

CAPÍTULO 3

LA RIMA

1. LA RIMA, COMPONENTE MÁS LLAMATIVO DEL VERSO

La rima consiste en la identidad total o parcial de los sonidos a partir —inclusive— de la última vocal tónica del verso. Así pues, para que exista rima es necesario que al menos dos versos la contengan. Como en éstos de Garcilaso de la Vega:

7 a «que con rastro abundante
11 A hacen bañar el rostro del amante.»¹

Como decíamos con anterioridad, los componentes del verso español son: la rima, el metro, la disposición de los acentos en el interior de cada metro (esquema acentual), las pausas y la estrofa.

Estos componentes se encuentran, en la realidad del poema, entremezclados y conjuntados. Sin embargo es necesario estudiarlos por separado, para mayor claridad expositiva.

En este examen de los elementos integrantes del poema, comenzaremos en primer lugar por la *rima*, ya que es el que mejor identifica al verso ante la mayoría de los receptores².

¹ La letra minúscula [a] transcribe la rima en los versos de arte menor —de 2 a 8 sílabas—, y la letra mayúscula [A], la rima en los de arte mayor —de 9 sílabas en adelante—.

La falta de rima en los versos se transcribirá mediante los signos [—], [Ø] —en arte menor—, [Ø] —en arte mayor—, o simplemente sin signo.

² Los pueblos hispanohablantes continúan aún hoy identificando lenguaje versificado con lenguaje rimado. «Echar una poesía» presuponía siempre decir algo con rima, aunque la medida exacta de los versos falle, el esquema acentual no se mantenga y el texto carezca de estrofas.

El autor del *Libro de Alexandre*, cuando desea mostrar la gran diferencia que separa la versificación del mister de clería —nuestra primera escuela culta— respecto a la versificación popular de los juglares, escribe esta famosa cuaderna vía:

«Mester trago fermoso, non es de ioglaría,
mester es sen peccato, ca es de cleriezia,
fablar curso rimado per la quaderna uia
a sillauas cuntadas, ca es grant maestría.»

El «curso rimado» o rima consonante, la «quaderna uia» o estrofa poemática, y las «sillauas cuntadas» o metro, parecen efectivamente en este momento los puntales de la versificación culta, que comienza en el siglo XIII y llega hasta nuestros días. El ritmo acentual y el de pausas son elementos mucho más sutiles, y aparecerán bastante más tarde en la conciencia poética y crítica.

2. LA RIMA Y EL CÓMPUTO SILÁBICO DEL VERSO

En la lengua española, la inmensa mayoría de palabras son de acentuación llana o paroxítona. Por eso este tipo de estructura gramatical es la norma métrica, tanto para el cómputo silábico del verso como para establecer la rima. La métrica española, pues, considera que la **rima llana** es la paradigmática³, y determina el cómputo métrico de un verso. Si el verso termina por palabra aguda, tenemos **rima aguda**, y computamos una sílaba más, y si termina por palabra esdrújula, **rima esdrújula**, y computamos una sílaba menos⁴. Así en la «Balada triste del pájaro de agua», de Juan Ramón Jiménez:

6 - [...] «a esas nubes grises
6 a cargadas de lágrimas...

³ No existe en la métrica española, como en la provenzal y francesa medieval, la obligación de alternar una «rima femenina» o llana y una «rima masculina» o aguda. No obstante, en algunos autores que conscientemente se inspiran en Francia podemos hallar un seguimiento ocasional de esta regla. Así Juan Ramón Jiménez en «Balada de la flor de la jara» y «Balada de la mañana de la Cruz».

⁴ También la métrica italiana habla de «rima piana», «tronca» y «sdrucciola», computando exactamente igual que la española.

6 - A la tarde rosa
6 a das una esperanza
6 - de música gris,
6 a de niebla dorada»

3. TIPOS BÁSICOS DE RIMA: CONSONANTE Y ASONANTE

Si entre dos o más versos tenemos identidad *total* de sonidos a partir de la última vocal tónica, hablamos de **rima consonante** o total (fr. «rime», port. «rima consoante», ital. «rima perfetta»). Como en estos versos de Fernández de Andradá:

11 A «Fabio, las esperanzas cortesanas
11 - prisiones son do el ambicioso muere,
11 A y donde al más activo salen canas»

En la rima consonante tienen que ser iguales los sonidos, no las grafías; p. ej. «cava» y «alaba» riman consonantemente.

