

**El Romancero nuevo y la inventiva satírica en el Siglo de Oro: los romances pastoriles de Pedro Liñán de Riaza. Un estudio retórico-cultural en torno a la temática amorosa<sup>1</sup>**

**Raquel López Sánchez**

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-3261>>

Universidad de Alicante

[raquel.lopsan@ua.es](mailto:raquel.lopsan@ua.es)

Fecha de recepción: 19/05/2025, Fecha de publicación: 06/02/2026

**Resumen**

El presente trabajo analiza una selección de romances pastoriles de Pedro Liñán de Riaza desde la perspectiva teórico-metodológica de la Retórica Cultural, centrandó la atención en la función crítica y satírica del discurso amoroso. En todos los textos examinados se mantiene constante el tema del amor, aunque resignificado desde una óptica desmitificadora que subvierte los cánones petrarquistas y el idealismo cortesano propios del Romancero nuevo. La sátira se manifiesta como estrategia retórica que canaliza tensiones ideológicas y socioculturales, operando en los planos expresivo y estructural del romance. El análisis proporcionado por la Retórica Cultural permite interpretar estos textos como productos simbólicos que reflejan y cuestionan los valores del Siglo de Oro, lo que propicia una dimensión perlocutiva que interpela activamente al receptor. El estudio de los niveles lingüísticos pone de manifiesto la función cultural del romancero como red de significados en diálogo con su contexto. En este sentido, los romances pastoriles de Liñán de Riaza no solo parodian el escenario bucólico cortesano, sino que articulan una ironía crítica que pone de relieve las fisuras del imaginario social barroco.

---

<sup>1</sup> El presente estudio se inscribe en el marco de una Subvención para la contratación de personal investigador en fase postdoctoral (APOSTD), dentro del Programa I+D+I GVA (Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo), financiado por la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo Plus (FSE+) 2021-2027.

**Palabras clave**

Pedro Liñán de Riaza; Romancero nuevo pastoril; Retórica Cultural; sátira; discurso amoroso

**Title**

The New Romancero and Satirical Invention in the Golden Age: The Pastoral Romances of Pedro Liñán de Riaza. A Rhetorical-Cultural Study of the Theme of Love

**Abstract**

This paper analyzes a selection of pastoral ballads by Pedro Liñán de Riaza from the theoretical and methodological perspective of Cultural Rhetoric, focusing on the critical and satirical function of the discourse of love. The theme of love remains constant in all the texts examined, although reinterpreted from a demystifying perspective that subverts the Petrarchan canons and the courtly idealism characteristic of the New Romancero. Satire manifests itself as a rhetorical strategy that channels ideological and sociocultural tensions, operating on the expressive and structural levels of the ballad. The analysis provided by Cultural Rhetoric allows us to interpret these texts as symbolic products that reflect and question the values of the Golden Age, deploying a perlocutionary dimension that actively challenges the reader. The study of linguistic levels reveals the cultural function of the ballad as a network of meanings in dialogue with its context. In this sense, Liñán de Riaza's romances not only parody the bucolic courtly setting, but also articulate a critical irony that highlights the fissures of the baroque social imaginary.

**Keywords**

Pedro Liñán de Riaza; New Pastoral Ballads; Cultural Rhetoric; satire; love discourse



## NOTAS LIMINARES EN TORNO AL GÉNERO: LOS ESTUDIOSOS DEL ROMANCERO NUEVO

En los últimos años, el estudio del fenómeno poético del Romancero nuevo ha experimentado un renovado y creciente interés crítico, especialmente en lo que concierne a su diversidad temática y a la sofisticación retórica que caracteriza su producción a finales del siglo XVI y albores del XVII. Como señala Eugercios (2019: 7), uno de los más recientes estudiosos del corpus de composiciones —especialmente las de temática morisca—, estos romances

revelan una imagería retórica profundamente barroca, lo cual legitima la existencia de un discurso poético que responde a los nuevos códigos de la cultura literaria cortesana.

En este marco, en el que el Romancero nuevo se inscribe en los complejos procesos de transformación estética, cultural e ideológica de la Edad Moderna, destacan los trabajos del profesor Mariano de la Campa, cuyo objeto sostenido en el tiempo ha radicado en la reconstrucción de la historia crítica de estos romances de nueva impronta, desde su recuperación editorial decimonónica hasta su consolidación crítica en el siglo XX. Así pues, en estudios como “El Romancero en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)” (2011), “El Romancero Nuevo: Recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)” (2012) y “Los estudios y ediciones sobre el Romancero Nuevo en los últimos cuarenta años (1973-2012)” (2013), De la Campa apunta hacia los estudiosos más relevantes de la historia del género y señala que el Romancero nuevo debe entenderse más allá de un paradigma lógico de evolución respecto del Romancero viejo. Sin renunciar a los aspectos de la tradición popular, este nuevo romancero se acoge a las nuevas preferencias estéticas, ideológicas y retóricas del ámbito cortesano en el Siglo de Oro.

En este orden de cosas, las contribuciones de De la Campa no solo proporcionan una amplia y pormenorizada cronología de la recepción crítica, sino que replantean las coordenadas de análisis del romance áureo desde un prisma que privilegia la intervención de la autoría culta, la innovación formal-estilística y su difusión impresa mediante antologías de cancioneros y pliegos sueltos. En este sentido, su trabajo “Difusión del Romancero nuevo en las colecciones de Cancioneros y Romanceros de la segunda mitad del siglo XVII” (2013a) pone de relieve el estudio de los procesos de transmisión textual que en esta horquilla temporal consolidaron una renovada sensibilidad literaria en torno al género del romance. Sea como fuere, los estudios del profesor De la Campa resultan fundamentales desde la consideración del amplísimo recorrido bibliográfico especialmente por la erudición de los siglos XX y XXI en aras de la revisión de este género barroco: el Romancero nuevo.

Sin lugar a dudas, es el rigor filológico y literario de los estudios de Menéndez Pidal el que da carta de naturaleza a las más precisas investigaciones del género romancístico<sup>2</sup>. En su condición de uno de los mayores compiladores de romances, Menéndez Pidal constituye el punto de partida para la

---

<sup>2</sup> La aportación que supone el gran acercamiento filológico a la lírica popular y al estudio y conocimiento del romancero español es la obra del maestro Menéndez Pidal. Ya en la primera mitad del siglo XX, y a partir de las teorías y contribuciones de su mentor, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal introduce importantes precisiones en torno al género de los romances, desarrollando aspectos que no habían sido tratados por la crítica hasta el momento.

caracterización de muchos de los aspectos que articulan el estudio del Romancero nuevo. Los dos volúmenes del *Romancero hispánico*<sup>3</sup> (1953) se erigen como un testimonio de gran enriquecimiento para la historia del género de los romances, en tanto que refieren, desde la nota preliminar, la visión panorámica de la totalidad de los problemas del romancero español. Del mismo modo, “El Romancero nuevo” (1949) es el título que recibe uno de los trabajos “que ponía de manifiesto la importancia de esta clase de romances para el género en su conjunto, superando así el exclusivismo crítico de gran parte de la erudición del siglo XIX, que los rechazaba por no ser tradicionales” (De la Campa, 2011: 77)<sup>4</sup>.

Según Menéndez Pidal, entre los géneros más cultivados del nuevo romance se encuentran los moriscos, los pastoriles y los históricos. El primero de estos tres asuntos, el morisco, encuentra su momento de mayor esplendor en la época de publicación de la primera parte de la *Flor de Varios Romances Nuevos y Canciones* (1589), textos recopilados por Pedro de Moncayo<sup>5</sup>. El auge

<sup>3</sup> Respecto de esta importante publicación, cabe añadir que en 1954, con la creación del Seminario Menéndez Pidal, Instituto Universitario Interfacultativo de la Universidad Complutense de Madrid, los trabajos de publicación del *Romancero hispánico* toman un nuevo impulso, del que surge en 1957 y 1963 una nueva serie bajo el título de *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. Los dos nuevos volúmenes (RTLH) dan cuenta, pues, de las distintas épocas estilísticas en la historia del romancero: romances viejos, romances eruditos y artísticos y romances artificiosos o nuevos.

<sup>4</sup> En este estudio tenía cabida una visión panorámica de gran amplitud con respecto al romancero, pues si bien es cierto que centraba sus esfuerzos “en una etapa precisa dentro del conjunto histórico y literario que constituye el romancero” (De la Campa, 2006: 137), la consideración del género respondía a una conceptualización genérica, en la que eran tenidas en cuenta todas aquellas composiciones conservadas entre los siglos XV y XVII, además del corpus de la tradición oral moderna (perteneciente a los siglos XIX y XX). Aun así, en su interés por recuperar y reconstruir la historia literaria del romancero, Menéndez Pidal pone el foco en la época de los romances nuevos o artísticos. En palabras de Menéndez Pidal (1968, II: 167-168), “[a]nte la crítica literaria, doctamente especializada desde Grimm y desde Diez, estos romances artificiosos nuevos desdican mucho de los tradicionales; pero no debemos, movidos por un exclusivismo crítico, separarlos desdeñosamente de los romances viejos [...] hemos de reconocer que los romancistas coetáneos de Lope produjeron muy valiosas invenciones, las cuáles estéticamente no tienen por qué ser rechazadas [...] La imitación del estilo intuitivo viejo, unida a la refinada destreza de las escuelas poéticas quinientistas, da un poderoso encanto a los mejores romances nuevos, y la rigurosa e impenetrable anonimidad con que están concebidos les hace partícipes del estilo colectivo, le infunde algo de la personalidad tradicional, asociándolos inseparablemente a los romances viejos, de que son reflejo y complemento”.

<sup>5</sup> La recopilación de las *Flores* no está exenta de problemas. Por un lado, cabe señalar que no es Pedro de Moncayo el único compilador de los romances insertos en cada una de las nueve partes de que consta la publicación, y, por otro, que la plétora de ediciones impresas y reimpresas en distintos puntos geográficos con variantes en sus títulos y constantes añadidos dificulta las labores de concreción en el estudio.

de esta temática va disminuyendo con la aparición de las siguientes secciones de la *Flor*, hasta que en la novena y última de estas (en 1597) el género se da casi por extinguido. Así pues, mientras que esta primera línea temática ocupa principalmente hasta los primeros años del siglo XVII, son los romances pastoriles los que comienzan a imponerse en número a los moriscos, y alcanzan su mayor boga y difusión en la cuarta y quinta parte de las *Flores* (1592). Finalmente, los romances históricos (y heroicos) constituyen el género menos tratado, si bien parecen despuntar con la publicación de la sexta *Flor* (1593) (Menéndez Pidal, II, 1968: 125-1). Fernández Montesinos<sup>6</sup>, estudioso y editor del Romancero nuevo, y Rodríguez-Moñino<sup>7</sup>, en el ámbito de los avances bibliográficos, brindan en el marco temporal del siglo XX, junto con Menéndez Pidal, las primeras aproximaciones teóricas sobre los romances artificiosos, de autoría culta y ambientación cortesana.

