

“SPIRITUS VIVIFICAT”.
ACTAS DEL V CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE
ORO (JISO 2015)

Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.)



PRAGMÁTICA DEL TEXTO POÉTICO:
SÁTIRA Y FICCIONALIDAD EN LOS ROMANCES
DE PEDRO LIÑÁN DE RIAZA*

Raquel López Sánchez
Universidad Autónoma de Madrid

«El poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser [...]». El vínculo insoslayable entre la realidad y la ficción encuentra sus cimientos remontándose a varios siglos atrás. Desde esta perspectiva que permite acercarse sin pausa a ras del desarrollo diacrónico, la condición humana no solo se ha cuestionado la realidad efectiva de un mundo exterior sino que también se ha interrogado a sí misma en la indagación de mundos alternativos, tamizados intuitivamente y, por tanto, circunscritos a la interioridad de la percepción y la formulación de *mundos posibles*.

Si se retoman los diversos estudios que desde un marco teórico-crítico han intentado dirimir la cuestión de la ficcionalidad, resulta evidente el común acuerdo a la hora de asumir la exclusión histórica del género lírico de las posibilidades ficcionales que delimitan toda comunicación literaria. El rebatimiento a este argumento ontológico, sin embargo, sigue constituyendo la piedra de toque para un sinnúmero de estudiosos e investigadores en aras de una caracterización precisa y definitiva que permita abordar el estatuto ficcional de la lírica.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación METAPHORA, Referencia FFI2014-53391-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Gobierno de España.

Publicado en: Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.), «*Spiritus vivificat*». *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 69-82. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 36 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-524-6.

El propósito que guía estas líneas tiene que ver con el balance anterior, máxime cuando la ficción se plantea como uno de los ejes medulares de la teoría literaria actual, problematizando así el desplazamiento sistémico de otros ámbitos genéricos de actuación en los que también es posible concitar las cualidades discursivas de la ficcionalidad. En este sentido, este estudio presenta como principal objetivo la incorporación de los *corpora* poéticos del Romancero nuevo a la potencialidad representacional de esas modulaciones imaginario-ficcionales, a la que coadyuva el sistema de enunciación satírica propio del género estructural-estrófico del romance nuevo.

BOSQUEJO PREVIO EN TORNO A LA FICCIONALIDAD

Pero, antes de entrar en nuevas contingencias, el concepto de ficcionalidad exige volver ineludiblemente sobre los razonamientos de Platón y Aristóteles con respecto a la realidad. La preceptiva clásica consiente sin duda en la consideración del principio de la mimesis como punto de encuentro entre el ámbito de la realidad fáctica y el de la realidad imaginaria o ideal que se desprende del primero. Si se atiende a los planteamientos del Estagirita en el capítulo IX de su *Poética*, el debate teórico centrado en los paradigmas de lo real y lo ficcional se sitúa equidistante respecto del *continuum* significado por la dicotomía entre lo histórico y lo literario. A tal efecto, sus teorizaciones ponen de relieve la distinción tradicional entre la dimensión de lo objetivo-realista y la de lo subjetivo-imaginado; de este modo, de la categoría intrínseca de «verosimilitud» se colige la gravedad filosófica que el pensador concede al arte poético —literario—. Ahora bien, en el caso de la historia y la poesía —literatura—, Aristóteles postula que la diferencia no radica tanto en los criterios formales del discurso —la prosa en la historia, el verso o los fenómenos estilísticos y métricos en la poesía— o en el contenido puramente semántico como sí en los procesos de recepción del hecho narrativo con respecto al referente de la realidad extratextual, esto es, el acontecimiento en el contexto, y en el procedimiento por el que el receptor recibe el acto comunicativo como una enunciación ficcionalizada o no¹. De ahí también la sentencia quijotesca con la que quedaban

¹ Aristóteles, *Poética*, cap. IX, pp. 157-158: «Y también resulta claro [...] que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta

inauguradas estas páginas; la formulación «no como fueron, sino como debían ser» introduce no solo en el proceso de recepción sino también en el proceso de emisión el constituyente de composición ficcional de la literatura, cuyo ámbito de actuación tiene en el género lírico una particular vía de exploración significativa —atendiendo, asimismo, no solo a la dimensión pragmática del dominio literario sino abarcando también los estímulos sintáctico-semiótico (o semántico-intensional) y semántico-semiótico (o semántico-extensional) de la textualidad comunicativa.