Si entre dos o más versos sólo tenemos igualdad de *vocales* a partir de la última sílaba acentuada, pero no de consonantes, estamos ante **rima asonante** o parcial (fr. «assonance», port. «rima toante» o «assoante», ital. «assonanza» o «rima imperfetta»). Así en estos versos de San Juan de la Cruz:

12 A «Que bien sé yo la fonte que mana y corre
5 a aunque es de noche.»

La rima marca la frontera del verso, y está reforzada por la *pausa versal*.

4. VERSOS SIN RIMA

Una tercera posibilidad de los versos, además de la consonancia y asonancia, es la «rima cero»: la ausencia de rima. Esto sucede con un conjunto de formas poemáticas renacentistas que aspiran a reproducir la métrica grecorromana, carente de rima: endecasílabos sueltos, heptasílabos sueltos, estrofa sáfico-adónica, etc. Suelen ser llamados versos

sueltos o blancos⁵. También encontramos rima cero en muchas formas de verso libre (aunque no en todas).

La rima cero siempre es indicio de métrica culta, ya que la versificación popular considera la rima indisoluble del verso, y prefiere la rima asonante. Suena así en la elegía de Concha Zardoya a José Luis Hidalgo:

11 Ø «¿Como guijarros caen nuestras voces
11 Ø sobre tu sueño puro? ¿Vives? ¿Duermes?
11 Ø ¿Reposas en la tierra? ¿Has trasfundo
7 Ø tu corazón al aire?»

5. ORIGEN DE LA RIMA

La versificación latina culta, de base cuantitativa, no tenía rima. Se cree que si la tenía, en cambio, la poesía popular latina. Además de esta posible existencia de rima en la poesía latina popular, encontramos en Retórica figuras como el homeóteuton y el homeóptoton, cuyo sonido es próximo o igual a la rima, sólo que afectando a la prosa. Estas figuras de dicción —según muchos investigadores— se trasladaron a la poesía⁶, dada la retoricización de la literatura que caracteriza a la Edad Media.

Los cantos litúrgicos e himnos cristianos sí tienen rima (p. ej. «Dies irae, dies illa»), y de ahí pasa a todas las lenguas romances. Igualmente la encontramos en la poesía latina de

⁵ Como el francés «vers blanc» y el inglés «blank verse». En italiano se prefiere la forma «versi sciolti». Debe evitarse llamar a estos versos «libres», para no ser confundidos con el verso libre moderno. Los *Versos libres* de José Martí (1896) son simplemente sueltos.

⁶ Durante el Imperio romano la Retórica influye mucho sobre la poesía. Figuras retóricas de dicción, como el homeóteuton y el homeóptoton (respectivamente, igualdad de sonidos finales en miembros consecutivos —v. gr. «hominum» / «legum»—, y terminación de miembros consecutivos en el mismo caso —v. gr. «auxilium» / «consilium»—, utilizadas en la prosa del discurso y en la prosa artística para finalizar isocolos —miembros del período con similar distribución—, pudieron ser trasladadas a las primitivas secuencias cristianas, también consideradas «prosa» desde el punto de vista de la métrica clásica, prosa llena de paralelismos. La teoría de que la rima en la poesía procede de la prosa retórica es defendida por E. Norden (1983), D. Norberg (1958) y muchos otros autores.

los cantos goliárdicos medievales. La rima perfecta (consonante) se encuentra ya en himnos latinos del siglo XI.

Se considera el «Salmo contra los donatistas» (año 393), de San Agustín, como el primer documento latino rimado. Son más de 200 versos con rima monosílaba en -e, y con un estribillo que tiene asonancia bisílaba («Omnis qui gaudetis de pace / modo verum indicate»). Se cree que esta novedosa manera de versificar sea una imitación hecha por San Agustín de algún himno cantado donatista, tomando exactamente su estructura: una especie de «contrafactum».

Desde entonces, el uso de la rima se hizo cada vez más frecuente. Sedulio (s. v) la emplea a menudo, sobre todo en forma asonante. El gramático Virgilio Marón (finales del s. v) aporta en sus escritos una gran cantidad de versos, mayoritariamente «rítmicos» (acentuales, no cuantitativos), procedentes de grupos silábicos binarios y ternarios, que él llama respectivamente espondeos y dáctilos, pero que tienen ya las características de la métrica romance. Abundan en ellos las rimas consonantes y asonantes:

5 a «Mare et luna
5 a concurrunt una
5 b vice atlante
5 b temporum grande»⁷.