---

<sup>6</sup> En 1953 publica un trabajo en el que problematiza algunos de los aspectos sobre el nuevo romance. De este modo, la primera cuestión destacable en el estudio del crítico, “Algunos problemas del Romancero nuevo”, responde a la denominación con la que se conoce al conjunto de romances de la naciente generación poética de 1580. El maestro Menéndez Pidal se refiere a este tipo de romances como artísticos, artificiosos y nuevos; no obstante, es Fernández Montesinos quien muestra su insatisfacción ante la denominación de *Romancero artístico* o, como más recientemente se le ha llamado, *Romancero nuevo*. Las aportaciones de Fernández Montesinos no hacen, pues, sino acentuar los problemas e imprecisiones que circundan la historia del género. Fue Fernández Montesinos (1970: 231) quien señaló lo que sigue: “Lo que en tiempos se llamó Romancero artístico, y ahora, no sé si con mayor propiedad terminológica, empieza a designarse como Romancero nuevo, va siendo objeto de atención creciente”. Y añadió: “Emplearé una y otra denominación, insatisfecho como estoy de ambas. Sería preciso encontrar otra más exacta. [...] El romancero de la generación de 1580 que aquí nos ocupa, necesita de un título nuevo”. Como ha indicado De la Campa (2006: 139), y ante la ausencia de una solución definitiva, mantenemos el rótulo de Romancero nuevo para designar el período erudito de creación de romances.

<sup>7</sup> Si a mediados del siglo XIX Durán edita el mayor catálogo de textos romancísticos, habrá que esperar hasta la década de los setenta del siglo XX para que aparezcan las publicaciones *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*<sup>7</sup> (1970) y *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros del siglo XVI*<sup>7</sup> (1973) del erudito Rodríguez-Moñino. Sin duda, estos volúmenes, con una amplia colección de textos pertenecientes a los siglos XVI y XVII, suponen una inestimable contribución para los investigadores del romancero, que encuentran en la labor del bibliófilo los métodos para su mayor conocimiento del género. A Rodríguez-Moñino se le atribuye pues el mérito de haber reunido y editado los textos poéticos del Siglo de Oro, proyecto que, en su visión panorámica del fenómeno romancístico, habían intentado ya llevar a cabo Menéndez Pidal y su esposa, María Goyri. La labor bibliográfica de Rodríguez-Moñino resulta ser, por descontado, extraordinaria; además de sustentar los estudios caracterizadores y delimitadores del género y de contribuir a la expansión de su conocimiento, la laboriosidad de sus manuales y la precisa selección de los materiales empleados dan cuenta del gran rigor científico de sus métodos y de los avances en materia de consulta e indagación bibliográfica.

Así pues, el Romancero nuevo se aleja de la tradicional transmisión oral y anónima que delimita la práctica de los romances viejos para devenir en un fenómeno literario cultivado por autores cultos del período áureo como Lope de Vega, Góngora, Lasso de la Vega o Liñán de Riaza, entre otros. El romance nuevo torna, así, en un espacio en el que conectan la tradición y la innovación, y donde géneros como la lírica amorosa y sentimental, la sátira, la poesía moral o también la bucólica encuentran en la fórmula romancística un extraordinario cauce de expresión popular. El romance artístico o culto, ese que se hace llamar definitivamente “nuevo”, implica el abandono de las melodías tradicionales para acogerse a una nueva lírica cortesana: “una lírica de ciudad y esencialmente una lírica burguesa” (Fernández Montesinos, 1960: XXXIII).

En el panorama crítico del siglo XXI, Di Stefano (2007; 2009), González (2013), el ya citado De la Campa, Carreira (1998; 2010), Suárez (2015) y Eugercios (2019a; 2019b; 2019c; 2020; 2023), entre otros, se han consolidado como referentes fundamentales en el estudio del género nuevo romancístico. Sus investigaciones han contribuido a la articulación de un corpus bibliográfico en constante crecimiento que pone su especial foco de atención en la poética y retórica propias del nuevo modelo cortesano. A tenor de los presupuestos teóricos de los estudiosos que les preceden, resulta ineludible mencionar la labor de los dos últimos, Suárez y Eugercios, en el ámbito de recuperación de un corpus total del romancero áureo. Su trabajo en la compilación y fijación textual de los romances nuevos de temática pastoril y morisca, respectivamente, ha permitido no solo una recuperación filológica de estas composiciones, sino también la importante revalorización de su lugar dentro del engranaje histórico, sociocultural y literario del Siglo de Oro. Sus ediciones críticas, en que concitan el análisis textual y una perspectiva histórico-literaria amplia, constituyen una base documental por demás necesaria y relevantísima para el estudio de la diversidad temática, estilística y formal del Romancero nuevo.

De la misma manera, sus trabajos han sistematizado las constantes discursivas que delimitan este volumen de textos, poniendo de manifiesto de qué modo dialogan tanto con la tradición del Romancero viejo como con los nuevos gustos estéticos y las exigencias históricas, políticas y socioculturales del público cortesano barroco. Como aduce De la Campa (2023: 1), “para entender el cambio de paradigma poético que se produce en el panorama literario español de fines del siglo XVI es necesario prestar atención a las colecciones impresas de romances que aparecieron entre 1589 y 1600”.

## OBJETO Y METODOLOGÍA: EL AUGE DEL ROMANCERO NUEVO PASTORIL Y LA RETÓRICA CULTURAL

La producción de romances impresos —en pliegos sueltos, cancioneros y florilegios— pone de manifiesto la flexibilidad del género, que no solo integra recursos de inspiración épica o histórica, sino también un amplio repertorio de voces burlescas, festivas y amorosas. Como indicara Millé y Giménez (1930: 37), “se puede plantear que ningún género literario sobrepaja en estos tiempos el auge del romancero, el cual constituye una verdadera crónica poética de España desde 1580 más o menos, en adelante”. Como se ha señalado, entre las innovaciones temáticas más representativas del Romancero nuevo se encuentran la moda morisca y la pastoril. Se ha dicho en otro lugar, “la sacralización del mundo pastoril arcádico-bucólico y la mitificación del ambiente morisco, donde ‘la corte granadina escenario de sus galanteos no es sino la corte cristiana disfrazada de Granada’ (Eugercios, 2020: 384), encarnan las formas singulares en que se renueva el mundo de los ideales caballerescos” (López Sánchez, 2023a: 251).

El análisis teórico-crítico de estas temáticas exige, a su vez, considerar el modo en que los romances nuevos dirimen un medular vínculo con la biografía de sus autores. En este sentido, la dimensión confesional del género se revela como una clave para la interpretación y comprensión del fenómeno poético del Romancero nuevo. Así lo ha refrendado Sánchez Jiménez (2006; 2014) al identificar en la figura de Lope de Vega el precursor de una tradición lírica innovadora, marcada por la brillantísima confesión de los propios avatares amorosos de los cultivadores del género en sus composiciones.

Por lo que hace al Romancero nuevo de temática morisca, se caracterizaba, según Carrasco Urgoiti (2005: 63), por presentar “la figura del moro bajo un prisma de estilización favorable”. Su telón de fondo era el configurado por la historia del dignificado moro Abindarráez, que lo alejaba del carácter noticioso de los romances de litigio históricos, los romances fronterizos, “para encarnar un imaginario de ficciones míticas” (López Sánchez, 2023a: 251) que da en consagrar el concepto de maurofilia<sup>8</sup>. Otro tanto acontece con la extensión de la moda pastoril, que no solo bebe de la tradición de la novela arcádico-renacentista, sino también de una cultura “que miraba hacia la recuperación del espacio utópico de la edad de Oro” (López Sánchez, 2023a: 252).

---

<sup>8</sup> A este respecto, consúltense los trabajos de Cirot publicados entre 1938 y 1944, así como Fuchs (2011).

La exuberancia de las formas y los ecos míticos del Barroco encuentran su lugar de honor, primeramente, en los versos de Lope de Vega, quien se sirve de los tipos literarios del moro y del pastor a modo de máscaras ficcionales por medio de las cuales despliega un ingenioso juego de semejanza e ilusión. Estos tipos literarios actúan como artificiosas representaciones que encubren la identidad de los autores, al tiempo que constituyen los cauces discursivos por los que expresan sus cuitas sentimentales. Si el morisco es el género que goza de mayor auge durante el período de esplendor del Romancero nuevo —entre 1591 y 1594—, la nómina de romances nuevos pastoriles, “linderos al género morisco por cuanto obedecen a similar impulso poético y son fruto de un mismo caldo de cultivo” (Eugercios, 2019: 8), se va ampliando hasta la década de 1680 (Suárez Díez, 2015).

A pesar de que los nuevos romancistas auguran en sus composiciones de temática morisca y pastoril un ambiente plenamente idealizado donde brindan expresión a sus asuntos amorosos, el Romancero nuevo estatuye igualmente un género en el que vienen a significarse importantes elementos culturales que lo convierten en paradigma de la enunciación histórica, política y cultural de la nación (López Sánchez, 2023a: 258). Como aduce Alvar (1990: 57), “buscaron ropajes bajo los que encubrir su cotidiana personalidad: y se ocultaron bajo los pastoriles pellicos, de intención clasicista, o bajo los moriscos albornoces, más próximos a nosotros y más dentro de una tradición literaria hispánica”. En efecto, Alvar hace especial hincapié en el hecho de que el romancero morisco, en contraste con el pastoril, se sitúa “más dentro” de la tradición española, “con lo que directamente lo hace entroncar con el fronterizo” (Eugercios, 2019: 63) y su entronización de los episodios históricos concernientes a las escaramuzas entre el colectivo musulmán y el cristiano durante la época de la Reconquista en la Granada del siglo XV.

Pues bien, las innovadoras formas del romance de la generación de 1580, como la proclamó Fernández Montesinos, se integran en el acervo sociocultural “como una renovada seña de identidad nacional que [congrega] el sentido más profundo de la poesía popular tradicional y de la nueva vertiente de elaboración erudita al amparo del furor y del ingenio poéticos” (López Sánchez, 2023a: 258-259)<sup>9</sup>. La raigambre sociocultural del nuevo romancero de temática pastoril está, en este caso, más presente de lo que se ha creído hasta hoy, pues resulta fundamental para comprender los procesos que afectan al autor, a la obra y a sus receptores en el marco de una sociedad en crisis propia del Barroco: la

---

<sup>9</sup> Según Etreros (1982: 17), “la sátira requiere una dosis de ingenio, y necesita de unos recursos técnicos determinados que son el medio de transformar los hechos empíricos en forma lingüística”.

España del reinado de Felipe II y la centuria que le sigue (García Berrio, 1968)<sup>10</sup>.