Con todo, y retomando los cauces del umbral mimético, las apreciaciones de mentor —Platón— y discípulo —Aristóteles— están definitivamente polarizadas. Para el primero, la concepción imitativa dirige un procedimiento descriptivo cuyo campo de acción termina por asentarse en la mera apariencia, lo que permite intuir la condición falseada y engañosa que atribuye la doctrina platónica a la ficción; en otros términos, la tríada significada por «lo bello», «lo bueno» y «lo verdadero» —encarnado en el mundo de las Ideas— no es accesible a través de una representación en todo caso atemperada y constreñida de los efectos externos de la realidad. La actitud aristotélica, por su parte, refrenda respecto de la ficción la tesis de la verosimilitud o, mejor, la de una imitación de la naturaleza mediatizada por la especificidad del fenómeno artístico, el conocimiento y el pensamiento del imitador y que está en disposición de asumir, por ende, la libertad de creación en un sentido significativamente potenciador de las cualidades y efectos de lo real. La imitación pasiva de la apariencia platónica deviene con el Estagirita en la optimización de la mimesis activa a través de las acciones humanas. Se persigue pues que el proceso de construcción artística esté dotado de coherencia y verosimilitud, principios estos que avalan no solo la negación de una conducta meramente imitativa sino que también garantizan la posibilidad de alcanzar el marco operativo del conocimiento verdadero en lo que supondría implementar la belleza aducida por Platón, y por ende, el espectro de posibilidades concerniente a los mundos representados.

A la luz de lo anterior, y nuevamente vinculado a las relaciones entre historia y poesía —literatura en la doctrina aristotélica— el

no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder».

maniqueísmo de la estructura realidad *versus* ficción queda resuelto en la común asunción de que tratándose de estructuras verbales y eminentemente lingüísticas, una y otra facetas dejan a un lado sus diferencias para jalonar una óptica de reciprocidad que desde una perspectiva pragmática tiene su centro de atención en el proceso de interpretación comunicativa de quien recibe la escritura. Entroncan estos presupuestos con las palabras de Wolfgang Iser entrado ya el paradigma postestructuralista de la segunda mitad del siglo XX; señala el crítico alemán que la especificidad del texto literario «se caracteriza por una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector»². Desde esta órbita, «ficción y realidad no pueden comprenderse ontológicamente sino más bien como relación de comunicación. Así se resuelve la polaridad ficción-realidad. En lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, la ficción nos comunica algo de la realidad»³.

FICCIONALIDAD EN EL TEXTO POÉTICO: EL ROMANCE SATÍRICO

Las premisas bosquejadas en el capítulo introductorio en torno a los planteamientos de la tradición clásica sobre los conceptos de realidad, mimesis y verosimilitud permiten ratificar la proposición por la que la ficcionalidad, atendiendo a las palabras de Francisco Chico Rico, debe entenderse como una organización de la estructura comunicativa que prescribe de qué modo los receptores, en el proceso activo y estético de interpretación textual, concretizan «las relaciones que los mundos o sistemas de mundos construidos por dichos textos mantienen con sus modelos de realidad experiencial»⁴. Dicho de otro modo, sabemos que la comunicación literaria constituye un sistema social de acciones literarias, esto es, una institución bien significada a través de la regulación de los procesos ficcionales, concernientes también a los contenidos semánticos que en las construcciones tienen lugar, y que resulta activamente aceptada por el conjunto de la sociedad.

Pues bien, la constitución de ese pacto convenido entre significación literaria y la ficcionalidad como propiedad extrínseca del texto literario que el receptor atribuye de acuerdo con una serie de proce-

² Iser, 1989a, p. 137.

³ Iser, 1989b, pp. 165-166.

⁴ Chico Rico, 1994, p. 71.

dimientos experienciales de carácter particular ha llevado a la elaboración histórica de la narrativa y del drama como géneros primordialmente susceptibles de construir esos *otros* mundos alternativos a los que nos referíamos al principio de este trabajo. La ficcionalidad es, por consiguiente, una cualidad sojuzgada por los receptores como desprendible de los textos literarios estudiados por la Narratología y la Semiología teatral; valoración que no cuaja, no obstante, cuando el objeto en cuestión es el texto poético, entendido ahora como factura lingüística inequívocamente poemática y no como literatura en general, como razonaba Aristóteles. La propuesta de la lírica como género mimético y ficcional llega hasta nuestros días enquistada en oposiciones de carácter expresivo y referencial.