Los poetas líricos españoles de la época visigótica dan cabida en sus himnos a rimas, tanto asonantes como consonantes. En francés, la «assonance» se encuentra en la *Chanson de Roland* (c. 1100-1130) y en la poesía anterior al siglo XII; en cambio, en versiones épicas de este mismo tema a finales del siglo XII (los textos llamados «Roncesvaux»), en el «roman» de Chrétien de Troyes (finales del s. XII) y en los trovadores provenzales (ss. XII-XIII) la rima consonante ya es obligada. En italiano, la «assonanza» pervive hasta el siglo XIII y la encontramos, por ejemplo, en el «Cantico delle creature» de San Francisco de Asís. En portugués y en español, la asonancia singla toda la tradición poética.

⁷ Otros versos: «Bella consurgunt — poli presentis sub fine
precat temuntur — sentum suetae doctrine [...]»
Mea mea matrona — tuum amplexor soma,
nobis anima una — haeret aequa arcuata.»

6. CLASES DE RIMA, SEGÚN SU DISPOSICIÓN

6. 1. *Rima continua y rima pareada*

Se dice que la rima es **continua** (fr. «suivie»; port. «seguida»; ital. «continuata») cuando todos los versos de un poema la presentan. Suele ser asonante⁸; la agrupación de versos en estos casos de rima continua suele ser la «serie» (o «tirada»), y el poema que la presenta se llama «monorrímo» si sólo ofrece una, y «en series» si debido a su gran extensión cada cierto número de versos cambia la rima (p. ej. el *Cantar de Mio Cid*). El Modernismo, en su amor por la literatura primitiva y buscando especiales efectos musicales, recurre a veces a la rima continua asonante; sobre todo Juan Ramón Jiménez, del que podemos ver un ejemplo: «Columpio».

8 a «Desde mi alma a tu alma
8 a yerran tu alma y mi alma,
8 a por entre las entramadas
8 a abatidas de fragancia,
8 a que el sol poniente engalana
8 a de transparencias románticas»

Encontramos una cierta universalidad en la disposición de rimas entre las diversas culturas. En la épica primitiva de muchos pueblos, hallamos la serie indeterminada de versos: *Iliada* y *Odisea*, *Chanson de Roland*, *Cantar de Mio Cid*, *Beowulf*, *Cantar de los Nibelungos*, etc. Salvo en los poemas homéricos, sin rima, todos los demás presentan rima continua, asonantada. Fuera de la serie, hallamos rima continua y consonante en los tercetos monorrímos del «Dies iræ», o en los cuartetos monorrímos del mister de clerecía. En tiempos más próximos, el Modernismo revitaliza el poema monorrímo asonante.

Otra disposición muy frecuente es la *pareja de versos* (a menudo con **rima pareada** o **gemela**; fr. «rimes plates»; port. «rima emparelhada»; ital. «rima baciata»: aa bb, etc.), bien

⁸ Aunque también hay algún caso de consonancia continua en estructura estrofica, como el poema «Los elfos» de Ricardo Jaymes Freyre (1899), en octavas monorrímas. (Véase el capítulo 13: Poemas estróficos, I).

separados en estrofa, bien insertos en una serie. Sin rima, la «sloka» de dos versos en el *Ramayana* y el *Mahabharata*, el dístico elegíaco grecolatino, los dísticos y tercetos paralelisticos hebreos, babilonios, egipcios y finlandeses; la pareja de versos rimados de *Aucassin et Nicolette*, o bien las series de rima pareada del primitivo teatro español (p. ej. *Auto de los Reyes Magos*), o la poesía hagiográfica y los «debates» de los primeros siglos (*Vida de Santa María Egipcíaca*, *Elena y María*, etc.)⁹.

6. 2. *Rima alterna y rima abrazada*

Cuando la rima tiene la distribución /abab/ se llama **alterna**, **cruzada** o **encadenada** (fr. «rimes croisées»; port. «cruzada» o «encadeada»; ital. «alterna»), y cuando la tiene /abba/ se llama **rima abrazada** (fr. «rimes embrassées»; ital. «incrociata»). La alterna y la abrazada son las dos distribuciones de rimas más frecuentes a partir de la Edad Media. En los poemas medievales ambos tipos son intercambiables, encontrándose una disposición u otra, e incluso ambas, en un mismo poema. A partir del Renacimiento se distinguen.

