

EL ROMANCERO NUEVO EN EL MARCO DE LA RETÓRICA CULTURAL: LA INNOVACIÓN DE GÓNGORA Y EL NUEVO MODELO CULTURAL EN EL BARROCO

THE NEW ROMANCERO IN THE FRAMEWORK OF CULTURAL RHETORIC: THE INNOVATION OF GÓNGORA AND THE NEW CULTURAL MODEL IN THE BAROQUE

Raquel López Sánchez

Universidad Autónoma de Madrid

ABSTRACT

In order to understand the poetic paradigm shift implied by the phenomenon of the New Balladry in the 1580s, it is necessary to consider that the courtly world modifies the literary context, in such a way that a new cultural mentality emerges forcefully crossed by a social reality of great complexity: the Baroque. Góngora's new ballads are an authentic exercise in thematic and formal innovation. Within the framework of action of the theoretical-analytical instrument proposed by Albaladejo, Cultural Rhetoric, the analysis of the new ballads in its satirical modality allows us to approach this new cultural model and understand the New Balladry also, as a paradigm of the historical, social and cultural expression of the nation.

Key words: Cultural Rhetoric, New Balladry, Court literature, Baroque.

RESUMEN

Para entender el cambio de paradigma poético que implica el fenómeno del Romancero nuevo en la década de 1580 resulta necesario considerar que el mundo cortesano modifica el contexto literario, de tal manera que surge con fuerza una nueva mentalidad cultural atravesada por una realidad social de gran complejidad, la del Barroco. Los romances nuevos de Góngora suponen un auténtico ejercicio de innovación temática y formal. En el marco del instrumento teórico-analítico propuesto por Albaladejo, la Retórica Cultural, el análisis de los romances nuevos nos permite acercarnos a este nuevo modelo cultural y comprender el Romancero nuevo, también, como paradigma de la expresión histórica y sociocultural de la nación.

Palabras clave: Retórica Cultural, Romancero nuevo morisco, Literatura de Corte, Barroco.

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2023.

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2023.

Cómo citar: López Sánchez, Raquel (2023): «El Romancero nuevo en el marco de la Retórica Cultural: la innovación de Góngora y el nuevo modelo cultural en el Barroco», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 240-280.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.011>

1. INTRODUCCIÓN

El camino por el que transita la llamada lírica popular es siempre movedizo. Sabemos que el cauce eminentemente oral por el que se transmite la aparta de una posible inserción en el canon de la literatura. El capítulo de Beltrán (2016: 5-48) titulado «De la oralidad a la literatura. La protohistoria del romancero», el primero de cuantos integran su estudio *El romancero: de la oralidad al canon*, delinea desde una perspectiva teórico-crítica el arduo trayecto de incorporación al canon literario de una forma métrica que «supo remontarse desde sus orígenes orales y populares hasta una sociedad, cortesana primero y urbana después, para consolidarse como un género exitosísimo en la imprenta de la segunda mitad del siglo XVI» (Higashi: 2018: 221).

La protohistoria del romancero ofrece cumplida cuenta de un minucioso examen de los contextos de producción y de circulación de aquellos tempranos romances conservados en el espacio de los manuscritos del siglo XV. Nos referimos al romance viejo de la tradición inserto en un momento de inflexión que viene dado por el advenimiento de la Corte de los Reyes Católicos. Es esta una época en la que se fragua la circulación de las composiciones romancísticas entre las más variopintas capas de la sociedad, hecho que entronca a la perfección con el criterio esbozado por Fernández Montesinos en torno a la doble vertiente significativa del romancero: como hecho artístico, de un lado, como hecho social, de otro.

Respecto de su faceta social, Fernández Montesinos (1968: XXXI) sostiene que «el romance era uno de los tipos de nuestra lírica musical, no la única, aunque sí la de contornos más acusados y más constantes». El canto romancístico es regocijo para gentes de todas las clases sociales, mientras que es objeto también de una profunda aclimatación a diferentes ciclos temáticos que hicieron gala de un gran deslumbramiento en el seno de la Corte. El apogeo del tema amoroso en el marco de los romances viejos, en los que se privilegia inicialmente la declamación histórica, marca el desarrollo de su trayectoria hacia mayores posibilidades estéticas y expresivas¹.

¹ La declamación histórica es seña de identidad de los romances viejos en sus inicios; sin embargo, pronto se evolucionó hacia tonos y registros de carácter sentimental. Previamente al Romancero general de 1600, no obstante, se produce la vuelta al romancero heroico.

Por su parte, como argumenta Chen (2018: 249), «el ingreso del romance a los cancioneros hace que la conciencia estilística y genérica alimente estos repertorios, con la conciencia de tratar el sentimiento amoroso en la regulación del octosílabo, la selección del vocabulario, el tratamiento cortés y la construcción retórica». Se ha enfatizado con frecuencia que la transición entre el Romancero viejo de la tradición y los romances nuevos de estilo cortesano fue larga y, por descontado, su disertación crítica aparece sembrada de imprecisiones y de debates teórico-críticos ambiguos que tratan de acotar su propiedad terminológica y su situación en el marco cronológico. 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).

Si bien los límites cronológicos no hacen gala nunca de exactitud, y menos aún en el ámbito literario, la fecha dirimida para definir el declive editorial del Romancero viejo y la eclosión del nuevo romance ha radicado en la década de 1580². De este modo, los estudiosos señalan el último cuarto de siglo como el momento de expansión de una innovadora dinámica del género; la imprenta pone fin a la recolección y publicación de romances tradicionales para dar paso a las portadas que anuncian la andanza del romance nuevo.

Como aduce Eugercios Arriero (2019a: 7), uno de los más recientes estudiosos de las composiciones del Romancero nuevo, especialmente de los romances de temática morisca, las composiciones de la generación poética que Fernández Montesinos denominó como de 1580 se dan a conocer, primero de boca en boca, con cantos y recitaciones de temática sentimental y forma popular, sin embargo denotan ya, por su imaginería retórica, un espíritu eminentemente barroco: asistimos, pues, al nacimiento del Romancero nuevo. La nueva hornada de poetas aparece con nombres tan insignes como los de Lope de Vega, Góngora y Liñán de Riaza, que hacen las delicias del innovador género de los romances de finales del siglo XVI y albores del XVII (Eugercios Arriero, 2019a: 7). Acogida a los parámetros de composición de los romances viejos, la nueva hornada de poetas cultos refrenda el gusto

² Conviene recordar en este punto lo problemático de estos adjetivos, particularmente el adjetivo «viejo», en lo que al romancero toca. En efecto, el de la denominación constituye un verdadero escollo para la crítica. Respecto del nuevo romance, 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.

por el verso octosilábico asonantado, el reflejo de la autoría anónima como norma y la rehabilitación galante de las grandes temáticas o géneros del Romancero viejo: el fronterizo y el histórico. En palabras de Márquez Villanueva (1988: 295), esta poesía, cuya seña de identidad reside 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 significan no sólo una paradoja, sino también una rebeldía práctica, en todo paralela a la de su teatro frente a la preceptiva del arte neoaristotélico».

Los poetas del siglo áureo, con la figura de Lope de Vega a la vanguardia del triunfo editorial, pronto visten de gala y convierten en míticos a los tipos que protagonizaban las crónicas hazañosas y noticieras del Romancero viejo, dando con esto origen a las formas fantásticas y a la estética profundamente nostálgica del panorama caballeresco perdido que encarnan los romances moriscos y pastoriles. En este orden de cosas, con el instrumento teórico-metodológico de la Retórica Cultural propuesta por Tomás Albaladejo como telón de fondo, la presente contribución tiene como propósito abordar la innovación en el Romancero nuevo de Góngora y aportar un serial de claves que pretenden ser novedosas para considerar el apogeo del fenómeno poético del Romancero nuevo como un nuevo modelo cultural supeditado a un contexto de cambio de mentalidad, de acuerdo con el imaginario barroco y la complejidad del trasfondo social en que se inserta y se desarrollan sus formas renovadas.

2. LA ECLOSIÓN DEL ROMANCERO NUEVO EN LA DÉCADA DE 1580

Menéndez Pidal, Fernández Montesinos y Rodríguez-Moñino proporcionan en el marco temporal del siglo XX las primeras teorizaciones sobre los romances artificiosos, de autoría culta y ambientación cortesana. Ya en el panorama crítico del nuevo siglo, Giuseppe di Stefano, Aurelio González, Mariano de la Campa, Antonio Carreira, José María Suárez y José Luis Eugercios abanderan el contexto de los estudios actuales del género del romance nuevo, que acumula, cada vez, más trabajos en un caudal bibliográfico y de investigación que pone especial énfasis en la poética y retórica del nuevo modelo cortesano. Al calor de los presupuestos teóricos de los estudiosos precedentes, destaca la labor de los dos últimos — Suárez y Eugercios— en el ámbito de recuperación de un corpus total del romancero del



Siglo de Oro. Ambos centran su meritorio e ingente trabajo en la compilación y fijación textual de los romances nuevos de temática pastoril y morisca, respectivamente³.

El mundo cortesano modifica el contexto literario⁴, de tal suerte que emerge una nueva mentalidad cultural atravesada por una realidad social de gran complejidad, la del Barroco. Pese a los rasgos fantásticos con que se revisten los nuevos tipos de los géneros pastoril y morisco, los romances nuevos no excluyen ni dan la espalda en modo alguno al sesgo historicista. Antes bien, el concepto central de *cultura* se integra con propiedad en las cartografías literarias del Romancero nuevo, donde vienen a encarnarse todos los valores de la Corte del Barroco. 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 incurrir en formas de desviación, muy variadas y de muy diferente intensidad.

El Romancero nuevo comporta un cambio de estilo, pero, por encima de todo, el gusto de esta nueva generación de poetas por el disfraz sentimental y la transformación mítica comprende un cambio de mentalidad y el nacimiento de una nueva estirpe que no es solo literaria, sino que es también política, social, ideológica y cultural. Podría decirse, pues, que hablaremos en lo sucesivo del Romancero nuevo como un fenómeno cultural en el marco de la corte barroca, pero desde el comienzo resulta inevitable percatarse de que nos encaminamos hacia un retrato de la época del desencanto y del vacío, hacia la problemática de una tradición convulsa, que viene caracterizada por una actitud de desenmascaramiento y de profundo desencantamiento de las estructuras que sostienen la realidad. En la corte española del Barroco, los poetas encontraron un lugar de patrocinio y de protección, ya que los monarcas y nobles solían fomentar las artes y la cultura para engrandecer su prestigio y

³ Es importante, en este punto, la consideración de De la Campa Gutiérrez (2023: 2) cuando afirma certeramente que «el estudio del romancero antiguo ha sufrido una auténtica renovación en los últimos 20 años desde ámbitos de especialización muy distintos». Dentro del romancero antiguo, el interés creciente entre los estudiosos por los poemas que se enmarcan en el marbete de Romancero *nuevo, artístico o artificioso* legitima la rehabilitación de las estructuras de un género que presenta no pocos escollos en la indagación de sus peculiaridades, como su aparición bajo la autoría anónima o la dificultad para situar cronológicamente algunas de sus composiciones.

