



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**rima.** Del ant. *rimo*, este del lat. *rhythmus*, y este del gr. ῥυθμός (ing. *rhyme*, fr. *rime*, it. *rima*, al. *Reim*, pot. *rima*)

*Identidad de sonidos a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos (Diccionario de la Lengua. RAE).*

La rima, en una u otra forma, ha estado presente como elemento rítmico en la poesía española desde el principio. Solo con la introducción del verso italiano en el siglo XVI empieza a cultivarse un género especial caracterizado por no tener rima, el *verso suelto*, *verso libre* o *verso blanco*. Garcilaso de la Vega lo emplea en su *Epístola a Juan Boscán*. En el último tercio del siglo XVI, los versos *esdrújulos*, considerados por Rengifo como una clase especial de versos, frecuentemente van sin rima. La misma terminación dactílica del esdrújulo, no muy abundante en español, es lo suficientemente sonora como para configurarse como una especie de eufonía, no basada en el timbre, como la rima, sino en el acento, como una especie de lo que podríamos llamar *rima acentual*; por eso, alguna vez, se la ha llamado rima o *consonancia dactílica*. Si en estos casos la falta de rima está asociada a géneros concretos, en el moderno verso libre la rima deja de ser elemento rítmico, aunque puede aparecer en algunas composiciones, como demuestra el ejemplo de Leopoldo Lugones. La inmensa mayoría, pues, de las manifestaciones poéticas en lengua española utilizan como elemento rítmico la cualidad de los sonidos, el timbre. La canonización métrica de este factor rítmico es la rima.

## DICCIONARIOS DE RIMAS

La importancia de la rima en la poesía española explica la existencia y utilidad de los repertorios generales de la rima, desde *La gaya ciencia* (1475) de P. Guillén de Segovia, las *Silvas* de distintos tipos de rimas

(consonantes, esdrújulas, listas de disonantes...) incluidas por Rengifo (1592) y por Caramuel (1665) en sus tratados, hasta los diccionarios de la rima que empiezan a publicarse en el siglo XIX y continúan en el XX. El primero es el de Agustín Aicart, *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana, precedido de los elementos de poética y arte de la versificación española* (Barcelona, 1829); siguen los de Juan Peñalver, *Diccionario de la rima* (Madrid, 1842, reeditado varias veces durante el siglo XIX en París); Juan Landa, *Novísimo diccionario de la rima. Ordenado en presencia de los mejores publicados hasta el día, y adicionado con un considerable número de voces que no se encuentran en ninguno de ellos a pesar de hallarse consignadas en el de la Academia* (Barcelona, 1867), menos interesante que el de Peñalver, a quien sigue; y Eduardo Benot, *Diccionario de asonantes i consonantes* (Madrid, 1893). En el siglo XX hay que mencionar el *Manual de rimas selectas o Pequeño diccionario de la rima* (Barcelona, 1910), de José Pérez Hervás; el *Diccionario de palabras más usuales en la rima* que incluye N. Sanz y Ruiz de la Peña en su *Iniciación a la poesía* (Barcelona, 1940); el de Pascual Bloise Campoy, *Diccionario de la rima, precedido de un tratado de ideas afines y de la rima* (Madrid, 1970); la lista de “Rimas poco comunes” incluida por Antonio J. Onieva en su *Diccionario múltiple* (Madrid, 1971).

Los modernos diccionarios inversos son herramientas muy útiles para el estudio de la rima, siempre que se tenga en cuenta al consultarlos que su ordenación siguiendo la grafía coloca en lugares diferentes palabras que riman aunque su terminación difiera en la grafía (caso de  $b/v$ ;  $g+e,i/j$ ), y que no consideran, como hacen los diccionarios de la rima, el lugar del acento para la ordenación. Entre los más útiles en español, recuérdense los diccionarios inversos de H. de la Campa, y el de Ignacio Bosque y M.

Pérez Fernández (Madrid, 1987).

Además, si de lo que se trata es de ayudar al poeta en su labor, una forma de hacerlo es indicarle también qué palabras no tienen rima. Es lo que hace Rengifo (1977: 272-273) y también Caramuel, en la lista de palabras *disonantes*.