Veamos un ejemplo de rima abrazada y otro de alterna en el «Poema de los dones», de J. L. Borges:

11 A «Nadie rebaje a lágrima o reproche
11 B Esta declaración de la maestría
11 B De Dios, que con magnífica ironía
11 A Me dio a la vez los libros y la noche.

11 C De esta ciudad de libros hizo dueños
11 D A unos ojos sin luz, que sólo pueden
11 C Leer en las bibliotecas de los sueños
11 D Los insensatos párrafos que ceden»¹⁰

⁹ En la literatura española, como en la italiana, el poema con rima pareada suele tener carácter no lírico sino narrativo, didáctico, dramático, etc. La literatura románica que más utiliza este tipo de rima es la francesa (para temas narrativos, históricos –crónicas– y didácticos). Brunetto Latini (c. 1220-1293), por su influjo, lo usa en heptasílabos en su *Tesoretto*. La poesía juglaresca italiana de los siglos XIII y XIV prefiere también esta rima con metros fluctuantes.

¹⁰ Obsérvese cómo Borges inicia todos sus versos con letra mayúscula con independencia de la sintaxis, a diferencia de la norma española.

6. 3. *Rima aromanzada*

Es la propia del tipo poemático llamado romance: asonante, y distribuida en el poema cada dos versos, los pares. Los versos impares no reciben rima. En el romance, parece que resultó de la bipartición del amplio verso épico en sus dos hemistiquios, con lo cual el verso correspondiente al primer hemistiquio quedó suelto, y la asonancia monorrima del segundo hemistiquio afectó a los versos pares.

Desde el romance, esta disposición de rimas se extiende a otras estructuras poemáticas. Así a la silva aromanzada, frecuente en el tardo Romanticismo y en el Modernismo. Veamos unos versos del poema «Los tristes», de Rosalía de Castro:

- 11 - «De la torpe ignorancia que confunde
7 a lo mezquino y lo inmenso,
11 - de la dura injusticia del más alto,
11 A de la saña mortal de los pequeños,
11 - no es posible que huyáis cuando os conocen
11 A y os buscan, como busca el zorro hambriento
11 - a la indifensa tórtola en los campos;
7 a y al querer esconderos»

6. 4. *Rima de libre distribución y dispersa*

Hablamos de rima de libre distribución cuando en un poema no está sujeta a ningún patrón de aparición, sino que surge de modo desordenado, según la necesidad o el deseo del poeta. Suele darse en forma consonante (en cuyo caso hablamos de «rima consonante de libre distribución»), pero también puede darse en asonante.

La silva italiana —cfr. más adelante, capítulo de Poemas no estróficos— es un ejemplo de rima consonante de libre distribución. En ella algún verso —o algunos— pueden quedar sueltos, pero la mayoría aparecen rimados.

Veamos la consonancia de libre distribución en el «Relox de sol» de Quevedo:

- 11 - «¿Ves, Floro, que, prestando la aritmética
11 A números a la docta geometría,
11 A los pasos de la luz le cuenta al día?
11 B ¿Ves por aquella línea bien fijada
11 C a su meridiano, y a su altura,
11 C del sol la velocísima hermosura
7 b con certeza espiada?»

La rima dispersa (port. «remota») aparece sólo en momentos de gran sabiduría métrica (Modernismo, Postmodernismo), cuando algún poeta, mediante creación personal o mediante la adopción de un tipo poemático experimental renuncia a la alta periodicidad de la rima consonante. Produce un efecto paradójico de torpeza métrica (por mezclar verso suelto y rima, y porque ésta no sigue ningún esquema de distribución), o bien un efecto de refinada sutileza acústica. Con frecuencia se da en poemas de una cierta extensión, y comprende varias rimas. Así en «Elvira de Alvear», de Jorge Luis Borges, escrito en endecasílabos, encontramos unas pocas asonancias dispersas¹¹. He aquí algunos versos:

- 11 - «Todas las cosas tuvo y lentamente
11 - Todas la abandonaron. La hemos visto
11 - Armada de belleza. La mañana
11 A Y el claro mediodía le mostraron,
11 - Desde la cumbre, los hermosos reinos
11 A De la tierra. La tarde fue borrándolos. [...]
11 B Y el goce de perderse en el errante
11 - río del tiempo (río y laberinto)
11 B Y en los lentos colores de las tardes.
11 - Todas las cosas la dejaron, menos
11 C Una. La generosa cortesía
11 - La acompañó hasta el fin de su jornada,
11 - Más allá del delirio y del eclipse,
11 C De un modo casi angélico. De Elvira

¹¹ Las palabras que están en posición de rima son éstas: lentamente — visto — mañana — mostraron — reinos — borrándolos — infinita — distancias — confunde — verso — verdaderas — símbolo — batalla — laureles — errante — laberinto — tardes — menos — cortesía — jornada — eclipse — Elvira — años — último.

11 —
11 —

Lo primero que vi, hace tantos años,
Fue la sonrisa y es también lo último.»

En cuanto a la naturaleza de la rima que aparece dispersa, puede ser consonante o asonante. Lo que distingue la rima dispersa de la de libre distribución es la abundante presencia en aquella de versos sueltos.

7. RIMAS ESPECIALES: RIMA INTERNA Y LEONINA. RIMA DOBLADA Y EN ECO. RIMA DERIVADA. RIMA DE CABO ROTO

Aparecen, siempre con carácter de rareza, en determinadas corrientes y períodos que valoran mucho la dificultad de la rima: Edad Media, Renacimiento y Barroco. Por imitación de ellos volvemos a encontrarlas en el Romanticismo y Modernismo, aunque de modo muy aislado.

Hablamos de **rima interna** cuando la rima no solamente ocupa la posición de final de verso, sino también otros lugares: inicial de verso, o bien final de hemistiquio. Aparece la rima interna, de modo esporádico, en los autores clásicos (p. ej. Ovidio, con valor de eufonía) y es muy frecuente en los poetas de la baja latinidad. Sedujo la usa constantemente en su *Carmen Paschalis*. Desaparece en la poesía latina de la época de Carlomagno, aunque se mantiene en Reims, y vuelve a aparecer en el siglo IX, imponiéndose. Rosvita (s. X) la usa con frecuencia.

Un curioso caso de rima interna es la **rima leonina**. A mediados del siglo XI, ya afinado el arte de los «versos rítmicos» latinos —es decir, acentuales, no cuantitativos—, aparece el «versus leoninus», puesto de moda por el monje Leonio, del convento de Saint-Viateur en París. A esta moda se sumó en España Pablo Alvaro de Córdoba. Consiste en versificación latina dotada del siguiente artificio: no solamente existe rima en final de verso sino también en interior, o bien una palabra del interior rima con el final del verso precedente. Encontramos, por tanto, dos estructuras básicas:

(Estructura A:
x+y/x+y)

«Tu thalamus pudoris,
Tu balsamus odoris,
Tu libanus candoris,
Tu cibanus ardoris»

(Estructura B:
x/x...y/y...)

«Ave, porta poli, noli te claudere mota,
Vota tibi grata data suscipe, dirige mentem
Entem sinceram, veram non terreat ater»

Esta última estructura —cuando la rima final de verso se liga con la interna del verso siguiente— recibe también el nombre de «versus serpentinus».

En la poesía en lengua vulgar o romance, la **rima interna** existe también durante los siglos XII-XVII. Así aparece con una cierta frecuencia en la poesía trovadoresca¹². En el Renacimiento, Garcilaso de la Vega, en su «Egloga Segunda», compensa mediante la rima interna la ausencia de rima de los endecasílabos sueltos:

11 — «Si desta tierra no he perdido el tino,
11 — por aquí el corzo vino que ha traído,
11 — después que fue herido, atrás el viento.
11 — ¿Qué recio movimiento en la corrida
11 — lleva, de tal herida lastimado?»

La rima interna reaparece en poetas barrocos, e incluso en José Zorrilla («La siesta»):

12 (7+5) «Son las tres de la tarde, julio, Castilla.
12 (7+5) El sol no alumbra, que arde; ciega, no brilla.
12 (7+5) La luz es una llama que abrasa el cielo:
12 (7+5) ni una brisa una rama mueve en el suelo.»

La **rima doblada** (fr. «rime couronnée»¹³) puede ser considerada un tipo particular de rima interna que afec-

¹² Por ejemplo en Marcabré: «Aujatz de chan, com enans é meillura,
e Marcabrus, segon s'entensa pura,
sap la razon e l vers lassar e faire
si que autr'om no l'en pot un mot traire.»