En este contexto, y cuando ya se ha tratado ampliamente la variante del disfraz morisco en otros lugares (López Sánchez, 2023a; 2023b; 2023c), adquiere especial relevancia la apropiación de la máscara pastoril, que alcanzó su mayor apogeo con los romances de Lope de Vega bajo el heterónimo de Belardo. Este Romancero nuevo pastoril, que brinda cumplida cuenta de un escenario explícitamente idílico, heredero de los imaginarios caballerescos de la novelística del Renacimiento, pronto basculará hacia un renovado tono subversivo, una retórica transgresora y cargada de potencial satírico-burlesco que busca la expresión crítica de las costumbres, los valores sociales o las convenciones literarias que ya no servían para explicar la compleja transición del Renacimiento al Barroco. Esto así, y cuando el predicamento de Góngora se convierte en el principal adalid de la crítica contra los códigos de la maurofilia con romances como “Triste pisa y afligido”, autores como Pedro Liñán de Riza se sirven de las galas bucólicas no con el objeto de imitar el modelo arcádico, sino para introducir en este un discurso de naturaleza burlesca o paródica que pone en jaque el artificio poético y las estructuras de la cultura cortesana desde el interior.

A tenor de lo dicho hasta aquí, y una vez se ha presentado ampliamente —desde una perspectiva historicista pero también desde un enfoque teórico— el objeto de este estudio, se pretende abordar el análisis de un corpus representativo de romances pastoriles de Liñán de Riza desde el prisma metodológico de la Retórica Cultural, propuesta por Tomás Albaladejo (2013; 2014; 2016; 2019), por cuanto supone un enfoque capaz de interpretar los discursos —literarios y no literarios— como prácticas de carácter simbólico con una configuración que es eminentemente histórica, ideológica, política y cultural. El principal objetivo de este trabajo radica en la consideración de la sátira como una estrategia de modulación expresivo-referencial que, lejos de operar como una mera forma de burla o deformación cómica, resignifica las convenciones del discurso romancístico pastoril desde la subversión de tópicos y la desmitificación de la tradición petrarquista para poner en cuestión moldes estéticos, ideológicos y socioculturales específicamente atribuidos al paradigma de idealización renacentista.

---

<sup>10</sup> En palabras de Maravall (1975: 11), estudiar el Barroco “es situarse, por de pronto, ante una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida por potencias de libertad; como resultado, ante una sociedad dramática, contorsionada, gesticulante, tanto de parte de los que se integran en el sistema cultural que se les ofrece, como de parte de quienes incurrían en formas de desviación, muy variadas y de muy diferente intensidad”. Respecto de la crisis social del siglo XVII, consúltese Maravall (1975: 66-69).

Desde este prisma, se indaga de qué manera el lenguaje literario de Liñán de Rianza articula un discurso poético culturalmente significativo, de acuerdo con el cual lo bucólico conecta con lo satírico con el objeto de producir una mirada crítica sobre los códigos de afectación cortesana, los tópicos allegados del petrarquismo o los valores vinculados con la tendencia original del Romancero nuevo, es decir, la sublimación de los ideales caballerescos por medio de romances moriscos y pastoriles en su acepción predominantemente amorosa. La sátira, por tanto, deviene no solo en un rasgo que interviene activamente en el aspecto temático, sino también en un procedimiento discursivo con efectos socioculturales. En este marco, el análisis retórico-cultural de los romances seleccionados, desde la consideración de los niveles fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico del lenguaje literario, permitirá proponer una lectura que sitúa a Liñán de Rianza en el centro mismo de un fenómeno poético innovador; el romance nuevo se convierte en un engranaje complejo de crítica simbólica, entre el artificio del discurso pastoril y la realidad sociocultural que lo sustenta. Como ha señalado Suárez (2015: 65), “los romances pastoriles, y posiblemente otros romances del Romancero nuevo, presentan una relevancia social que no puede escapar a la mirada del crítico”.

Así visto, y en relación con la Retórica Cultural, hasta el momento actual la propuesta teórico-metodológica propuesta por el profesor Albaladejo cuenta con numerosos trabajos que permiten legitimar su vastísima aplicabilidad analítica sobre los discursos literarios y no literarios para significar los vínculos que se establecen entre la Retórica y la cultura de una sociedad<sup>11</sup>. En esta línea, la Retórica Cultural propone el estudio del discurso desde la consideración de sus elementos culturales, entendiendo en este punto que la realidad cultural está definida e integrada por el conjunto de los valores, las percepciones y las costumbres de una sociedad específica que se vale de estos componentes para explicar su particular conceptualización del mundo. Si el lenguaje debe entenderse como un fenómeno cultural, entonces el tejido

---

<sup>11</sup> De conformidad con Albaladejo (2013: 3), “Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra. *Paideia* de Werner Jaeger ofrece las claves de la significación cultural de la Retórica en la Grecia clásica, que estaba unida a la enseñanza y, por tanto, a la formación de los ciudadanos, como una auténtica cultura política [...], de tal modo que la cultura globalmente considerada no podía concebirse sin la Retórica. La función de la Retórica en la cultura romana es inseparable del programa que en su *Institutio oratoria* ofrece Quintiliano para la formación del orador, que en gran medida es un programa para la formación del ciudadano culto. Por tanto, la Retórica es clave en la cultura y en la enseñanza [...]. A su vez, la cultura tiene una función imprescindible en la Retórica, tanto en lo que se refiere a los contenidos del discurso como al carácter cultural de su construcción y, por tanto, a la consideración del propio discurso retórico como una construcción cultural, como también lo es la obra literaria o cualquier manifestación poética de la pintura, la escultura, la música, etc.”

discursivo que comprende el romance nuevo torna igualmente en una construcción cultural que pone de relieve la fundamentación de la cultura en el período del primer Barroco. La Retórica Cultural, al hilo de las teorizaciones de García Berrio (1984) en torno a su teoría retórico-general, describe y explica el arte de lenguaje en conexión con las conciencias culturales tanto del emisor como del receptor discursivos en un entorno comunicativo y social específico<sup>12</sup>.

García Berrio (1984: 34), en efecto, consideraba la Retórica desde una perspectiva retórico-general como una “técnica de persuasión” a partir de la conceptualización del discurso “como proceso de persuasión orientado a la acción moral, individual o colectiva”; es decir, “como un proceso constante, cuidadosamente graduado de intercambio de valores entre el emisor del discurso [...] y el receptor del mismo” (García Berrio, 1984: 37-38; Chico Rico, 2015: 312). Albaladejo, por su parte, y de acuerdo con sus planteamientos en torno a la Retórica Cultural, refiere la necesidad de estudiar tanto el discurso como la cultura desde la consideración de sus componentes persuasivos (Chico Rico, 2015: 312). En otros términos, en el marco teórico-metodológico de la Retórica Cultural, todo sistema de la cultura, en tanto estructura simbólica y significativa, queda articulado por medio de estrategias y recursos retóricos que pretenden influir en la percepción y la sensibilidad de los receptores discursivos<sup>13</sup>. En esta órbita, el discurso, configurado a partir de códigos comunicativos que apelan al efecto suasorio, deviene en una práctica de carácter cultural cuya significación estructura la experiencia social y los imaginarios colectivos.

De acuerdo con estos imaginarios colectivos, la transformación del tema bucólico más inspirado en la antigua tradición, el de los últimos años del XVI y principios del XVII, imprime de la mano de Liñán de Rianza un cambio en el gusto del género que sustituye “la pastoral arcádica por un nuevo modo de poesía rústica” (Fernández Montesinos, 1954: XLIX). Radica, así pues, esta

<sup>12</sup> Como aduce Romojaro (1998: 11), “la cultura [...] en los siglos XVI y XVII habría de dar lugar a una minoría creadora, y a una minoría receptora, de obras artísticas y literarias, heredera del patrimonio clásico y de las formas que este conlleva. Una élite imbuida de erudición que adquiere el reconocimiento o el rechazo de los conocedores del código cultural y literario, la propia élite emisora-receptora”.

<sup>13</sup> Según Albaladejo (2014: 296), la Retórica “no podría cumplir su finalidad perlocutiva, su meta de persuasión y convicción, sin contar con elementos culturales que son insertos y activados en los discursos y que contribuyen a la finalidad de estos, colaborando al reforzamiento del código comunicativo que se sitúa entre el orador y los oyentes, así como entre todo productor y sus receptores, conectando la instancia productora y la instancia receptora. El componente cultural de la Retórica y la función cultural de esta son el objetivo central de la Retórica Cultural. Dicho componente está distribuido en los distintos niveles del discurso retórico correspondientes a las operaciones retóricas, si bien tiene en el nivel de la *inventio* uno de sus principales alojamientos, junto al nivel de *elocutio*, en el que la metáfora desempeña una ineludible función cultural”.

transformación en la que supone la aportación original del siglo XVII al bucolismo, y añade Fernández Montesinos: “El romance arcádico será siempre sentimental o lacrimoso, este rústico, visión de la aldea desde la perspectiva de la Corte, será burlón, regocijado, y hasta las mayores penas de amor aparecen en él irisadas por una mansa ironía” (Fernández Montesinos, 1954: L).

Este romance nuevo pastoril, al abrigo de la pluma de Liñán de Riaza, vehicula la acción de la sátira social y artístico-literaria, de tal modo que la máscara bucólica conmina a la exhibición y ridiculización de los excesos del lenguaje amoroso de tradición petrarquista. Los romances de Liñán de Riaza no solo representan un caso singular de la creatividad e innovación en las márgenes del Romancero nuevo, sino también una forma de crítica cultural en clave satírica, que se sirve del legado popular para proyectar una cosmovisión de subversión de los cánones estéticos, desmitificación y descreimiento de la idealización arcádica renacentista. De conformidad con las palabras de Márquez Villanueva (1988: 295), esta poesía, cuya seña de identidad radica en los hitos de la innovación, del genio y del artificio, “surge en un ambiente literario dominado por la contención y los esfumados del petrarquismo, respecto al cual no significan solo una paradoja, sino también una rebeldía práctica”.

En relación con los presupuestos de Carreño (1982: 52), la innovación del Romancero nuevo lo convierte en “el espacio literario más apto para estudiar la dinámica de cambios y gustos poéticos, sus alternancias y variantes. Expone a la vez la crisis de un sistema poético [el renacentista] que, amanerado y típicamente convencional, llega a acoplar la andadura rítmica de sus octosílabos a los juegos de conceptos, preciosismos y parodias”. La sátira no se presenta en estos romances como mero ornamento o indicio de actividad lúdica, sino como un principio semiótico de cooperación, que permite al texto establecer vínculos críticos con su contexto cultural.

## **LA SÁTIRA EN LOS ROMANCES DE LIÑÁN DE RIAZA: UN ESTUDIO RETÓRICO-CULTURAL EN TORNO A LA TEMÁTICA AMOROSA**

### **Liñán de Riaza y el Romancero nuevo**

Son Lope y Góngora los autores pioneros en la práctica romanceril: avezados cultivadores de romances ya entre 1580 y 1590, suponen el germen de la nueva sensibilidad estética que daría lugar al más brillante culmen en la creación artística de romances. El género, sin embargo, tendría un reconocimiento tardío: “pagaba quizás sus orígenes plebeyos [...] permaneciendo sin remedo como arte menor”, decía Di Stefano (2007: 389-390). A tal efecto, su ascenso al Parnaso no será definitivo hasta 1637, fecha en

la que las amplísimas colecciones de pliegos sueltos, manuscritos e impresiones de las diversas *Flores* y *Ramilletes* que habían circulado hasta el momento se consagran en las *Maravillas del Parnaso* y *Flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la Corte*<sup>14</sup>. Cabe tener en cuenta, en este punto, la coyuntura muy posterior por la que a mediados del siglo XX, y a cargo de Frenk (1962), se produciría la dignificación y valorización de la particular conciliación entre formas cultas y formas populares que supone el Romancero nuevo.