## **RIMA CONSONANTE Y RIMA ASONANTE.**

### **CLASES DE RIMA**

En la historia de las teorías métricas españolas siempre se han distinguido dos sistemas de *rima* (igualdad o equivalencia de sonidos finales de varias palabras a partir de la vocal tónica) : rima *consonante* (igualdad de todos los sonidos), también llamada *rima perfecta* y *rima total*; y rima *asonante* (igualdad o equivalencia de los sonidos vocálicos solo), calificada a veces como *rima imperfecta* y *rima parcial* para el Duque de Rivas, *semicadencia*; y para Vicente Salvá, *semirrima*-. Bien es verdad que Nebrija, enemigo de la rima, que considera necesaria para compensar de algún modo la pérdida de la cantidad silábica, solo habla de consonante, y alude a la asonancia -sin nombrarla de forma especial, sino con el mismo verbo *consonar*- como cosa antigua:

Nuestros mayores no eran tan ambiciosos en tasar los consonantes, y harto les parecía que bastaba la semejanza de las vocales, aunque no se consiguiese la de las consonantes; y así hacían consonar estas palabras: *santa, morada, alba*; como en aquel romance antiguo:

*"Digas tú el ermitaño, que haces la vida santa:*

*Aquel ciervo del pie blanco ¿dónde hace su morada?*

*Por aquí pasó esta noche, un hora antes del alba".*

El testimonio de Nebrija tiene la importancia de señalar un momento de la poesía culta en que la rima asonante no formaría parte de las normas métricas. Y aunque Juan del Encina diferencia los términos *consonante* y *asonante*, la caracterización de este último parece referirse más a un consonante *simulado* que a un sistema de rima asonante comparable a lo que hoy entendemos por tal. Pues para Encina, "*difiere el un asonante del otro en alguna letra de las consonantes, que no de las vocales*", y lo ejemplifica con Juan de Mena, cuando rima en la *Coronación* las palabras *proverbios* y *sobervios*, "*aunque b por v y v por b muy usado está, porque tienen gran hermandad entre sí*" (1984: 89). Encina está pensando en la rima consonante, y cuando habla de los romances dice que "*en los tiempos viejos no van por verdaderos consonantes*" (1984: 91), pero no emplea el término de asonante. En Nebrija se describe perfectamente el hecho de la rima asonante, pero no se le da la categoría de una clase especial, es solo un defecto antiguo de la consonancia. Encina usa el nombre de asonante, pero no ve el hecho de la rima asonante cuando se refiere a los romances viejos - solo dice en ese momento que no son verdaderos consonantes-, sino que lo entiende como un pequeño defecto de la consonancia. Lo que parece claro es que a finales del siglo XV la rima asonante no está canonizada en la teoría métrica de la poesía culta.

A finales del siglo XVI sí se muestra claramente la conciencia de dos sistemas de rima en la métrica española: consonante y asonante. Aunque Rengifo centra todo su interés en la rima consonante, es perfectamente consciente de la rima asonante, que caracteriza indirectamente al definir la consonancia, en la que "*qualquiera letra que discrepe no será Consonante, sino Assonante, el qual pide semejança en las vocales, y no en las*

*Consonantes, como entre Abra, y habla, Ganso y canto*" (1977: 122). El romance se compone de redondillas en las que "no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo, y cuarto verso, porque los otros dos van sueltos" (1977: 39). En la lista de esdrújulos indica el grupo de terminaciones de esta clase que son asonantes, y es que Rengifo, consciente de la particularidad de la terminación esdrújula, plantea, al final de la silva (lista) de esdrújulos, la siguiente cuestión: *Dúdase si es lícito usar de Assonante por Consonante Esdrúxulo*. El uso de algunos poetas lo autoriza, siempre con moderación, y por eso se da la lista de asonantes en la silva (lista) de esdrújulos. Una observación de Rengifo nos da la pista del carácter especial del verso esdrújulo, en el que el uso de la rima consonante no obliga tanto: "Y pusimos tantos [asonantes] aun de los que diferencian mucho entre sí, porque pueden servir para los versos sueltos" (1977: 293).