¹³ Como en estos versos de Clément Marot (1496-1544):
«La blanche colombe belle
souvent je vois priant criant»

ta a la parte final del verso. En esta posición se repite la rima dos veces. La rima doblada está presente en la poesía provenzal, y en la francesa tardomedieval conoce gran éxito. En España tenemos algunos poemas barrocos que la presentan, como un soneto de Lope de Vega cuya totalidad citamos en el capítulo de Poemas de forma fija, y que comienza así:

«Dichoso aquel que en un comprado prado,
la vida solitaria apura pura»

La rima en eco, a su vez, puede constituir una modalidad de la rima doblada, una parte de la cual se trasladada al verso siguiente, como en el «encadenado»¹⁴. El «eco» surge en el Renacimiento, en Juan del Encina:

«Aunque yo triste me seco,
eco
retumba por mar y tierra.
Yerra»

En el Cancionero General este poema figura bajo la rúbrica de «Eco». El procedimiento pasó a constituir un género, y los poemas que lo presentaban fueron llamados «ecos». Pensamos que los ecos son el desarrollo en la métrica castellana de los juegos con la rima, tan desarrollados entre los trovadores y entre los poetas franceses de los siglos XV y XVI¹⁵.

En el Barroco encontramos rimas en eco, como en este «baile» de Quevedo titulado «Los nadadores»:

«El que cumple lo que manda,
anda, anda, anda, anda.
Quien de ordinario socorre,
corre, corre, corre, corre.»

¹⁴ El «encadenado» consiste en repetir, en inicial de verso, la palabra que termina el verso anterior. Juan del Encina (cap. viii) lo define así: «Ay una gala de trobar que se llama encadenado, que el consonante que acaba el un pie, en aquel comienga el otro; así como una copla que dize:

Soy contento ser cautivo
caivo en vuestro poder
poder dichoso ser bivo»

¹⁵ Cfr. Paul Zumthor (1978).

El que regala y no cela,
vuela, vuela, vuela, vuela.

Quien guarda, cela y enfada,
nada, nada, nada, nada.»

Modernamente la ha cultivado Rubén Darío en «Eco y yo». Entresacamos algunos versos:

«-Tuve en momentos distantes,
antes,
que amar los dulces cabellos
bellos
de la Ilusión que primera
era
de mi alcázar andaluz
luz»

Por lo que atañe a la rima derivada, señalaremos que los trovadores practicaron este tipo, consistente en situar en posición de rima palabras morfológicamente muy próximas¹⁶. Este procedimiento se encuentra en los Cancioneros españoles de los siglos XV y XVI con los nombres de «arte de macho e femea», «manzobre» (del gallego «mordobre») y «doble»¹⁷. Como en estos versos del Cancionero General:

«La fe de amor encendida
me tiene tan encendido,
que al remedio que se ha vido
no hay lugar teniendo vida.»

En cuanto al «cabo roto», es un procedimiento que aparece esporádicamente en la poesía burlesca de los siglos XV-XVII, donde se omite la última sílaba átona de las palabras en

¹⁶ Veamos un ejemplo de Guiraut d'Españha, que transcribimos de dos en dos versos, y realzando en negrita las rimas derivadas:

«Dona, sitot no.us es preza,
autra no.m pot far conqueza
tal per qu'en sia conques.

Car autra mos cors non denha
ni que ja a mi atenha,
Atal maneir ai empreza
en vos amar, gent apreza,
ni.m platz que nuill' autra.m denh,
pos qu'ieu a vos non atenh.
ab mon cor qui s'es empres
don' ab bel cors gent apres.»

¹⁷ Cfr. P. Le Gentil (1952: 121-160).

posición de rima, y ésta actúa sobre la sílaba tónica que se muestra. Así en Cervantes:

«No te métras en dicit-,
Ni en saber vidas aje-;
Que en lo que no va ni vie-
Pasar de largo es cordu-»

Enlazados tal vez con las «rimas trencatz» provenzales¹⁸, conocidas por los poetas gallego-portugueses, los versos de cabo roto o de «pies cortados» aparecen ya en Juan Álvarez Gato —tal vez su inventor—, pero se desarrollan sobre todo en el Barroco. Aportamos más ejemplos al tratar de la décima espinela y del soneto.

