

El romancero nuevo morisco: fundamentos retórico-culturales. Lope de Vega y Góngora

Raquel López Sánchez*
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Raquel.lopsanz77@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2635-3261

Tipo de artículo: artículo de investigación

Recibido: 24/06/2023

Aprobado: 16/12/2023

Cómo citar: López Sánchez, Raquel, «El nuevo romancero morisco: fundamentos retórico-culturales. Lope de Vega y Góngora», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 17 (2023): 29-65

DOI: <https://doi.org/10.51440/dialogia.17.2>



Este artículo está sujeto a una licencia «Creative Commons Reconocimiento-No Comercial» (CC-BY-NC).

Resumen: El presente estudio se propone examinar los fundamentos retórico-culturales del Romancero nuevo a través de una específica orientación metodológica propuesta por el profesor Tomás Albaladejo: la Retórica Cultural. El elemento de la *cultura* resuelve una proyección central en el sistema retórico-literario del romance nuevo. Los componentes históricos y temáticos del romance fronterizo de la tradición, así como la sátira estético-artística del romancero morisco,

* Raquel López Sánchez es doctora en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid. Es miembro del Grupo de investigación de la UAM *Comunicación, Poética y Retórica*. Sus publicaciones se encuentran en el ámbito de la teoría literaria y la crítica literaria.

van pergeñando las peculiaridades estructurales y funcionales del Romancero nuevo en el seno de un sistema semiótico totalizador con el concepto de cultura como cauce comunicativo en la construcción de identidades y sociedades. El estudio retórico-cultural de los romanceros de Lope de Vega y Góngora permite precisar bajo qué condiciones tiene lugar el concierto con la realidad histórica.

Palabras clave: Romancero nuevo; Retórica Cultural; género morisco; contexto sociocultural; sátira barroca.

Moorish New Balladry: cultural rhetoric foundations. Lope de Vega and Góngora

Abstract: *The present study intends to examine the rhetorical-cultural foundations of the new Romancero through a specific methodological orientation proposed by Professor Tomás Albaladejo: Cultural Rhetoric. The element of culture resolves a central projection in the rhetorical-literary system of the new ballads. The historical and thematic components of the traditional border ballad, as well as the aesthetic-artistic satire of the Moorish ballads, shape the structural and functional peculiarities of the new Ballads within a totalizing semiotic system with the concept of culture as a communicative channel in the construction of identities and societies. The rhetorical-cultural study of the ballads of Lope de Vega and Góngora makes it possible to specify under what conditions the concert with historical reality takes place.*

Keywords: *New Balladry; Cultural Rhetoric; Moorish genre; sociocultural context; satire.*

1. Introducción

Todo periodo histórico y cultural sugiere dificultades en las posibilidades de su estudio y análisis, y esto en cualquier ámbito de la experiencia humana; mientras que algunas de estas

dificultades responden a escollos nuevos o recientemente originados a partir de un determinado punto del desarrollo de las investigaciones, otras obedecen a cuestiones vigentes en el panorama teórico-crítico que constituyen un foco de atención universal.

Sin apresurarse a cercar la modalidad a la que pertenece nuestro objeto de estudio, sopesar que el corpus de composiciones poéticas que conocemos como Romancero nuevo acumula una dilatada carrera bibliográfica, y ello así por cuanto el Siglo de Oro español esgrime uno de los periodos de producción literaria que mayor querencia ha suscitado para una buena nómina de críticos y estudiosos, sería, cuanto menos, un juicio apresurado. Aunque la historia de la lírica popular asume un repertorio crítico ostensiblemente menor que el recibido por la poesía culta, en los últimos años, sin embargo, están apareciendo valiosos trabajos que no solo contribuyen al paulatino esclarecimiento de la caracterización de la poesía popular, sino que también coadyuvan a su dignificación y revalorización en la historia reciente.

Aun con esto, sería exceso de ingenuidad el considerar que han sido solventados los diversos problemas que plantea el embate poético del Romancero nuevo; antes bien, resulta muy pertinente el razonamiento de Rodríguez Pequeño (1999: 257) cuando sostiene que «ni la Teoría poética ni la Retórica de los Siglos de Oro en España están a la altura de la práctica literaria». Paradójicamente, el Romancero nuevo y el corpus textual que lo integra sigue siendo hoy una forma poética fehacientemente codificada que requiere con urgencia un planteamiento específico y diferencialmente esclarecedor que nos permita centrar el debate a ras de las propias estructuras textuales en las composiciones romancísticas.

En efecto, y atendiendo a la clasificación temática de los romances establecida por Menéndez Pidal, en la que se encuentran los moriscos, los pastoriles y los históricos, la

originalidad de los romances nuevos moriscos consiste en la asimilación no solo de una coyuntura histórica, cultural y antropológica, sino también en la aprehensión de una hermenéutica estética e intelectualmente revalorizada al trasluz de los romances propiamente tradicionales. Ello así, y sobre la base de un discurso hegemónicamente proyectado hacia las escaramuzas entre el colectivo musulmán y el cristiano durante la época de la Reconquista en el siglo XV, se aborda el estudio de los fundamentos retórico-culturales que permiten precisar bajo qué condiciones tiene lugar el concierto de la realidad histórica a través de los romanceros de Lope y Góngora, en los que las figuras del moro, el cautivo o el turco recalcan estructural y temáticamente en el texto en virtud de un criterio diferenciador sublimado por los procedimientos artísticos de la renovación del Siglo de Oro hispánico.

2. Retórica y Romancero: en torno a la especificidad metodológica

Que el esquema trimembre significado por la cultura, la literatura y el discurso constituye un sistema de integración para el estudio del texto como unidad de comunicación global resulta evidente; los fenómenos y las relaciones del plano lingüístico-textual se entrecruzan con la realidad efectivo-contextual a que concede forma el lenguaje natural humano, modulando con ello no solo una cobertura estético-literaria, sino también la organización de un sistema semiótico que concita las denominadas «dimensions of semiosis» (Morris, 1938: 6): la dimensión sintáctico-semiótica —o semántico-intensional—, la dimensión semántico-semiótica —o semántico-extensional— y la dimensión pragmático-semiótica. La teoría literaria moderna, con la Retórica General de García Berrio (1984) a la vanguardia, concierta la armonía integradora e interdisciplinar de la Poética y

la Retórica clásicas con la Lingüística textual y la Poética lingüística (García Berrio, 1984; Chico Rico, 1988: 61-62; 1998: 340; Albaladejo, 1988-1989: 9; 2005: 11; 2009). De este modo, el conjunto de metodologías doctrinales abre paso a formas más amplias e integradoras de investigación de los diferentes niveles del texto y del hecho comunicativo del que aquel forma parte. En el marco de una ineludible vinculación de los ámbitos intrínseco-inmanentista —del texto literario— y extrínseco-referencial —del mundo—, la flexibilización de los dogmas metodológicos justifica la incorporación de un modelo teórico-analítico como es el de la Retórica Cultural (Albaladejo, 2013; 2014; 2016; Chico Rico, 2015; 2020; Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018; Gómez Alonso, 2017; 2020)¹.

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 construcción 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,

¹ 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. Como han destacado Fernández Rodríguez y Navarro Romero (2018: 190), se trata de aportaciones que ponen de manifiesto el fenómeno de la poliacroasis, el carácter intertextual e interdiscursivo de la Retórica Cultural, que la ubican en el contexto de la Neorretórica, en el ámbito de «una redefinición histórica del concepto semiótico de cultura» (Fernández Rodríguez, 2018: 190) o que exploran los mecanismos de la metáfora en el nivel elocutivo de los discursos.

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 (García Berrio, 1984: 38; 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).

Tales premisas fundan la conceptualización de los discursos como construcciones culturales; la Retórica, centrada en la evolución y conciencia de la comunicación, así como en las «construcciones que intervienen en esta», impele su dimensión cultural, constituyéndose, al cabo, una Retórica Cultural. Como apunta 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 [...], del 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.

El lenguaje constituye no solo el núcleo de la comunicación entre seres humanos —imprescindible tanto para el discurso retórico como para el literario—, sino que trasciende su funcionalidad como componente intrínseco estatuyéndose en objeto de estudio en el centro mismo de la comunicación «con el fin de utilizarlo con una elaboración artística que forma parte de las prácticas culturales» (Albaladejo, 2013: 3). La comprensión del hombre tanto del mundo que le rodea como de su propia existencia tiene lugar con el lenguaje como trasunto expresivo de aquello que da origen a la necesidad de la interacción comunicativa: seres, estados, procesos, acciones e ideas contruidos sobre la base de la realidad efectiva que se percibe. En este sentido, y en términos de percepción, intuición y subjetividad humanas, la reflexión del individuo ensarta también la indagación «de su actividad comunicativa, [abarcando] el propio lenguaje, sus potencialidades, sus posibilidades de influencia en los receptores, su funcionamiento en la sociedad, etc.» (Albaladejo, 2013: 4).

En relación con las *partes artis* de la Retórica, el componente cultural ejerce y ensancha su ámbito de actuación afianzando «el eje comunicativo de conexión activa entre el orador y los oyentes, por medio de la participación de estos en la construcción cultural referencial establecida por el orador en su realización de la operación de *inventio*» (Albaladejo, 2014: 297). Como señala el lingüista y semiólogo ruso Lotman (1996: 131), existe una indefectible trabazón entre la Retórica y la conciencia cultural de las comunidades, afirmando de este modo que «en la Retórica (como, por otra parte, en la lógica) se refleja el principio

universal tanto de la conciencia individual como de la colectiva (cultura)».

Construidos tanto el lenguaje retórico como el lenguaje literario sobre los cimientos del lenguaje natural, uno y otro representan sistemas de modelización secundarios que se constituyen como construcciones culturales, «resultantes de procesos en los que la creación individual y colectiva y la acepción y asunción de estas por la sociedad van configurando y consolidando los procesos de creatividad y los resultados de estos, con la inserción de unos y otros en el acervo cultural históricamente acumulado y en constante crecimiento» (Albaladejo, 2013: 4). Atendiendo, pues, al lenguaje natural humano como sistema de modelización primaria y a las especializaciones secundarias (Lotman, 1988) proyectadas en los lenguajes retórico y literario como manifestaciones discursivas eminentemente culturales, también comunicación retórica y comunicación literaria jalonan un espacio en el que la cultura resuelve la piedra de toque de la expresión, hallándose esta pertinentemente subsumida a un consenso social en el que interviene la conciencia común general de los comunicantes; es decir, tanto de aquellos que producen y emiten un discurso o texto como de aquellos que lo reciben e interpretan, dando lugar con ello a la creación de un código de carácter semántico-extensional compartido por las instancias productora y receptora del discurso (Albaladejo, 2014: 297).

Según lo dicho, y postulado el presupuesto por el que el modelo teórico-analítico de la Retórica Cultural² permite

² 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 el discurso, tanto literario como no literario» (Chico Rico, 2015: 313).

ensamblar 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, constituyentes típicamente susceptibles de ser asumidos por la *inventio* para su intensionalización³ en el discurso, conlleva ya una cimentación cultural en la que el discurso o texto desempeña una función política y social que, por descontado, también es cultural.

En el seno de una manifestación artístico-verbal como es el romancero, los componentes sociocultural e histórico brindan carta de normalidad a una corriente literaria de factura retórica que sedimenta en la especificación *intensional* de toda una tradición de raigambre autóctona, suponiendo así el Romancero viejo la expresión coetánea de los textos medievales hasta la primera mitad el 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

³ Según Albaladejo (1990: 309), «la intensionalización es el proceso artístico por el que el autor transforma en intensión textual, en macroestructura, los materiales extensionales que ha obtenido como estructura de conjunto referencial a partir del establecimiento de un modelo de mundo; es, por tanto, una operación poética que le permite convertir la extensión elaborada por el texto literario en una construcción lingüística artística».

el componente cultural se enraíza en los distintos niveles de la textualidad discursiva correspondientes a las operaciones retóricas. En este sentido, la *inventio*, la *dispositivo* y la *elocutio* configuran el estudio, análisis y explicación de lo que se ha dado en llamar *culturalidad*.

La composición romanceril, y de acuerdo con el paradigma de su identidad a tenor de la tradición oral, debe considerarse como una obra literaria digna de preservación en el seno de la estructura social, para lo que deberá disponer de la aceptación de la comunidad en la que se inserta a través del pertinente cumplimiento de las especificidades propias de la estética colectiva, de la adecuación del lenguaje a los preceptos de la tradición de tipo oral y, en definitiva, la aprehensión del sentir general histórico, social y cultural. A expensas del periplo transicional del Romancero viejo al Romancero nuevo, la oralidad trocada en escritura resuelve una gran densidad cultural que aboga no solo por el *aptum* retórico, sino también por la producción transgresora, subversiva —arcádica, unas veces, satírica, otras tantas— de los ideogemas culturales de la tradición. Antes bien, la penetración en el discurso de la artificiosidad nuevo-romancística implica no solo la evolución y coherencia contextual de los fundamentos retórico-culturales preponderantes y nacientes en el Romancero nuevo —difícilmente delimitable generacionalmente al trasluz de los pulsos intertextuales que lo conectan a la realidad histórico-literaria precedente—, sino también el preámbulo de una controvertida realización verbal en torno a la realidad coetánea, lo que incide diametral y concienzudamente tanto en la formulación y organización de las operaciones constituyentes del discurso retórico como en la dinámica de producción y de recepción de un género devenido en hecho social.⁴ Desde esta

⁴ El marco teórico-metodológico de la Retórica Cultural propuesto por Albaladejo (2009a; 2012; 2014; 2015; 2016; 2017; 2019a; 2019b; 2019c)

perspectiva, el romancero es exteriorización paradigmática con respecto a tipos específicos de sensibilidad, portaestandartes temático-culturales y relevos estéticos que fueron cauce de una propuesta histórico-literaria bien definida cifrada en el paulatino surgimiento de un espíritu nacional, revestida más tarde —con el romance nuevo— no solo de las formas más artificiosas de los poetas cultos, sino también del escepticismo y desengaño del Barroco.

3. El Romancero viejo y el Romancero nuevo: una compleja transición

Si como en cualquier contexto de actuación literaria se asume un criterio generacional, encontraremos escollos que desdibujan la realidad literaria; reparar en los lapsos cronológicos que median entre una y otra generación no siempre resulta efectivo para trazar el complejo horizonte de la lírica de esta época. En puridad, si el Romancero nuevo supone la granazón de los poetas cultos de la tradición áurea, la sustancial delimitación de sus características obliga a flexibilizar los pulsos generacionales, lo cual implica, en virtud de sus procesos de construcción literaria y del contexto de su producción, una singular trabazón de los marcos estéticos y culturales que le preceden. Como ha significado Eugercios Arriero (2018: 622), «no resulta sencillo

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-poéticas (de naturaleza inventiva [*inventio*], dispositiva [*dispositio*] 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, 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).

acotar el romancero morisco por cuanto las lindes con el fronterizo, su antecedente remoto, resultan a veces difusas».

El romance nuevo surge en la década de 1580 al hilo de una tradición ya férreamente arraigada en la lírica popular al hundir sus raíces en el romance viejo del Medievo.⁵ En efecto, los textos que conforman el Romancero nuevo conciben una nueva estética, nuevos cauces técnicos en lo concerniente a la composición y, en suma, la propuesta de una nueva sensibilidad respecto de la innovación que supone el género romancístico.⁶ Ello así, lejos de entenderse el romance nuevo en términos de un íntegro disentimiento con el gusto tradicional, su razón de ser se encuentra en la base de la continuidad y el desarrollo de un corpus textual de raíces tradicionales, lo que supone recuperar el concepto de una tradicionalidad sobre la que se asienta la realidad histórico-cultural de esta poesía.

Más allá de la vocación tradicionalista de Menéndez Pidal en torno a una poesía que pervive en variantes por la transmisión eminentemente oral de las composiciones populares, su tesis de la tradicionalidad persiste orientada tanto a la continuidad temática como a una concienciación compositiva de hondo

⁵ Si bien los límites cronológicos no son nunca exactos, mucho menos en el ámbito literario, la fecha establecida para definir el declive editorial del *Romancero viejo* y el auge terminante del nuevo romance se ha considerado la década de 1580. De este modo, Menéndez Pidal, Lorenzo Vélez o Carreño señalan el último cuarto de siglo como el momento de eclosión de una nueva dinámica del género; la imprenta pone fin a la recolección y publicación de romances tradicionales para dar paso a las portadas anunciadoras del romance nuevo.

⁶ Significativamente, la nueva estética de los romances incluye desde la innovación temática y el cambio en la formulación de los personajes arquetípicos hasta los moldes métricos y estructuras poéticas, lo que va configurando una nueva creatividad lírica que, sin embargo, no deja de lado las raíces tradicionales. De este modo, a pesar de la afanosa búsqueda de un nuevo estilo y concepción de los romances, la creación romancística busca igualmente integrar fórmulas de la tradición, reconocibles e identificables por el público.

espíritu romántico nacional que se extiende hasta la singular inquietud por el aderezo estilístico de las ideas renacentistas y, por supuesto, la creación de autores cultos en el Siglo de Oro, con lo que se colige la dinámica de formación del Romancero nuevo. En tal sentido, la sencillez de los recursos expresivos empleados en el Romancero viejo, la llaneza de la emoción y la contención de cualquier elemento maravilloso afianzan una estética original regularizada por el discurrir de la vida cotidiana y las diferentes activaciones generacionales. Considerada la forma estrófica de los romances como una tendencia de composición que propende al período medievalista, la llegada del Renacimiento no solo no socava la fuerza de producción y divulgativa de los romances, sino que también los impele a expresar artificios discursivos que incursionan en la progresiva modernización de sus antiguas directrices, y esto sin desnaturalizar su condición en el seno de la tradicionalidad.

El entramado que articulan las recopilaciones, ediciones y publicaciones en el entorno romancístico cuenta con un testimonio de lo más plural; así, si el *Cancionero sin año*⁷ de Martín Nucio supone la apertura difusiva del romance viejo en torno a 1547-1549, posteriormente se sucederán impresiones como la de Esteban G. de Nájera en Zaragoza, *Silva de romances* (1550), o la recopilación y publicación en Granada de la *Silva de varios romances* (1588), por Juan de Mendaño y Hugo de Mena, respectivamente. Este último título prelude ya una declarada tendencia al nuevo estilo, como también anuncia esta transición la colección del valenciano Juan Timoneda, *Rosas de romances* (1573), o la

⁷ La primera edición del *Cancionero de romances* (*Cancionero de romances en que están compilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se han compuesto*) no presenta año de edición; no obstante, se estima que debió de aparecer entre 1547-1549. No se trataba de un libro suntuoso, sino más bien de un pequeño volumen de unas quinientas páginas y que contenía alrededor de unas ciento cincuenta composiciones romancísticas, «[editadas] en letra gótica a una sola columna» (Paloma Díaz-Mas, 2008: 122).

colección de Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España* (1551), cuyas tiradas hacen tangibles en 1564 textos pertenecientes al Romancero nuevo, por supuesto, sin dejar de lado los motivos y la estética propia del romance más imbuido de las formas tradicionales. También el impresor catalán Pedro Malo incide en la profusión del nuevo romance; su contribución a tal propósito se hace manifiesta entre 1573 y 1592, cuando da a conocer una amalgama de romances moriscos y ariostescos con las nuevas composiciones del *Romancero historiado* (1582) de Lucas Rodríguez. Y otro tanto ocurre con el *Tesoro de varias poesías* (1580) y *Romancero* (1583), de Pedro de Padilla.

No será, sin embargo, hasta 1589 el momento en el que se produzca un hito en la historia de la tradición romancística en su nueva veta, pues es con la publicación de *Flor de Varios Romances Nuevos, y Canciones*, textos recopilados por Pedro de Moncayo, que tendrá lugar el paso definitivo al romance nuevo. Conformada por nueve partes, la *Flor* de Moncayo incluía los primeros romancerillos nuevos, el romancero histórico precedente (es decir, romances viejos) y la consecuente colección de *Flores y Ramilletes* (Carreño, 1995: 16-17). Del mismo modo, en 1621, y ya en pleno apogeo y momento de mayor popularidad del nuevo romance, ve la luz la publicación del licenciado Arias Pérez, *Primavera y flor de romances*.⁸

Como se desprende de lo anterior, el establecimiento de un eje temporal de coordenadas dista mucho de ser una tarea sencilla cuando hablamos del romancero; los límites cronológicos se nos presentan difusos. El tránsito editorial de los romances se revela poroso, entreverado en lo concerniente al carácter tradicional o innovador de los textos. De este modo, no

⁸ En 1626 aparece *Primavera y flor de los mejores romances y sátiras que han salido, aora nuevamente en esta Corte, recogidos de varios poetas* por el licenciado Arias Pérez y dirigido al maestro Tirso de Molina, del que en 1629 sale una segunda parte.

es difícil adivinar la superposición de composiciones tradicionales y nuevas en cada impresión, lo que pone de manifiesto el paulatino itinerario en la creación de este nuevo romancero.

Una vez que las imprentas dan por acabada la [recopilación] de romances tradicionales, podemos hablar de colecciones de transición entre el Romancero viejo y el que llamamos *nuevo*. Estas publicaciones, además de los romances de corte tradicional (y juglaresco) y temática medieval, anuncian en sus portadas romances nuevos que evidencian una nueva estética, nuevos temas y, en definitiva, un cambio en el gusto que capta la atención del lector y del oyente de la época. Esta nueva concepción del romancero goza de una gran popularidad a expensas de la labor poética de muchos de los autores más insignes. Su intervención resuelve la composición de romances en los que se alumbra una nueva temática, fundada básicamente sobre los tópicos en auge de la literatura del período. Como es natural, no es posible desvincular la escritura de una época y el acontecer histórico del momento, por lo que la más pura esencia de la cosmovisión barroca tendrá su máxima representación en estos romances de carácter gozosamente innovador. El estilo de estas composiciones 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» (González, 2013: 3).

4. El Romancero nuevo morisco: reminiscencias y transgresiones

Según Menéndez Pidal, los romances moriscos encuentran su momento de mayor esplendor en la época de publicación de la primera parte de las *Flores* del ya citado Moncayo (1589). El auge de este tema va disminuyendo con la aparición de las siguientes

secciones de la *Flor*, hasta que en la novena y última de estas (en 1597) el género se da casi por extinguido. Así las cosas, conviene precisar los asuntos en que estos versos hundían sus raíces; apunta Menéndez Pidal y consolida Fernández Montesinos que los romances moriscos tienen su antecedente literario en los romances fronterizos.

Fue Milá y Fontanals (1959: 323), dedicado a las formas primitivas del romance viejo, quien caracterizó el romance fronterizo como reflejo de un momento histórico, así como de las costumbres del pueblo moro.⁹ Los temas del romance fronterizo recogían episodios históricos concernientes a las contiendas entre el colectivo musulmán y el cristiano durante la época de la Reconquista; ciclos romancísticos como el de la pérdida de Antequera o la rendición de Ronda en la primera mitad del siglo XV sobrepujan el realismo y el carácter objetivo que estos primeros poetas imprimían a las composiciones, fuertemente enraizadas en el contexto de incursión musulmana en la península ibérica durante nueve siglos. Huelga decir que los personajes o tipos no conciernen meramente al elemento humano como portador de la significación, sino que atañen igualmente a la configuración de ideologemas o elementos macrotextuales que actúan condensando de este modo la conciencia o el designio social de un colectivo; se trata, pues, del reflejo textual de la realidad por medio de la noción ideológica como catalizadora de un microsistema semiótico de amplitud social y cultural.

⁹ Manuel Milá y Fontanals (1959: 323) caracteriza el romance fronterizo del modo que sigue: «Joya incomparable de la poesía castellana son los romances fronterizos. Hijos de una sociedad todavía heroica y ya no bárbara, inspirados por el más vivo espíritu nacional, reflejan al mismo tiempo algo de las costumbres, de los trajes y edificios, y aun, si bien en pocos casos, de la poesía del pueblo moro. Por otra parte, conservan, a diferencia de los derivados de los antiguos ciclos, una forma igual o aproximada a la que recibieron al nacer».

El romancero de género morisco se caracteriza, según las palabras de Carrasco Urgoiti (2005: 63), por presentar «la figura del moro bajo un prisma de estilización favorable». La cita remite, al decir de Eugercios Arriero (2020: 383), «al concepto de maurofilia, que hizo fortuna a partir de los estudios de Cirot, pero este es concepto demasiado ancho, puesto que acepta ser leído, en clave socio-histórica y étnica, como simpatía hacia el musulmán». El romancero morisco consiste, así pues, en una emulación de las viejas formas y caracterización de los individuos o personajes; sin embargo, la estética divulgada por la nueva generación de romancistas pronto pone de manifiesto una declarada voluntad de idealización con respecto a los protagonistas y motivos de los romances. A tal efecto, si el romance fronterizo presenta connotaciones de carácter mucho más realista e histórico, cuya expresión viene definida a través de un lenguaje narrativo sencillo y conciso, las composiciones del nuevo romancero morisco surgen de elementos o episodios anecdóticos caracterizados mediante prolijas descripciones, abundante adjetivación y donde el asunto amoroso constituye uno de los ejes anclares mediante la exaltación del sentimiento romántico. En esta órbita, sostiene Carrasco Urgoiti (2010: s. p.) que el «romance morisco se desarrolló acorde con una moda puramente social de engalanarse, festejar y justar a la manera morisca, que floreció en España con gran auge después de consumada la empresa de la reconquista». Pero, pese a que las nuevas composiciones artísticas presentan un ornato dotado de mayor exotismo, asuntos sentimentales varios y un héroe moro galante e idealizado, el romance morisco no se desprende de una dimensión histórica, social y cultural.

Respecto de las implicaciones socioculturales y políticas de este nuevo romancero, indica Fuchs (2009: 74) que «although the ballads are not historical in their invocation of actual events, they necessarily reference the larger Spanish debates about the place of Moors and Moorish culture in Spain». En oposición a los

presupuestos de Carrasco Ungoiti, Márquez Villanueva o Fuchs, señala Sánchez Jiménez (2014: 181) que los romances moriscos no se inscriben en el ámbito de ningún posicionamiento político. La poética del Romancero nuevo de temática morisca privilegiaría así las posibilidades de innovación a partir de la percepción del texto literario como cauce de experimentación en el seno de la creación poética. La composición, según el crítico, estatuye un caso de estrategia autorial en el que la sublimación de los engalanamientos pergeña la evocación de un ambiente elevado en el que disponer los lances del argumento sentimental romancístico. Según Sánchez Jiménez, los motivos son estrictamente literarios, dispuestos de conformidad con los intereses poéticos del autor, y desalojan toda injerencia a expensas de un debate nacionalista.

Con todo, y habida cuenta de las desavenencias entre las posturas críticas, algo parece claro cuando se trata de abordar el estudio de un texto literario: la contemplación de «la función social de los discursos, su funcionamiento comunicativo como parte de la cultura, su aportación a la configuración de las identidades de los grupos humanos y su participación en el código cultural necesario para que la comunicación pueda tener lugar en la sociedad» (Albaladejo, 2014: 294). Más allá de la afirmación de una realidad cultural fundada en la postura maurófila de los romancistas o de una reacción que legitime la herencia andalusí o, por el contrario, de la afirmación de la voluntad autorial ante una retórica artificiosa ajena a las doctrinas extraliterarias, el Romancero nuevo presenta cierta tendencia a la mezcolanza en sus composiciones, en las que la expresión poética y los asuntos públicos daban como resultado la libre descripción de una escena asentada en la tradición histórica.

En puridad, y si se retoman esos pulsos generacionales en los que se fragua la estética del Romancero nuevo, resulta indispensable sacar a colación tres obras narrativas que en la

literatura española del siglo XVI advienen bajo el esplendor de la materia morisca: *El Abencerraje*, la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, de Ginés Pérez de Hita, y la «Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja», que aparece intercalada en el capítulo VIII de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán. Como ha señalado Carrasco Urgoiti (1983: 44),

está muy alejada de la vida diaria coetánea la imagen idealizada que en [*El Abencerraje* y en el libro de Pérez de Hita, más conocido como *Las Guerras civiles de Granada*] se ofrece del caballero moro en relación de igualdad con el cristiano, pero al examinar el contexto histórico preciso en que aparecen tales novelas, se pone de manifiesto en cada caso una toma de posición frente a una realidad de la época: la población morisca española y la actitud que ante ella adopta la sociedad.

El Abencerraje y la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* aparecen durante los años del reinado de Felipe II, época en que la problemática morisca alcanza su culmen. Pese a los conflictos de jurisdicción acaecidos en 1558, el edicto del Santo Oficio por el que se prohíbe la congregación de los moriscos o el fracaso de la política inquisitorial contra los que consideraban falsos devotos de la religión católica, mudéjares y cristianos aparecen representados bajo el orgullo de su propia fe y costumbres. La expresión subjetivista que consolidará más tarde el nuevo romance, no obstante, puede observarse ya no solo en estas obras narrativas, sino también en aquellos textos primitivos, los romances fronterizos, y ello amén de una conducta de magnanimidad con el adversario, exhortado a la gracia de la conversión, y a un vínculo de reciprocidad que dignifica la cortesía caballeresca de sendos colectivos. El reconocimiento honroso del cristiano para con el vencido, la civilización mostrada por esa comunidad foránea y el exotismo de las formas

de vida del pueblo granadino suscitan tras la Reconquista ya no un interés noticioso, como atribuía Menéndez Pidal (1968) a aquellos romancillos litigantes, sino cierta tolerancia en la coexistencia entre vencedores y vencidos y un carácter preponderantemente mítico (Carrasco Urgoiti, 1986; 1998; 2010).

Si se toma en consideración la historia del moro Abindarráez, cuya honestidad le exige volver al cautiverio del cristiano Rodrigo de Narváz tras permitir que contraiga matrimonio con la mora Balaja, no resultará difícil resolver las similitudes del romancero morisco en relación con esta novelita. Tal poética «nace de una verdadera convención artística [en la que] sobresalen las galas, los festejos, las justas, los encuentros [y] los amores a la manera mora» (Redondo, 1995: 69-70). El romance gongorino «Aquel rayo de la guerra» (1584), perteneciente al ciclo de Abenzulema, es buena muestra de ello.¹⁰

El trasvase o la recreación de los motivos y tópicos del *Abencerraje* en este romance es más que evidente. La exaltación del héroe moro como paradigma del caballero cristiano, amante y guerrero —al modo del Amadís o Abindarráez— bien podría definir el núcleo temático del romance gongorino, en el que la idealización y el exotismo son las claves de la significación. En relación con el estudio de la dimensión temática de la composición, la diacronía nos pone de nuevo sobre la pista

¹⁰ «Aquel rayo de la guerra, / alférez mayor del reino, / tan galán como valiente / y tan noble como fiero; / de los mozos envidiado, / 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 pizas, 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).

reconocible de la tradición; en este sentido, la idealización renacentista no constituye en este romance sino una prolongación de los moldes estéticos y también socioculturales que pueden encontrarse en *El Abencerraje*.

A la luz de las consabidas figuras del cristiano Rodrigo de Narváez en la novela y del celoso rey que exilia a Abenzulema en el romance morisco, hablaríamos de una variación o *transformatio* del motivo por el que un tercero incide en el distanciamiento de los amantes, si bien con efectos finales que difieren; mientras que el primero media en la relación de la pareja con el padre de la dama mora, el segundo trastoca palmariamente la unión de Abenzulema y Balaja al mantener al héroe en el exilio, con lo que Góngora se aparta del desenlace novelesco compasivo y afable del XVI, en una clara alusión de orden cultural. Lo que sin lugar a dudas era en la primitiva épica castellana o en los romances de la tradición el testimonio de una realidad querellante entre la comunidad cristiana y la musulmana encarna ahora un imaginario utópico que se concreta en los inicios de este Romancero nuevo.

En el romance viejo, ya se presentase el moro como contendiente sanguinario en el combate, ya como objeto de la indulgencia del caballero cristiano en la derrota, el personaje venía dado por el sema indiscutible de la inferioridad —fuera esta espiritual, moral o del tipo que fuere—; el nuevo romance, por su parte, implica la dignificación que resulta de la intensificación de aquella coexistencia tolerante que líneas atrás indicamos, aunque el moro sigue siendo objeto del infortunio, el destierro.

Las implicaciones parecen claras. La intertextualidad explícita en este sentido una forma que aglutina ideogemas de procedencia varia. Por un lado, la supremacía del cristiano de los textos tradicionales se extiende al Romancero nuevo mediante el exilio, los celos o las reticencias de un superior con respecto al moro; por otro lado, la admiración de la cultura árabe inmediata a su rendición incide en la conformación idealizada de estas composiciones —que recogen sus motivos del *Abencerraje*.

Algo distinto ocurre con los nuevos romances moriscos de Lope, en los que la *imitatio* relaja la descripción poética e intensifica la hondura sentimental, más propia de la novela pastoril renacentista que de la morisca. En efecto, es Lope de Vega quien impele sobremanera el éxito editorial de los romances moriscos y pastoriles en clave idealista, cuya idiosincrasia sentimental sirve al poeta para revestir poéticamente su propia biografía, asumiendo así la máscara morisca de Zaide o la pastoril de Belardo en sus composiciones romancísticas. El romance «Gallardo pasea Zaide» incide nuevamente en la visión del moro enamorado que significa la estirpe de los Abencerrajes; sin embargo, nuevos constituyentes semánticos van desgranando la quintaesencia de la situación que circunda al tipo morisco.¹¹

El matrimonio de la mora Zaida, sin dejar de lado los celos de Zaide, es ahora un nuevo obstáculo para la relación amorosa. Sin duda, la caracterización del moro o del pastor lopesco frente a la tipificación que anterior o coetáneamente se venía haciendo del personaje viene dada por esa orientación biográfica que el autor confiere a la trama poética, pues es sabido que uno de los amores del poeta fue Elena Osorio, casada con Cristóbal Calderón.

El tipo morisco de Lope conserva de Abindarráez el carácter romántico, pero el tópico textual resulta ahora desviado por cuanto el sentimiento amoroso desaloja de la composición toda

¹¹ «Gallardo pasea Zaide / puerta y calle de su dama, / que desea en gran manera / ver su imagen y adorarla, / porque la vido sin ella / es una ausencia muy larga, / que desdichas le sacaron / desterrado de Granada, / no por muerte de hombre alguno, / ni por traidor a su dama, / mas por dar gusto a enemigos, / si es que en el moro se hallan, / porque es hidalgo en sus cosas, / y tanto que al mundo espantan / sus larguezas, pues por ellas / el moro dejó su patria» (vv. 1-16). «Alzó la cabeza y vido / a su Zaida en la ventana, / tan bizarra y tan hermosa / que al sol quita su luz clara. / Zaida se huelga de ver / a quien ha entregado el alma / tan turbada, y tan alegre, / y cuanto alegre turbada, / porque su grande desdicha / le dio nombre de casada, / aunque no por esto piensa / olvidar a quien bien ama» (vv. 21-32).

ejemplaridad o pretensión social. Nada se nos dice, pues, de las cualidades bélicas de Zaide, su gallardía no es aquí sino un simulacro urdido para mostrarse ante la amada, máxime cuando el destierro no viene motivado sino por «dar gusto a enemigos», lo que parece un acto que eleva la honra del personaje, hasta que el moro vuelve a Granada «a pesar de ruin canalla / porque siendo un moro noble / enemigos nunca faltan». El romance de Lope no solo realza el valor sentimental, sino que también disgrega la esplendidez moral de aquel Abencerraje cuya rectitud de ánimo y honorabilidad anteponía al amor de Balaja. El registro específicamente emocional que Lope imprime a su romance obedece a la *transformatio* clásica; concluye Sánchez Jiménez (2014: 181-182) que Lope «ni pretendía con los romances de Gazul afirmar el papel de los moros en la historia de España, ni con los celos de Belardo reivindicar la posición del campesinado español», sino sentar las bases para su particular construcción literaria.

Consiguientemente, las apropiaciones del romancero morisco con respecto a la estela renacentista abren paso así a la intertextualidad temática, a la adquisición generacional de personajes y tópicos, pero también a aspectos de mayor amplitud y complejidad semiótica, en los que el esmero narrativo se concreta en el Romancero nuevo en un lirismo compositivo de exponenciales posibilidades expresivas. Si la crónica medieval y el viejo romance concedían el protagonismo a un tipo de reconocible realismo histórico y sociocultural de conformidad con el contexto bélico de la convivencia entre la comunidad cristiana y la musulmana, la *Historia del Abencerraje* con su peculiar visión del moro idealizado y de la compasión del vencedor sobre el vencido funda una óptica de elevado componente mítico que se retoma en los romances nuevos, eso sí, con matices que intervienen en la significación y que actúan modelando estética e histórica y culturalmente el tipo literario. Surge así una dialéctica material y semánticamente consolidada por la que los géneros

lírico, narrativo y dramático van integrando el perfil transicional del moro.

5. Sátira del romancero morisco: ¿refutación de algo más que un género?

Ahora bien, a pesar de la dinámica inicial de la *imitatio*, algunos de estos romancistas pronto harán alarde de la emoción cosmogónica que supone el advenimiento del XVII, cristalizando con esto el principio de transgresión y la concepción neta de arte «dionisiaco» o «apocalíptico». En esta coyuntura, si como hemos dicho los romances nuevos se hacen eco de los moldes arquetípicos del Renacimiento, paralelamente llevarán a término la consolidación de una práctica continua de degradación en la que, ya no tanto por el gusto hacia lo vulgar y lo grotesco como sí por la encendida reacción contra la corriente estética —y el contexto— anterior, la producción poética arremeterá fuertemente contra los convencionalismos literarios. Se colige así uno de los mayores aportes de este Romancero nuevo, la sátira, entendida aquí como un mecanismo crucial de subversión a todos los niveles del texto literario.

En este punto cabe retomar la disparidad de opiniones en torno a la factura política o eminentemente literaria de los romances moriscos. La escisión entre romancistas maurófilos y maurófobos aparece fundamentada por Fuchs amén de la vertiente satírica y, por ende, en virtud de lo que juzga como una postura intransigente, recabada en romances como «Ah, mis señores poetas»¹² y que encuentra su réplica en «¿Por qué,

¹² En su *Romancero hispánico*, Menéndez Pidal (1968: 133-134) no señala la autoría de este romance satírico que, a todas luces, reprueba abiertamente la temática morisca, aduciendo asimismo el abandono de los temas nacionales y añade que sería harto interesante descubrir la atribución de la composición. Sin embargo, en un tomo de 1819, bajo el título *Biblioteca selecta de literatura española, o modelos de elocuencia y poesía* (260-262), escrito por Pablo de Mendíbil

señores poetas?» revalorizando el pretérito musulmán.¹³ Poniendo el foco en esa etapa en que incurre con mayor virulencia la condición satírica del XVII, es manifiesto que todo ejercicio satirizante, burlesco o jocoso responde arquetípicamente a un tipo muy definido de *imitatio*.¹⁴ Así, la

y Manuel Silvela, el romance es atribuido a Góngora sin atisbo alguno de duda. Con todo, según el *Estudio del Entremés de los romances* (2007), de Rey Hazas, corresponde a Lasso de la Vega el romance *Ab, mis señores poetas*, ampliamente atribuido a Góngora. Señala, pues, que Lasso reclama el fin del género, haciendo una alusión declarada a los personajes lopescos (por la mención de sus múltiples máscaras moriscas); parodia los motivos del género contrastando cómicamente la figura del moro pobre con la del idealizado propugnado por los romancistas: «A mis señores poetas / descúbranse ya esas caras, / desnúdense aquesos moros, / y acáense ya esas zambras. / Váyase con Dios Gazul, / lleve el Diablo a Celindaja, / y vuelvan esas marlotas / a quien se las dio prestadas... / Están Fátima y Jarifa / vendiendo higos y pasas, / y cuenta Lagarto Hernández / que danzan en la Alhambra... / Viene Arbolán todo el día / de cavar cien aranzadas, / por un puño de harina, / y una tarja horadada... / Dejáis un fuerte Belardo, / vivo honor de nuestra España, / asombro de la morisma, / temor general de Francia...».

¹³ Según Sánchez Jiménez (2014: 174-175), «do cierto es que las sátiras solamente muestran que algunos autores les reprocharon a los romances moriscos su temática islámica, y que esto ocurrió en unos contextos que desconocemos, pero que parecen de academia literaria. A su vez, para demostrar que los romances satíricos presentaban acusaciones políticas sumamente serias, los estudiosos acuden a un solo romance, «¿Por qué, señores poetas?» Este único texto debería probar que en este escarceo poético se ventilaban cuestiones de identidad nacional, y no solo de estética. Sin embargo, unos pocos romances satíricos un tanto agresivos y el único poema que les responde no bastan para demostrar semejante hipótesis, y sí quizás para sugerirla».

¹⁴ El procedimiento de la *imitatio* resuelve un principio sistemático que debe entenderse como un axioma de carácter genérico y universal por el que el acervo literario de cada cultura y de cada época adquiere sentido propio en el seno de la comunicación literaria. Desde una perspectiva teórico-literaria, en otros proyectos pendientes nos interesa principalmente la dimensión semiótica o semiológica de la intertextualidad, por cuanto sus relaciones bien pueden extenderse a los tres niveles de estudio del signo literario: semántico, sintáctico y pragmático.

cosmovisión del Barroco se propone sobrepasar con creces los límites estéticos y culturales de la imitación renacentista y, en consecuencia, los modelos de la época inmediatamente precedente. Este aspecto definitivamente cambiante de la cultura no debe concebirse solo a instancias de una mera funcionalidad técnica, sino que constituye también un proceso natural del que la propia condición humana forma parte.

«Triste pisa y afligido»¹⁵, compuesto por Góngora dos años más tarde que el romance «Aquel rayo de la guerra», es un buen ejemplo de la parodia y denuncia no solo del modelo establecido por *El Abencerraje*, sino también hacia el propio caudal artístico del poeta. La composición manifiesta explícitamente lo infructuoso de los amores con Balaja, la desmitificación del héroe, al que ahora interpela peyorativamente como Zulema, 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. El romance «Triste pisa y afligido» supone la parodia y denuncia de su propia composición, «Aquel rayo de la guerra»; en tales términos, el motivo lírico de las lágrimas petrarquistas sirve en «Triste pisa y

¹⁵ Los romances *Aquel rayo de la guerra* (1584) y *Triste pisa y afligido* (1586) han sido analizados con excelso acierto por el profesor Rafael Bonilla Cerezo en su artículo «Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora» (2007). Dice así: «Triste pisa y afligido»: «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).

aflicido» para definir la vulnerabilidad 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, subvirtiendo así el tópico literario *encheiridion* o perfecto caballero cristiano. Todo ello nos conduce a establecer, con no poco convencimiento, que los mismos motivos que Góngora —entre otros— 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 inicial del Romancero nuevo mediante la connotación negativa de los mismos temas romancísticos.

Asimismo, 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 Retórica mantiene con la cultura¹⁶. 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

¹⁶ 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. 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.

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. Señala Sánchez Jiménez (2006: 29) que el propio Lope advirtió el declive del género; sin alcanzar las cotas satíricas de su rival, también el Fénix parodia la estirpe del modelo morisco en un romance pastoril, «Mil años ha que no canto».¹⁷

En efecto, quedó apuntada ya la situación de convivencia entre ambas comunidades, fundamentalmente en el período posterior a la Reconquista y como acto de conmiseración hacia el bando de los vencidos; sin embargo, ya consagrada la superación de los cánones literarios, la variante contextual-cultural sale a colación acentuando así la preocupación por las tensiones étnicas que culminaría con la expulsión de los moriscos en 1609. Desde una perspectiva pragmática sobre la base de los mecanismos de codificación y descodificación humanistas, en que primaba la visión idealizada, se pasa a la óptica misérrima de la cosmogonía barroca. Se produce un cambio de mirada. La sátira desempeña en este sentido una doble funcionalidad. Por un lado, el poeta reconviene a quienes siguen cultivando la temática morisca en clave elogiosa, como ocurre en la composición «Ah, mis señores poetas»; por otro, el carácter correctivo se define aquí en términos que apuntalan los nuevos semas de nacionalismo cultural o de libertad.

¹⁷ «Fuera de que ha pocos días / que ciertos poetas mozos / dan en llamarse Belardos, / hurtándome el nombre solo, / sustitutos de mis bienes, / y, libres de mis enojos, / revocan mis testamentos, / de mi desdicha envidiosos. / Un codicilo se canta / en que dicen que revoco / todas las mandas pasadas: / Dios sabe lo que me corro. / Los estrelleros de Venus / le dan más prisa que al moro / que de Sidonia partía / a impedir el desposorio. / En fe de mi nombre antiguo / cantan pensamientos de otros, / quizá porque, siendo males, / yo, triste, los pague todos» (vv. 17-36).

El rendimiento de la sátira, la ironía o la parodia en los cauces del Romancero nuevo se caracteriza por un tono realista y sombrío en el tratamiento de la acción, 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. Las evidencias épicas y humildes en la significación del moro en romances como el de Abenzulema pasan a ser, en los romances de cautivos gongorinos o también en los infamantes versos de Lasso de la Vega, una convicción antitética a la hora de caracterizar al moro. Unida a la urdimbre sombría de la sátira, 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. De ahí la predisposición de los romancistas de la época a la adopción de temas patrios, 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.

6. Conclusiones

Según todas estas premisas, y a la luz de los fundamentos retórico-culturales, puede inferirse que en el marco de los estudios diacrónicos el estudio del Romancero nuevo permite sopesar taxativamente los modos de recurrencias que mantiene con la imaginaria textual renacentista, a que coadyuva la cuestión de lo social, cristalizando así la interpretación de una determinada cosmovisión social, histórica y cultural. Si los primeros romances retoman la estética idealizada del Renacimiento, la sátira consolidará un molde poético de notoria naturaleza antitética.

Por su parte, el estudio sincrónico transige con las permanencias o transformaciones de una determinada corriente estética o con el corpus perteneciente a una época o autor dado, lo que en los contornos del Romancero nuevo se traduce en un continuo vaivén de diatribas o de réplicas entre los mismos romancistas; baste citar en este punto el cruce de alusiones entre Lope y Góngora desacreditando recíprocamente sus textos a través de la parodia y la desmitificación de los temas y motivos empleados en los romances «Ensíllenme el potro rucio» y «Ensíllenme el asno rucio».

Sea como fuere, tuviesen o no los romances moriscos una implicación política inmediata respecto de la problemática suscitada por la maurofilia o la maurofobia, lo cierto es que el tránsito entre el apogeo editorial de este género y su disgregación última bien podría evaluarse en relaciones de reciprocidad con la realidad histórica del momento y con el decreto de expulsión de la comunidad social integrada por los llamados «cristianos nuevos de moros». Dejando a un lado más delgados planteamientos en torno al vilipendio étnico o religioso, los poetas del Romancero nuevo reclaman la disolución de un género que, ya fuera para revestir biográficamente los avatares amorosos de un autor, como en el caso de Lope, o para desacralizar la moda de versos moriscos, como en el caso de Góngora, todos habían cultivado con mayor o menor diligencia.

No resulta difícil conjeturar que la condición de poetas cultos del Siglo de Oro afanados en la sustanciosa tarea de la literatura popular romancística llevó a estos autores a la búsqueda de nuevas formas de transgresión artística, cuya praxis poética constituye no solo una revitalización de la poesía popular, sino también una declarada conciencia de sublimación de su escritura con respecto al sistema literario en aras de establecer distancias con el imaginario estético-cultural de la tradición. En el seno de esta voluntad de evolución, maduración y perfeccionamiento, no es menos cierto que los poetas de estos romances nuevos fundan

su retórica a la luz de un fondo *contextual* basado en el énfasis del escepticismo cultural barroco; es por ello por lo que el poeta operará anfibológicamente en un plano de permanente yuxtaposición textual, dificultando la proyección interpretativa de las composiciones en el marco de los estudios y de la crítica actual. La Retórica Cultural se presenta como un instrumento teórico-metodológico cuya aplicabilidad resulta totalmente adecuada para ofrecer un estudio integral de las relaciones entre discurso y cultura que se fraguan en las formas de composición del Romancero nuevo.

Las menciones prácticas que presentamos mediante la aplicación del instrumental teórico-metodológico de la Retórica Cultural en los cauces del Romancero nuevo de temática morisca y modalidad paródica y satírico-burlesca permite 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.

En definitiva, la cultura resulta esencial en el ideario retórico del Romancero nuevo, 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, conduciendo a unos resultados pertinentes y adecuados que abren la perspectiva de la aplicación del método retórico-cultural al fenómeno del romancero en el siglo XX.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás (1988-1989), «Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositivo y partes orationis*», *ELUA*, 5, pp. 9-15.
- Albaladejo, Tomás (1990), «Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo», *Epos. Revista de Filología*, 6, pp. 303-314.
- Albaladejo, Tomás (2005), «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística*, 8, pp. 7-33.
- Albaladejo, Tomás (2009), «La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la literatura comparada», en María Azucena Penas Ibáñez y Rosario González (eds.), *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, Frankfurt am Main, P. Lang, pp. 89-113.
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica Cultural, lenguaje literario y lenguaje retórico», *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 25, pp. 1-25.
- Albaladejo, Tomás (2014), «La Retórica Cultural ante el discurso de Emilio Castelar», en VV.AA., *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar: el orador y su tiempo*,

- Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 293-319.
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric: foundations and perspectives», *Res Rhetorica*, 3, pp. 17-29.
- Albaladejo, Tomás (2017), «Los caminos de la Retórica», en José Ramón Sarmiento Guede y Fernando Vilches Vivancos (eds.), *Filología, comunicación y otros estudios: Liber Amicorum en homenaje a Ramón Sarmiento González*, Madrid, Dykinson, pp. 111-122.
- Albaladejo, Tomás (2019a), «Retórica Cultural y textualidad. A propósito de un discurso forense de Juan Meléndez Valdés», en Ramón González Ruiz, Inés Olza y Oscar Loureda Lamas (eds.), *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado Velarde*, Pamplona, Eunsa, pp. 83-98.
- Albaladejo, Tomás (2019b), «El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10. Pp. 559-583.
- Albaladejo, Tomás (2019b), «Generación metafórica y redes semánticas en la poesía de Antonio Cabrera», en Sergio Arlandis (ed.), *Contraluz del pensamiento. La poesía de Antonio Cabrera*, Sevilla, Renacimiento, pp. 160-195.
- Arias Pérez, Pedro (1954), *Primavera y flor de los mejores romances*, ed. José Fernández Montesinos, Valencia, Castalia.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2007), «Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora», *Studi Ispanici*, 32, pp. 89-117.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1983), «El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2, pp. 43-56.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1986), «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», en VV.AA., *Culturas populares, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 115-138.

- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1989), *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*, Granada, Servicio de Publicaciones.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1998), «Apuntes sobre el calificativo “morisco” y algunos textos que lo ilustran», en André Stoll (coord.), *Averroes dialogado y otros momentos literarios y sociales de la interacción cristiano-musulmana en España e Italia: un seminario interdisciplinar*, Kassel, Reichenberger, pp. 187-209.
- Chico Rico, Francisco (1988), *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Chico Rico, Francisco (1998), «Retórica, lingüística, texto», en Tomas Albaladejo, Emilio del Río y José Antonio Caballero (eds.), *Quintiliano, historia y actualidad de la retórica: actas del Congreso Internacional*, Calahorra, Ayuntamiento de Calahorra, 337-342.
- Chico Rico, Francisco (2015), «La Retórica Cultural en el contexto de la Neoretórica», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 304-322.
- Chico Rico, Francisco (2020), «Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura», *Rétor*, 10, pp. 133-164.
- Díaz-Mas, Paloma (2008), «El Romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular», *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, 15, pp. 115-129.
- Eugercios Arriero, José Luis (2018), «Sobre el romancero morisco en la *Flor de Huesca* (1589): porcentajes y anotaciones», *Hipogrifo*, 6.2, pp. 621-637.
- Eugercios Arriero, José Luis (2020), «El romancero morisco de Gabriel Lobo Lasso (a propósito de un trabajo de Aurelio González)», *JANUS*, 9, pp. 379-401.
- Fernández Rodríguez, Amelia y Navarro Romero, Rosa María (2018), «Hacia una Retórica Cultural del humor», *Actio*

- Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 188-210.
- Fuchs, Barbara (2009), *Exotic nation: maurophilia and the construction of early modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- García Berrio, Antonio (1984), «Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una Retórica general)», *ELUA*, 2, pp. 1-59.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica Cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 107-115.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2020), «El estudio de la metáfora desde la Retórica Cultural: las greguerías de Ramón Gómez de la Serna», *Piedras lunares. Revista Giennense de Literatura*, 4, pp. 191-212.
- Góngora, Luis de (1995), *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- González, Aurelio (2013), «El Romancero nuevo: tradición e innovación», en Ana Kutzmanović Jovanović, Jelena Filiupović, Jasna Stojanović y Jelena Rajic (eds.), *Estudios hispánicos en el siglo XXI*, Belgrado, Universidad de Belgrado, pp. 1-11.
- Lotman, Yuri, M. (1988), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- Lotman, Yuri M. (1996), «La Retórica», en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, pp. 118-142.
- Mendaño, Juan de (1966), *Silva de varios romances, en el qual se contienen muchos y diversos romances de hystorias nuevas*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- Menéndez Pidal, Ramón (1968), *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia, II*, Madrid, Espasa-Calpe.

- Menéndez Pidal, Ramón (1977), «El romancero nuevo», en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Milá y Fontanals, Manuel (1959), *De la poesía heroico-popular castellana: estudio precedido de una oración acerca de la literatura española*, ed. Martín de Riquer y Joaquín Molas, Barcelona, CSIC.
- Moncayo, Pedro de (1957), *Flor de varios romances nuevos y canciones*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española.
- Morris, Charles (1938), «Foundations of the Theory of Signs», en *International Encyclopedia of Unified Press*, 1-2, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-13.
- Nájera, Esteban G. de (1970), *Silva de romances*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Zaragoza: Cátedra.
- Redondo, Agustín (1995), «Moriscos y moros en la literatura española de los años 1550-1580», en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Judeoconversos y moriscos et la literatura del Siglo de Oro*, París, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, pp. 51-83.
- Rey Hazas, Antonio (2004), «El romancero morisco y la génesis de “Ozmín y Daraja”», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.), *Leer y entender la poesía: poesía popular*, Cuenca, de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 57-68.
- Rodríguez, Lucas (1967), *Romancero historiado*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1999), «De la Retórica a la Poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, 19, pp. 257-264.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis.

- Sánchez Jiménez, Antonio (2014), «La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y La villana de Getafe», *Anuario Lope de Vega*, 20, pp. 159-186.
- Sepúlveda, Lorenzo de (1551), *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*, Amberes, Juan Stelsio.
- Timoneda, Juan de (1963), *Rosas de romances*. Eds. Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto. Valencia, Castalia.