Caramuel, como buen matemático, traza un cuadro lógico de la rima en el que se distinguen, considerando la terminación a partir del acento: *asonancia* (vocales semejantes y consonantes diferentes), *consonancia* (vocales y consonantes semejantes), *equisonancia* (*rima equisonante*, palabras iguales con distinto significado), *unisonancia* (palabras iguales con el mismo significado). *Disonante* -que en la tradición poética provenzal se llama palabra *fénix*- es la palabra que ni asuena ni consuena (2007: 56). El tratamiento de la rima asonante es más detenido que en Rengifo, pues le consagra un capítulo entero (el III del libro II) con el título de *Sobre las clases de versos asonantes* [*De versuum assonantium generibus* (1665: 119)], con ejemplos de poetas contemporáneos (Góngora, Lope de Vega, José Pellicer, Jerónimo de Cáncer, o Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache), con formas tan variadas como romances hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, endecasílabos y heptasílabos, octosílabo con endecasílabo (8 - a - 11a ; ...). El avance de la integración de

la rima asonante en la moderna poesía culta española se ve en ejemplos tan originales como el del Príncipe de Esquilache (1577/1581 - 1658), cuyas *Obras en verso* aparecen en 1639, con el siguiente esquema: seguidilla inicial (6+5b, 6+5b) glosada en dieciséis hexasílabos con rima asonante: - a - a, a b - b, b c - c, c b - b (2007: 146-147).

Caramuel emplea el término *concento o ritmo* como general para la rima, y lo define (en el art. II, del cap. II del libro I): "*Concento es la conformidad de dos palabras en acento*" (2007: 57). Quiere destacar que solo hay ritmo si el acento está en la misma sílaba de las palabras que riman. El título latino del mencionado artículo II resume bien la terminología: *De Concentu, seu Rhythmo: cuius Species sunt Assonantia, Consonantia, Aequisonantia, et Vnisonantia* (1665: 43). El libro II está dedicado a los VERSOS RÍTMICOS. Y cuando trata de los versos sin rima, habla de *versos arrítmicos* (libr. II, cap. IV, art. III: *¿Existen versos arrítmicos? Y si existen, ¿son los que comúnmente se llaman Heroicos?* En latín (1665: 157): *An sint aliqui Versus Arithmici? Et, An ipsi sint qui vulgo vocantur Heroïci?* Con terminología original, en parte explicable por escribir en latín, Caramuel describe las estrofas según el número de sus versos, de dos hasta diez, llamándolas *dístico, trístico, tetrástico, pentástico, hexástico, heptástico, octástico, eneástico, decástico*; y para las estrofas de más de diez versos emplea el término general de *polístico*.

La identificación de *ritmo* y *rima* -que además de en Caramuel se documenta en Herrera antes (Díez Echarri, 1970: 120)- se ve todavía en Martín Sarmiento, en el XVIII, o en F. Sánchez Barbero, a principios del XIX. *Rima*, como término general no solo aplicado a un tipo de estrofa o una clase de rima consonante -como también hacía Rengifo (1977: 59, 91, 92: *octava rima, sexta rima, rima encadenada*, y ocasionalmente *rima*

*suelta*) -, en el siglo XVIII se identifica con la rima *consonante*. Así en el capítulo sobre la rima añadido en la segunda edición de la *Poética* de Luzán: "*Los consonantes o rimas (este nombre les daré para no confundirlos con las letras que también llamamos consonantes) consisten...*". Hermosilla, en 1826, aunque anuncia el cuadro terminológico que nos es familiar desde Bello, todavía reserva un sentido de *rima* como sinónimo de rima consonante, aunque también lo emplea como término general: "*Lo que caracteriza nuestra versificación y la distingue de la antigua es la rima perfecta o imperfecta. La primera llamada con propiedad rima o consonancia... La segunda, llamada asonancia...*". Con Bello, *ritmo* se desvincula ya claramente de *rima*, que sin duda es el término general, definido como "*semejanza de terminación entre dos o más dicciones*" (José Domínguez Caparrós, 1975: 411, 475, 476).