Liñán de Rianza, si bien no cuenta con una amplia carrera bibliográfica<sup>15</sup>, ha merecido la dedicación de críticos y estudiosos como Randolph (1982), Sánchez Portero (2007; 2008) y Pérez López (2005). Sin duda, esta labor destaca tanto por la dificultad del objeto de estudio como por la destreza analítica de los investigadores, y esto no solo por la apostasía intelectual en la que se circunscribe Liñán de Rianza, del que ni siquiera conocemos con certeza la procedencia, sino también por las sugestivas líneas de estudio suscitadas por todos ellos. Tanto Sánchez Portero como Pérez López sobresalen en sus investigaciones por las fundadas hipótesis que apuntan a Liñán de Rianza como autor de uno de los textos espurios más privilegiadamente atendidos por la crítica, el *Quijote* apócrifo de Avellaneda. No entraremos ahora, sin embargo, en la pertinencia de estos juicios.

Ha sido Pérez López quien con mayor acierto ha ponderado el corpus de composiciones del nuevo romancero, ocupándose del estudio de piezas concretas del autor que habrían sido objeto de parodia, o sacando a la luz nuevos poemas atribuibles a su autoría. Precisamente, las habituales dudas sobre la autoría de los romances han constituido un escollo del que derivan las dificultosas tareas de atribución de las composiciones; de ahí que el estudio de

<sup>14</sup> Como ha señalado Infantes en “A las poéticas cumbres coronadas: la orogelatría impresa del Parnaso áureo” (2007: 449-472) y ha subrayado también Di Stefano (2007) en “El Parnaso y el romancero”, ya en 1596 había aparecido un título que vinculaba el fenómeno de los romances al monte de las Musas: *Flores del Parnaso. Octava parte del Romancero general*, en *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros I. Impresos durante el siglo XVI* (1973). También debe consultarse *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros II. Impresos durante el siglo XVII* (1978). Del mismo modo, sobre la antología poético-romanceril que intenta otorgar la autoridad al género de los romances, véase específicamente Rodríguez-Moñino (1961: 75-98).

<sup>15</sup> El vacío documental sobre la vida íntima del poeta dificulta mucho el abordaje de cuestiones precisas de correspondencia autobiográfica, como ocurre al contrario con el proceso de Lope por los libelos contra la familia de Elena Osorio. Ya sea como fin estrictamente formal o como trasunto intimista, lo cierto es que la sátira en los romances de Liñán de Rianza integra un lirismo sentimental que, con relativa frecuencia, admite la confrontación de estos dos ámbitos, lo que, por otra parte, también sugiere la moderación de la sátira de Liñán de Rianza con respecto a aquellos primeros romances neoplatónicos del Romancero nuevo.

las formas poéticas y de la estructura romancística resulte fundamental a la hora de abordar la procedencia de estos romances. Es palmario, en este sentido, el problema que presenta el estudio de las características de conjunto de los romances nuevos, pues la propia tradición histórica y literaria del romancero no es sino un constante vaivén de imprecisiones y ambigüedades del que Liñán de Rianza tampoco es una excepción.

Con todo, es posible situar la praxis literaria de Liñán de Rianza en la periferia del siglo XVI, etapa embrionaria del nuevo fenómeno romancístico en el que su nombre figura junto con otros poetas e ilustres amigos en el panorama de las letras por cultivar esta nueva corriente literaria. El rastreo de las relaciones intelectuales de Liñán de Rianza con algunos de los autores más insignes del género permite subrayar su activa participación en el momento de mayor auge del nuevo romance. Así, se tiene constancia de las loas que a su persona dirigía el mismo Cervantes (1994: 359) en el “Canto de Calíope” del libro VI de su *Galatea*. De Liñán de Rianza ensalza el panegírico cervantino la “sutil pluma”, inscribiendo de este modo al poeta entre los ingenios de su época. Las mismas alabanzas cantaba Lope de Vega (1968: 327) en *La Dorotea*, elogiando su condición natural de “genio divino”. Pero el hecho más destacado lo constituye la alusión a Liñán de Rianza en el proceso contra Lope de Vega por la divulgación de los libelos contra la familia Osorio<sup>16</sup>, lo cual sitúa a nuestro autor plenamente en el seno de una estética literaria que comenzaba a despuntar en las postrimerías del XVI. Sea como fuere, la querrela contra Lope testimonia que ya en 1587 se le atribuía a Liñán el lenguaje de la sátira en su producción poética. Como ha señalado Madroñal Durán (1996: 399), la publicación de *Flor de Varios Romances Nuevos y Canciones* (1589)<sup>17</sup>, textos recopilados por Pedro de Moncayo, celebra en no pocas ocasiones el nombre de Liñán de Rianza junto al de Lope de Vega y Vargas Manrique como integrantes de un plantel en el que también se encuentran Góngora, Salinas y Castro, Bautista de Vivar y Arias Girón, entre los cuales, no obstante, tributan los primeros como “el trío de la

---

<sup>16</sup> *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, anotado de D. Atanasio Tomillo y D. Cristóbal Pérez Pastor e impreso a expensas del Excmo. Señor Marqués de Jerez de los Caballeros, Madrid, 1901, pp. 41-42. Sobre el romance satírico contra Elena Osorio, Luis de Vargas deja dicho lo siguiente: “este romance es del estilo de cuatro o cinco que solos lo podrán hacer: que podrá ser de Liñán y no está aquí, y de Cervantes y no está aquí, pues mío no es, puede ser de Vivar o de Lope de Vega”.

<sup>17</sup> La recopilación de las *Flores* no está exenta de problemas. Por un lado, cabe señalar que no es Pedro de Moncayo el único compilador de los romances insertos en cada una de las nueve partes de que consta la publicación, y, por otro, que la plétora de ediciones impresas y reimpresas en distintos puntos geográficos con variantes en sus títulos y constantes añadidos dificulta las labores de concreción en el estudio, engendrando así no poca confusión para el investigador.

fama en el romancero pastoril” con las máscaras arcádicas de Riselo, Belardo y Lisardo o Liseo.

Randolph (1982: 26) ha señalado el carácter sentencioso de la poesía de Liñán de Rianza para añadir enseguida que “por el tema y el tono son las suyas poesías de las más graves y de las que más se acercan a lo que pudiéramos llamar versos filosóficos”. Pero, pese a que inicialmente pudiéramos adscribir algunas de estas composiciones al modelo de los sermones horacianos, debe aclararse que Liñán de Rianza no constituye una recurrencia moralista con base en el canon de la tradición renacentista, sino más bien un remozamiento estético que convierte su producción poética —sobre todo los romances— en una profunda exploración de los códigos poético-lingüísticos de la sátira barroca (Schwartz, 1987; Pérez Lasheras, 1994; 1995). Como sostiene Guillermo Fatás (1985: 80), Liñán de Rianza “fue un excelente poeta barroco que destacó en la sátira”; su particular romancero se compone tanto de composiciones de temática pastoril —treinta y cuatro conocidas— y morisca —once— como de romances satírico-burlescos que no van a la zaga de las creaciones de Góngora, si bien las coplillas de Liñán de Rianza mantienen una persistencia sémica marcadamente ecléctica a raíz de la conciliación entre la sutileza lopesca y la franqueza mordaz del “Príncipe de la Luz”, como caracterizó Menéndez Pelayo al Góngora de la primera etapa.

### **El lenguaje literario en los romances satíricos de Liñán de Rianza**

El Romancero nuevo, como se ha visto ya, no hizo gala de la formulación satírica desde el inicio; es decir, no fue siempre satírico. A este respecto, si los primeros romances moriscos y pastoriles se adscriben al paradigma imitativo de los moldes proporcionados por el Renacimiento, el contexto histórico, político-económico y sociocultural del siglo XVII influye para consolidar en autores como Góngora, Lasso de la Vega o Liñán de Rianza una vertiente degradada que en los cauces de este nuevo romancero resulta en la maurofobia —en lo concerniente a los romances moriscos— y en la mencionada desacralización de la pastoral arcádica en pro de una nueva lírica pastoril en clave rústica, desde la burla, la ironía y la sátira.

Si el análisis retórico-cultural debe entenderse desde la consideración de sus componentes persuasivos, también la sátira posee un idéntico fin suasorio propio de su actividad retórica. El romance nuevo satírico conecta con los postulados de la teoría retórico-general en la medida en que ha de apreciarse “el potencial persuasivo del ridículo” (Llera, 1998: 10). El efecto gozoso que suscita la risa, unido a la degradación simbólica del objeto sometido a una reescritura en clave satírica, encierra en sí mismo un ejercicio de convicción que

persuade al lector o al oyente al interpelar directamente sus preferencias estéticas y literarias. Este proceso se fundamenta en la ruptura deliberada de la distancia entre el receptor, el texto y su referente, lo que posibilita una identificación activa y crítica con el contenido.

En este contexto, el romance que se adapta a los vaivenes de la opinión pública y a sus transformaciones en el gusto literario adquiere un elevado potencial persuasivo, ya que logra sortear las limitaciones impuestas por la censura mediante su capacidad de difusión popular. Así, el romancista que cultiva esta modalidad expresivo-referencial subvierte el orden simbólico del mundo representado —tal como lo señala Bajtín (1987: 16)— al invertir sus valores y desestabilizar sus estructuras habituales. Esta inversión carnavalesca otorga al público un papel determinante en la configuración de sentido, al permitir que sea este quien arbitre los criterios de recepción, comprensión y valorización del discurso. De acuerdo con esta misma lógica, la sátira constituye un mecanismo de orden persuasivo. La “postura valorativa” del satírico —según la formulación de Peale (1973: 197)— configura un modo específico de percepción y representación del mundo que orienta la recepción del discurso precisamente como un proceso de persuasión y de intercambio de valores entre el productor y su receptor, lo cual posiciona a la sátira en el núcleo mismo de los recursos discursivos que modulan la conciencia cultural —incluso moral o ética— de una comunidad social<sup>18</sup>. Como se ha significado en otro lugar, “[l]a base de la Retórica clásica reaparece para significar la sátira como germen de una acción social y de una identificación ideológica —del emisor— que hacen posible al conjunto de receptores interpretar la distorsión enunciativa: se refrendan unos valores y se desplazan otros” (López Sánchez, 2023b: 390).