Es José M. Pozuelo Yvancos quien se ha ocupado recientemente del estudio y justificación del texto poético como una especie mimética más, estimaciones que fundamenta apoyado no solo en las Poéticas clasicistas sino también en la apostasía intelectual que circunda la constitución histórica de la poética de géneros⁵. Así pues, ha destacado los presupuestos de Francisco Cascales en las *Tablas Poéticas* (1617), donde en boca de Castalio define claramente la poesía lírica como «imitación de cualquier cosa que se proponga: pero principalmente de alabanzas de Dios y los Santos, y de banquetes y placeres, reducidas a un concepto lírico florido»⁶. Pero, las connivencias de la modalidad lírica con la mimesis aristotélica elevándola a la tríada de los géneros distan mucho de anquilosarse en este punto; más adelante, pues, postula Cascales cómo la natural condición de las palabras corresponde a la imitación de los conceptos, concretados en el modo lírico en el «alma y la forma» tal y como acontece en la fábula con los «afectos y costumbres»⁷. En el ámbito de la teoría neoclásica será el abate Charles Batteux quien asuma nuevamente la entronización del género lírico como modulación significativamente activa del princi-

⁵ Pozuelo Yvancos, 1997.

⁶ Cascales, *Tablas poéticas* (1617), tabla X.1, *apud* García Berrio, 1988, p. 408.

⁷ Cascales, tabla X.2, *apud* García Berrio, 1988, p. 416: «Las palabras deben pender de los conceptos, y tomar ley de ellos [...]. Item, si queremos buscar alguna parte en el lírico, que corresponda proporcionadamente a la Fábula de los Épicos y Trágicos, no podremos aplicar otra cosa sino los conceptos: porque así como los afectos y costumbres se apoyan y estriban en los conceptos: y así como en aquellos Poemas su alma y forma es la Fábula; así diremos que en el lírico el alma y la forma son los conceptos».

pio mimético, a cuyo esmerado estudio se ha dedicado también Pozuelo Yvancos, considerando sus estimaciones justo y esclarecedor corolario de las proposiciones de Cascales al afirmar contundente que «la poesía no vive sino de ficción»⁸. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) de Batteux presume pues de estar imbuido de los fundamentos empíricos de su tiempo al constatar en la base de la discusión que «imitar es copiar un modelo» que no necesariamente el genio debe tomar de la Naturaleza sino que abarca también el marco operativo, plural y polimórfico, de los modelos de realidad o mundos posibles; en definitiva, se trata de una proposición que obtiene su sentido a partir de la taxativa expansión de la creación artística al ámbito no de lo real sino de lo verosímil, lo que, según Batteux, «no empobrece a las artes sino que les hace comprender la fuente y extensión de sus riquezas verdaderas, que son inmensas, más que todos los conocimientos que puede adquirir de la naturaleza [...], es decir, todo lo que es o que concebimos como posible, he ahí el prototipo o modelo de las artes». Ahora bien, los principios de la estructura imitativa establecida por Batteux, y como ha señalado Pozuelo Yvancos, trascienden el concepto de verosimilitud para asimilarse decisivamente a la condición ficcional del discurso poético a través de la modelización artificial del material artístico; quiere esto decir que «la verosimilitud no es condición de ser “más real” sino precisamente el argumento de ser propiamente ficcional. El verosímil en Batteux es garantía de ficción y no constricción de la misma a un plano de realidad natural»⁹.

Pero la dilatación de la categoría mimética que la tendencia neoclasicista reclamaba para la constitución de la poesía lírica para integrarse en la tríada de los géneros termina siendo cercenada por la oposición de la estética idealista del Romanticismo alemán. De Schelling a Hegel, pasando por los Schlegel, la postura romántica desen-

⁸ Batteux, 1746, I.2, *Las bellas artes reducidas a un mismo principio...* «Lo mismo que sucede en la poesía épica y dramática, que imitan las acciones y costumbres, en la lírica cantan los sentimientos y las pasiones imitadas. Si hay algo de real, debe mezclarse con aquello que no lo es para formar un todo de la misma naturaleza. Así, la ficción embellece a la verdad y la verdad da crédito a la ficción. La poesía que canta los movimientos del corazón, que le agita, del que narra, que hace hablar a los dioses o a los hombres, es siempre un retrato de la bella naturaleza, una imagen artificial, un cuadro cuyo verdadero y único mérito consiste en la elección, la disposición, el parecido: *ut pictura poesis*».