⁴ Efectivamente, el mundo cortesano, referido a un estilo literario y cultural en boga en las cortes europeas durante el Renacimiento y el Barroco, aparece influenciado por los valores y principios sobre los que se asienta la Corte real. Dichos valores y principios modifican el contexto literario de la época, por ejemplo, mediante la innovación de las temáticas y de los motivos, entre los cuales se incluye el amor idealizado, la galantería o los conflictos políticos y sociales entre la nobleza. El refinamiento y la ornamentación del lenguaje, la influencia de la mitología clásica o el foco de atención en el amor cortés integran igualmente el elenco de componentes de la literatura cortesana.

poder. De este modo, se desarrolló una suerte de competición académico-literaria entre los poetas cortesanos, quienes buscaban causar impresión en sus mecenas y obtener así reconocimiento.

Como aduce De la Campa Gutiérrez (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»). El estilo de estos romances deja entrever la huella de la tradición que los precede, pero al mismo tiempo se distingue por un novísimo gusto por la expresión culta, «[plena] de reminiscencias clásicas al estilo renacentista, de novedades y de la naciente mentalidad y cultura del Barroco» (Valdecasas, 1987; González, 2013: 3). Los romances nuevos recrean los tópicos y formas del Romancero viejo, rehabilitan el alcance poético de la estrofa, pero, del mismo modo en que no dejan de lado la estela de sus predecesores, los romances viejos de la tradición y de carácter juglaresco, las composiciones del Romancero nuevo se acogen a una nueva creatividad lírica. Como señalara Millé y Giménez (1930: 37), «se puede plantear que ningún género literario sobrepuja en estos tiempos el auge del romancero, el cual constituye una verdadera crónica poética de España desde 1580 más o menos, en adelante».

El romance constituye, es bien sabido, la expresión paradigmática de la lírica hispánica tradicional y resuelve, también, el hito de un importante auge cultural afinado en el paso de la cultura popular a la gran cultura o cultura culta. En el transcurso de cien años, entre 1500 y 1600, el contexto cambia indefectiblemente, por lo que nos hallamos ante un profundo cambio de mentalidad. En este sentido, como precisábamos previamente, el mundo cortesano modifica el contexto literario y, con ello, surge una nueva mentalidad cultural asociada a una realidad social compleja, singularizada por la multiplicidad de valores en el centro de la imaginería barroca, de los espacios de convivencia del Romancero nuevo y por la función propagandística de los romances nuevos, que reconocen una realidad política y contextual particular.

3. LA RETÓRICA CULTURAL: PERSPECTIVA METODOLÓGICA

En relación con la Retórica Cultural, hasta la actualidad la propuesta ha sido ya legitimada por diversos trabajos que permiten considerar su amplísima proyección en el

conjunto paradigmático de los Estudios de la Cultura —*Studies in Culture*—. Como han destacado Fernández Rodríguez y Navarro Romero (2018: 190), se trata de aportaciones que ponen de manifiesto el fenómeno de la poliacroasis (Albaladejo, 2009b; Urbina Fonturbel, 2013), el carácter intertextual e interdiscurso de la Retórica Cultural (Gómez Alonso, 2017), que la ubican en el contexto de la Neorretórica (Chico Rico, 2015; 2020; Albaladejo, 2017; 2019c), en el ámbito de «una redefinición histórica del concepto semiótico de la cultura» (Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018: 190; Jiménez Martínez, 2015) o que exploran los mecanismos de la metáfora en el nivel elocutivo de los discursos (Albaladejo, 2018; 2019a; 2019b). Como una de las líneas en desarrollo de la Neorretórica, partimos aquí de la convicción de que el camino inaugurado y transitado por García Berrio (1984) en torno a la constitución de una Retórica General como ciencia de la expresividad, «concebida como una Retórica de la apreciación, útil y científicamente pertinente en la actualidad para el estudio de la persuasión en nuestra sociedad» (Chico Rico, 2015: 311), conduce a la formulación de la Retórica Cultural propuesta por Albaladejo. Si García Berrio (1984: 34) consideraba la Retórica desde un enfoque retórico-general como una «técnica de persuasión», a partir de la reconceptualización del discurso «como proceso de persuasión orientado a la acción moral, individual o colectiva» (García Berrio, 1984: 37), es decir, «como un proceso constante, cuidadosamente graduado de intercambio de valores entre el emisor del discurso [...] y el receptor del mismo» (1984: 38; también Chico Rico, 2015: 312), Albaladejo, por su parte, apunta con su orientación teórico-cultural a «la necesidad de estudiar el discurso y la cultura a partir de sus componentes persuasivos» (Chico Rico, 2015: 312). Esto anterior implica el estudio de la influencia ejercida sobre los individuos extendiendo su campo de acción hacia las relaciones entre Retórica y cultura y, por ende, hacia un espacio en el que convergen las diversas tipologías textuales conformantes del tejido discursivo de la cultura de una sociedad (Chico Rico, 2015). De acuerdo 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.

Es en este marco, en el que la Retórica da forma y orden humano al mundo del hombre, donde tienen lugar las indiscutibles relaciones que la Retórica mantiene con la cultura. La Retórica Cultural se ocupa, así pues, del estudio de las funciones que la Retórica y el discurso, tanto literario como no literario, «desempeñan desde una perspectiva pragmático-cultural en el marco de una sociedad, así como los elementos culturales de la Retórica y del discurso, tanto literario como no literario» (Chico Rico, 2015: 313). En este sentido, la Retórica Cultural radica en el estudio del discurso — literario y no literario— y la cultura, entendida como el conjunto de los valores, las creencias, las percepciones, las costumbres y las valoraciones de los individuos de una sociedad a partir de sus componentes persuasivos y del efecto suasorio sobre los receptores. Como ha explicado Albaladejo (2013), el planteamiento de una Retórica Cultural se fundamenta en la condición cultural de la Retórica y en la presencia de la cultura en esta, posibilitando de este modo el estudio de los cambiantes procesos de producción y recepción del texto, dirimiendo así el horizonte descriptivo-explicativo del dinamismo discursivo sobre la base de la realidad cultural. Según sus palabras, 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 *inventio* uno de sus principales alojamientos, junto al nivel de *elocutio*, en el que la metáfora desempeña una ineludible función cultural (Albaladejo: 2014: 296).

En palabras de Albaladejo (2016: 21) en otro lugar, «the role of rhetoric in culture and the role of culture in rhetoric are the main foundations of what can be called “Cultural Rhetoric”». El marco teórico-metodológico de la Retórica Cultural propuesto por Albaladejo⁵ permite el discernimiento de estos elementos culturales constitutivos y configuradores del discurso gracias al sistema retórico fundado en las *partes artis* u *oratoris officia*, que comprende tanto las construcciones lingüístico-poiéticas —de naturaleza inventiva (*inventio*), dispositiva (*dipositio*) y elocutiva (*elocutio*)— como las acciones práctico-comunicativas —de naturaleza intelectual (*intellectio*), mnemotécnica (*memoria*) y performativa (*actio / pronuntiatio*)— y que concibe «discursivamente la cultura de una sociedad,

⁵ Véanse sus trabajos (2009a; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019a; 2019b; 2019c).

ampliamente entendida como el conjunto de conocimientos de los ámbitos antropológico, artístico, económico, histórico, literario, político, religioso, social, etc. aceptados y transmitidos en su seno» (Chico Rico, 2015: 313-314). La semiosis es asimismo imprescindible en los estudios relativos a la Retórica en general y a la Retórica Cultural en particular si se repara en el componente cultural del discurso retórico en sus diversas operaciones, centrando las implicaciones sociales de la dimensión comunicativa en los diferentes ámbitos de realización discursiva en el marco del hecho comunicativo del que forma parte.

Sin duda, la Retórica Cultural presta atención a todos los niveles del discurso, pues constituyen el mecanismo de adecuación y de cohesión textual: el nivel sintáctico, el nivel semántico-extensional y el nivel pragmático. El lenguaje es un fenómeno cultural, cuyos componentes encuentran su reflejo directo tanto en el plano microestructural y elocutivo como en el plano de la macroestructura y referente textuales, con extensión hacia los aspectos de carácter pragmático-comunicativo.

Es Chico Rico (2015; 2020) quien se ha ocupado de reseñar convenientemente los espacios de las propuestas concretas de la nueva orientación metodológica de la Neorretórica, «en el marco del funcionamiento del discurso y de la comunicación en la sociedad y en la cultura actual» (Gómez Alonso, 2017: 113). En primer lugar, como aduce Chico Rico (2015: 315), son los que siguen: 1) el estudio del lenguaje figurado; 2) la fundamentación cultural de los diferentes lenguajes de una sociedad; 3) la dimensión intersemiótica definida por el discurso retórico en el proceso de su comunicación, es decir, «en el espacio de confluencia de los signos verbales y de los signos gestuales cultural y socialmente creados y aceptados en la configuración de la comunicación oral y pública» (Chico Rico, 2015: 315); 4) el estudio de las convenciones discursivas, de obras literarias y de otros tipos de discursos, así como de las convenciones culturales; 5) el estudio del fenómeno de la poliacroasis⁶, consistente en «la audición y la interpretación plurales de un discurso» en función de la pluralidad de sus oyentes (Albaladejo, 2009b: 1-2); y 6) la imagen cultural que tienen los receptores de los discursos en el seno de una sociedad. Respecto de esta última propuesta inherente a la Retórica Cultural, se propone el estudio del discurso como un espacio donde es posible la construcción de la identidad, así como los diversos aspectos que se vinculan con esta, como puede ser el concepto central, también, de ideología. Contribuye en este sentido lo anterior «al mejor conocimiento de los productores, de los sujetos de la

⁶ Más concretamente, como ha señalado Chico Rico (2015: 318), la aportación fundamental de la poliacroasis en el ámbito de la Retórica Cultural es que ofrece «un espacio de configuración discursiva y un instrumento conceptual de análisis de la comunicación retórica en la sociedad atendiendo [al público plural] de los oyentes» (Albaladejo, 2009b: 17-18).

enunciación y de los sujetos del enunciado en relación con sus ideas y valores, su visión de la realidad, su conciencia de posición en cuanto a sus propias ideas y valores y a los de los demás, etc.» (Chico Rico, 2015: 318). La Retórica Cultural se presenta como un instrumento teórico-metodológico totalmente adecuado para ofrecer un estudio integral de las relaciones entre discurso y cultura.

En lo sucesivo, nos ocupamos de presentar tres menciones prácticas de romances nuevos gongorinos que ilustran el nuevo modelo cultural que encarnaron las composiciones del Romancero nuevo. Las ejercitaciones prácticas que presentamos mediante la aplicación del instrumental teórico-metodológico de la Retórica Cultural en los cauces del Romancero nuevo de temática morisca permiten identificar el reflejo de los elementos culturales en la construcción expresivo-referencial de los romances, concebidos como reserva mítica de los pueblos, y confirmar de este modo la condición de estos romances como construcciones culturales, así como profundizar en el estudio de sus implicaciones históricas, ideológicas, políticas y sociales en el marco de su contexto específico de creación y de los condicionantes del imaginario retórico barroco. El corpus textual del Romancero nuevo puede abordarse desde la disciplina Retórica en general y la Retórica Cultural en particular, ocupándose así de las relaciones existentes entre discurso y cultura y del estudio teórico-crítico de los elementos culturales presentes en los romances, así como también de las funciones que estos desempeñan en el marco de la interacción comunicativa en una sociedad concreta.