8. REGLAS DE LAS RIMAS CONSONANTE Y ASONANTE

Forman un conjunto de observaciones y consejos para garantizar la eufonía de este elemento rítmico. Las que afectan a la rima asonante son todas permisivas, y las de la rima consonante, prohibitivas.

8. 1. Reglas de la rima consonante

1. Una palabra no debe rimar consigo misma¹⁹.
2. La rima debe ser brillante, sorprendente. Por eso cuando se produce entre palabras próximas o espe-

¹⁸ En las «rimas trencatz» la palabra final de verso aparece cortada en dos: el comienzo sirve de rima, y el final inicia el verso siguiente. Equivalen, pues, a los versos con tmesis. (Véase este concepto en el capítulo de la Pausa).

¹⁹ Dentro de esta regla cabe contemplar distintos casos. Todos ellos afean el poema:

- a) «Rima homónima o idéntica»: Cuando una palabra se repite en posición de rima aunque con distinta acepción. P. ej. comida (sustantivo y participio femenino).
- b) «Autorrima»: Cuando una palabra en sentido propio rima consigo misma en sentido figurado: p. ej. sol (astro) y sol (ojo).
- c) «Rima parónima»: Se produce entre una palabra simple y otra compuesta, o entre primitiva y derivada: p. ej. amor — desamor.

rables («rima obvia o fácil») es poco expresiva: p. ej. padre — madre²⁰.

3. El diseño de la rima consonante debe ser nítido en el poema. De ahí que todo lo que lo confunda (proximidad de varios tipos de rima, o mezcla de asonancia y consonancia) deba ser evitado²¹.
4. Es agradable que la rima sea variada en el poema. Por eso usar la misma consonancia en tres o más versos consecutivos resulta monótono y debe ser evitado. Frente a esta regla encontramos una importante excepción al comenzar nuestra literatura (la «cuaderna vía») y en nuestro siglo (Modernismo).
5. La palabra en posición de rima recibe el último acento del verso, el más importante. Si en esa posición se encuentra una palabra átona, se produce un choque entre la lectura gramatical, que pide atonidad, y la lectura métrica, que exige tonicidad. El resultado —entendemos— es una semiacentuación, que entraría dentro de los casos que denominamos «acentuación rítmica secundaria». Por eso suele evitarse el uso de palabras átonas en posición de rima. Esta norma tiene algunas excepciones en épocas de gran experimenta-

²⁰ Dentro de esta regla contemplamos varios casos:

- a) Deben evitarse las «rimas gastadas»: amor — dolor; gloria — victoria; sentimiento — pensamiento.
- b) Igualmente deben evitarse las «rimas morfológicas», donde existen innumerables palabras de la misma categoría: p. ej. participios, o adverbios en —mente.

²¹ En esta regla entran los siguientes casos:

- a) No debe haber «rimas internas» ocasionales, ni consonantes ni asonantes, entre la palabra final de verso y alguna del interior.
- b) Dos rimas consonantes no deben rimar, a su vez, asonantemente. Este efecto de confusión lo encontramos, sin embargo, a veces hasta el Siglo de Oro. Así en Fray Luis de León:

«Oh, suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien el bien divino
despierta los sentidos,
quedando a lo demás amortecidos!»

lidad métrica, como son el Siglo de Oro y el Modernismo²² —así en el siguiente ejemplo, de Amado Neruo—. También en el Postmodernismo se emplea de vez en cuando²³.

«¡Pobre espíritu que avanza
con su galera por los
océanos, hacia Dios
y un ribazo que no alcanza!»

6. Por último, una recomendación más sutil y de cumplimiento menos necesario es la regla que señala que, a diferencia de la métrica francesa, en la española no es ningún mérito usar «rimas ricas» —es decir, con igualdad de fonemas en la totalidad de la sílaba tónica—.²⁴

²² El situar palabras átonas en posición de rima —y por tanto crear tensión entre acentuación gramatical y acentuación métrica— se encuentra también, dentro de la literatura francesa, en Verlaine. Como en la famosa «Chanson d'automne»:

«Tout souffrant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;
Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.»