Vemos que ni terminológica ni conceptualmente el sistema de la rima española es inmutable, ni siempre ha estado canonizado en los mismos términos. Es lógico que el distinto estatus de la rima asonante se refleje en la teoría métrica. De cualquier forma, en los siglos XVIII y XIX queda bien establecida la teoría de lo que es la rima en métrica española. Recogemos seguidamente los resúmenes del pensamiento acerca de la rima que hicimos en nuestro trabajo sobre las teorías métricas de esa época (José Domínguez Caparrós, 1975: 308-309, 347-350). En el siglo XVIII se caracteriza y diferencia perfectamente el consonante y el asonante, así como los tipos de rima *aguda* (*rima oxítona*, o *rima masculina* de los franceses), *grave* o *llana* (*rima paroxítona*, o *rima femenina* de los franceses; la alternancia de rimas masculinas y femeninas es definida como *rima francesa* por D. C. Clarke) y *esdrújula*, según el lugar del acento en la palabra que rima. El tipo normal es el de rima grave, y los versos agudos solo están bien en composiciones cantadas, según Luzán, mientras que los

esdrújulos solo se deben emplear en asuntos jocosos. Sin embargo, el gran rimador Iriarte considera los versos esdrújulos dignos de aprecio por su dificultad. La rima asonante es propia de España, señalan la Academia y Luzán, y el consonante es más sonoro y hace que las palabras se graven mejor en la memoria, según Iriarte. Sin embargo, Jovellanos, fiel al modelo de estética neoclásica, no es muy partidario del verso consonante porque con la rima se ocultan los defectos de acentuación, y prefiere el verso *blanco* (sin rima). De ahí que Munárriz sitúe el consonante en la región media de la poesía y no en la alta.

Es muy significativo el cambio que hay entre la primera y la segunda edición de la *Poética* de Luzán: en la primera, llevándose de ideas clasicistas, la rima solo debe obedecer como una esclava, como quería Boileau, mientras que en la segunda edición encontramos el capítulo más completo y amplio que sobre la rima se escribe en el siglo XVIII.

Se señalan también tipos especiales de disposición de la rima: *engerida*, *eslabonada*, *ecos* y *verso leonino* -con *rima doble*, entre hemistiquio y final. En cuanto a las reglas de la rima, si bien no son tan completas como las que se dan en el siglo XIX, no faltan las indicaciones para una lista de normas que hay que tener en cuenta, como son: no mezclar asonantes y consonantes, no asonar los versos sueltos; que las rimas sean naturales, que los versos terminen preferentemente en sustantivo; no colocar muy juntos los versos rimados, ni tampoco demasiado separados, aunque Luzán admite hasta seis versos entre dos que riman (Balbín hablará de *rima espaciada* si hay más de un verso entre las palabras que riman); no colocar vocablos que rimen en asonante (*asonantados*) o en consonante (*aconsonantados*) en el interior del verso. Es Luzán, en la segunda edición de su *Poética*, quien hace una relación más completa de las normas que hay

que tener en cuenta.

En lo referente al origen de la rima, o se admite un origen oriental y godo (Martín Sarmiento), o solo godo (Tomás Antonio Sánchez), o árabe (Juan Andrés). Sin embargo, no falta tampoco quien, anticipándose a Bello, sostenga un origen latino, como Luzán y Luis Josef Velázquez (este autor une lo latino y lo árabe), e incluso Tomás Antonio Sánchez entrevé las posibilidades de un origen latino. El asonante se deriva del consonante (Luzán y Velázquez). Creemos, pues, que el siglo XVIII cumple perfectamente su papel de paso entre el Siglo de Oro y el siglo XIX, donde se desarrollan más las teorías sobre la rima y se forma un cuerpo más coherente de doctrina.

En el siglo XIX, la valoración de la rima va desde considerarla como un "ornato casual" (Masdeu), o creer que es una traba para la imaginación del poeta (Sánchez Barbero), hasta considerarla como un elemento rítmico casi necesario (Coll y Vehí) sin el que a veces no se percibiría el ritmo solamente por el número de sílabas. La opinión más común de los tratadistas es considerarla como un elemento accidental de la versificación, y una característica de la versificación moderna frente a la clásica (Hermosilla). Por otra parte, Bello y Príncipe reaccionan contra la acusación de que la rima quite libertad de inspiración al poeta. En cuanto al asonante, su valoración va desde considerarla menos perfecta que la rima consonante pero más difícil que el verso sin rima (Masdeu) a creer que es una especie de rima difícil (Bello) o preferirla al consonante (Aicart), y hasta a reaccionar contra el nombre, general en el siglo XIX, de *rima imperfecta* que se le suele dar (García Álvarez). Y se hacen observaciones de tipo estilístico tan finas como las de Eduardo de la Barra a propósito del asonante en Bécquer. En general, se considera el asonante como un tipo de rima típicamente español. Se inventan otros nombres para designarla, como