4. EL ROMANCERO NUEVO DE GÓNGORA EN EL MARCO DE LA RETÓRICA CULTURAL: LA TEMÁTICA MORISCA Y DE CAUTIVOS

Según lo dicho, y de acuerdo con el hecho de que la propuesta teórico-analítica de la Retórica Cultural permite conectar recíprocamente el enunciado discursivo con la enunciación discursiva «en una necesaria relación entre los elementos culturales que forman parte del discurso y la posición de este en el contexto de la comunicación» (Albaladejo, 2014: 296-297), el propio mundo o realidad efectiva de la que se toman los elementos semántico-extensionales implica ya una base cultural en la que el discurso desempeña una función política y social que es también cultural. En el marco de una manifestación artístico-verbal como es el Romancero nuevo, los componentes sociocultural e histórico dan carta de normalidad a una corriente literaria cuyos elementos culturales recoge de toda una tradición

de raigambre autóctona, suponiendo así el Romancero viejo la expresión coetánea de los textos medievales hasta la primera mitad del siglo XVI, además de las versiones romancísticas modernas que se presuponen enraizadas en la poesía culta del Medievo. La asimilación del acontecer histórico en el romance, así como las técnicas de narratividad que se afanan en la delimitación de costumbres y avatares cotidianos, propician el campo de actuación y análisis del modelo teórico-analítico de la Retórica Cultural. Si se atiende, pues, a la inserción de la cultura en el marco del discurso como sujeción comunicativa que conecta las instancias de producción y recepción en torno a una coyuntura de reciprocidad sociocultural entre oradores y oyentes, entre voz autorial poética y lectores, entonces debe asumirse que el componente cultural se enraíza en los distintos niveles de la textualidad discursiva correspondientes a las operaciones retóricas. En este sentido, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* configuran el estudio, análisis y explicación de lo que se ha dado en llamar *culturalidad*.

Las composiciones del Romancero nuevo, que circularon igualmente de forma oral, deben ser consideradas como una obra literaria digna de preservación en el seno de la estructura social, para lo que debe disponer de la aceptación de la comunidad en la que se inserta a través del cumplimiento de las especificidades propias de la estética colectiva y, en definitiva, de la aprehensión del sentir general histórico, ideológico, social y cultural.

Entre las innovaciones temáticas del género de los romances nuevos destacan la moda morisca y la pastoril. 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 Arriero: 2020: 384), encarnan las formas particulares en que se renueva el mundo de los ideales caballerescos. Reparar en la temática y en las formas de estos romances nuevos implica igualmente sopesar que las composiciones romancísticas establecen una importante simbiosis con la vida de los poetas; en otras palabras, para comprender el negociado del Romancero nuevo resulta indispensable un viraje hacia la vida de sus autores. Es fuerza mayor referirse, a este respecto, al aspecto de confesionalidad del romancero, tal y como lo hace Sánchez Jiménez al considerar a Lope de Vega como el adalid de una tradición innovadora caracterizada por la brillante confesión de las cuitas amorosas de los cultivadores del género.

Con la historia del dignificado moro Abindarráez como trasunto y bajo los esteticismos literarios del autor culto como pretexto, los romances nuevos moriscos se apartan del carácter noticioso de aquellos romances de litigio históricos —los romances fronterizos— para encarnar un imaginario de ficciones míticas. De idéntico modo ocurre en

la extensión pastoril, que bebe de toda la tradición de la novela arcádico-renacentista, y, a su vez, de una cultura que miraba hacia la recuperación del espacio utópico de la Edad de Oro. La exuberancia de este barroquismo mítico la ostentan primeramente los versos de Lope, quien encuentra en los tipos literarios del moro y del pastor la ocasión para el juego barroco entre la semejanza y la ilusión, tomándolos, pues, por máscaras que le sirven a un doble propósito: encubrir su identidad y expresar sus propios avatares amorosos. Es Góngora, sin embargo, quien ejerce en sus versos un ejercicio de composición innovador, amén del ingenio y del furor poéticos que impregnó la época del Siglo de Oro español.

4. 1 GÓNGORA 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 así el germen de la nueva sensibilidad estética que, con el tiempo, daría lugar al más brillante culmen en la creación artística de romances. En efecto, en el siglo áureo Góngora marca un hito con su propia concepción culterana de la poesía. La poesía gongorina puede contemplarse, como sucede también con la producción poética de Quevedo, bajo un doble prisma: por un lado, la poesía culta, por otro, la poesía popular. Es esta última parcela de la producción literaria del poeta la que ocupa nuestro interés y, principalmente, las relaciones que se establecen entre las características generales del Romancero nuevo y el romancero de Góngora en el marco de la Retórica Cultural. Es decir, examinaremos los elementos retórico-culturales que nos permitan precisar bajo qué cobertura tiene lugar la innovación temática gongorina en los cauces del Romancero nuevo y cómo estos se integran en el imaginario estético de la corte barroca. Tres son los romances que analizaremos en lo sucesivo del vate cordobés: «Aquel rayo de la guerra», «Amarrado al duro banco» y «Triste pisa y afligido».

Puesto que Góngora es uno de los autores que cuenta con una amplia carrera bibliográfica, hemos creído conveniente aquí comentar someramente los principales eruditos en el campo de los estudios gongorinos: Dámaso Alonso, Robert Jammes y Antonio Carreira. Distinguidos gongoristas todos ellos, representan tres generaciones de formidables aportaciones sobre la obra de Góngora, labor que destaca tanto por la dificultad del objeto de estudio como por la destreza analítica de los intelectuales. No nos parece, sin embargo, que debamos dejar de citar antes al pensador mexicano Alfonso Reyes Ochoa, quien desde bien temprano se interesa por la obra del poeta cordobés. En el tomo VII de las *Obras Completas* (1958) reúne Reyes Ochoa un conjunto de trabajos sobre Góngora en los que su

discurso investigador focaliza cuestiones sobre la biografía del autor, la atribución de ciertos textos así como las «corrupciones y alteraciones» de estos, las influencias que marcan su poética, la labor de los comentaristas previos en torno a su obra, donde se ocupa mayoritariamente del exégeta gongorino José Pellicer de Ossau y Tovar, o de la faceta más popular de sus composiciones. Es este carácter popular de Góngora, como hemos dicho, el que suscita un interés de primer orden para nuestros propósitos. No deja de ser un aspecto de relieve la relación que se establece entre la poesía culta y la poesía popular; el siglo barroco descuella sin duda por una dialéctica de la condición literaria en la que la palabra poética concilia formas cultas y populares. El hecho de que los poetas cultos de la tradición áurea ejerciten esta poética del lenguaje popular en sus romances pone de manifiesto una actitud de superación de las formas y tonos de la poesía culta, pero subyace también la pretensión de que esas composiciones llamadas a fundar el Romancero nuevo se impregnen del espíritu divulgativo de las manifestaciones más tradicionales y asuman con viveza un diálogo entre el lirismo y las proyecciones de la experiencia⁷.

Considerando lo anterior, a Alonso debemos, en consecuencia, los primeros estudios que vuelcan toda su atención en la obra poética de Góngora, principalmente en lo que a las ingeniosidades del lenguaje gongorino respecta, y a quien el mexicano Reyes Ochoa se refiere como paradigma de la erudición gongorista. *Estudios y ensayos gongorinos* (1970) es un compendio documental de veintidós artículos que Alonso reúne en este volumen como magistral tributo a la poesía gongorina. Si hasta ahora los círculos de la erudición habían eludido el valor de la obra de Góngora, con Alonso los prejuicios hacia la lengua gongorina dan lugar a sustanciosas investigaciones que contribuyen a hacer inteligibles las formas más complejas del poeta barroco. Por su parte, las *Obras completas* (1973) de Alonso constituyen una amplia colección de volúmenes imprescindibles para la historia de la literatura española; al estudio de las portentosas singularidades de Góngora dedica Alonso los volúmenes V, VI y VII de su obra. Sus conclusiones en lo concerniente a la lengua poética de Góngora suponen las claves para comprender la complejidad lingüística y simbólica de su producción poética.

Sin embargo, y pese a la inmensa labor investigadora realizada por Alonso para comprender los vericuetos y complejidades del lenguaje gongorino, es el hispanista francés Jammes quien lleva a cabo un estudio realmente relevante sobre los romances de Góngora en sus *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* (1967). Durante la década de

⁷ Por lo que hace a Góngora, quizá no sea tan importante la experiencia. En este sentido, lo que resulta interesante es analizar cómo conjuga un molde popular, el romance, con un aparato retórico culto.



1590, en las *Flores* de Moncayo van apareciendo paulatinamente algunos romances de Góngora, de los cuales solo un total de veintiséis, todos ellos anónimos, se recogen en el *Romancero general* de 1600. No todas las partes de las *Flores* se incluyeron en este romancero; no obstante, no es este lugar para tratar las cuestiones que sobre este asunto tienen vigencia. Los romances con los que cuenta la edición de 1600 ponen de manifiesto una amplia modalidad lírica; así pues, romances de carácter paródico, burlesco o de africanos y cautivos configuran la mayor parte del romancero de Góngora. En la nueva edición ampliada del *Romancero general* de 1604, la «Docena parte» incluye no menos de once poesías de Góngora, casi todas ellas inéditas. La reedición de 1605 presenta únicamente seis poesías; no obstante, es en la «Primera parte» de *Las flores de poetas ilustres de España* (1605) de Pedro Espinosa donde se consagra definitivamente al poeta con la aparición de treinta y siete de sus composiciones. En resumidas cuentas, entre 1604 y 1605 un total de unas cincuenta poesías gongorinas habían salido a la luz, aunque solo veintiséis de ellas habían sido editadas poco a poco en los años precedentes. Pero la importancia de Jammes para los estudios de Góngora va mucho más allá de los datos de auge editorial del romancero gongorino; sus *Études* constituyen un análisis que distingue con pormenor la significación del romancero morisco y pastoril en todas sus variantes posibles. Sus planteamientos suponen, qué duda cabe, un gran soporte para las investigaciones posteriores en materia gongorino-romancística.

Por su parte, los estudios de Carreira, más recientes, resultan igualmente importantes en el ámbito bibliográfico de la producción de romances de Góngora; su obra *Gongoremas* (1998) es un compendio de diecinueve artículos en los que se manejan diferentes aspectos y problemas de los romances, muchos de los cuales son ostensiblemente aplicables a los textos de otros cultivadores del género. A tal efecto, las formulaciones de Carreira en torno a los romances abordan cuestiones como la transmisión y recepción, la atribución, la presencia del personaje morisco o el plural modo de empleo de los registros musicales y variables rítmicas en los romances. Si retomamos la controvertida postura frente al carácter poético o musical de los textos surgida entre Menéndez Pidal y Fernández Montesinos, queda de manifiesto que Carreira se sitúa al lado de este último, apoyando la tesis del romance concebido musicalmente y proponiendo, de este modo, un planteamiento de análisis insistente en el fenómeno de la prosodia. De Carreira debemos apreciar, naturalmente, la adaptación de los temas y del contenido a la cuestión formal que se deriva de la perspectiva

musical de los romances⁸. Ni qué decir tiene la gran aportación que supone la edición de los *Romances de Góngora* (1998) de Carreira, cuatro volúmenes en el decurso de los cuales el crítico se ocupa de analizar el total de los noventa y cuatro romances certeramente atribuidos a Góngora, así como los doscientos veintiséis textos apócrifos cuya autoría se concede erróneamente al poeta. Entre las singularidades de la edición se encuentra la relación de todos los testimonios que recogen la transmisión y la difusión textual de las composiciones, destacando entre estos la alusión a los manuscritos de Antonio Chacón y Ponce de León, lo que posibilita la labor de puntuación en la estructura romancística; del mismo modo, las dificultades presentadas por el texto en la situación de lectura conllevan la formulación de un planteamiento minucioso y su consecuente estudio en las notas situadas al pie. El resumen que se presenta en la introducción al romance editado da cuenta breve, aunque acertadamente, de la clasificación del texto y de las relaciones que establece con otros romances semejantes.