²³ Así en el soneto de Jorge Luis Borges «Una brújula», cuyo primer cuarteto es éste:

«Todas las cosas son palabras del
Idioma en que Alguien o Algo, noche y día,
Escribe esa infinita algarabía
Que es la historia del mundo. En su tropel»

²⁴ Por nuestra parte, creemos que cuando la rima rica produce un efecto discreto (p. ej. en «caricatura — postura») porque es ocasional (rima con otras palabras en «-ura», y no con una serie del tipo «hartura — tristura», etc.) y porque afecta sólo a un sonido de más (la «t» que precede a la rima en «-ura»), es muy tolerable. En cambio resulta recargada y de efecto negativo la rima rica cuando afecta a una serie amplia de palabras y cuando engloba varios sonidos.

8. 2. Reglas de la rima asonante

1. En un poema con rima aguda, lo único necesario es la igualdad de la vocal tónica. Así en el «Romance del conde Arnaldos» riman estas palabras: mar — Juan — cendal — dirá — va.
2. Un poema con rima asonante admite la presencia de algunas consonancias, sobre todo si están espaciadas. (Hasta el siglo XVI es frecuente encontrar mezcla de consonancia y asonancia en una misma composición).
3. Además de la «rima asonante perfecta» —la usual—, se distingue la «rima asonante diptongada o atenuada» (es decir, entre vocales plenas y vocales acompañadas de semivocal o semiconsonante, en diptongos e incluso triptongos; p. ej.: dar, Sebastián, hay). Lo que cuenta para la rima asonante es el núcleo vocálico, no su periférica. Veámoslo en unos versos de Juan Ramón Jiménez:

«¡Qué esencia penetrante
de fragancias podridas!
Entrecabierto
está el jardín, y nadie sale, como
si fuera un cementerio.»

4. Por el mismo principio, pueden rimar palabras llanas con palabras esdrújulas (p. ej.: lágrima — guarda; murciélago — menos), siempre que haya identidad entre la vocal tónica y la final de ambas palabras. La razón de este caso, llamado «rima asonante esdrújula», es que la vocal postónica de la palabra esdrújula es poco perceptible, por lo que no cuenta métricamente, ni para el cómputo silábico ni para la rima. Como en estos versos de Juan Ramón Jiménez:

«Todo crece al descuido: los evónimos
sin talar, que se miran en el legamo
verdeluz; los rosales, cuyas rosas
cuelgan de los cipreses verdinegros...»

5. Las vocales de la serie velar (o, u) o las de la serie palatal

(e, i), en posición átona final de palabra, pueden rimar entre sí, siempre que la vocal tónica en ambas palabras sea la misma. P. ej. *nace - cáliz*. Veamos en José Cadalso una muestra de «asonancia simulada o equivalente»:

«Otros al campo raso,
las distancias midiendo
que hay de Venus a Marte,
que hay de Mercurio a Venas.»

9. LICENCIAS AGENTUALES DE LA RIMA: SÍSTOLE Y DIÁSTOLE

Con el fin de facilitar la rima en algunas palabras de especial rareza (p. ej. «lámpara»), se ha venido admitiendo modificar la posición del acento en la palabra que debe rimar con aquélla. La anteposición del acento (p. ej. «mámpara» en vez de «mampara») se llama *sístole*. Por el contrario, la postposición del acento se denomina *diástole*. Veámosla en estos versos de José María Valverde («El pecado del lenguaje»):

11 A «Del miedo original, sólo me pudo
11 B mi palabra salvar. Venció su mano
11 B al mundo en avalancha de *oceanos*,
11 A de viento contra el corazón desnudo.»

También hay diástole en estos versos de Francisco Pino:

8 - «La voz en columna de aves
8 a y ciavetes se levanta;
8 - velan y ascienden *condores*
8 a la sangre de nuestra Raza
8 - y con la sangre laureles
8 a para la frente de España.»

Sístole y diástole son raras en la poesía del siglo xx. Se encuentran con mucha mayor frecuencia en los siglos anteriores.²⁵

²⁵ Cfr. Juan del Encina, cap. viii.

10. RESUMEN

Como síntesis de lo expuesto, podemos señalar que la rima puede ser:

1. Por el número de sonidos que la integran:

- consonante
- asonante

1. 1. Carencia de rima: verso suelto

2. Por el tipo prosódico de la palabra que la porta:

- aguda
- llana
- esdrújula

3. Por su disposición en la estrofa o poema:

- continua
- pareada
- abrazada (tipo abba)
- alterna (tipo abab)
- arromanzada
- de libre distribución
- dispersa

4. Rimas especiales:

- interna y leonina
- doblada y en eco
- derivada
- de cabo roto