Si la sátira, en efecto, posee características peculiares, su codificación en el marco del Romancero nuevo presenta una exponencial realización al plasmarse en las composiciones a través de un conjunto de estrategias lingüísticas de innovación y transgresión poéticas que connotan el texto privilegiando la originalidad expresiva en los niveles fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico del lenguaje literario. A la luz de este balance, se presenta en lo sucesivo el análisis teórico-crítico del lenguaje

---

<sup>18</sup> En palabras de Fernández Rodríguez y Navarro Romero (2018: 192), “[h]ablamos además de un pacto latente porque este intercambio sólo es posible si se comparten previamente aquellas expectativas conscientes e inconscientes devenidas por unas claves culturales compartidas. Y todo esto teniendo en cuenta que queda una respuesta siempre individual y que tiene que ver, sobre todo, con la manera personal de desvelar el mundo, de ponerlo, casi de forma carnavalesca, literalmente, ‘del revés’. Es, sin embargo, a partir de resortes identitarios colectivos desde los que pueden trazarse las líneas fundamentales de los procesos persuasivos culturales”.

literario en un total de tres romances, a través de los cuales se pretende ofrecer cumplida cuenta de los mecanismos formales y estilísticos empleados por Liñán de Riaza para fundar la caracterización retórico-cultural de los procedimientos de la sátira en el corpus de composiciones del Romancero nuevo.

La selección de estos tres romances no responde a un criterio meramente ejemplificativo, sino a su capacidad para condensar, de manera especialmente significativa, los rasgos poéticos, temáticos y socioculturales que vertebran el nuevo romancero de temática pastoril en el marco de producción en que se inscribe la obra de Liñán de Riaza. En conjunto, estos textos permiten observar de qué manera el código pastoril opera como un espacio de mediación simbólica desde el que se articulan determinadas tensiones ideológicas, retóricas y afectivas propias de la sociedad barroca, al tiempo que ponen de relieve los mecanismos de reescritura, variación y actualización del modelo romancístico. Considerados de manera conjunta, estos romances permiten articular una aproximación integrada que pone en relación las estrategias formales y discursivas del autor con los horizontes de recepción y las condiciones históricas y socioculturales de circulación de los textos, lo que justifica su pertinencia como corpus de análisis en relación con los objetivos del trabajo.

Asimismo, la elección de estos romances pastoriles resulta especialmente significativa, pues el código bucólico, tradicionalmente vinculado a la armonía y a la idealización arcádica, permuta en el Barroco en un espacio privilegiado para la expresión del desengaño, la ironía y la crítica cultural, lo cual explica su idoneidad para vehicular una sátira de alcance sociocultural.

Las composiciones *Los pámpanos en sarmientos* y *Por muchos años y buenos* se inscriben en la dinámica del romancero pastoril iniciado por Lope y satirizado por autores como Góngora o Liñán de Riaza, mientras que *Ese Conde Cabreruelo* certifica una variante propiamente satírico-burlesca más arraigada en el contexto histórico y sociocultural del período. En efecto, resulta indiscutible la evolución de la conceptualización artística de lo satírico en Liñán de Riaza; más allá de las composiciones orientadas a la parodia del romance pastoril, su poesía “excede la *despoetización* del lenguaje, pero también la desmitificación ya no solo de [los ideales del petrarquismo renacentista], sino también de ciertos aspectos de la sociedad y de los motivos que impregnan los textos poéticos de sus contemporáneos” (López Sánchez, 2016: 202).

### “Los pámpanos en sarmientos”

Puesto que el temático es el aspecto más importante de la sátira, como suscribe Hodgart (1969), sabemos que lo que sitúa tanto a los romances como a

la sátira aparte de otros géneros y modalidades de la literatura es su enfoque del tema<sup>19</sup>. Tal como se ha visto antes, el romance de temática morisca venía dado por la imitación de la fronteriza, mientras que el romance pastoril se encontraba pleno de reminiscencias renacentistas que hacían gala de la idealización arcádica propia de la novela pastoril (Menéndez Pidal, 1968, II: 136).

Los romances del “realismo bucólico” de Liñán de Riaza, sin embargo, constatan la renovación de la rusticidad pastoril en lo que constituye no solo una visión *arrusticada* del pastor, sino también la hipertrofia de las cualidades significativas de la idealización compositiva. La composición *Los pámpanos en sarmientos* es buena muestra del hartazgo de los ostentosos desgarramientos existenciales que habían caracterizado la lírica agonista cultivada en los romances artísticos. Desde el punto de vista formal, el romance consta de sesenta y ocho octosílabos distribuidos en diecisiete coplas asonantadas en (-á-o-) en las que los versos pares concentran la totalidad de los visos rítmicos. El acento estrófico, por su parte, recae en la séptima sílaba (ritmo trocaico); todos los acentos que recaen sobre la sílaba impar son, pues, rítmicos, mientras que los versos cuyo acento recae en sílaba par son extrarrítmicos. Sin duda, el núcleo temático acusa el grueso del canon estético áureo al focalizar el asunto de los celos, para lo cual la enunciación funda una ficción que toma su base en un manejo preciso del material lingüístico que contribuye a la formalización del efecto satírico. El pastor Riselo, que ya no canta ni deja desatendido a su rebaño para ocuparse en alabanzas a su pastora, se sirve de una de sus vacas y de un novillo para significar una realidad que irrumpe con fuerza mediante una potenciación semántica que tiene de fondo la propia situación amorosa del personaje. He aquí algunas coplas del romance “Los pámpanos en sarmientos”:

---

<sup>19</sup> No se analizarán en el presente estudio composiciones del romancero morisco de Liñán de Riaza debido al inferior impacto editorial respecto de los romances pastoriles, amén de la prioridad que los procedimientos de la sátira tienen en otro tipo de romances.

En esta sazón Riselo  
 estaba junto a un ribazo  
 hecho por las avenidas  
 de un pedregoso barranco.  
 No tiene miedo al bochorno  
 cuya calma abrasa el campo,  
 que sólo el fuego de amor  
 le pudo pasar el sayo.  
 Con mil imaginaciones,  
 entre los duros guijarros  
 escuchaba el ruido sordo  
 de un arroyo manso y claro  
 por el cual vio que venía,  
 ya paciendo, ya tascando,  
 una vaca y un novillo  
 pisando el agua despacio.  
 La vaca es baya y cerril,  
 remendado cuello y manos;  
 el novillo es hosco y nuevo,  
 lomo negro y pecho blanco.  
 —¡Qué haya amor entre estos brutos  
 —dijo, torciendo los brazos—,  
 y que me olvide Narcisa,  
 es posible tanto agravio?  
 Mis esperanzas floridas  
 son abrojos, heno y cardos.  
 ¡Ay, sospechas mujeriles,  
 más vanas que el aire vano!—  
 Tras esto vio que salía

de la sombra de un peñasco  
 un toro de agudos cuernos  
 y de cerviguillo pardo.  
 Hacia el novillo arremete  
 el pendenciero ribaldo;  
 robarle quiere su vaca,  
 ya le amenaza bramando.  
 Riselo, que vio esta fuerza,  
 quitó del cayado el gancho  
 y puso de presto un hierro  
 que compró para su dardo.  
 Con la honda le desvía  
 sin valerse del cayado,  
 que si el toro es bravo y fiero,  
 el pastor es fiero y bravo.  
 Seguro queda el novillo  
 porque medroso el contrario  
 se vuelve al espeso monte,  
 huyendo por un atajo.  
 —¡Allá vayas, bestia fiera!  
 —dijo el pastor suspirando—;  
 ¿tan poco cuesta un favor  
 que quieres tiranizallo?  
 Deja gozar el novillo  
 de su vaca tiempo largo:  
 ¡maldito sea del amor  
 quien buscare amor forzado  
 (vv. 13-68).

El plano léxico-semántico del lenguaje literario rige en estos versos mediante el empleo de tres figuras fundamentales: la metáfora, la hipérbole y la hipotiposis. La dinámica de la red temática, y, por tanto, el fin satírico-burlesco del romance en Liñán de Rianza, se ven condicionados por el comportamiento de la representación textual de los elementos semántico-intensionales; baste remitirse a la circunstancialidad del pastor en ese “pedregoso barranco” que rinde homenaje a la vez que extrema las posibilidades de la “pedregosa orilla/ del turbio Guadalmellato” en la que faenaba el Galayo del romancero gongorino. Dos son los casos en los que Liñán de Rianza de sirve de la hipotiposis en la composición. El primero de ellos consiste en la descripción

viva y gráfica de los animales (vv. 29-32), cuyos valores sensoriales pueden expresarse efectivamente en términos de abstracción; significativa es, primordialmente, la particularización del novillo “hosco y nuevo”, cuyas connotaciones léxicas vertebrarán la farsa fantástica (o, cuando menos, alegórica) concerniente al personaje. El parangón entre Riselo y el novillo se comprende a tenor de esa secuencia monologada o soliloquio perplejo del pastor en los versos 33-36, cuya inclusión no solo imbuje de dramatismo la composición, sino que contribuye al revestimiento de sus estructuras de una mayor capacidad expresiva que arraiga en la cadena de transmisión oral de la que es heredero el nuevo romance. La elaboración de la escena monologada en la que el poeta replica al amor de los animales y lo asimila a sus desfavorecidos desvelos con Narcisa incide lúdicamente en el discurso con el aditamento de la segunda hipotíposis.

Los versos 41-44 concretan así la intrusión de un “toro de agudos cuernos” que arremete contra el novillo con el propósito de “robarle su vaca”. Refrenda en este punto el romance su naturaleza *autoirrisoria*, por cuanto esta identificación del pastor con el novillo concierta la metaforización tematizada del poema; los celos del personaje como segundón en los amores de Narcisa generan rechifla mediante las recurrentes interpolaciones biográficas que caracterizan no solo las composiciones de Liñán de Riaza, sino las de buena parte de sus compañeros de generación. Schwartz (1984), en su obra sobre la metáfora de Quevedo, destaca los recursos metafóricos “como herramienta para animalizar al hombre, un recurso satírico para reducir el clasema (+ humano) hasta (+ animado) y por último (+ inanimado), resultando así en una crítica mordaz a ciertos personajes sociales” (Suárez, 2015: 133).

En otro estado de cosas, ahora en el nivel morfosintáctico, el retruécano y la conversión de los versos 55-56 abanderan la visceralidad expresiva tamizada por la sensibilidad del efecto cómico: “que si el toro es bravo y fiero/ el pastor es fiero y bravo”. Riselo y el novillo son haz y envés no solo de un sistema de signos lingüístico, sino también de un contexto social en el que el primero intercede a favor de la buena ventura amorosa del segundo. Del mismo modo, el hipérbaton acusa en los versos 47 y 57 la afectación humorística al localizar la forma verbal en la posición inicial, quebrantando con ello la rigidez enunciativa de la inversión gramatical como mero recurso de oscurecimiento: “Robarle quiere su vaca [...] Seguro queda el novillo”.

