía en realidad (*RAH*, 248).

En conclusión, el poeta Rafael Pombo, ya en los poemas intrascendentes e improvisados en una fiesta mundana, ya en los más reflexivos y conscientes, fue un poeta de preparación literaria suficiente y recursos técnicos sobrados, que supo acomodar el aliento de su lira a la plasticidad del verso, en una obra unitaria, en algún momento irregular, pero siempre pléutica y vigorosa. Su “militancia” romántica le llevó en sus primeras etapas a la protesta y el énfasis declamatorio, junto a la angustia consustancial a este movimiento; en consonancia con lo cual, según se ha intentado demostrar en las líneas previas, fue uno de los iniciadores de la ruptura con la tradición métrica, y por tanto tuvo algo de “precursor” (en el sentido que literariamente suele dársele a esta palabra) del Modernismo.

PABLO CARRASCOSA-MIGUEL

Universidad de Valladolid.