⁹ Pozuelo Yvancos, 1997, p. 257.

cadena una reacción anticlasicista que definirá la poesía lírica ya no como imitación o representación de sentimientos ficcionales sino como expresión de «sentimientos auténticos y, por tanto, liberados de las viejas reglas de la imitación poética»¹⁰. La negación del principio mimético de la poesía lírica alcanza con Hegel la más depurada subversión de las contingencias ficcionales al fundarse la nueva concepción del arte «como resultado de la acción individual del intelecto, producción del genio, responsabilidad exclusiva de su subjetividad»¹¹. Se trata, pues, de lo que Hegel entiende como *subjetividad absoluta* o *interna*¹² y que, lejos de atenerse a la representación de las organizaciones posibles, se apoya en el argumento de la verdad intimista, esto es, la interioridad poéticamente tematizada.

Sin duda, este planteamiento nos lleva hasta las cotas más discutidas de la teoría literaria actual al producirse la desviación de la instancia comunicativa emisora desde un criterio referencial a uno enunciativo¹³. Estas últimas consideraciones atraen la cuestión al dominio comunicativo ya no del receptor sino del autor del texto literario. Aclarada en el inicio de este estudio la participación del lector en el proceso de construcción e interpretación textual, asunto cabalmente tratado por W. Iser a partir de las teorías de R. Ingarden, y afectos al modelo postestructuralista por el que el lector «en el curso de la lectura se convierte en sujeto de esas ideas, [desvaneciéndose] la escisión entre sujeto y objeto»¹⁴, el polo del emisor, esto es, la voz lírica, constata un espacio de controversia que problematiza la identificación del enunciador lingüístico-textual con la identidad personal empírica –o poeta–. Las aportaciones de Félix Martínez Bonati y Pozuelo Yvancos señalan la especificidad pragmático-ficcional en la que se inscriben los enunciados poemáticos al concebirse «una distancia óptica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto»¹⁵. Desde esta perspectiva, si la persona real se funda radicalmente opuesta al sujeto del enunciado en el que el primero delega su voz, la materia lingüística creadora de la literatura será también diferente, configurando así el estatuto onto-

¹⁰ Paz Gago, 1999, p. 85.

¹¹ Paz Gago, 1999, p. 86.

¹² Hegel, 1989, p. 383.

¹³ Paz Gago, 1999, p. 90.

¹⁴ Iser, 1989, p. 162.

¹⁵ Martínez Bonati, 2001, p. 32.

lógico ficcional del discurso. Se trata de lo que en las teorías de Martínez Bonati y Pozuelo Yvancos se denomina pseudofrases¹⁶ o de lo que Ingarden calificó de cuasi-juicios¹⁷, entendidos sendos conceptos como la regulación de predicados enteramente imaginarios. Este «hablar imaginario» o «hablar representado» no puede soslayar, desde luego, la caracterización estilística y formal constitutiva de la textualidad poética y que «transporta la ficcionalidad a la esencia misma del ser constitutivo de lo literario, con independencia del grado de realidad o de convicción o de verosimilitud de los referentes extensionales»¹⁸.

En este orden de cosas, la ficcionalidad del modo lírico encontraría una digna justificación en la clase textual-literaria de esta corriente que José Fernández Montesinos acuña bajo el marbete de «generación de 1580», de la que Góngora y Lope serían sus más avezados cultivadores y que supone el germen de la nueva sensibilidad estética que daría lugar al más brillante culmen en la creación artística de romances. Todavía conviene, no obstante, sacar a colación un último estímulo de estudio que pretendemos relacionar con la ficcionalidad, y por extensión, con la dimensión pragmática del texto literario: la categoría satírica¹⁹. Así pues, serán los logros y aspiraciones de un poeta menor, Pedro Liñán de Riaza, los que arrojen luz a esas zonas de sombra faltas aún de esclarecimiento.

El sujeto enunciador en el género lírico popular del Romancero nuevo revela una absoluta libertad de creación que se concreta en el plano del ingenio, de la agudeza verbal y del estro satírico que configuran la concepción formal-hedonista en el contexto de la «nueva poesía» de la época. Como ocurre con sus compañeros de generación, los romances satíricos de Liñán ficcionalizan el sujeto lírico

¹⁶ Pozuelo Yvancos, 1993, p. 110.

¹⁷ Iser, 1989, pp. 173 y ss.

¹⁸ Pozuelo Yvancos, 1993, p. 110.