los de *semirrima* o *semiconsonancia* (Salvá); y se distinguen varios tipos de asonante: *imperfecto* o *compuesto* (si tiene diptongo con *i*, *u* en la sílaba tónica) y *perfecto* o *simple* (Benot). También empieza a sistematizarse y a verse la importancia que la fonética tiene en el estudio de la rima (Gallardo, Benot). Incluso se vislumbran nuevos tipos de rima, como la que Marroquín llama *semiasonante* (coincidencia solo de la vocal tónica: *toro*, *alcoba*), o la *aliteración*, estudiada sobre todo por los americanos (Bello, Caro, De la Barra). Tienen muy poca aceptación entre estos tratadistas los tipos especiales de rima llamados *eco* (repetición inmediata de la rima: "Peligro tiene el más probado vado" es un verso *ecoico*, y tiene *rima refleja*; se puede llegar a la *repercusión* de la *rima triple*, como en "El Perú se declara, clara, ara"; si la repetición es al principio del verso siguiente, se llama *eco encadenado* o *eco engazado*, y si se repite la misma palabra, D. C. Clarke habla de *repetición*, *réplica* o *represa*; en los distintos casos de rima de final y principio del verso siguiente se ha hablado también de *rima enlazada*, *acróstico* (formación de palabras con las letras o sílabas iniciales, intermedias o finales de cada uno de los versos leídas verticalmente) -para estos casos de un papel importante del principio de verso se ha hablado de *rima inicial* alguna vez-, y *laberinto* (poema que admite una lectura con sentido en distintas direcciones). Los llaman "delirios y necedades" (Aicart); de "capricho" califica Bello las *rimas internas*, y de "desgraciadísima consonancia" los versos de *cabo roto* de Cervantes en el *Quijote*, que suprimen la parte de la palabra final de verso que sigue a la vocal tónica (*Si de llegarte a los bué-, / libro, fueres con lectu-, no te dirá el boquirru-, que no pones bien los de-*). Muy breves alusiones se hacen al verso *leonino* -con rima entre sus dos hemistiquios (rima *leonina*). Al mismo tiempo, las normas que se dan sobre el empleo de la rima crecen hasta el punto de que no bajaría de cincuenta el número de estas en una

relación más o menos completa. Este es el fruto de una observación detenida del mecanismo del verso.

## ESTILÍSTICA DE LA RIMA

No parece del todo inútil hacer una breve relación de las principales normas y observaciones sobre el uso de la rima. Masdeu dice que no consueñan palabras con *b* y palabras con *v*, y aunque Bello y Salvá tienen este uso por licencia, es general la admisión del consonante *b* y *v*. Masdeu dice que es mejor el consonante que es raro y difícil, mientras CoII y Vehí aconseja que no sean "vulgares, ni raros, ni difíciles", y Bello observa que agrada más la rima cuanto menos obvia parece. No debe terminar el verso en un artículo, conjunción o preposición (lo que Dámaso Alonso llamará *rima funambulesca*). Salvá, Bello y Felipe Tejera admiten consonantes sobresdrújulos. Se critican los consonantes del tipo *veinte / -ente, mármol / árbol*. Se llama rima *pobre* la formada por palabras de terminaciones análogas (Bello), y otros llaman a esto *consonante abundancial* (Campillo y Correa). Frente a la rima *pobre* está la rima *rica* (Bello, De la Barra). Pueden consonar palabras fonéticamente iguales si tienen distinto significado. No está bien la sucesión inmediata o alternativa de consonantes. No se deben dividir las palabras, rimando un elemento distinto del final, como hace Fray Luis de León con "*miserable/mente*". No consonar tres versos seguidos. No poner más de tres versos entre consonante y consonante. No usar más de cuatro versos con un mismo consonante en una estrofa. No repetir el mismo consonante sino después de que se haya olvidado. No asonar consonantes distintos. No utilizar en la rima el *ripio* palabra forzada por la necesidad de la rima y que desentona en el conjunto. Compensar los consonantes pobres, cuando se utilicen, con otros ricos. Los agudos en *u* y los esdrújulos constituyen rimas ricas. Los consonantes agudos y esdrújulos pueden ocupar cualquier lugar en estrofas