Si atendemos a la totalidad de la bibliografía consultada es posible observar que las referencias críticas a los romances se hacen explícitas mediante tres criterios, que procedemos a fijar a continuación: 1) como estudios aislados de composiciones concretas destinados a plantear o a completar teorizaciones sobre temas amplios, ya sean pertenecientes al ámbito de la corriente romancística, ya adscritas a determinados aspectos literarios tanto del texto en sí como de su autor; 2) como proyección de un asunto inherente al nuevo romance que discrepa de los rasgos definitorios de la praxis romancística tradicional; 3) y, por último, como difusión de problemáticas diversas, algunas de ellas concernientes a las labores de autoría y atribución de los textos, otras vinculadas a la inmensa cantidad de ediciones y soportes en los que circularon, dificultando con ello los trabajos de recopilación y estudio global del género. Siendo así, y con el propósito de prestar una mayor atención a los procesos estructurales de conformación y significación del nuevo romance, creemos necesaria una metodología diferenciadora de los textos, faceta metodológica encarnada por la Retórica Cultural que expresa abiertamente una poética totalizadora del Romancero nuevo.

4.2 ANÁLISIS TEÓRICO-CRÍTICO DE LOS ROMANCES DE GÓNGORA A LA LUZ DE LA RETÓRICA CULTURAL

⁸ El interés de Carreira por las relaciones entre el romancero y la música apuntaría directamente a la cooperación entre filólogos y musicólogos sugerida por Fernández Montesinos. Asimismo, Lola Josa y Mariano Lambea han ahondado también en los criterios que permiten hablar de tales vínculos musicales, principalmente en el caso de Góngora.

A la luz de las importantes contribuciones de Jammes a propósito de los inicios en la difusión del romancero gongorino, nos servimos en lo sucesivo de tres de las composiciones romancísticas fehacientemente atribuidas a Góngora en las que analizaremos fundamentalmente el proceso de innovación artística en la creación del nuevo romance, atendiendo pues a la caracterización general del Romancero nuevo, y las posibles aportaciones originales de nuestro poeta en su producción romancística, de conformidad con el momento histórico y cultural. Teniendo en cuenta los rasgos que comprenden nuestro objeto de estudio, hemos seleccionado el romance propiamente morisco «Aquel rayo de la guerra» (1584), correspondiente al ciclo del héroe Abenzulema y el romance de cautivos o piratas «Aterrado al duro banco» (1583). En esta órbita, lo que interesa es la predilección de Góngora por un género gozosamente original con respecto al romance morisco, esto es, los romances de africanos, de cautivos y de piratas de los que el poeta cordobés es ingenio precursor y que constituyen la antítesis del género morisco, hacia el que Góngora no manifiesta demasiado apego. Culminaremos este análisis con el romance autoparódico «Triste pisa y afligido»⁹, una sátira de la composición propia «Aquel rayo de la guerra», publicado solo dos años más tarde, en 1586.

En efecto, los viejos romances de frontera (Correa Rodríguez, 1999) se habían venido difundiendo a la manera de crónicas en verso, como correlato lírico del escenario de guerra, y pasarían del siglo XVI al XVII convertidos en un «género que privilegiaba lo caballeresco sobre la raíz histórica, y adecuado cada vez más al consumo y los gustos cortesanos» (Eugercios Arriero: 2019a: 7). Desde un punto de vista retórico-cultural, era este, el morisco, un romancero escrito desde y para el bando cristiano; aunque, si bien el moro era presentado siempre como enemigo, pronto las formas del nuevo romance adoptaron una estética idealizada del caballero musulmán, adornado con idénticas cualidades caballerescas a las del héroe cristiano. Esta tendencia ornamental sobre la figura del moro es lo que se conoce como *maurofilia* literaria y queda extraordinariamente representada en el romance gongorino «Aquel rayo de la guerra»:

«Aquel rayo de la guerra,
alférez mayor del reino,
tan galán como valiente
y tan noble como fiero;

⁹ En su artículo titulado «Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora» (2007), Bonilla Cerezo realiza un interesante análisis de carácter comparatista a propósito de los romances «Aquel rayo de la guerra» y «Triste pisa y afligido». Carrasco Urgoiti (1986), por su parte, niega el carácter autoparódico de las composiciones.

de los mozos invidiado,
admirado de los viejos,
y de los niños y el vulgo
señalado con el dedo;
el querido de las damas
por cortesano y discreto,
hijo hasta allí regalado
de la fortuna y del tiempo» (vv. 1-12).

«Sale, pues el fuerte moro
sobre un caballo overo,
que a Guadalquivir el agua
le bebió, y le pació el heno,
con un hermoso jaez,
rica labor de Marruecos,
las pizzas, de filigrana,
la mochila, de oro y negro» (vv. 37-44).

«Sobre una marlota negra
un blanco albornoz se ha puesto,
por vestirse los colores
de su inocencia y su duelo.
Bordó mil hierros de lanzas
por el capellar, y en medio,
en arábigo una letra,
que dice: *Estos son mis hierros*» (vv. 40-56).

Frente a la realidad del conflicto bélico, el moro granadino sobrevive a la guerra convertido en tipo literario contemplado cada vez con una mayor benevolencia, muy especialmente a la luz de la publicación hacia 1561 del *Abencerraje*, donde la figura del moro protagonista Abindarráez encarna todos los valores del mejor cortesano y guerrero.

Por tanto, la exaltación de los valores y de las galas de la corte nazarí dieron en configurar la denominada maurofilia literaria del Romancero nuevo, con la que se consolida la conversión del moro de Granada en un tipo literario que sin duda ejerció un gran deslumbramiento entre los lectores de la época. El héroe moro del poema citado es, efectivamente, caracterizado como el perfecto caballero cristiano y cortés, por lo que Góngora responde así a las particularidades genéricas de la idealización de la figura morisca y el tono sentimental con que se revisten sus estructuras. La exaltación del héroe moro como paradigma del caballero cristiano, amante y guerrero define el núcleo temático del romance gongorino, en el que la mitificación y el exotismo son las claves de la significación.

El arranque del romance evidencia una presentación del héroe a todos los niveles, ya sea en lo concerniente a sus virtudes morales y espirituales o bien con respecto a sus posibilidades como guerrero y destreza con las armas. Esclarecedora es, sin duda, la imagen

metafórica inicial, en la que mediante la expresión «Aquel rayo de la guerra» se alude directamente a la figura de Abenzulema, elevado aquí a la condición de hombre legendario; la galantería, la valentía, la nobleza y la fiereza son, pues, tributos intrínsecos al héroe, como se desprende de la primera cuarteta. Establece el romance a partir de la segunda cuarteta la admiración de los conciudadanos ante la grandeza de Abenzulema, desde los más pequeños infantes hasta los más mayores del lugar, quienes con toda certeza envidian las cualidades del héroe, pero también por parte de las damas es este abanderado objeto de veneración.

El exordio del romance actúa como panegírico u oda al personaje de Abenzulema, al que se le atribuyen las cualidades del héroe legendario arquetípicamente idealizado; el propósito, por ende, no es sino presentar a Abenzulema como héroe épico, con unas virtudes exponencialmente superiores a las de sus semejantes y comprometido con su tierra. Los versos 37-44 recogen la salida del moro Abenzulema de Jaén y la prosopografía tanto del héroe como de todos aquellos elementos que lo circundan y acompañan en su camino al destierro; es el caso del caballo o de la vestimenta (Bonilla Cerezo, 2007: 92). Asimismo, la descripción asume el retrato de Abenzulema como un prodigio de caballero; fiel devoto de los códigos del vasallaje y dotado para el ejercicio bélico, de ahí el lema bordado «Estos son mis yerros». Más allá, no obstante, de la riqueza adjetiva como síntoma de la descripción y de esta como recurso para la idealización, el marbete descriptivo genera un retraso de la acción y un mayor lirismo expresivo.

Pese a que los llamados romancistas nuevos, autores eruditos del período áureo de nuestras letras, encarnan en sus composiciones de temática morisca —y también pastoril— un escenario plenamente idealizado que aprovechan para verter sus propias cuitas amorosas, el Romancero nuevo de ambientación sentimental sigue presentándose impregnado de importantes elementos culturales que lo convierten, una vez más, en paradigma de la expresión histórica, político-económica y social y cultural de la nación. Como señala 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».

Por cierto que una lectura poco profunda, limitada al *contexto* del romance, podría hacer llegar a conclusiones prematuras. En este sentido, dejar atrás los temas de carácter noticioso no implica en modo alguno la ausencia del concepto cultural en el nuevo discurso del romance; antes bien, las innovadoras formas del romance de la generación de 1580 vienen a integrarse en el acervo sociocultural como una renovada seña de identidad nacional que

aúna 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. La raíz sociocultural de este nuevo romancero implica entender los procesos que conciernen al autor, la obra y los receptores, en una época caracterizada, el Barroco, por una sociedad en crisis: la de la España del reinado de Felipe II y la centuria que sigue (García Berrio, 1968).

Desde el punto de vista de la Retórica Cultural, el romance nuevo morisco que hemos citado constituye en su totalidad una significativa alegoría que simboliza la realidad social de una época que mira hacia el esplendor de los ideales caballerescos. Desde una coyuntura estrictamente política y cultural, hemos de situarnos en un contexto muy preciso: el del inicio de la problemática morisca. Las claves se encuentran recapitulando históricamente, cien años antes, en pleno apogeo de la Corte de los Reyes Católicos (Eugercios, 2019b). Las Capitulaciones¹⁰ firmadas el 25 de noviembre de 1491 en Santa Fe por las que se establecía la entrega de los territorios del Reino a cambio del compromiso de los Reyes Católicos de respetar a la población musulmana, e incluso el empleo de su propia lengua, constituyen el principio de la denominada cuestión morisca (Márquez Villanueva, 1984; La Parra López, 2010). Es Fray Hernando de Talavera, persona de confianza de Isabel I, el encargado de su aplicación en un nuevo contexto de tolerancia intercultural. Se abría paso, así pues, a un «modelo de convivencia entre las comunidades cristiana y mudéjar que tuvo su correlativo en una política evangelizadora y un gobierno local tolerantes, acorde con el espíritu de las Capitulaciones, en el que Talavera creyó desarrollando una política plena de tacto y respecto hacia los vencidos» (Sánchez Aranda, 2011: 2092).