¹⁹ En torno a la modulación estilística de la sátira, excede sin duda las dimensiones de este estudio discernir si un conjunto dado de principios puede constituir una base —en todo caso especulativa— que nos permita definirla como género, si se trata de una predisposición expresiva ahistórica derivada de una particular actitud humana, o si, en última instancia, resuelve una combinatoria de las diversas hipótesis esgrimidas por la crítica. Lo que sí cabe, a la luz de lo anterior, es precisar bajo qué criterios podemos relacionar el modelo expresivo-referencial de la sátira con la ficcionalidad, y todo ello en las formas del género estructural-estrófico del romance nuevo.

hasta copar la rechifla textual y referencial mediante las recurrentes interpolaciones —¿biográficas?— de las composiciones.

Con todo, un caso práctico como el que proponemos de inmediato exige algunas puntualizaciones. Si como venimos señalando la enunciación lírica está asociada al discurso de la subjetividad, y, por ende, a la declaración del sujeto enunciativo en primera persona —lo que comúnmente significamos como *yo lírico*—, los romances de Liñán se desvinculan de lo que Käte Hamburger llamaba «yo-origen real» dando paso a la incursión de la tercera persona ostentadora de la fuerza ilocucionaria. Desde el posicionamiento de Pozuelo Yvancos, «el yo, el tú y el él comunican precisamente en la medida en que “ficticiamente” se traducen como yo»²⁰. Según esto, la inespecificidad del origen del discurso lírico comporta el revestimiento de ese *él* que actúa proyectando nuevamente un subjetivo *yo*. Pero todavía cabe tener en consideración un aspecto más: las composiciones del Romancero nuevo están conceptualizadas, desde Menéndez Pidal o Fernández Montesinos, a partir de un solazado marbete biográfico fundado en una relación de correferencialidad entre el poeta —el sujeto empírico— y el sujeto del enunciado, lo que se traduce en la representación textual interpolada de identidades varias. Riselo (Liñán de Rianza), Lisardo (Vargas Manrique), Belardo (Lope de Vega) o Lauso (Cervantes) constituyen pues las máscaras arcádicas identificadas con las diversas voces del plantel romancístico del siglo XVII.

A este tenor, el pretexto pastoril de Riselo en los que Fernández Montesinos denominó romances del «realismo bucólico»²¹ tomaría distancia de la tesis redundante de la subjetividad e intimismo sentimental defendidos por el idealismo hegeliano, en virtud de la cual Liñán se asimilaría a Riselo y la tercera persona gramatical objeto —de nuevo, Riselo—, quedaría redefinida como un *yo lírico* sujeto, identificado, a su vez, con Liñán.

La composición satírica *Los pámpanos en sarmientos* perfila la constitución de la lírica como un sistema regulador de mundos sugeridos o posibles a partir de la singular codificación de la textualidad. Así, la enunciación funda una ficción, o mejor, una referencia metafórica, que toma su base en un manejo preciso del material lingüístico y que

²⁰ Pozuelo Yvancos, 1998, p. 61.

²¹ Fernández Montesinos, 1954, p. XLIX.

en estos romances contribuye a la formalización del efecto satírico. He aquí algunas de las coplas de este romance representativo:

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 gujarros
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 tiranzallo?
Deja gozar el novillo
de su vaca tiempo largo:
¡maldito sea del amor
quien buscare amor forzado! (vv. 13-68)

El pastor Riselo 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 —sea real o no.

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 los desfavorecidos desvelos de Riselo con Narcisa incide lúdicamente en el discurso con el aditamento angular de la ficcionalidad, en efecto, por cuanto esta identificación del pastor con el novillo concierta la metaforización tematizada del poema. Como ha señalado Vicente Vives Pérez sobre la base de las ideas de Dominique Combe o Pozuelo Yvancos, «la superposición del plano artístico sobre el plano real se dispone a través de máscaras, obtenidas por correlato histórico o por una escenificación teatralizada que marca la distancia entre texto, poeta y mundo»²².

²² Vives Pérez, 2008, p. 58.

Al cabo, el concepto de verosimilitud vuelve a situarse en un lugar de privilegio teórico, pues el efecto satirizante no hace sino concitar las posibilidades de la ficcionalidad. De este modo, el alcance de la sátira no obedece siempre a una pulsión ideológica, antes bien, actúa proveyendo al texto literario de una amplitud de recursos estilísticos susceptibles de adquirir ciertos compromisos con la realidad —más o menos ficcionalizada— de la enunciación.