Nuevamente, el empleo de la exclamación retórica del verso 61 consiste en la suplencia de la narración en aras de la contemplación del propio personaje, bien para reforzar bien las contradicciones, o bien, como ocurre aquí, para consolidar los vínculos entre su mundo interno y la realidad exterior. Las últimas coplas son, en definitiva, acreedoras de un individualismo de gran

tensión emocional e intimista a la par que dan cumplida cuenta de la justificación de la realidad circundante, desempeñando con esto una doble función. Por un lado, muestra elementos de la acción en la que se enmarca el romance, y, por otro, posibilita el acceso a la subjetividad y sentimientos del personaje, lo cual trae a colación el colofón *epifonemático* como forma de “maldición” hacia el “ribaldo pendenciero” que a él mismo quisiera arrebatarse su pastora.

Desde la perspectiva de la Retórica Cultural, el tratamiento satírico en los cauces del Romancero nuevo opera mediante una lógica de inversión —la “lógica al revés” a la que se refiere Bajtín (1987: 16)— que subvierte las estructuras idealizadas del género. Esta inversión retórica implica la puesta en paralelo de hipotexto e hipertexto, mediante un proceso de imitación transformadora que reformula tanto los tipos y escenarios —el moro y el pastor situados en su Arcadia feliz— como la proyección sentimental de raigambre cortés y las virtudes físico-morales del héroe. En este sentido, la sátira se erige como un instrumento discursivo que desvela los artificios del sistema literario tradicional y propicia una *intelección cultural* más profunda: la reescritura irónica de los tópicos románticos y heroicos permite captar las tensiones entre la herencia simbólica del idealismo renacentista y las transformaciones histórico-culturales que configuran los valores, creencias y sensibilidades de la sociedad barroca.

Esto así, sería equivocado pensar que todo el aderezo satírico de la composición recae sobre las mujeres o sobre el amor, patrones temáticos habituales en los procedimientos de la literatura burlesca del Siglo de Oro; antes bien, el romance incide en un realismo que adviene como resultado del descreimiento respecto de la imaginaria poética idealizada del petrarquismo. Con todo, lo expuesto anteriormente no atenúa la metáfora en la que se funda el poema desde el principio (vv. 17-20) y que parece diluir la disociación entre la nueva poética y lo canónicamente establecido. En este sentido, el “fuego del amor” vuelve a constituirse como eje vertebrador de la composición; lo que ocurre es que la *elocutio* poética queda supeditada a los procedimientos de *resemantización* satírica.

Por lo que hace a la metáfora, el romancero pastoril de Liñán de Riaza pergeña un imaginario cultural (García Berrio, 1994: 473)<sup>20</sup> compartido según el cual la figura de la amada, heredera del modelo idealizado del Renacimiento, es

<sup>20</sup> Como significa Albaladejo (2019: 563), “[l]a metáfora es uno de los fundamentos de la comunicación en sociedad mediante el lenguaje y forma parte de los procedimientos culturales implicados en la actividad comunicativa. La metáfora se produce por la condición y la capacidad simbólica del ser humano y por el conocimiento cultural de las posibilidades de creación metafórica como praxis socialmente instaurada, aceptada y compartida”.

objeto de resignificación en clave satírica durante el Barroco. Esta transformación retórica no implica únicamente un recurso estilístico, sino una operación cultural que responde a una crisis de valores: la amada ya no es espejo de la virtud idealizada, sino reflejo grotesco de una conceptualización amorosa desmitificada y profundamente crítica.

### “Por muchos años y buenos”

La máscara arcádica de Riselo sirve nuevamente de *leitmotiv* en el romance pastoril *Por muchos años y buenos*, en el que el poeta pone de manifiesto un tipo de secuencia monológica donde la expresión del personaje conlleva la inclusión de la optación en sus distintos grados, subrayando así la diferencia con los recursos que simplemente introducen la voz del sujeto lírico en primera persona con fines informativos, narrativos o descriptivos. Conviene recordar que, más allá de que la temática persista en centrar sus chanzas contra el sentimiento amoroso, lo que interesa es el modo por el cual se prefija la mira satírica sobre las estructuras del romance. En el curso de sus ochenta versos y veinte coplillas, solo en la última de estas es posible dar con una secuencia de carácter narrativo; todas las demás implican un extenso parlamento que, en sí mismo, es ya una optación. El romance es el siguiente:

Por muchos años y buenos  
vuelvas, Belilla, a la plaza  
a morar entre señoras  
y a ser de tu gusto esclava.  
No me engañarás ahora,  
desmintiéndome en la cara,  
que no son tus obras libres  
veleta de tus palabras.  
¡Qué necio que fuera yo  
si sintiera tus mudanzas!;  
no puede ser, que a mis hierros  
otro fuego los ablanda.  
Ya cumpliste tus deseos  
y los suyos cumplió Juana,  
que en albricias de su amigo  
me dio unas ligas de nácar.  
Traerás de grana y de polvo  
de hoy más guarnecida saya:  
guarda que no la salpiques

con lodos de algunas calzas;  
corpiños de raso azul,  
de aguja labradas mangas,  
que pues tú sabes hacellas,  
razón será que las traigas.  
Acabárase el picote  
y las camisas de humana,  
que toda serás blandura  
si se derrite quien te ama.  
No te quejarás ahora  
de que por mí te disfaman;  
¡en hora buena me olvides,  
jura mala en piedra caiga!  
¡Rabia en mí si más te viere!;  
¿descubierto has ya la hilaza,  
esas manchas tienes! ¡Fuego,  
pues mi llanto no las saca!  
Oyes decir mal de mí  
y la plática no atajas,

sabiendo que tus antojos  
de mis culpas fueron causa.  
¡Mal haya quien apedrea  
del vecino la ventana  
si son de vidrio y papel  
las paredes de su casa!  
Todo lo truecan los días;  
Ayer te vía hecha brasas  
por mi hielo, y hoy enciendes  
hogueras contra mi alma.  
¿Sabes qué pienso, Belilla?  
Que más de cuatro mañanas  
llorarás mi choza humilde,  
de tu gusto rico alcázar.  
Que aunque por tus puertas entren  
las Indias de oro preñadas,  
no mira Cupido en eso,  
que una venda son sus galas.  
No se acaba la memoria  
si procuran acabarla,  
que vive en lo que otros mueren  
porque es de amor salamandra.

Los celos que te pidieren  
serán fuertes aldabadas  
con que despierten deseos  
si acaso durmiendo estaban.  
Vive leda si podrás  
y olvídate, aunque forzada,  
que tan consolado soy  
como tú mudable y falsa.  
Y de mi pobre consejo  
date una vuelta a las faldas,  
que tu vecino no es ciego  
y tu vecina no calla.  
Y, pues, dejarte Belilla,  
será mi mayor venganza,  
quédate para mujer  
y adiós, que se van mis cabras».   
Esto le escribe Riselo  
a Belilla su olvidada,  
la que en su barrio vivía  
y vive ahora en la plaza.  
(vv. 1-80)

El contenido de la composición responde esta vez a un criterio diferencial con respecto al romance previo; en otras palabras, mientras que en el anterior el pastor Riselo no era sino el olvidado de amor, en esta ocasión sus favores son requeridos por la pastora Belilla. Esta alteración semántica contribuye a la conformación del lenguaje literario, que, mediante los juegos de palabras, acusa el resentimiento de la voz lírica hacia la que era su amada y, ahora, en aras del cambio de la categoría social, es la mujer de otro sin renunciar, no obstante, a los amores del humilde Riselo. Desde los versos iniciales del romance, el apóstrofe “Belilla” supone evidencias claras de un lenguaje apelativo, cuyo empleo tiene lugar en el desarrollo de la composición romancística para destacar y particularizar tanto al personaje que habla como a aquel al que se habla. “Belilla” (vv. 2 y 49) es en sí misma una formulación satírica para referirse a la destinataria del romance, y esto no solo a tenor de la sufijación peyorativa en el plano morfológico, sino también a raíz de las asociaciones léxico-semánticas que podemos establecer a partir de la caracterización de la amada. En este sentido, la segunda copla, y en concreto el verso 8, pone de relieve el carácter mudable de “Belilla” mediante el

término “veleta”, con el que no resulta difícil intuir el juego de correspondencias.

En efecto, de acuerdo con la definición de los preceptistas del XVI y XVII con respecto a la sátira, existe unanimidad a la hora de considerar que su principal función es la reprobación de los vicios del hombre y, por ello, la enmienda de las costumbres. Se implanta desde antiguo que el valor intencional de la sátira consiste en la amonestación de vicios, personas o cosas. Con este planteamiento, el patetismo de la optación, sobre todo en los grados de imprecación, execración y conminación, bien podría entenderse en términos de vituperio hacia la conducta social de la mujer. No obstante, y, antes de entrar en nuevas contingencias, vayamos a las estructuras concretas de la composición.

Como se ha indicado ya, todo el romance implica una optación. La exclamación de los versos 9 y 10 —“¡Qué necio que fuera yo/ si sintiera tus mudanzas!”— abre paso al despliegue de equívocos o dilogías como la del verso 11 —“yerros”—, obligando así a las coplas a mantener una dinámica potencialmente apelativa que contribuya a desgranar el resquemor del personaje. Ahora bien, las optaciones de Liñán de Riaza advienen bajo una notoria ambigüedad interpretativa que obliga al lector a reparar en la agudeza de la enunciación. Los versos 31 y 32 constituyen una optación en grado de imprecación, según la cual se infiere la voluntad de Riselo de que Belilla le olvide; a pesar de que sería este un mal deseable hacia ella, la execración de la copla siguiente, en los versos 33-36, deja intuir un mal que el personaje se desea a sí mismo si volviere a ver a la amada. Los fines propiamente satíricos de estas coplas parecen diluirse para articular una nueva modalidad de la optación, la de deprecación o súplica, pues el propósito no es otro que hallar en el distanciamiento de los amantes un bien mutuo.

Otra optación, esta vez a modo de maldición metaforizada, ocupa los versos 41-44, dando así lugar a una mayor agilidad cómica de las estructuras a través de un nuevo apóstrofe (v. 49) cuya situación en una interrogación retórica equilibra el romance entre el encono emocional y el resarcimiento burlón. La sátira cobra visos de comicidad con la actitud renovada de Riselo hacia la mitad del romance, donde el tono del lenguaje oral imprime a las construcciones anafóricas el desquite humorístico del pastor con respecto a Belilla. En esta línea, las coplas comprendidas entre los versos 50-60 ganan en intensidad al acusar lo que Bergson (1971: 20) ha denominado “distracción fundamental” de la persona; es decir, la enunciación se contorsiona hacia Belilla, quien ahora aparece como objeto ya no del resentimiento amoroso del pastor, sino más bien como principal perjudicada de su propia voluntad de casarse para trocar su posición social. No en vano Liñán de Riaza confronta

con tino en la última copla el “barrio” (v. 79) y la “plaza” (v. 80), espacios que simbolizan la medra estamental. Así pues, es en los versos 73-76 (penúltima copla) donde se concentran tanto la crítica a los bienes materiales en detrimento del sentimiento como la medida irónica que trae a colación la rusticidad de este romancero pastoril. “Quédate para mujer/ y adiós, que se van mis cabras” dispone de todo un conjunto de signos icónicos que definen tanto el nuevo plano en el que se inserta el tipo como las formas sociales por las cuales se produce la interrelación con la realidad.