octosilábicas. En otra clase de versos, no comenzar con agudos. No poner dos versos agudos seguidos. Los agudos se sienten aunque haya más de tres versos interpuestos. No consonar más elementos de los necesarios. Que no sean iguales todas las palabras de un verso en su vocal final. Que las vocales acentuadas del verso sean diversas. Que el verso termine en palabra importante, y por tanto, que no termine en adjetivo. No consonar o asonar palabras en el interior del verso. A veces se mezclan consonantes llanos con asonantes agudos (De la Barra, Benot). Se mezclan también agudos que riman entre sí con esdrújulos que van libres. No usar asonantes en estrofas clásicas cuyo uso tradicional es con consonante. Esta puede ser una relación desordenada de las principales normas que hay que tener en cuenta en el uso de la rima consonante, según los autores del siglo XIX. Algunas de estas normas son comunes al asonante.

Las normas específicas del asonante constituirían la siguiente lista: pueden ser llanos, agudos, esdrújulos y sobreesdrújulos. Los agudos solo asuenan con los agudos, mientras que los llanos pueden asonar también con los esdrújulos. Los asonantes agudos solo se emplean en asuntos jocosos. Los esdrújulos no se han usado mucho (solo Iriarte) y siempre en parajes análogos de la estrofa. Son mejores los asonantes que tienen *o* o *u* acentuadas. No utilizar asonantes fáciles, como son los participios en *-ido*, *-ado* ... Evitar la consonancia. No asonar los versos sueltos. No repetir la misma palabra asonante en una serie. A veces, los versos pares tienen un asonante y los impares otro. Lo mismo ocurre con las estrofas. Salvo en composiciones populares (seguidilla), hay que usar un mismo asonante en toda la composición. Algunos no son partidarios de tiradas muy largas con el mismo asonante (Bello, Príncipe).

En lo tocante al origen de la rima, se hace fuerte durante este siglo la teoría del origen latino, fundamentándose en una investigación filológica bastante segura. Es la teoría defendida por Bello, Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo, con diversos matices. Las teorías dieciochescas siguen teniendo algún defensor, aunque en franca minoría. En cuanto al asonante, en general, se tiene por una derivación del consonante, aunque no faltan opiniones contrarias.

El trabajo de Andrés Bello (1835), que integra en el estudio del verso la atención a la fonética, inaugura el análisis sistemático y detallado de las condiciones fónicas de la rima consonante y asonante. Este tipo de análisis, especialmente necesario en el caso de asonancias en que están presentes diptongos y triptongos, conoce un gran desarrollo a finales del siglo XIX, con Eduardo Benot (*Prosodia castellana i versificación*, 1892), y a principios del XX, con Felipe Robles Dégano (*Ortología clásica de la lengua castellana*, 1905).

La definición de las formas de la rima, su disposición en la estrofa y su valor estilístico están exigiendo un trabajo de síntesis general sobre lo que se ha dicho de la rima en la métrica española. A la espera del mismo, la obra de Daniel Devoto, *Para un vocabulario de la rima española* (1995), es la mejor introducción a la riqueza formal y conceptual de la rima. Piénsese en distinciones como: *rima consonante, perfecta o total, dactílica (rima esdrújula: Pitágoras, ágoras; rima proparoxítona, y alguna vez llamada rima deslizante), rima consonante imperfecta (celo, cielo, vuelo), simulada (veinte, lente; mármol, árbol; periódica, pitagórica), andaluza falsa (hizo, paraíso; mayo, caballo), idéntica (repetición de la palabra con idéntico sentido), intensa (labradora, adora), rima partida (versos de cabo roto o pie cortado: escude-, discre-; Quijo-, polvo-), etc...* O piénsese en la disposición de la rima: *abrazada -rima chiusa (A B B A), cruzada o*

*alterna* (A B A B), *continua* (A A A A), *pareada* o *gemela* (A A B B), *interpolada* (AABCCB), *eco* o *rima en eco* ("y goce el bien tan sin cuidado Dado"), *rima interna* -también llamada a veces *rima doble*, *rima encadenada*, *rima al mezzo* ("y el amoroso afecto y celo *ardiente* / figurado y *presente* está en la cara"), o *rima mixta* (D. C. Clarke) si se combina con la rima final-, *rima ocasional* de algunos versos entre versos sueltos. Pero los matices y las distinciones que se han hecho no quedan agotados, ni muchísimo menos, en la muestra anterior. Piénsese en una forma tan ingeniosa como la de la *guirnardilla* o *escaleruela* -ocho endecasílabos en que la rima interna se desplaza una sílaba sucesivamente en cada verso-. Véanse los capítulos dedicados a la rima en el manual clásico de Rafael de Balbín (1975: 219-272) o en el más reciente de Varela, Moíño y Jauralde (2005: 99-107).