Tras años de vaivenes políticos a causa de la obligada evangelización que llevó al levantamiento en 1499 del barrio del Albaicín, de las Alpujarras y la Serranía de Ronda, la comunidad mudéjar pierde sus derechos con la denuncia de las Capitulaciones en 1502, pero

¹⁰ Como ha señalado Eugercios Arriero (2019a: 73), «para Doris Moreno (2004: 35-36) la fecha que marca el inicio del problema morisco es 1526, coincidiendo significativamente con el traslado del tribunal de la Inquisición de Jaén a Granada, pero es evidente que las tensiones venían de antes. Las Capitulaciones firmadas tras la rendición del reino Nazarí manifestaban todavía un espíritu conciliador, y se les reconocía a los musulmanes granadinos el derecho a conservar sus costumbres, incluido el culto en mezquitas y oratorios propios. Las pragmáticas de conversión forzosa terminan con este equilibrio, que seguramente se habría ido ya resquebrajando desde los primeros años posteriores al fin de la guerra. Su principal inspirador fue Cisneros, que desde 1499 venía buscando el apoyo de los reyes en su proyecto de conversión masiva de los conquistados. Un levantamiento popular en el barrio del Albaicín le daría el pretexto definitivo y en 1501 se impone el bautismo forzoso de los musulmanes de Granada, que el año siguiente se hace extensivo al resto de la Corona. A partir de este momento el estatuto jurídico de los mudéjares pasa a ser el de moriscos, y ven reducidos drásticamente todos sus derechos, no solo el de libertad de culto: se les prohíbe portar armas para evitar nuevas rebeliones, y se censuran sus tradiciones y usos propios por considerarse, en buena lógica, que el conservar su cultura mantenía vivo el vínculo con su primera».

se alcanza la recuperación de un clima de convivencia con el legado permisivo de Carlos I, pese a la promulgación en 1526 de las disposiciones restrictivas de la Congregación de la Capilla Real. Por su parte, el reinado de Felipe II, bajo el que tienen lugar la mayor parte de los romances nuevos, se traduce en un retorno a la política morisca de 1500. Como ha señalado Sánchez Aranda (2011: 2092-2093),

En 1566 promulgaría una Pragmática estableciendo la nulidad de los contratos que se redactaran en árabe, e impuso el plazo de tres años para que los moriscos aprendiesen el castellano, entre otras medidas. En esta línea restrictiva se encuadraba la decisión de comisionar a un magistrado tendente a recuperar las tierras de propietarios moriscos que no acreditasen el correspondiente justo título de propiedad, un serio problema para una comunidad que en su mayor parte no carecía del mismo, motivo por el que les fue privada su propiedad.

Constituía el preámbulo de una rebelión que se inició en 1568 en las Alpujarras, y a la que se sumaron los territorios de Ronda, el norte de Granada y de Almería —no incorporándose los moriscos del Albaicín—, y que terminó con la coexistencia pacífica de ambas comunidades durante más de cincuenta años. Un conflicto que se prolongó durante dos años y que costó sofocar. El propio rey no disimuló la gravedad de los acontecimientos en las Cortes de Córdoba de 1570, máxime tras el apoyo que turcos y berberiscos dieron a los alzados.

Tras la derrota en 1570, no tardaría en llegar el Decreto de expulsión de los moriscos del Reino de Granada, incluso la de los nuevos conversos cristianos. En 1584, la labor del Consejo de Población quedó terminada, poniendo fin a la presencia de población morisca en tierras granadinas. En palabras de Sánchez Aranda (2011: 2094), Felipe II, «decidido a terminar definitivamente con la presencia de esta comunidad en el Reino granadino, tomó una serie de decisiones que se mostraron muy eficaces para el control de la población y su expulsión entre 1570-1584, momento en que se decreta la de los moriscos que tuvieron “orden” para residir en el territorio».

Con el consabido escenario de las instituciones político-administrativas, consecuencia de las particulares circunstancias socio-políticas, nuevamente caracterizado como un héroe legendario, los versos siguientes del romance «Aquel rayo de la guerra» responden a la despedida de Abenzulema en su camino hacia el destierro; el abandono de la ciudad se realiza mediante un séquito que aglutina a todas las gentes jienenses. En relación con lo anterior, por un lado, el héroe es acompañado por dos alcaides, altos mandatarios de dos pueblos pertenecientes a la provincia muy próximos a Córdoba, Arjona y Marmolejo; por otro lado, Abenzulema cuenta igualmente con el respaldo de la comparsa de caballeros ya citados en el inicio del romance y con las lágrimas de las damas, que se asoman desde los balcones con el fin de darle el adiós al héroe:

«No lleva más de un alfanje,
que le dio el rey de Toledo,
porque para un enemigo
él le basta, y su derecho.
De esta suerte sale el moro
con animoso denuedo,
en medio de dos alcaides,
de Arjona y del Marmolejo.
Caballeros lo acompañan
y lo sigue todo el pueblo,
y las damas, por do pasan,
se asoman llorando a verlo;
lágrimas vierten ahora
de sus tristes ojos bellos
las que desde sus balcones
aguas de olor le vertieron.» (vv.65-80)

Los requiebros sollozantes de las damas nos permiten apreciar que, a pesar de la ineluctable voluntad creadora e innovadora de Góngora, las composiciones que de entre sus romances revelan una mayor coherencia con la estética morisca hunden talmente sus raíces en los motivos inspiradores de la tradición, como es el recurso de las lágrimas de las damas, inherente a los modelos italianizantes del Renacimiento y, por ende, a los tópicos petrarquistas que tanto influyeron sobre la poesía del siglo XVI. El romance «Triste pisa y afligido» supone la parodia y denuncia de su propia composición «Aquel rayo de la guerra», en la cual se asimila a la caracterización del nuevo romancero; en tales términos, el motivo lírico de las lágrimas petrarquistas sirve en «Triste pisa y afligido» para definir la vulnerabilidad y sátira de su propio héroe, en tanto que el caballero idealizado y gallardo del romance de 1584 es, apenas dos años después, no más que un pusilánime incapaz de afrontar sus desventuras.

Todo ello nos conduce a establecer, con no poco convencimiento, dos rasgos fundamentales de la producción romancística gongorina. En primer lugar, y desde el punto de vista académico-literario, que los mismos motivos que Góngora recoge de los romances viejos, y aun de la literatura anterior, son de los que se vale también para llevar a término su fin paródico y burlesco, en efecto, tergiversando la dinámica de la caracterización general del Romancero nuevo mediante la connotación negativa de los mismos temas romancísticos. En segundo lugar, y desde el punto de vista retórico-cultural, que Góngora se vale, en el seno de la Corte y bajo los favores del secretario de Carlos V y Felipe II, don Francisco de Eraso, de todo un contexto político y sociocultural previo para, primero, ensalzar los valores de la comunidad morisca en el seno de las influencias interculturales de la península; segundo,

ejercer su ejercitación satírica contra los mismos moriscos que antes había encumbrado a la manera de perfectos caballeros cristianos. Podemos decir sin temor a yerro que la innovación poética de Góngora consiste en la brillantez con la que lleva a cabo el tratamiento de la nueva estética del Romancero nuevo; es decir, un arte de componer romances basado en el máximo rendimiento de los cambios estilísticos y político-culturales de la generación de 1580, pero también en la intensificación de los recursos tomados de la tradición clásica renacentista.

A pesar de constituir el romancero propiamente morisco de Góngora una contribución mínima al género, hay que señalar su seguimiento al modelo de las características generales del nuevo romance en su vertiente morisca; si consideramos la definición del género como una exaltación del héroe moro, incardinada en el clima arcádico de convivencia entre los colectivos musulmán y cristiano a finales de 1400, «Aquel rayo de la guerra» se articula sobre la base de los criterios de la nueva estética de la citada generación de 1580. Se ha señalado también la desmitificación del género morisco en un romance posterior, «Triste pisa y afligido», que, a todas luces, supone una burla más que declarada al romance de Abenzulema. Habida cuenta de la reticencia de Góngora para con el género morisco, cultivado con mayor amplitud por Lope, cabría considerar «Aquel rayo de la guerra» como un espacio de experimentación romancística en los primeros años de producción del Romancero nuevo, una vez se hubo cerciorado Góngora del agotamiento al que se veían sometidas las formas genéricas del nuevo romance. La autoparodia del romance de Abenzulema a través del Zulema sollozante de «Triste pisa y afligido» declara ampliamente su propósito de parodiar las estructuras idealizadas y neoplatónicas del canon literario renacentista pero, mucho más allá de esto, manifiesta a las claras la empresa gongorina desde una perspectiva histórica, política y sociocultural, al mostrar la auténtica caracterización y la única posible del moro vencido en clave satírica. Así pues, la escasez de romances que se acomodan a la caracterización general del nuevo romance apunta directamente a una práctica de ejercitación a través de la cual Góngora inauguraría la auténtica revolución barroca.

Resulta evidente: el romance prototípicamente morisco de Góngora se caracteriza por elementos culturales y temáticos vinculados a la presencia de la comunidad morisca en la Península Ibérica. Los moriscos, en definitiva, eran los descendientes de los musulmanes que permanecieron en la península tras la Reconquista cristiana, y su cultura y religión eran distintas a la dominante. Sin duda, la presencia islámica es uno de los componentes retórico-culturales más notorios, mostrando con ello la herencia y la riqueza cultural de la comunidad morisca. Además, sobresale la reflexión sobre la identidad y la coexistencia de las diferentes

culturas en la península, poniendo de manifiesto la empatía hacia los moriscos y su situación, y el tópico de las lamentaciones y la nostalgia, encarnado en el motivo del destierro del héroe Abenzulema. El romance pone de relieve, a tenor del exilio, la tristeza por la situación de los moriscos tras su expulsión o su asimilación forzada.

Las técnicas, no obstante, de subversión del nuevo romancero empleadas por Góngora no se limitan a la parodia de un género establecido y desarrollado por buena parte de los romancistas de la época, como pueda ser el caso de los romances que autoparodian una creación propia anterior, como es el caso de «Triste pisa y afligido», o los romances que se burlan abiertamente de las composiciones lopescas. Más allá de esta práctica de imitación a la inversa y con un claro tono negativo, Góngora es precursor de un género íntegramente innovador, no solo en lo relativo a la temática sino también a los rasgos puramente formales. De este modo, la producción de Góngora pone de manifiesto la predilección por el desarrollo de una nueva variedad literaria: el romance de cautivos¹¹. El cautiverio¹², como tema fundamental de la vertiente romancística más elogiada por Góngora, frente a los romances moriscos, se sitúa a la cabeza de un nuevo género al que Góngora da un sentido pleno en el Siglo de Oro español. Del mismo modo que sucedía con las composiciones moriscas, el romance de cautivos se construye y agrupa en ciclos en torno a un personaje, motivo axial que da origen a la composición. «Amarrado al duro banco» (1583), romance propiamente de cautivos que analizaremos a continuación, se adscribe al ciclo de «El forzado de Dragut» y difiere del romancero morisco tanto en el contenido semántico y significación como también en las formas de las que se sirve el poeta para revalorizar un género considerado como antítesis de la estética del nuevo romance, que privilegia la idealización del moro; aunque también es preciso reconocer que la innovación no excluye la asunción por parte del poeta de rasgos propios del nuevo romance. El romance de cautivos llega a ser en el siglo XVII un género que, si bien contrasta con las formas de estilo preponderantes del período, adquiere una gran popularidad, rivalizando así con la prestigiosa divulgación de composiciones moriscas y pastoriles de Lope. El romance de cautivo es contrafacción del morisco, «inversión estructural de su código» (Eugercios Arriero, 2019a: 238).

¹¹ A este respecto, resulta interesante consultar un importante trabajo de Vega Carney (1978), titulado «Los romances de cautivos y los romances moriscos gongorinos: semejanzas y diferencias». Por otro lado, entre los géneros morisco y de cautivo se sitúan los ciclos del «Albanés» y el «Español de Orán». Eugercios Arriero (2019c) no los considera moriscos, pero sí Carreira (2010).

¹² En los últimos años, Cerezo Soler (2016: 39) ha venido estudiando «la presencia del cautiverio en el panorama narrativo del Siglo de Oro, [que] fue abundante y contó con una nómina de autores extensa y variada».