Los romances, amén de la ficcionalidad y de las codificaciones satíricas, constituyen formas acrisoladas que reconfiguran tipos y situaciones sociales de su época con éxito incontestable.

CONCLUSIONES

Como señala Pozuelo Yvancos, hay que ser muy precavido. La poesía lírica no es un cajón de sastre y la perspectiva de estudio no puede establecer una unidad respecto de toda composición poética. Cuando abordamos el Romancero nuevo del siglo XVII intentamos reconstruir un rol pragmático de conformidad con los rasgos estilísticos y la retórica propia de esta modalidad discursiva, cuyo horizonte de expectativas está claramente definido por la tradición —aunque este no haya sido suficientemente estudiado.

El Romancero nuevo concita sin duda singularidades que nos permiten hablar de ficcionalización, si bien no cumple con la máxima de trasvase de un *él* a un *yo* —desde el punto de vista de la recepción textual—; los romances satíricos están al servicio de un *él* objetivado que ambiciona ser recibido por el lector como experiencia ajena a sí y no como actualización en el presente de una subjetividad incorporada a su espacio cognitivo o de percepción de las acciones, ideas, estados o procesos implicados en la propuesta lingüística del romance. La utilización onomástica que da origen a la figuración del personaje Riselo obedece al análisis historicista y descriptivista de los estudios del Romancero nuevo, que concilian *poeta* y *construcción mítica* en una interpretación ontológicamente indistinta. Pero el marco de operatividad del sujeto exige un recorrido de mayor alcance que excede las pretensiones de este trabajo. Bajo tal perspectiva, y con el ánimo de seguir indagando en estas reflexiones, la única viabilidad de conocimiento cabal pasaría por haber tratado personalmente a Liñán de Riaza —y a tantos otros—; pese a todo, el sujeto lírico puede remitir a la voz del sujeto empírico y puede

igualmente expandirse a la construcción ficcional, puede partir de un componente biográfico que a su vez se suscriba a los cedazos de la ficcionalidad. Al cabo, los mecanismos del lenguaje poético convierten al *sujeto lírico* en una creación inexistente más allá del romance, lo que también forma parte del pacto de ficción aceptado por el lector.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS PÉREZ, Pedro, *Primavera y flor de los mejores romances*, Madrid, 1621, ed. de José Fernández Montesinos, Valencia, Castalia, 1954.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.
- BATTEUX, Charles, *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*, trad. de Carlos David García Mancilla. Disponible en el siguiente enlace: <www.reflexionesmarginales.com/docs/Traduccionlasbellasartes.pdf>.
- CASCALES, FRANCISCO, *Tablas poéticas*, en Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.
- CHICO RICO, FRANCISCO, «La ficción en el sistema social de las acciones literarias», en Vicente J. Benet y María Luisa Burguera (eds.), *Ficcionalidad y escritura*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1994, pp. 63-80.
- COMBE, DOMINIQUE, «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO, «La teoría de Wolfgang Kayser en la edad de las síntesis», en Enrique Baena (ed.), *El centro en lo múltiple. El contenido de las formas (1985-2005)*, II, Barcelona, Anthropos, 2009, pp. 143-158.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989.
- INGARDEN, ROMAN, *La obra de arte literaria*, México, Taurus, 1998.
- ISER, WOLFGANG, «La estructura apelativa de los textos», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989a, pp. 133-148.
- ISER, WOLFGANG, «La realidad de la ficción», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989b, pp. 165-195.
- LIÑÁN DE RIAZA, PEDRO, *Poesías*, ed. Julián F. Randolph, Barcelona, Puvill Libros, 1982.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX, *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Santiago, LOM, 2001.
- PAZ GAGO, JOSÉ MARÍA, *La recepción del poema: pragmática del texto poético*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

- POZUELO YVANCOS, José María, «Lírica y ficción», en Antonio Garrido Domínguez (coord.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 241-270.
- POZUELO YVANCOS, José María, «¿Enunciación lírica?», en Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 41-75.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier, «El estudio histórico de la ficción. Entre la Retórica y la Poética», Tomás Albaladejo, Francisco Chico Rico y Emilio del Río Sanz (eds.), *Retórica hoy*, Teoría/Crítica, 5, Madrid, Verbum, 1994, pp. 427-439.
- VIVES PÉREZ, Vicente, *Aníbal Núñez, la voz inexpugnable*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.