Si se retoman los planteamientos liminares, en los que la optación parecía asimilarse a la *vituperatio* de las costumbres y, por tanto, a un tipo de sátira ejemplarizante próxima a los sermones horacianos, la incursión del ganado al final de la composición produce la afectación cómica revirtiendo esta primera consideración. Ahora bien, tampoco se trata de la dicción cáustica de Juvenal, por lo que estamos ante una formalización estilística que, además de contemplar la risa como un fin en sí mismo, también la entiende en términos de placer estético. El apóstrofe y la optación son, pues, recursos de gran rendimiento semántico en el romance satírico, en el que generan un concepto de realismo expresivo de mayor amplitud.

En efecto, una constante temática que adquiere relevancia en la poética de Liñán de Rianza —y también en la de Góngora— es la transformación del tratamiento de la mujer como objeto amoroso en los romances burlescos, jocosos y satíricos. Frente al modelo de fidelidad idealizada propio del Romancero nuevo en su etapa inaugural, emerge en estos textos una incitación explícita a la infidelidad femenina, que subvierte los códigos tradicionales del amor cortés. Esta inversión, más que constituir un simple gesto cómico o una crítica puntual a los romancistas de 1580, debe entenderse como una manifestación de la adecuación del discurso amoroso a un nuevo contexto histórico y social. A esta luz, la reprobación satírica del ideal femenino responde a una reconfiguración cultural de los roles de género y de las expectativas sentimentales, que se inscribe plenamente en las lógicas retóricas e ideológicas del Barroco.

El Barroco, como sistema cultural que subvierte los presupuestos armónicos del petrarquismo, encuentra en la sátira un medio idóneo para desmontar la mitología amorosa petrarquista, revelando el artificio y la convención que la sostienen. En este proceso, el sujeto poético satírico persuade a su público mediante una degradación burlesca que sirve no solo para ridiculizar los valores de la moral ideal, sino también para reforzar nuevos modos de relación entre los géneros, muchas veces marcados por una mirada más desencantada y material de la experiencia amorosa. La amada deja de ser musa e inspiración para devenir en símbolo cultural de la inversión

crítica, donde lo sublime es sustituido por lo grotesco y lo espiritual por lo sensual y lo deformado.

### “Ese Conde Cabreruelo”

Si cabe afirmarlo así, el *continuum* semántico de estos romances se trueca con la última composición seleccionada: *Ese conde Cabreruelo*. El interés de este romance reside en la subversión de varios de los rasgos formales y *contenidistas* estudiados hasta el momento; de hecho, los versos siguientes son prueba suficiente de la vuelta de tuerca que se prefigura desde las mismas instancias del sistema de comunicación respecto del que regía los romances anteriores. Este es el romance:

Ese conde Cabreruelo  
 con el rey come a la mesa;  
 ¡oh, cuán mal se la baldona  
 a toda mujer ajena!  
 Apuesta que no hay ninguna  
 (¡ved qué mal pensada apuesta!)  
 si le escucha dos razones  
 que de amores no la venza.  
 Como el Amor, atrevidas,  
 como la Fortuna, ciegas,  
 como el Honor, peligrosas,  
 como la Mentira, inciertas.  
 Así jura que son todas  
 (¡falsa jura, injusto tema!);  
 la reina que tal escucha,  
 dio sañuda tal respuesta:  
 —Peor que los males todos  
 es, conde, la vuestra lengua;  
 mal se logren confianzas  
 que a ser desacato llegan.  
 Todas malas no es posible,  
 no es posible todas buenas;  
 hierbas hay que dan la vida  
 y acaban la vida hierbas.  
 Traidores hombres del mundo  
 han hecho traidoras hembras;  
 de ellos aprendieron culpas

si culpas cometen ellas.  
 Favorecidos se alaban,  
 disfaman si los desprecian;  
 la que los escucha es fácil,  
 la que no los habla, necia.  
 Cuantas nacen, cuantas viven,  
 por agüero de su estrella  
 al que menos las merece  
 se inclinan con mayor fuerza.  
 Ellas oyen, ellos hablan,  
 y de mentiras discretas  
 dichas hoy, dichas mañana,  
 ¿quién habrá que se defienda?  
 Muchas quejas, muchos dones,  
 no es mucho que a muchas prendan;  
 ejemplo en la piedra dura  
 que agua continua la mella.  
 Enmendaos, amigo conde,  
 y de hoy más las damas sean  
 vuestro honor, no vuestro ultraje,  
 vuestra paz, no vuestra guerra.  
 Levantad la parte humilde,  
 que es hazaña de alta empresa;  
 todos de mujer nacimos,  
 volvamos todos por ellas.  
 (vv. 1-52)

En el curso de estos cincuenta y dos versos distribuidos en un total de trece coplas, la instancia de producción del texto literario, anteriormente asumida por una voz masculina, la ostenta ahora un sujeto femenino cuyo destinatario es el varón, motivo por el cual la renovada disposición de la dinámica comunicativa incide también en una nueva focalización semántica y estética de la composición. El lenguaje, que es con holgada diferencia aspecto señero de la sátira, exalta en este romance fenómenos lingüísticos de los ya esbozados en epígrafes previos.

A todo esto, *Ese conde Cabreruelo* es testimonio culminante de la variabilidad que jalona el período de mayor brillantez editorial del Romancero nuevo y que apunta, definitivamente, al “desengaño sereno y sin amargura que pone punto y final a esta educación sentimental” (Jammes, 1987: 54). En otras palabras, en las coordenadas históricas que manejamos, el desengaño social que va arraigando en las estructuras de la vida del individuo tiene su reflejo en los órdenes político y económico, pero también en la más estricta estimación de su identidad. En esta coyuntura es posible trazar asimismo los principios de la sátira, que en la indistinción de hombres y mujeres termina por generar el germen de un descrédito de la condición humana que encuentra en la sátira su particular signo de redención.

El romance avala el efecto satírico, confirmando que sus procedimientos también alcanzan al sexo opuesto, lo que permite que, en el plano de la enunciación, sea una mujer la que ahora tome las riendas de la palabra para entonar su defensa del género. Los personajes del romancero pastoril se diluyen nuevamente en estas coplillas para dar paso a sujetos de un escalafón social superior: los reyes. La dimensión sintáctica constituye de nuevo un resorte para la expresividad de la sátira. El calambur del verso 18 —“es, conde, la vuestra lengua”— o la construcción tanto horizontal como vertical de la antítesis o contrarios en el curso de los versos 21-40, reforzados por la concatenación de anadiplosis y epanadiplosis, son recursos abocados al apóstrofe de la penúltima copla, en la que, esta vez sí, exhibe flagrante una sátira al modo de los sermones horacianos para censurar la actitud del conde y su lengua viperina (“todos de mujer nacimos, / volvamos todos por ellas”)<sup>21</sup>.

Con el tono peyorativo de la forma “ese conde Cabreruelo” se muestra también una suerte de blanco satírico contra el donjuán de la época, y, por tanto,

---

<sup>21</sup> “**Todas malas no es posible, / no es posible todas buenas; / hierbas** hay que **dan la vida** / y acaban la vida *hierbas*. / Traidores hombres del mundo / han hecho traidoras hembras”.

contra el fariseísmo de la galantería cortesana, la falta de humildad y la hipocresía de los ideales amorosos. Desde el enfoque de la Retórica Cultural, tales procedimientos no deben entenderse como meras licencias estilísticas, sino como mecanismos persuasivos que revelan un posicionamiento crítico frente a los valores del petrarquismo, mediante la inversión burlesca de sus tipos, escenarios y discursos. Así, la sátira barroca se convierte en una forma de intelección cultural que explicita las tensiones entre el imaginario amoroso dominante y una cosmovisión reveladora de las fracturas ideológicas de su tiempo.

### CONSIDERACIONES FINALES

La condición pastoril de los romances seleccionados no debe entenderse como un mero rasgo temático o escenográfico, sino como un dispositivo retórico-cultural que permite a Liñán de Riaza activar una poética de la inversión y del distanciamiento crítico respecto de los códigos amorosos y cortesanos heredados del Renacimiento. Si hay algo que permanece inalterable en los tres romances analizados para dar cuenta del registro satírico de su romancero es la temática del amor como semántica extensional del lenguaje literario. Liñán de Riaza subvierte el tratamiento convencional de la temática amorosa al despojarla de su estela petrarquista, al tiempo que expresa una actitud crítica hacia la poética establecida del Romancero nuevo. En esta línea, articula una degradación deliberada de la figura femenina —particularmente de las damas— desde una perspectiva marcadamente masculina, que socava los presupuestos ético-estéticos del amor cortés y pone de relieve las tensiones entre el discurso amoroso tradicional y una visión más desencantada y satírica propia del siglo XVII.

El conjunto de romances seleccionado ofrece cumplida cuenta de la crítica amorosa. Sabemos ya, a tenor de romances como *Los pámpanos en sarmientos* —con su particular animalización de la situación amorosa del pastor mediatizada por la vaca y el novillo— o *Por muchos años y buenos*, que la comicidad es un importante constituyente de estas composiciones, en las que el empleo de la metáfora, fundamentalmente, perfila la distensión de la angustia sentimental del sujeto enunciador, enfatizando con esto, además, la emoción de la risa.

La propuesta metodológica de la Retórica Cultural abre un campo de estudio especialmente fecundo tanto en el análisis de la sátira como estrategia retórica —de naturaleza persuasiva y con elevada densidad sociocultural e ideológica— como en la indagación del género estrófico y estructural del Romancero nuevo. Desde esta perspectiva, el componente persuasivo y cultural

de la sátira, en los planos de producción, recepción e interpretación de los romances nuevos, se orienta hacia la dimensión perlocutiva de la comunicación retórica, activando los mecanismos de convicción del público lector u oyente. En esta forma renovada de concebir el romance, el potencial persuasivo se articula a partir de la capacidad de la sátira para movilizar —mediante elementos culturales significativos— tanto la predisposición del receptor hacia el imaginario cultural representado como su participación en la burla desmitificadora. Esta burla, al tiempo que manifiesta una posición de superioridad frente a las convenciones del mundo barroco, desvela sus contradicciones y fomenta una actitud crítica hacia sus valores.