«Amarrado al duro banco», un año anterior al romance de Abenzulema, vendría a poner de manifiesto la voluntad de ruptura con el encasillamiento del género; en otras palabras, las prácticas romancísticas de Góngora constatan desde el primer romance conocido, datado en 1580, la intención no solo innovadora sino también creadora de Góngora en su producción de romances burlescos, jocosos, satíricos o eróticos. La postura gongorina frente a los romances presenta, pues, una orientación muy precisa que corresponde a la consecución de unos objetivos también muy delimitados; la composición de «Aquel rayo de la guerra» en 1584, cabe decir, respondería más bien a la voluntad del poeta de contestar al éxito editorial de los romances moriscos lopescos, que experimentaron un auge sin precedentes en 1583 con la aparición del moro Gazul. Sin embargo, y más allá de las demostraciones de ingenio y elocuencia en la estética de la idealización, Góngora opta por desacralizar completamente su propio romance en 1586, como ya hemos indicado anteriormente, y dar rienda suelta a un estilo irónico, satírico, que da buena cuenta de su auténtica actitud literaria.

«Amarrado al duro banco», así como los romances que se adhieren al ciclo del forzado de Dragut, como ahora «La desgracia del forzado» (1583), se caracteriza por un tono realista y sombrío en el tratamiento de la acción (Vega Carney, 1978), que, por otra parte, se aleja de la exaltación del héroe moro para dar paso a la realidad más cruenta del cautivo español, teniendo como telón de fondo la guerra en las costas africanas. Como ha significado Eugercios Arriero (2019a: 238), «mientras que aquellos estilizados moros, pobladores de la Granada pretérita, se han convertido en tipos literarios; el cautivo y sus penurias son problema contemporáneo, víctimas de un conflicto que mantiene en vilo las costas españolas y constituye un auténtico desvelo para la monarquía católica». Las evidencias épicas y humildes en la significación del moro en romances como el de Abenzulema pasan a ser, en los romances de cautivos, una convicción antitética a la hora de caracterizar al turco, que mantenía estrechas relaciones con el moro. Unida al tono realista y sombrío del romance de cautiverio, se encuentra la cuestión puramente temática; a este respecto, la idealización y exaltación del caballero moro dotado con todas las virtudes del perfecto cristiano y regido por los códigos propios del amor cortés se transfigura ahora en una imagen trágica del forzado español, humanamente descrito y con una desnudez expresiva que dista mucho de la ampulosidad estilística del romance morisco.

En contraste con el romance anterior, en el que Abenzulema era un valiente y gallardo moro, héroe prototípico de la épica medieval y en todo semejante al Cid, Dragut

constituye en «Amarrado al duro banco» la figura paralela y a la par antitética; primero, por cuanto es la correspondencia del moro, ahora turco; segundo, por la transposición de la heroicidad en opresión y crueldad. El forzado es, por su parte, el personaje en torno al cual se dispone la acción romancística y, por consiguiente, la recuperación de un realismo que apuntaba a la actualidad de los caballeros cristianos de la península y a la guerra entre españoles y bárbaros tomando el mar como escenario bélico. La expresión de «Amarrado al duro banco» difiere de la etopeya semántica de «Aquel rayo de la guerra» y donde antes se exponían las virtudes del héroe y la admiración del pueblo hacia las hazañas legendarias de Abenzulema, ahora se evidencia contrariamente la realidad de un cautivo sin adornos ni brillanteces que acusa los nuevos ritmos políticos y económicos:

«Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,
ambas manos en el remo
y ambos ojos en la tierra,
un forzado de Dragut
en la playa de Marbella
se quejaba, al ronco son
del remo y de la cadena» (vv. 1-8).

El monólogo del forzado español, que apela de forma directa al mar, debe entenderse como la supresión de la estructura narrativa para enfatizar el mundo subjetivo del protagonista; el poeta se sirve del monólogo con el fin de intensificar la contradicción entre el mundo interno del personaje y la realidad exterior, pero también para extremar el conocimiento de los elementos contextuales que enmarcan la situación representada en el romance. El tono sentimental del romance viene dado, en este sentido, por la tensión emocional que genera el monólogo. Por un lado, se acentúa el intimismo del forzado al recordar el tiempo que ya permanece alejado de su esposa; por otro, expresa su cautiverio, privado de libertad y dedicado a la labor de remero. El romance presenta, así pues, un sujeto condenado y amante, agente del proceso de la comunicación, y una segunda persona gramatical: el mar.

Desde una óptica retórico-cultural, el género de cautivos apela directamente no solo al hecho de alejarse del encasillamiento formal y de contenido, sino que supone una exhortación a los romancistas de la época a la adopción de temas patrios; la praxis literaria de Góngora en lo que respecta a la estética del romancero morisco y de cautivos responde más bien a la adhesión a la nación española, proponiendo así la desatención enfática de la temática mora y, por ende, extranjera, en beneficio de los caballeros españoles, los héroes

cristianos y la trama exaltante de la españolidad. De ahí, pues, el verismo con el que reviste Góngora su romance del forzado, tomando como base de la significación semántica la figura del almirante otomano Dragut (Turgut Reis, 1514-1565), sucesor del pirata «Barbarroja» que luchó contra los cristianos de la península española. El forzado, como contrapunto a la ferocidad del almirante, vendría a ser la metáfora empleada por Góngora para dar cuenta del vencimiento patriótico ante la temática morisca, que pone de relieve los ropajes y los tópicos amorosos de la misma.

En efecto, e inmersa en el repertorio metodológico de la Retórica Cultural, en el nivel elocutivo del discurso, la metáfora no constituye solamente un recurso estilístico, sino uno de los modos básicos de comprensión y conceptualización del mundo, tal y como subrayan Lakoff y Johnson (2018: 35): «la metáfora [...] impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica». Desde la perspectiva de la Retórica Cultural, Albaladejo ha propuesto un modelo teórico en torno a la metáfora, tomando la noción de *motor metafórico* como componente central:

El motor metafórico impulsa y conduce la generación de la metáfora y la sostiene comunicativamente en su instauración textual y en su proyección hacia la instancia receptora, sobre la cual actúa perlocutivamente para que sea identificada como metáfora e interpretada en el proceso de recepción. El motor metafórico inicia la construcción metafórica al ofrecer una relación sémica entre el elemento no expresado y el elemento expresado, haciendo que el productor sea consciente de la equivalencia translaticia entre ambos elementos y del efecto estético e interpretativo de la plasmación en el texto de la metáfora mediante la inclusión en él del elemento expresado en su relación con el elemento ausente (Albaladejo, 2019: 568-569).

La integridad del romance «Amarrado al duro banco» constituye una significativa metáfora que simboliza la realidad social de la patria española, donde la figura del forzado es llevada como prisionera, enfatizando de este modo las complejas relaciones interculturales y la difícil interacción entre las diferentes culturas. Que el mar sea elevado a la categoría de protagonista discursivo no resulta en absoluto baladí, puesto que representa no solo el lugar en el que se desarrollan las historias, sino que constituye una visión más clara de la geografía y de los entornos y escenarios culturales en los que tenía lugar el encuentro y las influencias entre culturas. La identificación del *forzado* – *Estado* (*patria*) resulta esencial en sociedades como España, donde el nacionalismo-patriotismo tiene un peso tan relevante. La unión psicológica entre los cautivos y el Estado, o patria, resuelve efectivamente «una estrategia

altamente eficaz al servicio de aquellos que la utilizan como propaganda o como armas arrojadizas» (Li, 2022: 117-118); la españolidad representa un valor sentimentalmente sagrado.

«Pues he vivido diez años
sin libertad y sin ella [*la amada*],
siempre al remo condenado,
a nadie matarán penas”.
En esto, se descubrieron
de la Religión seis velas,
y el cómitre mandó usar,
al forzado, de su fuerza» (vv. 33-40).

Con la consideración de este material, no obstante, debemos señalar un aspecto determinante que motiva este estudio: la creación de un nuevo lenguaje poético respecto del nuevo romance. Hemos visto que la lengua poética de Góngora en el romance de cautivos persevera en las redes temáticas de la españolidad y el patriotismo; pero, no solo se trata aquí de una convicción histórico-cultural del poeta para con la historia de la nación; la cuestión es que Góngora utiliza este tema para experimentar con un nuevo lenguaje heroico y, por tanto, contrario a la idealización: el patriotismo es parte del propósito hiperbólico. La temática del cautivo no es solo un contenido adverso a las doctrinas idealistas del romance nuevo, sino por encima de todo una estrategia lingüística de innovación y transgresión poética, al tiempo que se asimila a las formas realistas y sombrías de la historia política y sociocultural. En cierto modo, «Amarrado al duro banco» podría considerarse, en sí mismo, un texto de connotaciones satíricas, cuando menos de una declarada voluntad de acusación contra el realce literario de quienes privilegian los festejos y adornos moriscos.

El romance de temática morisca cuenta entre sus elementos constitutivos con el personaje legendario moro, héroe que sigue los códigos del amor cortés, fiel amante de la dama y paradigma de la lealtad a su rey; la dama, por su parte, es todo belleza y discreción, su hermosura queda igualada a sus virtudes morales, así como la fuerza del moro se asimila a la galantería del mismo. Contrariamente, el forzado carece de las brillantes descripciones que adornan la figura mora y representa, de este modo, el personaje antitético del género en auge, mostrando un intercambio de los papeles significativos; el guerrero moro condenado al exilio de «Aquel rayo de la guerra» es en «Amarrado al duro banco» el cautivo español forzado a permanecer lejos de lo que ama; la transposición de los valores no solo es evidente en la correlación entre estos personajes como alegorías de un sistema patriótico y de costumbres adverso, sino también entre Dragut y Abenzulema como parte de la cosmovisión

poética de los romancistas en el siglo XVII; mientras que para Lope o Liñán el moro es elevado a la categoría de protagonista poético, para Góngora no es realmente sino el extranjero que desaloja la trascendencia del caballero español en hazañas como la Reconquista.

4.2.1 La sátira en los cauces del Romancero nuevo gongorino

Al mismo tiempo que la moda morisca —y también la pastoril— principiaba su declive, comenzaron a difundirse romances en clave paródica, burlesca o satírica que se acogían al mismo código poético y referencial. Se trata de composiciones que conviven en el seno del mismo grupo de poetas y que, en el caso de la vertiente morisca, consagran la denominada corriente de la *maurofobia*, adscrita unas veces al contexto de la Academia literaria y, en otras, a cuestiones de crítica y de rechazo racial asociado al momento de la expulsión morisca. Nos detenemos ahora en el análisis del romance «Triste pisa y afligido», que denota ya desde el inicio una imaginería estética satirizada contra el género morisco y que, por otra parte, pone de manifiesto la realidad del moro vencido en la historia política y sociocultural de la península:

«Triste pisa y afligido,
las arenas de Pisuerga,
el ausente de su dama,
el desdichado Zulema,
moro alcaide, y no vellido,
amador con jaqueca,
arrocinado de cara,
y carigordo de piernas» (vv. 1-8).

«Los ojos tiene en el río,
cuyas ondas se lo llevan,
y él, envueltas en las ondas,
lleva sus lágrimas tiernas.
Tanto llora el hideputa,
que, si el año de la seca
llorara en dos hazas mías,
acudiera a diez hanegas» (vv. 17-24).

«Contempla luego en Balaja,
la cual, mientras la contempla,
olas de imaginación
o se la traen, o la llevan.
Y ella se está merendando
duraznicos en su huerta,
y tirándole los cuescos
al que tal pasa por ella» (vv. 33-40).

«En esto, ya salteado
de una varonil vergüenza,
a lavar el tierno rostro,
de su caballo se apea;
también se apea, el galán,
porque quiere en el arena
sembrar perejil guisado
para vuestras reverencias» (vv. 65-72).