Pasando a lo mucho que se ha escrito sobre la estilística de la rima, puede quedar claro el amplio campo de temas si, en rápida síntesis, recordamos tópicos como los siguientes. En general, se aconseja que la rima no debe ser muy esperada por apoyarse en relaciones gramaticales y semánticas muy obvias, y por eso no hay que usar ni rimas idénticas, ni homónimas; conviene evitar simples y compuestos en la rima. Son casos de *rima fácil*. Pues la rima es más apreciada si los elementos no rimantes se alejan más. En este sentido, es *rima pobre*, abundante o débil la rima que acude a paradigmas verbales (*rima categorial*) o a palabras muy usadas ya en la rima (*rima apagada*). Es *rima rica*, sin embargo, la *rima acategorial* y la poco usada.

No hay que mezclar asonante y consonante; el asonante se tolera en series más largas que el consonante. La rima, por otra parte, puede ser índice de la poética de una escuela, y es uno de los lugares en que se

pueden manifestar los tópicos de dicha escuela. Como razones generales contra la rima, se ha pensado que: la necesidad de rima fuerza el sentido -F. de Herrera ya hablaba en el siglo XVI de la dificultad de la rima consistente en que "*disturba muchas i hermosas sentencias*" (Díez Echarri, 1970:120); cansa una repetición constante de sonidos; el oyente, por atender solo a la repetición del consonante, olvida otros aspectos de la poesía. Por el contrario, no se olvida, como razones a favor de la rima, que esta intensifica la emoción, puede engendrar ideas del poema, o llega a ser, a veces, el origen de sus mayores bellezas. Que la rima puede ser factor activo de la creación, lo vio ya Rengifo al ponderar la utilidad de su lista de consonantes en seis provechos y situar en el cuarto el siguiente:

Los mismos Consonantes como se van leyendo, van dando conceptos, y abriendo la vena y el camino no solo para acabar vna copla, sino para començar y proseguir otras (1977: 121).

## **EL VERSO SIN RIMA**

En la poética neoclásica se valora bien el verso sin rima, por su mayor dificultad, ya que no cuenta con la ayuda de la eufonía para enmascarar posibles carencias. Luzán distingue el verso *rimado*, el *suelto* (sin rima de ninguna clase) y el *libre* (mezcla de largos y cortos, y con algunos rimados). Se interesa Luzán por la historia del verso suelto, introducido por Boscán y Garcilaso, abandonado en el XVII y recuperado, en el XVIII, por Agustín de Montiano en sus tragedias. Luzán no tiene dudas de la mayor exigencia de ingenio, estudio y lima en el verso suelto. Una manifestación típicamente neoclásica del aprecio por el verso suelto es la de Francisco Sánchez Barbero, en sus *Principios de Retórica y Poética* (1805):

El verso suelto, llamado así por oposición al rimado, es el que mejor se aviene al género heroyco. Noble, grandioso, fluido, sonoro y desembarazado, ignora las prisiones de la rima: se revuelve con una viveza y libertad increíbles... este es el verso que se debía adoptar especialmente para las composiciones altas (1805: 175).

Contra casi todo lo que se venía diciendo en esta época, Andrés Bello da las razones por las que le parece que el verso suelto es el más fácil de todos:

El más sencillo de todos los metros es el de los *versos sueltos*. En efecto, no habiendo en ellos rimas, sino accidentalmente, cuando se le ofrecen al poeta sin buscarlas; no habiendo tampoco variedad de medidas, o en caso de haberla, no sucediéndose los versos de diferentes especies en un orden fijo, y colocándose arbitrariamente las pausas mayores, la serie de accidentes cuya repetición constituye el metro está reducida al ámbito de un solo verso; de manera que verso y metro son aquí palabras sinónimas. No se acostumbra versificar con tanta libertad, si no es en yámbicos endecasílabos puros, o mezclados con heptasílabos (1981: 223).