Un cuidadoso examen de los textos y de su simbolismo, presente en los niveles fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico del lenguaje literario, proporciona mucha información acerca de la sensibilidad social del siglo XVII en todos los aspectos, “además de los relacionados [con] el arte de lenguaje” (Damiani, 1986: 29). La cultura desempeña un papel medular en el ideario retórico del Romancero nuevo, en el que se actualizan de manera constante los elementos culturales propios del entorno social de su tiempo. El enfoque retórico-cultural permite identificar el carácter eminentemente cultural de los discursos romancísticos en todos sus niveles constitutivos, lo que lleva a considerar el conjunto de los romances nuevos como una red simbólica compleja que refleja la mentalidad colectiva y los sistemas de valores de la época en que se incardina. Desde esta perspectiva, la aplicación del instrumental analítico de la Retórica Cultural no solo constata la solidez teórica y metodológica del modelo, sino también la solidez crítica de sus categorías para examinar dimensiones culturales, ideológicas, históricas, político-económicas, sociales y retóricas. En consecuencia, esta metodología se revela idónea y pertinente para el estudio del fenómeno romancístico en otras cronologías, particularmente a finales del siglo XVI y albores del XVII, donde arraigan formas de resignificación del modelo de la tradición.

El análisis de los romances pastoriles de Liñán de Rianza desde la perspectiva retórico-cultural permite decodificar los complejos procesos simbólicos e ideológicos que articulan estas composiciones en el sistema discursivo y cultural del Barroco, mientras que la modalidad expresivo-referencial significada por la sátira se revela como una estrategia retórica capaz de subvertir los códigos sublimados del bucolismo, exponiendo, bajo la armónica apariencia pastoril, una crítica a la cultura cortesana del Siglo de Oro. La Retórica Cultural, en su consideración de los discursos literarios y no literarios como productos simbólicos inscritos en un sistema de signos y valores culturales, proporciona las categorías teórico-críticas necesarias para interpretar de qué modo las máscaras pastoriles funcionan como resortes críticos contra el

orden social de la época. En palabras de Suárez (2015: 58-59), “no solo hay conciencia de esta máscara por parte de lectores y autores, sino que incluso hay un reconocimiento del vacío que impregna esta misma máscara. Es en los romances satíricos [...] en donde [se observa] la renuencia a aceptar el modo pastoril como decorado cortesano evasivo”<sup>22</sup>. Con esto, los romances de Liñán de Riaza no solo se adhieren a la tradición lírica pastoril desde un enfoque renovador y subversivo, sino que la replantean mediante una ironía que da cuenta de las contradicciones del sujeto moderno en una era que se asienta sobre las bases del vacío existencial y el desengaño respecto de las estructuras que sostienen la realidad.



### Bibliografía

- Albaladejo, Tomás, “Retórica Cultural, lenguaje literario y lenguaje retórico”, *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 25, (2013), pp. 1-25.
- Albaladejo, Tomás, “La Retórica Cultural ante el discurso de Emilio Castelar”, en *Constitución republicana de 1873 autógrafo de D. Emilio Castelar: el orador y su tiempo*, Juan Carlos Gómez Alonso *et al.* (eds.), Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2014, pp. 293-319.
- Albaladejo, Tomás, “Cultural Rhetoric: foundations and perspectives”, *Res Rhetorica*, 3, (2016), pp. 17-29.
- Albaladejo, Tomás, “El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, (2019), pp. 559-583.
- Alvar, Manuel, *Granada y el romancero*, Granada, Universidad de Granada, 1990.

---

<sup>22</sup> Aduce Suárez (2015: 59) que “[e]l nexo de unión entre el mundo cortesano y el mundo pastoril conlleva sus propias contradicciones: un gusto cortesano y por lo cortesano que emana del texto; una diversificación de los espacios literarios que parecen contradecir la unidad política; una máscara, literaria y social, y una decoración fastuosa que ocultan un vacío abierto por la decadencia, ya bélica y política, ya económica y social, y que necesita ser encubierto”.

- Arellano, Ignacio, “La poesía burlesca de Quevedo, una lengua en ebullición”, en *VIII Encuentros con la poesía*, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2001, pp. 213-229.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la, “Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: El Romancero nuevo”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005, A. Close editor, con la colaboración de S. M.ª Fernández Vales, Madrid, AISO, 2006, pp. 137-142.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la, “El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)”, en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, (7-12 de julio de 2008), Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera (coords.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 185-195.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la, “El Romancero Nuevo: Recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)”, *Acta Poética*, 32-1, (2012), pp. 63-93.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la, “Los estudios y ediciones sobre el Romancero Nuevo en los últimos cuarenta años (1973-2012)”, *Edad de Oro*, 32, (2013), pp. 9-101.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la, “Difusión del Romancero nuevo en las colecciones de Cancioneros y Romanceros de la segunda mitad del siglo XVII”, *Criticón*, 119 (2013<sup>a</sup>), pp. 51-65.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2005.
- Carreira, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- Carreira, Antonio, “Góngora y el canon poético”, en *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- Carreño, Antonio, “Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones”, *Hispanic Review*, 50, (1982), pp. 33-52.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Obras Completas II, La Galatea*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Chico Rico, Francisco, “La Retórica Cultural en el contexto de la Neorretórica”, *Dialogía*, 9, (2015), pp. 304-322.
- Damiani, Bruno Mario, “Realismo histórico y social de La Diana de Jorge de Montemayor”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional*

- de Hispanistas*, A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez (coords.), 1, 1983, pp. 421-431.
- Etreros, Mercedes, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- Eugercios Arriero, José Luis, “El Romancero nuevo morisco: historia, poética y edición crítica de los textos” (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid), 2019a.
- Eugercios Arriero, José Luis, “A vueltas con el decreto de expulsión de 1609: motivos religiosos o pretexto religioso”, *Toletana: cuestiones de teología e historia*, 40, (2019b), pp. 225-260.
- Eugercios Arriero, José Luis, “La herencia estructural del Abencerraje en los romances nuevos de tema africano”, *Libros de la Corte*, 19, (2019c), pp. 8-30.
- Eugercios Arriero, José Luis, “El romancero morisco de Gabriel Lobo Lasso (a propósito de un trabajo de Aurelio González)”, *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 9, (2020), pp. 379-401.  
<https://doi.org/10.17979/janus.2020.0.09.10393>
- Eugercios Arriero, José Luis, “Recorrido e implicaciones de la relación maurófoba en el Romancero nuevo», *Libros de la Corte*, 27, (2023), pp. 160-185.
- Fatás, Guillermo *et al.*, *Aragoneses ilustres*, Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985.
- Fernández Montesinos, José (ed.), Arias Pérez, Pedro, *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el licenciado Arias Pérez*, Madrid, 1954 [1621].
- Fernández Montesinos, José, *Poesías líricas: canciones, epístolas, romances y poemas diversos de Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- Fernández Montesinos, José, “Algunos problemas del Romancero nuevo”, *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- Fernández Rodríguez, María Amelia; Navarro Romero, Rosa María, “Hacia una Retórica Cultural del humor”, *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, (2018), pp. 210.
- Frenk, Margit, “Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”, *Anuario de Letras*, 2, (1962), pp. 27-54.
- Fuchs, Barbara, *Una nación exótica. Maurofilia y construcción de España en la temprana Edad Moderna*, Madrid, Polifemo, 2011.
- García Berrio, Antonio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968.

- García Berrio, Antonio, “Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una Retórica General)”, *Estudios de Lingüística*, 2, (1984), pp. 7-59.
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético)*. Segunda edición revisada y ampliada, Madrid, Cátedra, 1994.
- González, Aurelio, “El Romancero nuevo: tradición e innovación”, en *Estudios hispánicos en el siglo XXI*, Ana Kutzmanovic Jovanovic, Jelena Filiupovic y Jasna Stojanovic (eds.), Belgrado, Universidad de Belgrado, 2013, pp. 1-11.
- Hodgart, Matthew, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Infantes, Víctor, “A las poéticas cumbres coronadas: la orogelatría impresa del Parnaso áureo”, *Bulletin Hispanique*, 109-2, (2007), pp. 449-472.
- Jammes, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- Liñán de Rianza, Pedro, *Poesías*, Julian F. Randolph (ed.), Barcelona, Puvill Libros, 1982.
- Lope de Vega, Félix, *La Dorotea*, Edwin S. Morby (ed.), Madrid, Castalia, 1968.
- López Sánchez, Raquel, “Sátira, risa y desmitificación en el Romancero nuevo: hacia una lectura de *Así Riselo cantaba* de Pedro Liñán de Rianza”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, (2016), pp. 193-216.
- López Sánchez, Raquel, “El Romancero nuevo en el marco de la Retórica Cultural: la innovación de Góngora y el nuevo modelo cultural en el Barroco”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, (2023a), pp. 240-280.
- López Sánchez, Raquel, “Retórica Cultural y sátira barroca: consideraciones sobre la ética en el Romancero nuevo de temática morisca. Una aproximación teórica”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, (2023b), pp. 379-408.
- López Sánchez, Raquel, “El Romancero nuevo morisco: fundamentos retórico-culturales. Lope de Vega y Góngora”, *Dialogía: Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 17, (2023c), pp. 29-65.
- Llera, José Antonio, “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, *Tropelías*, 9-10, (1998), pp. 281-293.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Lope: vida y valores*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1988.

- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols., 1953 [1968].
- Menéndez Pidal, Ramón, “El romancero nuevo”, en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (1951). [Conferencia dada en la apertura de los Cursos de Verano para Extranjeros en Segovia, julio de 1948; publicada en Madrid, 1949].
- Millé y Giménez, Juan, *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona, Araluce, 1930.
- Moncayo, Pedro de, “Flor de varios romances nuevos y canciones”, en *Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1957.
- Peale, C. George, “La sátira y sus principios organizadores”, *Prohemio*, 4, 1-2, (1973), pp. 189-210.
- Pérez Lasheras, Antonio, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.
- Pérez Lasheras, Antonio, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.
- Pérez López, José Luis, “Una hipótesis sobre el Don Quijote de Avellaneda: De Liñán de Rianza a Lope de Vega”, *Lemir*, 9, (2005), pp. 1-60.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, “*Las Maravillas del Parnaso*. Romancerillo del Siglo de Oro (1637-1640). Noticias bibliográficas”, *Anuario de Letras*, 1, (1961), pp. 75-98.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.), *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros I. Impresos durante el siglo XVI*, A.L.F. Askins (coord.), Madrid, Castalia, 1977 (1973).
- Romojaro, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y La villana de Getafe”, *Anuario Lope de Vega*, 20, (2014), pp. 159-186.
- Sánchez Portero, Antonio, “El ‘toledano’ Pedro Liñán de Rianza —candidato a sustituir a Avellaneda— es aragonés, de Calatayud”, *Lemir*, 11, (2007), pp. 61-78.
- Sánchez Portero, Antonio, “Un soneto revelador: Conexión entre Avellaneda y Liñán de Rianza”, *Lemir*, 12, (2008), pp. 289-298.

- Suárez, José María, *El romance nuevo pastoril: estudio y edición crítica (1589-1688)*, (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid), 2016.
- Schwartz, Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- Schwartz, Lía, “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, 6, (1987), pp. 215-234.
- Stefano, Giuseppe di, “El Parnaso y el romancero”, *Bulletin Hispanique*, 109, (2007), pp. 385-400.
- Stefano, Giuseppe di, “El Romancero de los siglos XVI y XVII”, en *Diccionario Filológico de la Literatura Española del siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2009, pp. 1035-1040.