La composición, en un más que claro ejercicio de intertextualidad literaria¹³, manifiesta explícitamente lo infructuoso de los amores con Balaja, la desmitificación del héroe, al que ahora interpela peyorativamente como Zulema, «amador con jaqueca, / arrocinado de cara, / y carigordo de piernas», y la parodia del tema sentimental. En resumidas cuentas, dentro del ciclo auténticamente morisco esta composición vendría a materializar la sátira del género en el esquema convencional del nuevo romance, lo que presupone ya la predilección estética y cultural por los géneros burlesco y satírico. Las sátiras de Góngora responden, en muchas ocasiones, a su batalla personal con Lope, por lo que las figuras y ropajes sublimados en los romances moriscos y pastoriles del madrileño se transforman en ridículos aldeanos y ropajes rústicos, tal y como el aderezo expresivo se torna en un estilo vulgar, zafio y propicio para el humor más degradante. «Aquel galán y valiente» (v. 28), Azarque, que marcha a la guerra separándose de su amada Adalifa en los versos de Lope es, bajo la pluma del pantuflero, un «yegüero llorón» (v. 31), al que también llama Galayo, a veces Bandurrio o Simocho, entre otros. Resultan ser, pues, máscaras de todo caso reconocibles tanto por parte de los romancistas como de los lectores u oyentes dentro de un mismo código retórico y cultural que conecta a emisores y receptores, al identificar en los códigos poéticos de la fantasía a los referentes extralingüísticos: Lope y Góngora.

Asimismo, «Triste pisa y afligido» no solo reacciona sincrónicamente contra la tendencia primera del Romancero nuevo y contra la propia creación artística del poeta cordobés, sino que también constituye, en el plano diacrónico, una clara mofa del horizonte sociocultural renacentista. Recordemos, pues: es en este marco, en el que la Retórica da forma y orden humano al mundo del hombre, donde tienen lugar las indiscutibles relaciones que la

¹³ Los discursos no se encuentran aislados, sino interconectados, formando así una auténtica galaxia de discursos (Albaladejo, 2011: 25). Según las palabras Albaladejo (2005: 28), «Una de las características de la comunicación humana es la interdiscursividad, es decir, la realidad discursiva en la que distintos discursos concretos, pero también distintos tipos de discursos, se relacionan entre sí en el plano del habla y en el plano de la lengua, o en ambos, e interactúan entre sí, tanto en la realidad comunicativa como en el sistema, sobre la base de su condición discursiva, de su construcción textual, de su representación referencial y de su comunicación. La realidad discursiva no puede entenderse ni explicarse adecuadamente sin la interdiscursividad, sin tener en cuenta la constante relación entre los discursos concretos y entre las diversas clases de discursos».

Retórica mantiene con la cultura. Así, elementos sémicos como la solemnidad del sentimiento amoroso, los valores de lealtad y fidelidad —también de espera de la dama—, la separación de los amantes por el destierro, la prosopografía que circunda la acción poética o los elementos temáticos humanos como portadores de los códigos del amor cortés van entretrejiéndose antagónicamente para reforzar la parodia de las estructuras idealizadas y neoplatónicas del canon renacentista, volcado en un nuevo clima social y cultural en crisis: el de la España bajo el reinado de Felipe II.

Desde la perspectiva retórico-cultural y, por tanto, de los vínculos que el discurso nuevo romancístico mantiene con la cultura, tras el paréntesis de permisibilidad durante la etapa de Carlos I,

y heredando Felipe II el problema de una comunidad que preservaba sus señas de identidad a diferencia de los conversos judíos que participaban incluso activamente en las instituciones de gobierno, no tardó [este] en imponer una política restrictiva que provocó los acontecimientos que terminaron con la expulsión de los moriscos del Reino de Granada (Sánchez Aranda, 2011: 2094).

«Triste pisa y afligido» encarna un ejemplo evidente de intertextualidad paródica respecto del romance prototípicamente morisco e idealizado «Aquel rayo de la guerra», sí, con lo que supone desacralizar los rasgos principales de la corriente estético-literaria del Romancero nuevo, pero sus estructuras temáticas y formales —más allá de un análisis puramente intrínseco, inmanente y cotextual— se incardinan plenamente en un contexto de dependencia histórica, política y sociocultural que contempla en la figura del moro al «hideputa» llorón y avergonzado del bando vencido en las contiendas bélicas de la Reconquista.

La mirada satírica se nutre de su contexto decadente, del descreimiento de las estructuras oficiales y de un género iniciado desde un autobiografismo sentimental y unos adornos de todo punto obsoletos para ubicar al individuo en su realidad. El sesgo satírico en estos romances nuevos presenta la capacidad de provocar en los oidores y cantores el acercamiento dinámico de estos al imaginario cultural representado por el discurso «con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural» (García Berrio, 1989: 473). Por este motivo, desde el negociado de la Corte barroca, los romances nuevos son asimilados por gentes de todas las clases sociales, entre las cuales cunde la aceptación social y cultural no solo de la nueva estética literaria del Barroco, sino también de los elementos que impregnan la historia política y administrativa de toda una época de valores en crisis.

No se trata exclusivamente de reconocer una contienda entre autores, lo cual no deja de ser anecdótico, sino que los oidores, que a menudo cantaban en las calles y plazas los romances más populares, asumen como propio un acervo poético construido sobre la base de la metáfora, imágenes y símbolos propios de ese imaginario cultural compartido en el que se inscriben los tipos del moro y del pastor como parte de la realidad de su tradición histórica, dotados de una caracterización humorística. La experiencia de la sociedad da cuenta del cuerpo ideológico concreto en una dimensión mucho más relevante que la del contexto esteticista de Academia literaria. Cuando el espacio mítico de los romances nuevos promulga un entorno de convivencia y tolerancia ideal —en la temática morisca, en términos de una comunidad social bajo un prisma de integración racial y religiosa; en la pastoril, en los de unidad del espacio urbano burgués con el espacio bucólico y rural (Suárez Díez, 2015: 55-56)—, la jocosidad de la sátira viene a iluminar cómo los nuevos convertidos de moros, «que se veían entregados a sus prosaicos quehaceres por huertas, caminos y mercadillos, ocupaban en la escala social un lugar bien distante del entorno caballeresco evocado por la poesía y la novela morisca» (Carrasco Urgoiti, 1988: 229), y cómo el pastor se desempeña en la precariedad de la vida campesina.

La retórica de los romances nuevos se perfila, al cabo, como una construcción cultural que sirve de base para el análisis y la explicación de la realidad comunicativa, pero, ¿de qué realidad comunicativa estamos hablando en justicia? Como ha apuntado Llera (1998: 9), «el impulso creativo no se opone a lo histórico-moral, sino que se complementan. [La sátira] es una estrategia retórica que distorsiona la realidad, pero que a la vez pone en evidencia una corrupción real». Que la realidad de estos romances nuevos se enmarque en un contexto literario, de rivalidad académica, no resta fuerza al sustrato ideológico, ni diluye por cierto la envergadura de los elementos culturales presentes en ellos. La realidad comunicativa es literaria, es decir, el escarnio se dirige no tanto —aunque se sirve de él— al referente extraliterario de moros, pastores, símbolos —marlotas, alfanjes, plumas, filigranas y albornoces— y ambientes idílicos, como sí al hecho poético del Romancero nuevo que reviste de autobiografismo sentimental sus versos; desacralizar al tipo del moro o del pastor, recordemos, es confrontar las máscaras del poeta, como el duelo entre el Guadalquivir y el Tajo, que trae debajo las metáforas que designan a Góngora y a Lope, respectivamente, así como sus regiones de origen (Sánchez Jiménez, 2014: 169).

La sátira, por tanto, distorsiona la realidad del Romancero nuevo, es decir, la de las máscaras al estilo cortesano, pero pone de manifiesto, como decía Llera (1998, p. 9), una

«corrupción real»: la propia de una sociedad en crisis y un sistema sociopolítico de gran inestabilidad. Advertía en este sentido Pérez Lasheras (1995: 24) cuando afirmaba que «los autores del siglo de Oro [...] se empeñan en demostrar [...] que no han tratado de perjudicar a ningún particular». Contrariamente, y bajo ese mismo prisma de distorsión e inversión, el objeto de su ataque propicia una visión de las cosas sociales y políticas con «un enfoque diferente al convencional y establecido, lo que contribuye a poner en solfa los valores dominantes y crear un estado de ánimo escéptico respecto de instituciones, personas, organismos» (Bozal, 1989: 170), y, como aquí proponemos, de los problemáticos desajustes de la sociedad barroca —sus comportamientos, el contexto de formación de los absolutismos, el reforzamiento del régimen feudal, el empobrecimiento de las masas— en transición.

Sin duda, crucial en este punto es poner de manifiesto la experiencia barroca del desengaño. El hombre del XVII, según las palabras de Sáez Rueda (2017: 69),

es un ser que, por la inversión del mundo y por la huida del absoluto, vive profundamente el desengaño. Pero éste se convierte en un acicate, impulsa a un desciframiento del desorden del mundo bajo su apariencia ordenada e impele, a través de una especie de desesperación activa, hacia una praxis a contragolpe del desencanto, como si pusiese en obra [el] principio del hombre trágico [...]: el de enfrentarse a la universalización de un orden perverso y convertirse, por ello, en un héroe que triunfa en su caída.

Esto así, la contienda entre opuestos articuló el panorama literario barroco; las máscaras, al antifaz dicotómico de los contrastes, la materia casi mítica sobre la que aparece trenzada la idea normativa graciana del progreso como desengaño y, en este sentido, la inercia desesperada por desenmascarar la ilusión, vehiculan la inmanencia del hombre barroco respecto de su tiempo. Surge precisamente una época en la que, dilucida Sáez Rueda (1983: 69),

la heroicidad ha huido del ámbito público, de la gran política y del espejo de esta en la gesta militar, lo que explica que esta se aloje en el deslumbrante ámbito de las letras en esta época, en las que predomina una épica del hombre enfrentado a la gobernanza objetiva, solitariamente defraudado, condenado por el pragmatismo y la falta de ideales de su realidad envolvente.

En este clima de recesión, penuria y desconcierto moral, ese concepto, pues, el de «máscara» y, en este caso, máscara textual o discursiva, resulta válido para tratar de disimular el cisma provocado por la experiencia del vacío y la decadencia en el centro de la vida y la cultura del XVII. La praxis de estos romances nuevos de temática morisca y pastoril resuelve un carácter enmascarador de la realidad; es, en consecuencia, máscara social, ideológica y



también cultural con una función muy marcada: restituir el esplendor mítico de otro tiempo, arbitrar los cauces de recreación de aquellos ideales de unidad a través de los nuevos modos literarios. Ruiz Pérez (2010: 25) lo ha definido a través de la máxima del mundo como teatro, y subraya la centralización del proceder literario en el plano de las apariencias, ya que «la vida social se teatraliza, con una máscara de rasgos espectaculares, pero con la conciencia del vacío».

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, concluimos que el Romancero nuevo satírico tiene mucho, efectivamente, de juego estético y duelo de ingenios; pero no es menos cierto que los enfrentamientos entre un Lope biográfico-sentimental bajo las indumentarias morisca y pastoril y un Góngora que recoge el testigo de este argumento para vehicular sus burlas y censuras forman parte, también, de una red de elementos culturalmente funcionales. Desde esa perspectiva que implanta la duda entre una interpretación que privilegie el contexto de Academia literaria o el propósito político y moral, surge la polémica de las posturas *maurófila* y *maurófoba* en los romances nuevos moriscos, con las que queda claro, salvo excepciones que siempre pueden existir, que la diatriba no se dirige a un referente extratextual moro, sino a los cultivadores de romances al estilo arcádico. Con todo, en letrillas y en romances donde prima el humor, la sátira, la flema, laten «problemas y abscesos sociales, de ayer y de hoy» (Sánchez, 1961: 138).

El corpus textual del Romancero nuevo puede abordarse desde la disciplina Retórica en general y la Retórica Cultural en particular, ocupándose así de las relaciones existentes entre discurso y cultura y del estudio teórico-crítico de los elementos culturales presentes en los romances, así como también de las funciones que estos desempeñan en el marco de la interacción comunicativa en una sociedad concreta. En definitiva, la cultura resulta esencial en el ideario retórico del Romancero nuevo gongorino, en el que se activan constantemente los elementos culturales de la sociedad en la que se vive. El estudio retórico-cultural presenta el carácter típicamente cultural de la construcción en todos sus niveles constitutivos, lo cual conduce a la consideración del conjunto de los romances nuevos como un entramado cultural que es fruto de su época y de la mentalidad del colectivo en el que se incardina. Por lo demás, las aplicaciones del instrumental de la Retórica Cultural permiten



comprobar tanto la validez de este modelo teórico-metodológico como la viabilidad de los criterios de análisis sobre los elementos de carácter cultural, ideológico, histórico, político-económico, social y retórico.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (2005): «Retórica, comunicación, interdiscursividad», en *Revista de investigación lingüística*, 8: 7-33.
- Albaladejo, Tomás (2009a): «La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la literatura comparada», en Penas Ibáñez, M^a Azucena y González Pérez, Rosario (coords.) (2009): *Estudios sobre el texto: nuevos enfoques y propuestas*, Frankfurt, Peter Lang: 89-113.
- Albaladejo, Tomás (2009b): «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 0: 1-26.
- Albaladejo, Tomás (2011): «Accesibilidad y recepción en el discurso digital. La galaxia de discursos desde el análisis interdiscursivo», en Vilches, Fernando (ed.) (2011): *Un nuevo léxico en la red*, Madrid, Dykinson: 15-28.
- Albaladejo, Tomás (2012): «La semiosis en el discurso retórico: relaciones intersemióticas y Retórica Cultural», en Macedo, Ana Gabriela, Mendes de Sousa, Carlos y Moura, Vítor (eds.) (2012): *Estética, cultura material e diálogos intersemióticos*, Braga, Húmus / Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho: 89-101.
- Albaladejo, Tomás (2013): «Retórica Cultural, lenguaje literario y lenguaje retórico», en *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 25: 1-25.
- Albaladejo, Tomás (2014): «Rhetoric and Discourse Analysis», en Olza, Inés, Loureda, Óscar y Casado, Manuel (eds.) (2014): *Language Use in the Public Sphere. Methodological Perspectives and Empirical Applications*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Series Linguistic Insights): 19-51.
- Albaladejo, Tomás (2015): «Rhetoric as Knowledge», en *Notandum*, 38: 15-20.
- Albaladejo, Tomás (2016): «Cultural Rhetoric: Foundations and Perspectives», en *Res Rhetorica*, 3 (1): 17-29.
- Albaladejo, Tomás (2017): «Los caminos de la retórica», en Sarmiento Guede, José Ramón y Vilches Vivancos, Fernando (eds.) (2017): *Filología, comunicación y otros estudios: Liber Amicorum en homenaje a Ramón Sarmiento González*. Madrid: Dykinson: 111-122.
- Albaladejo, Tomás (2018): «Metaphors and the Metaphorical Engine», Research Papers of the Communication, Poetics and Rhetoric Research Group of the Universidad Autónoma de Madrid, 1.
-

- Albaladejo, Tomás (2019a): «El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación», en *Castilla. Estudios de literatura*, 10: 559-583.
- Albaladejo, Tomás (2019b): «Generación metafórica y redes semánticas en la poesía de Antonio Cabrera: En la estación perpetua», en Arlandis, Sergio (ed.) (2019): *Contraluz del pensamiento. La poesía de Antonio Cabrera*. Sevilla: Renacimiento: 160-195.
- Albaladejo, Tomás (2019c): «Retórica Cultural y textualidad. A propósito de un discurso forense de Juan Meléndez Valdés», en González Ruiz, Ramón, Olza, Inés y Loureda Lamas, Oscar (eds.) (2019): *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado Velarde*. Pamplona: Eunsa: 83-98.
- Alonso, Dámaso (1970): *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid.
- Alonso, Dámaso (1978): *Obras completas V, Góngora y el gongorismo I*, Gredos, Madrid.
- Alvar, Manuel (1970): *El romancero: tradición y pervivencia*, Barcelona, Planeta.
- Alvar, Manuel (1971): *El romancero viejo y tradicional*, México, Editorial Porrúa.
- Beltran, Vicenç (2016): *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2007): «Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora», en *Studi Ispanici*, 32: 89-117.
- Bozal, Valeriano (1989): «La sátira y el grotesco en la España del siglo XVII», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 464: 167-171.
- Campa, Mariano de la (2023): «El Romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición», en *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12: 1-46.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1986): «Vituperio y parodia del romance morisco en el Romancero nuevo», en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: 115-138.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1988): «La cuestión morisca reflejada en la narrativa del Siglo de Oro», en *Destierros y aragoneses: judíos y moriscos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico: 229-254.
- Carreira, Antonio (1998): *Gongoremas*, Península, Barcelona.
- Carreira, Antonio (2010): Góngora y el canon poético, en *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Cerezo Soler, Juan (2016): «El “Viaje de Turquía” en el nacimiento de los relatos de cautivo», en *Epos: Revista de Filología*, 32: 39-52.

- Chen, Jorge (2018): «Vicenç Beltran, El romancero: de la oralidad al canon», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 44, 1: 248-250.
- Chico Rico, Francisco (2015): «La Retórica Cultural en el contexto de la Neorretórica», en *Dialogía*, 9: 304-322.
- Chico Rico, Francisco (2020): «Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura», en *Rétor*, 10 (2): 133-164.
- Correa Rodríguez, Pedro (ed.) (1999): *Los romances fronterizos*, Granada, Universidad de Granada. 2 vols.
- Díaz Viana, Luis (1990): *El romancero*, Madrid, Anaya.
- Eugercios Arriero, José Luis (2019a): «El Romancero nuevo morisco: historia, poética y edición crítica de los textos». (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid).
- Eugercios Arriero, José Luis (2019b): «A vueltas con el decreto de expulsión de 1609: motivos religiosos o pretexto religioso», en *Toletana: cuestiones de teología e historia*, 40: 225-260.
- Eugercios Arriero, José Luis (2019c): «La herencia estructural del Abencerraje en los romances nuevos de tema africano», en *Libros de la Corte*, 19: 8-30.
- Eugercios Arriero, José Luis (2020): «El romancero morisco de Gabriel Lobo Lasso (a propósito de un trabajo de Aurelio González)», en *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 9: 379-401.
- Fernández Montesinos, José (1960): *Poesías líricas: canciones, epístolas, romances y poemas diversos de Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Fernández Montesinos, José (ed.) (1968): *Poesías líricas I. Primeros romances, letras para cantar y sonetos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Fernández Rodríguez, María Amelia; Navarro Romero, Rosa María (2018): «Hacia una Retórica Cultural del humor», en *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2: 188-210.
- García Berrio, Antonio (1968): *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC.
- García Berrio, Antonio (1984): «Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una Retórica General)», en *Estudios de Lingüística*, 2: 7-59.
- García Berrio, Antonio (1989): *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017): «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica Cultural», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 1: 107-115.
-

- González, Aurelio (2013): «El Romancero nuevo: tradición e innovación», en Kutzmanovic Jovanovic, Ana, Filiupovic, Jelena y Jasna Stojanovic (eds.) (2013): *Estudios hispánicos en el siglo XXI*, Belgrado, Universidad de Belgrado: 1-11.
- Goody, Jack (1985): *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal.
- Higashi, Alejandro (2018): «Vicenç Beltran, El romancero: de la oralidad al canon», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66 (1): 221-226.
- Jammes, Robert (1967): *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- Jiménez Martínez, Mauro (2015): «En torno al desarrollo de la Semiótica literaria y el concepto de cultura», en *Dialogía*, 9: 208-229.
- Lakoff, George; Mark Johnson (2018): *Metáforas de la vida cotidiana*, traducción al español de Carmen González Marín y traducción del Epílogo de Rodrigo Guijarro Lasheras, Madrid, Cátedra.
- La Parra López, Santiago (2010): «Sobre las causas de la expulsión de los moriscos», en *Conversos i Expulsats. La minoria morisca entre l'assimilació i el desterrament. Actes del Congrés «400 anys de l'expulsió dels moriscos» (Muro, octubre 2009)*, ed. E. Gozálbiz Esteve y J. Ll. Santonja Cardona. Muro, Ajuntament de Muro: 143-170.
- Li, Cheng (2022): «Motor metafórico, interdiscursividad y poliacroasis: Análisis de un chiste viral en redes sociales chinas», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 111-137.
- Llera, José Antonio (1998): «Prolegómenos para una teoría de la sátira», en *Tropelías*, 9-10: 281-293.
- Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- Márquez Villanueva, Francisco (1984): «El problema historio-gráfico de los moriscos», en *Bulletin Hispanique*, 1-2: 61-135.
- Márquez Villanueva, Francisco (1988): *Lope: vida y valores*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1899): *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, VIII, Madrid.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe.
- Milá y Fontanals, Manuel (1853): *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Ulan Press.
-

- Millé y Giménez, Juan (1930): *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona, Araluce.
- Pérez Lasheras, Antonio (1995): *Mas a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Reyes Ochoa, Alfonso (1958): *Obras Completas, VII*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Ruiz Pérez, Pedro (2010): «El siglo del arte nuevo, 1598-1691», en *Historia de la literatura española*, III. Barcelona, Crítica.
- Sáez Rueda, Luis (2018): «Del Cosmos al Caosmos en la reapropiación actual del Barroco. Una nueva normatividad para afrontar la crisis epocal», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 35 (1): 51-75.
- Sánchez, Alberto. «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora», en *Revista de Filología Española*, 1961, XLIV, 1-2: 95-138.
- Sánchez Aranda, Antonio (2011): Los musulmanes granadinos durante el reinado de Felipe II: su expulsión y el Consejo de población, en Javier García Castaño y Nina Kressova (coords.), *Actas del I Congreso Internacional sobre migraciones en Andalucía*, Granada, Instituto de Migraciones: 2091-2097.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2014): «La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y La villana de Getafe», en *Anuario Lope de Vega*: 159-186.
- Suárez Díez, José María (2015): «El Romancero nuevo pastoril: estudio y edición crítica (1589-1688)». (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid).
- Urbina Fonturbel, Raúl (2013): «Poliacroasis y argumentación emocional. El discurso publicitario y la Retórica Cultural», en *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos*, 25: s.p.
- Vega Carney, Carmen M. (1978): «Los romances de cautivos y los romances moriscos gongorinos: semejanzas y diferencias», en *Romance Notes*, 19 (1): 62-66.



SOBRE LA AUTORA

Raquel López Sánchez

Raquel López Sánchez es doctora en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus estudios se centran en los aspectos poéticos y retóricos del fenómeno poético del romancero en general y del Romancero nuevo en particular. Actualmente, es profesora sustituta en el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante.

Contact information: raquel.lopsanz77@gmail.com