Lo que destaca Bello es la libertad estrófica. Hacia finales del siglo XIX disminuye el entusiasmo por los versos sueltos (José Domínguez Caparrós, 1975: 350-355).

La estructura del verso sin rima es comentada también a propósito del encabalgamiento, para observar que el verso suelto *"permite que los versos monten unos a otros con tanta libertad como en el exámetro latino o acaso aun mayor"* (Blair), o para aconsejar a quien componga versos sin rima *"que procure enlazar o encadenar los versos pasando con el discurso del uno al otro, de modo que se corte, o se concluya el sentido las más de las*

*veces a mitad de verso; rara vez en el fin*" (Masdeu). Todavía a finales del siglo XIX, el chileno Eduardo de la Barra escribe: "*Manejado el enjambamiento con destreza, sobre todo en los versos sueltos y en el diálogo dramático, da variedad, soltura y gracia a la estructura métrica*" (José Domínguez Caparrós, 1975: 275-294).

Como puede apreciarse, los aspectos que tienen que ver con la teoría de la rima española son muchos y muy variados. Si de los rasgos generales, relacionados con la descripción o la estilística, pasamos al análisis de los caracteres particulares del uso de la rima en una escuela, una época o un autor, podemos decir que hay un inmenso campo en la métrica española que está esperando ser explorado en detalle. Se trataría de ir construyendo repertorios y rimarios del tipo de los publicados por Ana Gómez Bravo (1998) o Mónica Güell (2008). Véase **blanco (verso)**.

## BIBLIOGRAFÍA

BELLO, Andrés. *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago de Chile, Imprenta de la Opinión, 1835 (disponible en:

[http://books.google.com/books?id=iEPWAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=m%C3%A9trica+Bello&hl=es&ei=NY1TTsrnGYrOsgbwrBQe&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=2&ved=0CC8Q6AEwAQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=iEPWAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=m%C3%A9trica+Bello&hl=es&ei=NY1TTsrnGYrOsgbwrBQe&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CC8Q6AEwAQ#v=onepage&q&f=false)

consulta 23, 08, 2011); *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, en *Obras completas de Andrés Bello*, VI, *Estudios Filológicos*, I [1955], Caracas, Fundación La Casa de Bello, 1981, segunda edición facsimilar.

CARAMUEL, Juan. *Primus Calamus. Tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam*, apud Sanctum Angelum della Fratta, ex Typographia Episcopali Satrianensi, 1665; *Primer Cálamo. Tomo II, que pone ante los ojos la Rítmica*, introducción y edición al cuidado de Isabel Paraíso, traducción de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo, Carmen Lozano, Valladolid, Universidad de Valladolid, coedición con Universidad de Murcia, UNED, Junta de Castilla y León, 2007.- DEVOTO, Daniel. *Para un vocabulario de la rima española*, Paris, Publication du Séminaire d'Études Médiévales Hispaniques de l'Université de Paris XIII, 1995, (Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, volume 10).DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española [1592]*, edición facsímil de la segunda edición (Madrid, Juan de la Cuesta, 1606), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, (Colección Primeras Ediciones, 7). [Edición, introducción y notas de Ángel Pérez Pascual, Kassel, Edition Reichenberger, 2012.]- DÍEZ ECHARRI, Emiliano. *Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia del verso español [1949]*, Madrid, CSIC, 1970, reimpresión.- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975, (Revista de Filología Española, Anejo XCII).- ENCINA, Juan del. "Arte de poesía castellana" [1496], en Francisco López Estrada (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 65-93- GÓMEZ BRAVO, Ana M.<sup>a</sup>. *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998.-GÜELL, Mónica. *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2008, (Estudios Gongorinos, 10).-HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso [1580]*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, (Letras Hispánicas, 516).- NEBRIJA, Antonio de. *Gramática sobre la lengua castellana [1492]*, edición, estudio y notas de Carmen Lozano, Barcelona,

rima

Real Academia Española, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011.-  
SÁNCHEZ BARBERO, Francisco. *Principios de Retórica y Poética*,  
Madrid, Imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia,  
1805. SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. *El arte poética en romance  
castellano* [1580], edición de Rafael de Balbín Lucas, CSIC, 1944.

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

UNED. Madrid.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales