

Retórica Cultural y sátira barroca: el Romancero nuevo de temática morisca. Una aproximación teórica *

Cultural Rhetoric and Baroque satire: consideration about ethics in the New Balladry with a Moorish theme. A theoretical approach

RAQUEL LÓPEZ-SÁNCHEZ

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Cantoblanco, C/ Francisco Tomás y Valiente, 1, 28049 Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: majoraed92@gmail.com.

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

Recibido/Received: 22-1-2023. Aceptado/Accepted: 17-5-2023.

Cómo citar/How to cite: López-Sánchez, Raquel (2023). “Retórica Cultural y sátira barroca: el Romancero nuevo de temática morisca. Una aproximación teórica”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 379-408. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.379-408>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: Este artículo toma como punto de partida el instrumento teórico-metodológico de la Retórica Cultural, concebida por Tomás Albaladejo en el marco de las perspectivas retórico-analíticas actuales como la explicación de las relaciones entre Retórica y cultura. La consideración del discurso poético del Romancero nuevo como construcción cultural queda legitimada por la Retórica Cultural en razón de la dimensión cultural de la Retórica. En esta coyuntura, el análisis del romancero satírico de temática morisca da cumplida cuenta de las implicaciones del discurso radicado en las estructuras de la sociedad de acuerdo con las modulaciones culturales específicas del contexto histórico-comunicativo.

Palabras clave: Retórica Cultural; Romancero nuevo; Barroco; temática morisca; sátira.

Abstract: This article takes as its starting point the theoretical-methodological instrument of Cultural Rhetoric, conceived by Tomás Albaladejo within the framework of current rhetorical-analytical perspectives as the explanation of the relations between Rhetoric and culture. The

* Este artículo es resultado de una investigación realizada en el marco del proyecto de I+D+I “Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso” (TRANSLATIO), de referencia PGC2018-093852-B-100, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

consideration of the poetic discourse of the new Ballads as a cultural construction is legitimized by Cultural Rhetoric due to the cultural dimension of Rhetoric. At this juncture, the analysis of the satirical ballads with a Moorish theme gives a full account of the implications of the discourse rooted in the structures of society in accordance with the specific cultural modulations of the historical-communicative context.

Keywords: Cultural Rhetoric; New Balladry; Baroque; Moorish Theme; satire.

“El Barroco es una transición. La razón clásica se ha desmoronado a causa de las divergencias, imposibilidades, desacuerdos, disonancias.

Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*

INTRODUCCIÓN

Poco menos que impensable resulta, todavía en la actualidad, sopesar el concepto de sátira desde un molde teórico preciso. Pese a su evaluación en una amplia nómina de estudios, principalmente en los círculos de la crítica alemana e inglesa, la sátira se nos presenta difusa no solo en su génesis, sino también en los procesos de producción y recepción, en los modos de interpretación e incluso en sus cualidades formales y significativas, lo que Coronel Ramos (2003: 88) ha atribuido a la “habitual indistinción entre *género satírico* y *talante satírico*” o, previamente, Schwartz (1987: 215) a la consideración de la sátira como un “modo transhistórico” o como un “género literario”. Se confirma, en este sentido, la idea de que la sistematización de los testimonios literarios no siempre encuentra una justificación idónea en el espectro teórico.

En la línea de pensamiento de Cortés Tovar (1986: 80), “no se trata de definir una realidad lógica, sino de describir una realidad histórica en evolución”. En consecuencia, la descripción de la sátira a la luz de la realidad histórica debe realizarse sincrónicamente y en relación con otros géneros que representen cierto grado de complementariedad e integración con esta, en aras de definir y exponer “sus elementos intercambiables y después [cimentarla] diacrónicamente y deducir así cuáles son los elementos comunes que se mantienen a lo largo del tiempo” (Cortés Tovar, 1986: 80). Una aproximación como esta resulta posible acotando el conocimiento de la conformación histórica de la sátira y dando cuenta de los criterios de conceptualización de la categoría satírica a partir de las relaciones apreciables y tangibles que establece con el género de la comedia.

Por ello, el propósito de este estudio consiste en analizar los fundamentos que la categoría satírica, como modelo expresivo-referencial, presenta en el género estructural-estrófico del romance nuevo de finales del siglo XVI y albores del XVII. Ahondando en las bases metodológicas que sustentan este trabajo, la aproximación teórico-analítica específica es la centrada en la Retórica Cultural,¹ propuesta novedosa que adviene bajo la coyuntura de la Retórica general o teoría retórico-general postulada por García Berrio (1984) y que podemos localizar en el contexto de la “Neorretórica” (Chico Rico, 2015; 2020). En su esfuerzo por recuperar una conciencia retórica global provista de todas las partes constitutivas de la disciplina de la Retórica, con el objeto de “fortalecer la reflexión sobre la comunicación lingüística y sobre la constitución discursiva [...] y, retroactivamente, reinterpretar, enriqueciéndolo, el propio sistema retórico recuperado” (Chico Rico, 2015: 305), la Retórica general ha llevado a la integración interdisciplinar de las ciencias clásicas del discurso, la Poética y la Retórica, y las modernas, la Lingüística textual y la Poética lingüística, con el propósito de desarrollar y consolidar una ciencia general del discurso capaz de reorganizar definitivamente los estudios sobre el discurso literario y sobre el discurso retórico, así como sobre su comunicación. Del mismo modo, desde la determinación de una “teoría retórica integrada” (García Berrio, 1984: 49), ha comportado también una propuesta teórico-metodológica que permite comprender y explicar las relaciones entre Retórica y cultura, entre discurso —literario y no literario— y cultura, y las funciones que la Retórica y el discurso “desempeñan desde una perspectiva pragmático-cultural en el marco de una sociedad, así como [sus] elementos culturales” (Albaladejo, 2012; Chico Rico, 2015: 319).²

En este marco de cobertura semiótica se inscriben los enclaves especulativos de este estudio. De un lado, la valoración de la justificación

¹ A propósito de la Retórica Cultural, instrumento teórico-analítico de novedosa y progresiva conceptualización en el panorama actual de los estudios en torno al discurso retórico y el discurso literario, consúltense los trabajos de Albaladejo (2013; 2014a; 2016; 2019a; 2019b), Chico Rico (2015; 2020), Jiménez Martínez (2015), Gómez Alonso (2017), así como el estudio en colaboración de estos últimos, Martín Cerezo y Gómez Alonso (2018).

² Sobre el desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de *cultura* resulta especialmente interesante el trabajo de Jiménez Martínez (2015). A partir del estudio de la Semiótica de la Cultura de Lotman, Jiménez realiza un exhaustivo análisis que le permite ahondar en el uso de la cultura en el campo de los Estudios Culturales, concluyendo con la propuesta de la Retórica Cultural del profesor Albaladejo.

teórica del modelo de mimesis cómica deviene oportuna, y aun imprescindible, para perfilar el particular balance histórico de los mecanismos y técnicas de la sátira hasta alcanzar su estatuto teórico-crítico en el panorama de creación artístico-verbal en el siglo XVII.

De otro lado, a la problemática ética de la sátira, de vocación no necesariamente moralista, se le atribuye un fin persuasivo, de modo que su estudio y explicación quedan también cifrados en el enfoque retórico-general de la Retórica como “técnica de persuasión” (García Berrio, 1984: 34), mostrándose así como una noción de gran capacidad retórica que se incorpora, a su vez, a la formulación 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 [su] receptor” (García Berrio, 1984: 38; Chico Rico, 2015: 312). Por su parte, la orientación retórico-cultural de la Retórica apuntada por Albaladejo postula “la necesidad de estudiar el discurso y la cultura a partir de sus componentes persuasivos” (Chico Rico, 2015: 312), lo que implica la indagación y el análisis de la influencia ejercida sobre los individuos atendiendo al estudio de las relaciones entre Retórica y cultura y, por ende, a un espacio en que convergen las diversas tipologías textuales que conforman el tejido discursivo de la cultura de una sociedad.

El papel de la sátira en este nuevo enfoque retórico es igualmente relevante, ya que refleja muy a las claras lo que podría denominarse una *intelección cultural*, fundada sobre la potencia de la realidad y de la evolución históricas en relación con el conjunto de los valores, las creencias y las estimaciones de los individuos de una sociedad o comunidad (Chico Rico, 2015: 313). La sátira mira efectivamente a toda “una red de interferencias ideológicas” (Schwartz, 1989: 619) “como parte inalienable del acto sémico [en que se actualizan] concepciones, fragmentarias o simplificadas, pero siempre representativas [—a veces de carácter altamente subversivo, a nivel temático y lingüístico—] de los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente” (Catalán Menéndez-Pidal, 1997: 143). La determinación de tales horizontes, el persuasivo —desde el plano de la teoría retórico-general—, y el cultural —desde el plano de la teoría retórico-cultural—, efectos y propósitos de la sátira en el fenómeno poético concebido en la divisoria de los siglos XVI y XVII, el Romancero nuevo, resuelve también el objetivo de este estudio.

1. SÁTIRA, COMEDIA Y PRECEPTIVA CLASICISTA (EL SIGLO XVII)

Como rezaba Deleuze (1989: 108) en la cita que abre este estudio, “el Barroco es una transición”, un intento por conciliar las divergencias y disonancias que acucian en el mundo y hacer de ellas un viraje hacia la armonía reconstructiva. En esta misma dirección se postula el pensamiento de Alonso (1976: 348) cuando refiere el ideario y la cosmovisión de la época barroca en términos de *coincidentia oppositorum*. La contienda entre opuestos articuló el programa literario barroco; las máscaras, “el antifaz dicotómico de los contrastes” (Song, 2017: 120), 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. A este juego de reciprocidades contrarias se asimila la delimitación histórica de la sátira, que abreva en una contienda crítica desde el intento por clarificar sus orígenes hasta el establecimiento de la teoría actual. En esta línea de pensamiento, aduce López Grigera (1995: 25) que “[l]a Retórica, al haber sido una de las preceptivas fundamentales para la creación literaria durante milenios [...] se nos [convierte] también en el mejor de los códigos desde el que nos resultaría fácil y fructífero el descodificar los textos”.

La línea de comentarios que se dirigen hacia la teoría de la sátira se inicia con Robortello y su exégesis a la *Poética* aristotélica. En un pequeño tratado bajo el título de *Explicatio eorum omnium quae ad satyram pertinent* trata del origen, del fin y del enfoque pragmático de la sátira, enfatizando su descripción como poesía escénica o dramática, mientras que recurre igualmente al imaginario de la comedia para tomar de ella sus ejemplos en torno a los tipos censurables por la sátira (López Sánchez, 2016: 197). Situar la génesis y conceptualización de la sátira a expensas del género de la comedia se convertirá en convención para la preceptiva en la generación áurea española (Bobes Naves *et al.*, 1998: 271-272). En un sentido amplio, las nociones aportadas por Robortello preceden el estudio de Peale sobre “La sátira y sus principios organizadores”; donde el peripatético italiano asentaba el objeto y las causas y efectos pragmáticos con que tenía lugar tanto la producción —*ethos*— como la recepción —*pathos*— del talante satírico, Peale reasignó los criterios al atender a la expresión de ciertas causas impulsivas, finales y eficientes, lo que equivale a calibrar la actitud o intención, por un lado, la forma, por otro (Peale, 1973: 193). Se implanta desde antiguo, pues, que el valor intencional de la

sátira consiste en la amonestación de vicios, personas o cosas, es decir, una visión del mundo intensamente vinculada con las particularidades históricas y culturales y que tendía, eso sí, como ha observado Peale (1973: 193), hacia una manifiesta “postura valorativa” por parte de quien emite el juicio satírico.

Según Frye (1977: 295), dos son los elementos fundamentales de la sátira; el primero de ellos responde al ingenio o al humor, mientras que el segundo refiere un objeto de ataque. Sobre la base de estos presupuestos operan sistemáticamente los tratados que comienzan a publicarse en la década de 1580 con las *Anotaciones a las Obras de Garcilaso*, de Herrera, y el *Arte poética en romance castellano*, de Sánchez de Lima a la vanguardia. Entre las especies de composición poemática —el soneto, el madrigal, la elegía, la égloga o la canción, entre otros—, y junto con un esmerado sumario del sistema métrico castellano, las *Anotaciones* de Herrera retoman extractos de diversos autores, entre ellos, Robortello y Scaligero (Morros, 1997: 79-81).

La corrección, así como “la reprehensión de los vicios y defectos” es la máxima pragmática, “causa impulsiva y final” en términos de Peale, también para Díaz Rengifo en su *Arte poética española* (1592); puntualiza el teórico esta propuesta intencional y performativa con el principio formal de los “dichos y sentencias agudas y graciosas” (Díaz Rengifo, 1759: 149),³ puestas al servicio del *delectare* inducido por la risa. La elaboración preceptiva de López Pinciano en su *Philosophia antigua poética* (1596) goza de mayor calado. Sus teorías en la epístola XII ponen de manifiesto la conciencia que tenía el Pinciano (1973: 234) a la hora de determinar las dificultades etimológicas de la sátira, según sus palabras, una especie menor de poética que define como “un razonamiento malédico y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres”, auyentados por la virtud, señala, “con el castigo de la nota y la afrenta”.⁴

Luego de la amplitud y el pormenor con que aparece tratada la sátira en la *Philosophia antigua poética*, el tratado de Carvallo (1997: 62), *Cisne de Apolo* (1602), insiste en el espacio dedicado a “la compostura, [pues] se reprehende o vitupera algún vicioso o vicio”.⁵ Destacan en Carvallo dos formas de conceptualización de la sátira en el marco de sus criterios de producción literaria. La primera de ellas radica en el sentido funcional

³ Citamos por la edición de Martí (1759).

⁴ Citamos por la edición de Carballo Picazo (1973).

⁵ Citamos por la edición de Porqueras Mayo (1997).

positivo de la ejemplaridad moralizante, que tiende hacia la dualidad del tópico horaciano del *docere-delectare* en sus sermones; la segunda se corresponde con una dicción virulenta y burlescamente radicalizada que se predispone hacia la chocarrería. En definitiva, lo que Scholberg (1971: 10-11) ha sistematizado en la formulación de dos tendencias generales: la horaciana y la asociada con Juvenal.⁶

Finalmente, al Pinciano le sigue en importancia Cascales, en cuyas *Tablas poéticas* (1617), obra en la que toma como modelo *L'arte poetica* de Minturno, tiene lugar igualmente no solo la definición general por la que la sátira es “imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida” (Cascales, 1988: 333),⁷ sino también la idea de que los fines de la sátira son éticos. Desde esta perspectiva, y como ocurría en la preceptiva del Pinciano, las especies de Poética, en tanto cada una de ellas es “materia [que] consta de cosas y palabras”, se integran en la Philosophia, esto es, la política, la económica y la ética. Ya desde esta Tabla primera, Cascales manifiesta que “[el satírico trata la ética], como quien reprehende vicios y enseña buenas costumbres”, mientras que la económica sirve al cómico. En esta línea, así como el Pinciano, aproxima Cascales la comedia y la sátira. En su Tabla cuarta señala un fin análogo entre una y otra por cuanto dice que la invención de la comedia responde a la necesidad de corrección de la vida humana; al cómico, pues, se llega el satírico “como reñidor de vicios y pecados” (Cascales, 1988: 333). Por otra parte, será en la Tabla séptima, a propósito de las “épicas menores”, donde se refuerce la interpretación moralizadora de la sátira, al aducir, pues, Cascales (1988: 334), que “[t]oda esta poesía es morata, porque en ella no se hace otra cosa que enmendar las costumbres; y, por tanto, el satírico debe saber mucho de la filosofía moral”. Como quedó dicho ya, a Cascales se le debe el haber dejado atrás la definición de género respecto de la *satura* latina —y, por extensión, de la sátira— para pasar a ser asimilada como una modalidad estilística susceptible de ser empleada en cualquiera de los tres géneros mayores: épico-narrativo, lírico-poético y dramático-teatral.

En definitiva, la sátira se ha vinculado desde antiguo con el modelo de imitación cómica, reforzándose sus conexiones con la aparición de las poéticas neoaristotélicas del Renacimiento italiano. Como se ha visto en el balance de su trayectoria desde un enfoque histórico y teórico, la sátira

⁶ Consúltese también López Sánchez (2016: 200).

⁷ Citamos por la edición de García Berrio (1988).

queda también asociada con la mimesis trágica, con lo que damos en considerar un híbrido semiótico entre lo cómico y lo serio. La alianza entre la tratadística dramática y la teoría poética a propósito de la sátira alcanza la línea divisoria entre los siglos XVI y XVII mediante una preceptiva clasicista que no solo redundaba en sus relaciones con la comedia, sino también en su doble proyección práctica, ya sea con fines humorísticos (la “*contre-partie* cómico-irónica” que decía Bajtín) o con un objeto de enmienda más o menos severa que apunta a la ética o a la verdad moral, no siendo, sin embargo, excluyentes ambas orientaciones.

2. RETÓRICA CULTURAL Y SÁTIRA BARROCA

2. 1. Una metodología novedosa: la Retórica Cultural

La ciencia de la Poética conecta con la de la Retórica al permitir un ejercicio analítico de amplios horizontes crítico-textuales. Desde la Retórica general o teoría retórico-general ya mencionada, se postula una ciencia general del discurso que se constituye, pues, como el procedimiento más eficaz para la decodificación, interpretación y explicación de las claves no solo del discurso retórico, sino también del literario. Entre las líneas de desarrollo de la Neoretórica o Nueva Retórica (Chico Rico, 2015; 2020), como dijimos, se encuentra la Retórica Cultural. Si entendemos —como debemos hacerlo— el arte de lenguaje y, por ende, el propio acto de la comunicación, como un fenómeno cultural, entonces el contexto teórico-metodológico de la Retórica Cultural nace definitivamente con el propósito de estudiar y analizar la condición cultural de la Retórica y la funcionalidad de la presencia de los elementos culturales en esta (Albaladejo, 2014a: 296).

En primer lugar, tanto el productor como el receptor del discurso presentan una conciencia activa respecto de un espacio particular en que “las leyes comunicativas, culturales y lingüísticas” (Martín Cerezo y Gómez Alonso, 2018: 330-331) les son comunes y distintivas, como consecuencia de su adscripción a un ámbito comunicativo general de elementos históricos, antropológicos, socioculturales, político-económicos, ideológicos, entre otros, de que ambas instancias comunicativas participan. En segundo lugar, y como secuela de lo previo, la Retórica Cultural se postula como un instrumento teórico-analítico que permite explicar el lenguaje artístico-verbal en conexión con la conciencia cultural tanto del emisor como del receptor discursivos en un entorno

comunicativo cultural preciso. Por último, Retórica y cultura no pueden entenderse la una sin la otra; su proyección educativa y pedagógica sobre los ciudadanos en época clásica se extiende a lo largo de la historia de todas las culturas y tipologías discursivas garantizando, por un lado, que la Retórica forma parte de la cultura de su tiempo, por otro, que esta(s) cultura(s) se integran “en el funcionamiento de los mecanismos de comunicación de cada tiempo y serán precisamente esos mecanismos culturales y retóricos [los que dan soporte a] la eficacia de la comunicación humana” (Martín Cerezo y Gómez Alonso, 2018: 331), al asumir su compromiso —productores y receptores— no solo con la adecuación al contexto comunicativo, sino también con su desempeño hermenéutico.

2. 2. Retórica y Romancero nuevo satírico de temática morisca y pastoril

En el marco de estudio que proponemos, de acuerdo con el acervo histórico-literario del Romancero nuevo, la cultura del periodo del primer Barroco tiene una función ineludible en la Retórica de su contemporaneidad, no solo en lo que al plano del contenido del discurso se refiere, sino también en lo tocante a la representación de tales contenidos en el plano formal y estructural. Esta afirmación concurre con el planteamiento esbozado hace un momento: si el lenguaje constituye un fenómeno cultural, la manifestación *poiética* del romance nuevo deviene igualmente como construcción cultural.⁸ Género históricamente denostado donde los haya y de márgenes difusas en cuanto a consideraciones cronológicas y estilísticas, el modelo estrófico de los romances se articula como una de esas prácticas textuales que difícilmente encuentra catalogación en las doctrinas teóricas con que se emparenta sincrónicamente. Tanto es así que, del conjunto de poéticas estudiadas en el epígrafe anterior —todas ellas coetáneas al auge del género romancístico

⁸ Desde la perspectiva bajtiniana en comunión con la propuesta teórico-analítica de la Retórica Cultural, resulta interesante investigar la posibilidad misma del nexo entre grupo social y estructura discursiva, o, si se prefiere, entre la consabida *weltanschauung* o concepción del mundo y estructura-forma del discurso, teniendo en cuenta, como sostiene Bozal (1989: 169), “que aquella no es previamente al texto que la pone en pie, objetivándola, realizándola socialmente”. Ni la comunicación ni sus formas concretas — la sátira, la mixtura de lenguaje popular y culto— pueden disociarse de las “bases materiales / sociales, lo que conduce de inmediato a un análisis de las formas literarias en cuanto formas significativas de carácter social” (Bozal, 1989: 170).

en las dos décadas conclusivas del siglo XVI y la primera del XVII—, solo una nómina muy reducida se acerca al romance, en ocasiones, únicamente para mencionarlo.

En el *Arte poética española*, Díaz Rengifo apunta la naturalidad y sencillez expresivas del romance, mientras que en su *Cisne de Apolo* se refiere Carvallo al romance para centrar la cuestión de la deficiencia expresiva e imperfección técnica de las formas de la poesía popular, precisando para este fin que tiene “necesidad más que otra compostura de atavío, galantería y ornato y ser adornado y enriquecido con muchas sentencias, figuras y conceptos y natural gracia”. En otro punto, añade que “el redondillo entero [esto es, el *romance*] sirve a cualquiera cosa y materia humilde, mediana o grave, pero más propio es de las cosas medianas” (Carvallo, 1997: 194).

No abandonamos el *Cisne de Apolo* sin referir una observación de esencial importancia para nuestros fines. Dice Carvallo (1997: 347) que “muy de ordinario suele suceder traer dos versos de un romance viejo, y muy sabido, que no da poca *sal* a la compostura”. No solo se está asumiendo la conciencia respecto del ingreso del viejo romance de raíz histórica en un nuevo género de mayor lirismo, el romance nuevo, sino que también hay un conocimiento de las relaciones intertextuales entre uno y otro mediante un signo de distinción, “sal”, que tiende al perfil bufonesco de la sátira (Di Stefano, 2007: 396-397).

¿Quiere esto decir que el Romancero nuevo fue siempre satírico? Nada más lejos de la realidad. Sí es evidente, sin embargo, que este “modo de hacer y de concebir el romance” (Eugercios Arriero, 2018b: 84) convertido en género para adecuarse a los nuevos gustos de la Corte, y, por ende, de los receptores, no se aparta del discurso cultural inherente a la sociedad en transición del Renacimiento al Barroco. De este modo, cumplen los romances nuevos con el objetivo de la Retórica, esto es, persuadir y convencer al espectro de receptores, oyentes o lectores, teniendo en cuenta, pues, que estos discursos romancísticos deben someterse al argumento pragmático de aceptación e integración como parte del perfil cultural y de los requerimientos estéticos, socioculturales, históricos, ideológicos, entre otros, de la colectividad.

De la mano de Lope toma su impulso definitivo hacia el apogeo editorial la composición de estos romances nuevos de temática morisca y pastoril,⁹ que supone el abandono de las melodías tradicionales para

⁹ Respecto del Romancero nuevo pastoril, consúltese Suárez Díez (2016).

acogerse a una nueva música cortesana, “una lírica de ciudad y esencialmente una lírica burguesa” (Fernández Montesinos, 1968: XXXIII). El Fénix de los ingenios imprime un marcado carácter autobiográfico a la nueva convención artística, que integrará en sí los aires romancísticos de la tradición al tiempo que se distinguirá por un novísimo gusto por la expresión culta, “[imbuida] de reminiscencias clásicas al estilo renacentista, de novedades y de la naciente mentalidad y cultura del Barroco” (González, 2013: 3). Sin embargo, la idealización arcádica y el sesgo sentimental renacentista que rigen estas primeras composiciones, herederas del imaginario de las novelas morisca y pastoril, pronto experimentará un cambio de perspectiva hacia la subversión dialógica de los cánones estéticos y la transgresión de unos códigos y valores que ya no servían para explicar el mundo.

Así visto, se mantiene un idéntico fin persuasivo propio de la actividad retórica para la sátira,¹⁰ cuyo ideal de utilidad se verá supeditado a una cultura que condicionará la nueva forma de concebir la composición de los romances nuevos mediante, también, una renovación del ejercicio asumido por el sistema de las operaciones retóricas. El romance nuevo que insiste en trasmudar los ropajes y peripecias moriscas y pastoriles desacralizando a sus tipos literarios, en sí mismos imagotipos provistos de un valor cultural, no arrumba las inquietudes renacentistas, sino que vierte estos asuntos a un nuevo molde —de creación y elocutivo— que es deconstrucción del héroe y del género, y que algunos poetas, entre los que se cuenta Góngora¹¹ como mayor exponente, conducen a la más elevada expresión de lo satírico-burlesco.

El romance nuevo satírico entronca con los presupuestos de una teoría retórico-general en la medida en que ha de apreciarse “el potencial persuasivo del ridículo” (Llera, 1998: 10). Estos romances de invención barroca en su vertiente satírica se apartan de las formas de ejemplaridad moralizante a imagen y semejanza del *prodesse* horaciano para asimilarse

¹⁰ A propósito del perfil retórico de la sátira, Worcester (1940: 3) señala lo que sigue: “satire [...] is the most rhetorical of all kinds of literature [...] it must practice the art of persuasion and become proficient with the tools of that art”.

¹¹ Nos referimos, por poner un ejemplo, al célebre “Triste pisa y afligido” (1586), con el que Góngora resuelve la contrafacción paródica, satírico-burlesca, de su propio romance morisco “Aquel rayo de la guerra” (1584), de corte idealista en consonancia con las galas y aderezos con que surgen estos romances a expensas de sus hermanos mayores: los romances fronterizos. A propósito del romance de frontera, consúltese Menéndez Pidal (1953, I-II) y Correa González (1999).

a un discurso propicio para el *delectare* que concibe el humor como un fin en sí mismo. El efecto gozoso que comporta la risa, la degradación del objeto sometido a reescritura en clave satírica, contiene la praxis de la convicción, al persuadir al lector u oyente sobre sus propias querencias estéticas y literarias con la ruptura de la distancia respecto del objeto y del propio texto. Es persuasivo el romance que se adapta al peso de la opinión pública, a sus nuevos gustos, superando las censuras con su difusión: el romancista que cultiva esta variante vuelve del revés al mundo (Bajtín, 1987: 16), lo que permite desenmascarar su realidad —relativa—al vulnerar sus estructuras de ordinario y ceder todo criterio al público.

En esto estriba, también, la cristalización persuasiva de la sátira; la “postura valorativa” (Peale, 1973: 197) del satírico delinea y encauza un modo de percibir del mundo que lleva a entender el discurso precisamente “como proceso de persuasión orientado a la acción moral, individual o colectiva” (García Berrio, 1984: 37), esto es, “como un *proceso constante, cuidadosamente graduado de intercambio de valores* entre el emisor del discurso [...] y [su] receptor” (García Berrio, 1984: 38). No necesariamente se orienta la sátira de los romances nuevos hacia el fin moralista, la ética, que decían el Pinciano y Cascales; visto desde otro ángulo, al situarse el poeta en un plano “superior al objeto de la burla” (Peale, 1973: 197), se le presupone una actitud que, a lo menos, sí resulta intelectualmente superior a la realidad que representa. Se influirá en los receptores en la medida en que la transmisión e interpretación supongan un *movere* sobre estos. La base de la Retórica clásica reaparece para significar la sátira como germen de una acción social y de una identificación ideológica —del emisor— que hacen posible al conjunto de receptores interpretar la distorsión enunciativa: se refrendan unos valores y se desplazan otros.

El Romancero nuevo de raíz satírica supone la enmienda del género, (auto)enmienda ideológica susceptible de ser interpretada desde la moralidad y la didáctica —u omisión de estas— al insertarse semióticamente en un sistema determinado de convivencia e interacción mediante el encuentro popular de la risa, seguido de un rechazo del objeto degradado que no excluye lo serio. No en vano aduce Bajtín (1986: 179) que la sátira es un “género carnavalizado” que familiariza al héroe con los demás y empieza a funcionar como categoría especial “de la organización de acciones de masas”. A su vez, y como toda manifestación discursiva, el Romancero nuevo no es hecho artístico exclusivamente, sino que es también hecho social (Fernández Montesinos, 1968: XXXI), algo que se deja entrever ya desde la continuidad de la versificación tradicional, el

octosílabo, y su condición de poesía para ser igualmente musicada. Como quedó dicho en otro lugar, “la popularidad del canto romancístico es, pues, regocijo para gentes de todas las clases sociales” (López Sánchez, 2016: 203).

2. 3. Retórica Cultural y Romancero nuevo satírico

De todo lo anterior se deriva la teoría retórico-cultural, pues, en realidad, la perspectiva retórico-general de García Berrio ya comprendía en sí que la cualidad persuasiva del discurso dependiera, en buena medida, de los componentes culturales reflejados en este, toda vez que el discurso tendrá una función social, poniendo a funcionar su comunicación como parte activa de la cultura y contribuyendo a la configuración de las identidades de una comunidad humana que participará de un mismo código cultural en que pueda tener lugar dicha comunicación. En lo que a nuestro negociado concierne: de qué manera incide la cultura en el porqué de la sátira y qué función cultural tiene.

El enfoque retórico-cultural de la sátira en los cauces del Romancero nuevo incide en una “lógica al revés” (Bajtín, 1987: 16) que pone en jaque las estructuras idealizadas del género encumbrado por Lope en su acepción morisca y pastoril. Se trata de situar en paralelo el hipertexto y el hipotexto e imitar transformando tipos y escenarios —el moro y el pastor en su Arcadia feliz—, la proyección temático-sentimental —al más puro estilo del amor cortés medieval—, las virtudes tanto físicas como morales del héroe y, en definitiva, todo un entramado discursivo que hay que comprender e interpretar como una *intelección cultural* que despeja de velos la realidad y nos pone ante la evolución histórica en relación con los valores y las creencias de los individuos de una(s) sociedad(es).

En efecto, mucho hay en estos romances nuevos de estilización y de transposición del carácter noticiero de su predecesor, el romance viejo. La autoría culta de la remesa de textos pertenecientes al Romancero nuevo, y, desde aquí, la búsqueda de las más logradas agudezas y donaires expresivos, esgrimen un despliegue de ingenio que tiene por fin la sublimación de los nuevos experimentalismos en materia lírica y, por tanto, el ingreso de esta innovadora concepción del romance en el contexto de la academia literaria. No es menos cierto, no obstante, que aun cuando se entienda el romance nuevo como la “recuperación esteticista” (Eugercios Arriero, 2018a: 623) de aquella compostura tradicional castellana con raíz en la narración histórica, sigue patente la adhesión del

discurso de los romancistas nuevos a un estadio social, político, ideológico y cultural determinado. La más enconada rivalidad literaria entre Lope y Góngora forma parte, en sí misma, de los principios culturales de la sociedad.

La función satirizante del romance nuevo de tema moro debe atenderse como intelección cultural desde su propia génesis a partir de los romances fronterizos, aquellos a los que Menéndez Pidal se refirió como noticieros y cuyo relato sitúa en la frontera granadina del siglo XV, en el periodo último de la reconquista. Un juicio muy certero es el de Alvar (1990: 42) cuando afirma la naturaleza de estos romances fronterizos a modo de “gaceta y noticiario de hechos memorables”, en tanto tenían por función difundir las hazañas de la épica hispánica desde el encomio del bando cristiano. Algunos romances, empero, adoptan una perspectiva diferente —la denominada maurofilia literaria—¹², esto es, la del moro vencido, y es en este desvío de la norma, ya como recurso estético ya por un noble convencimiento de fraternidad histórica respecto del enemigo, donde Menéndez Pidal (1953, II: 126) cifra el antecedente de los romances moriscos. Así pues, los romances nuevos de temática morisca retoman los modos de poetización de los romances fronterizos tardíos, en que aparecen —los moros— caracterizados como perfectos caballeros —a imagen y semejanza del tópico *Enchiridion*—, pero insisten en apropiarse, igualmente, de la trama novelesca del *Abencerraje*, con un claro predominio del argumento sentimental sobre el bélico en el escenario de frontera.¹³

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 noticiero de aquellos romances de litigio histórico para encarnar un imaginario de ficciones míticas (Carrasco Urgoiti, 1983; 1986; 1998; 2005; 2010). 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

¹² A este respecto, consúltense los trabajos de Cirot publicados entre 1938 y 1944, así como Fuchs (2011).

¹³ Tres son las obras narrativas que en la literatura española del siglo XVI advienen bajo el esplendor de la materia morisca: *El Abencerraje* —en la década de 1560—, la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes (Guerras civiles de Granada)* —en 1595—, 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).

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 del moro —con los heterónimos Zaide o Azarque— y del pastor —Belardo— la ocasión para el juego áureo 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.¹⁴

A través de los elementos culturales presentes en el discurso, este conecta con la configuración cultural de la sociedad y trata de “explicar su funcionamiento comunicativo en el sistema de la cultura” (Albaladejo, 2013: s.p.). Es importante en este punto ese concepto de “máscara”, que no solo se pondrá al servicio del encubrimiento biográfico-amoroso de los autores tras las vestimentas morisca y pastoril, sino que hará lo propio respecto del tiempo y del hombre del Barroco. En términos que se incluyen en la propuesta de la Retórica Cultural, y utilizando a este propósito el pensamiento de Salomon (1974: 121-122) en el plano de lo satírico, se trata de “concreta[r] la *weltanschauung* [“concepción del mundo”] de un grupo social, [así] esa *weltanschauung* debe estar presente no solo en la ideología que reflejan los textos, sino que sus estructuras, sus factores externos, también responden a ella. El texto no es nada extrasocial y tiene existencia solo en cuanto es un hecho más de la realidad”. En relación con esto, es bien conocida la tendencia general del Barroco a establecerse sobre las ideas de base del desengaño vital, en un sentido que anticipa a Gracián, y del escepticismo de una sociedad en crisis: la de la España del reinado de Felipe II y de la centuria que sigue.¹⁵

¹⁴ Lope, Liñán de Riaza —Riselo— y Vargas Manrique —Lisardo o Liseo— integran lo que Madroñal Durán ha consignado bajo el marbete de “trío de la fama en el romancero pastoril” (1996: 399). En el *Romancero general* (fol. 353), un romance incide en la celebridad de estos tres autores de ficciones pastoriles. Dicen las coplillas: “Quiso *Riselo* a *Narcisa* / y *Liseo* quiso a *Lisis*, / que después por otro nombre / *Belardo* la llamó *Filis*. / *Aquestos tres de la fama* / que tantos versos escriben / y el pantuflo cordobés / que tanto celebra a *Nise*». Es este “pantuflo cordobés”, claro, Góngora. Al respecto, consúltese también Entrambasaguas (1958: 422-423).

¹⁵ 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”. Respecto de la crisis social del siglo XVII, consúltese Maravall (1975: 66-69).

Conviene recordar, claro, que las sátiras de Góngora responden, en muchas ocasiones, a su batalla¹⁶ 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 (Pedraza Jiménez, 2009: 29). “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 pantuflo, un “yegüero llorón” (v. 31), al que también llama Galayo, a veces Bandurrio o Simocho, entre otros. Resultan ser, pues, máscaras en todo caso reconocibles tanto por parte de los romancistas como de los lectores u oyentes dentro de un mismo “código comunicativo retórico-cultural” (Albaladejo, 2016: 22-23) que conecta ambas instancias, al identificar en los códigos retórico-poéticos de la fantasía a los referentes extralingüísticos: Góngora y Lope.

La mirada satírica se nutre de su contexto decadente, del descreimiento de las estructuras oficiales y de un género iniciado desde un biografismo sentimental y unos adornos de todo punto obsoletos para ubicar al individuo en su realidad. Admitimos la finalidad de convicción en la medida en que la sátira en estos romances nuevos tenga la capacidad de provocar en los receptores el acercamiento dinámico de estos al imaginario cultural (García Berrio, 1994: 473) representado por el discurso “con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural” (García Berrio, 1994: 473). No se trata exclusivamente de reconocer una contienda literaria entre autores, lo cual no deja de ser anecdótico, sino que los receptores, 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 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

¹⁶ Los ataques continuos de Góngora hacia su rival, Lope, han sido acuñados bajo el marbete de “batalla del romancero” por Sánchez Jiménez (2014; también 2006: 27-30).

integración racial y religiosa; en la pastoril, en los de unidad del espacio urbano burgués con el espacio bucólico y rural (Suárez Díez, 2016: 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.¹⁷

Satirizado el género, el ideologema y todos sus tópicos, el humor y la relajación producidos por la risa para evadirse de las estructuras de la vida cotidiana conllevan igualmente el rechazo de esas formas espectaculares que poco o nada tienen que ver con la vida de los moros y pastores reales. El sentido humorístico de la carnavalización, de esta lógica al revés, desplaza los valores del Romancero nuevo que tiende a la recuperación de un pasado glorioso y busca enclavar su producción en un contexto más próximo al lector barroco.

El humor de la carnavalización es plural, incluyente, dialógico y polifónico al incorporar también un componente sobre la base de lo serio y de la oposición frente al objeto degradado. La abolición del distanciamiento entre productor y receptor que produce la identificación cómica integra en sí, igualmente, una renovación de la concepción del mundo por medio de la diatriba, en que, efectivamente, la sátira manipula y persuade de corregir los excesos e ideologías del género —los vicios y costumbres vituperables a que apuntaba la preceptiva clasicista.

2. 4. ¿Es moral la sátira romancística? Maurofilia vs. Maurofobia

La sátira constituye una modalidad *poiética* con una función correctiva a la que la moral se le presupone ínsita, pero lo cierto es que, de acuerdo con los términos en los que se pronuncia Etreros (1983: 12), la moral puede ser para el satírico más pretexto que trasunto; en este sentido, “la sátira no es patrimonio del moralista, sino que lo es igualmente del

¹⁷ Según Hernández-Pecoraro (2006: 29-30), “[t]he pastoral mode is nonetheless allied to a web of social discourses that mediated the way people understood their lived experiences in early modern Spain. [...] In an expanding empire laden by foreign wars, social change and occasional unrest, and ever-increasing economic pressures, the pastoral novel functions as an ideologically invested response to vexing issues that dominated the day”.

bufón profesional o del buen literato. Por tanto, el espíritu satírico puede ser amoral o inmoral”.

Es este un punto cardinal a la hora de teorizar sobre la sátira en los contornos del romance nuevo; tanto la cobertura persuasiva de la Retórica general como la consideración de que el hecho comunicativo de que forma parte el Romancero nuevo atiende al campo de estudio de la Retórica Cultural —con atención al componente cultural del discurso, así como a su función en el enlace comunicativo entre el romancista y el conjunto de los lectores u oyentes y a la finalidad de persuasión sobre estos—, quedan claros. La cuestión es si el modelo expresivo-referencial de la sátira presenta en el género estructural-estrófico del Romancero nuevo su estatuto moralista —también conectado con el paradigma de la cultura y el proceso persuasivo—, y esto sin perder de vista la polémica que han suscitado las censuras satíricas del género en torno a la materia antimorisca.¹⁸

Respecto de las implicaciones políticas del romance nuevo morisco, ha indicado Fuchs (2009: 74) lo que sigue: “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”. Junto con Fuchs, Carrasco Urgoiti (1986) y Márquez Villanueva (1988) han planteado una lectura fundada en las “polémicas sobre la posición de los moriscos en la comunidad nacional” (Sánchez Jiménez, 2014: 170) y que encuentra su punto de partida en el estudio sobre la sátira romancístico-morisca de Colonge (1969-1970). La tónica general en la hipótesis de estos estudiosos sugiere que bajo las censuras al género morisco hecho institución literaria tras el *Abencerraje* se revelan “piezas de propaganda anti-morisca que van preparando el terreno para la expulsión” (Carrasco Urgoiti, 1986: 132).

En esta línea, Carrasco Urgoiti ha sostenido que en los romances destinados a satirizar la figura del moro subyace una intención política, extraliteraria. Aceptar esta tesis equivaldría a asignar roles ideológicos concretos a los romancistas, esto es, a considerar que Lope, por ejemplo, mantendría una postura preponderantemente maurófila, mientras que Góngora se postularía del lado de la maurofobia. Y decimos

¹⁸ Respecto de la polémica antimorisca, consúltense Carrasco Urgoiti (1986) y Sánchez Jiménez (2014). Por cuestiones obvias de extensión, no centramos en este estudio la problemática en torno a la verosimilitud de los romances nuevos pastoriles. Al respecto, consúltense López Estrada (1974).

preponderantemente porque, en efecto, una de las calas de este Romancero nuevo la constituye la intertextualidad, pero también la intratextualidad.

En el extremo opuesto al de quienes entienden que este romancero nuevo morisco va “más allá de las ideas convencionales en su tiempo para hacer propaganda de la posición más intransigente”, y, desde esta perspectiva, ensalzar la diatriba contra el argumento morisco “en nombre de los valores tradicionales y castizos, por considerar que da una falsa imagen de España” (Carrasco Urgoiti, 1986: 125), se sitúa Sánchez Jiménez, para quien estos romances satíricos en torno a la figura del moro poco o nada tienen que ver con un posicionamiento político. Sin duda, aquella fraternidad histórica respecto del enemigo, aquella dignificación del moro vencido en el campo de batalla que dio origen a los cuadros galantes del Romancero nuevo, lejos está de colegirse de la vindicación de la herencia musulmana, y, por ende, de una actitud maurófila; sí resulta, sin embargo, un recurso estético del que la academia literaria supo sacar harto rendimiento. Tampoco la veta satírica de los romances nuevos moriscos acarrea invectiva alguna contra los moros. No centra el debate una cuestión maurófoba o controversia étnica; sí, empero, el rechazo hacia unas composiciones que podían tildarse de antipatrióticas, eso sí, en un sentido literario, y, por tanto, ficcional.

Así visto, convenimos con Sánchez Jiménez (2014: 175) en que parece no haber lugar para una polémica histórica o socio-política a cuenta de los romances nuevos moriscos, pese a ser claro el ambiente de tensiones que imperaba en la época. Como él mismo ha sentenciado, estas ideas “resultan hiperbólicas y un tanto alejadas del texto de los poemas”, por lo que más certero será considerar que el contexto en el que mejor se entienden estos romances es el de academia literaria. Y, bajo este prisma, la percepción que del propio texto literario se tiene en el Siglo de Oro: la de un espacio llamado a recoger los más agudos experimentalismos del ingenio del autor, para dar con la alternativa de un nuevo sistema retórico con que lograr la transposición del signo literario.

Pero la cuestión queda todavía sin resolver: ¿cumple la sátira su función moralizadora en las márgenes del Romancero nuevo? La respuesta se encuentra a la zaga de ese “caso de estrategia autorial, y no de alta política”, que señala Sánchez Jiménez (2014: 181) para la componenda islamizante. Para hablar en términos de acción moralista en estos romances nuevos satíricos habría que apelar al debate nacionalista que se deriva tanto de la convicción histórica y sociocultural respecto de la confrontación de las posturas maurófila y maurófoba como de las tesis que sostienen que

existe en estos poemas una marcada referencialidad extraliteraria, esto es, que recae el objeto de ataque sobre el morisco real de los adornados ropajes y las zambras. Desde la Retórica Cultural, el análisis de los elementos culturales presentes en los romances nuevos de corte satírico, su funcionamiento comunicativo en el sistema de la cultura, dependerá de la interpretación que del conjunto del poema hagamos. Si se atiende ya sea a la recuperación del reino nazarí para reconocer igualmente la honorabilidad del bando moro en la contienda, ya al sentimiento antimorisco que reivindica la vuelta a los ideales de la españolidad y a la exaltación de los motivos culturales propios, entonces la lectura moral-ejemplarizante está servida; lo que cabe preguntarse es en qué sentido, si conforme al mensaje pedagógico de tolerancia y convivencia que impregnó las páginas fundacionales del *Abencerraje* con el convencimiento de los valores humanos para la resolución de los más graves conflictos, o, por el contrario, de acuerdo con el endurecimiento político que acabaría con el decreto de expulsión de los moriscos en 1609, y, como postulan también algunos críticos, con la desaparición del propio subgénero de los romances nuevos moriscos (Márquez Villanueva, 1988).

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 que contribuyen a la finalidad perlocutiva del discurso. 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 albornos— 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 (Carreira, 1998: I, 547; Sánchez Jiménez, 2014: 169). Los ríos, escenarios-símbolo metaforizados, son también importantes desde la perspectiva retórico-cultural, y, además, conectan con el concepto dinamizador de “motor metafórico” propuesto por el profesor Albaladejo (2019b).

En este punto, la metodología de la Retórica Cultural nos permite reafirmar varios aspectos de los ya mencionados. Por un lado, la presencia activa del imaginario cultural compartido por el productor y por el receptor del discurso, insertos ambos en un mismo plano de interacciones dialógicas que hacen posible el reconocimiento del contexto de la realidad

en que se sitúan para afrontar la interpretación de la instancia textual y de las metáforas —culturales— presentes en esta; por otro, que el del Romancero nuevo es un género polifónico al que se aplica tanto la Teoría de la transducción literaria como las nociones bajtinianas de intertextualidad y transtextualidad con base en el modelo teórico de la metáfora, de acuerdo con un sistema de réplicas en que “el receptor reconstruye [ya sea con motivo de la imitación ya con el de la transposición] el proceso creativo con el que el autor ha construido el texto, el código retórico-cultural establecido por aquel y asimismo las metáforas intentando transitar en su recorrido interpretativo el camino del proceso llevado a cabo en la producción” (Albaladejo, 2019b: 567).

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, la sátira es una estrategia retórica que, aun cuando pudiera en un contexto artístico-poético como el del Romancero nuevo del Barroco ponderarse como un mero artificio en el que se combinan el ingenio y el placer (Hodgart, 1969: 11) sin más objeto que el deleite de la risa por lo grotesco de las situaciones y lo subversivo de su régimen enunciativo, mantiene si no su función moralizante sí su garantía ética, que es testimonio de la praxis humana del romancista en tanto configuración de posturas y actitudes —conjugadas con las ajenas mediante la heteroglosia social— desde las que recibe y confiere sentido a su entorno cultural. El autor satírico, su acción, es un elemento constitutivo de la forma artística del contenido, y su ejercicio satírico-romancístico debe entenderse, pues, “en relación con todos los valores del conocimiento y del hecho ético, [de modo que sea la] estructura valorativa de la realidad vivida en todos sus aspectos” (Bajtín, 1989: 37). El acto ético bajtiniano es una postura ante la vida, la conciencia en acción llamada a concluir el discurso de los romances nuevos en el marco de la cultura, valores y creencias de la sociedad barroca.

CONCLUSIONES

Camino ya transitado con éxito por críticos como Pérez Lasheras, hemos trazado el panorama de estimaciones teóricas que los tratadistas de Poética llevan a cabo desde la década de 1580, con la publicación de las doctrinas de Herrera y de Sánchez de Lima, hasta 1617, año en que aparecen las *Tablas poéticas* de Cascales. No se ha dejado de lado un asunto que nos parece de vital importancia para la teorización de la sátira en las márgenes del Romancero nuevo: tomar como punto de partida la identificación del género clásico de la comedia con la sátira, y entender

esta última merced al enfoque de mixtura joco-seria que se colige de la representación del drama satírico al término de la tragedia. Sin pretensión de hacer cristalizar teoría alguna que haga depender la idea que se tiene sobre la sátira del drama satírico de la Antigüedad stricto sensu, lo cierto es que el cruce de compatibilidades semánticas y pragmáticas, las implicaciones intertextuales y la transformación cómico-lúdica sin exclusión de lo serio, aproximan potencialmente ambas formas de proceder respecto de la realidad que representan.

Dos direcciones son claras en las teorías de los preceptistas áureos. Por un lado, que la sátira trata de enmendar los vicios y costumbres de los hombres, por lo que lleva aparejado un campo de acción moral; por otro, la buena dosis de ingenio de la que hace alarde el satírico y el placer del humor, de la risa, en la componenda satírica. Con esas dos premisas como trasfondo, la novedosa propuesta de la Retórica Cultural presenta un importante campo de estudio tanto en la estrategia retórica de la sátira, de carácter persuasivo y potencial densidad sociocultural e ideológica, como en el género estructural-estrófico del Romancero nuevo, por el contenido de los discursos, en los que la historia y la cultura desempeñan un argumento cardinal. Las perspectivas persuasiva y cultural de la sátira en los cauces de producción y de recepción e interpretación de los romances nuevos se proyectan, como es propio de la comunicación retórica, hacia la moción perlocutiva de oyentes y lectores mediante el fin de convicción y persuasión. En esta nueva forma de concebir el romance, el efecto persuasivo se concreta según la capacidad de la sátira, en atención a los elementos culturales presentes en el discurso, para provocar en el público receptor su predisposición y proximidad respecto del imaginario cultural representado, y asimismo para inducir la risa y el descreimiento del mundo barroco desde la superioridad que implica el ataque.

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 pragmático-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.

Los romances nuevos satíricos censuran el género de los primeros romances de sesgo sentimental y materia biográfica, y pueden ser morales, pero no necesariamente. Son, pues, romances que se corresponden con un acto ético, en el que la voz ficcional que los enuncia posee una postura ideológica y una visión crítica de la sociedad de su tiempo. El binomio *burlas / veras* recorre y define la historia y la teoría de la literatura del Barroco; en el Romancero nuevo, el baile de máscaras, el desengaño y el principio de *contrafactum* serio-cómico perfilan el diagnóstico del discurso “en tanto generador de cultura como objeto cultural” (Jiménez, 2015: 218), que, en efecto, no evade su contexto sociocultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (2013). “Retórica Cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 25, pp. 1-21.
- Albaladejo, Tomás (2014a). “La Retórica Cultural ante el discurso de Emilio Castelar”. En J. C. Gómez Alonso, J. Rodríguez Pequeño, I. Martín Cerezo y D. Martínez-Alés (eds.). *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar: el orador y su tiempo*. Madrid: UAM Ediciones, pp. 293-319.
- Albaladejo, Tomás (2016). “Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives”. *Res Rhetorica*, 1, pp. 17-29.
- Albaladejo, Tomás (2019a). “The Pragmatics in János Petöfi’s Text Theory and the Cultural Rhetoric: The Extensional-Semantic Code and the Literature of the Spanish Golden Age”. En M. Borreguero Zuloaga y L. Vitacolonna (eds.). *The Legacy of János S. Petöfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 92-109.
- Albaladejo, Tomás (2019b). “El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación”. *Castilla: Estudios de Literatura*, 10, pp. 559-583.

- Alonso, Dámaso (1976). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Alvar, Manuel (1990). *Granada y el romancero*. Granada: Universidad de Granada.
- Bajtín, Mijail (1979). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Bajtín, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.
- Bègue, Alain (2008). “Degeneración y prosaísmo de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas”. *Criticón*, 103-104, pp. 21-38.
- Bobes, Carmen *et al.* (1998). *Historia de la teoría literaria. Transmisores, Edad Media, Poéticas classicistas*, II. Madrid: Gredos.
- Bozal, Valeriano (1989). “La sátira y el grotesco en la España del siglo XVII”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 464, pp. 167-171.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1956). *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XX)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1986). “Vituperio y parodia del romance morisco en el Romancero nuevo”. *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 115-138.

- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1988). “La cuestión morisca reflejada en la narrativa del Siglo del Oro”. *Destierros y aragoneses. T. 1 Judíos y moriscos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 229-254.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1998). “Apuntes sobre el mito de los Abencerrajes y sus versiones literarias”. *MEAH, Sección Árabe-Islam*, 47, pp. 65-88.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (2005). *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Carreira, Antonio (ed.) (1998). *Romances*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Carreño, Antonio (2004). “De potros y asnos rucios: ludismo y parodia en Luis de Góngora. En J. Roses (ed.). *Góngora hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 59-87.
- Carvalho, Luis Alfonso de (1602). *Cisne de Apolo*. En A. Porqueras Mayo (ed.). Kassel: Reichenberger, 1997.
- Cascales, Francisco (1617). *Tablas poéticas*. En A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las “Tablas poéticas” de Cascales*. Madrid: Taurus, 1988.
- Catalán, Diego (1997). *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo Veintiuno.
- Chico Rico, Francisco (2015). “La Retórica Cultural en el contexto de la Neorretórica”. *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.

- Colonge, Chantal (1969-1970). “Reflets littéraires de la question morisque entre la Guerre des Alpujarras et l’expulsion (1571-1610)”. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 33, pp. 137-243.
- Coronel Ramos, Marco Antonio (2003). “El tiempo satírico”. *Minerva: Revista de Filología Clásica*: 16, pp. 87-105.
- Correa González, Pedro (ed.) (1999). *Los romances fronterizos*. Granada: Universidad de Granada, 2 vols.
- Cortés Tovar, Rosario (1986). *Teoría de la sátira. Análisis de la “Apocolocyntosis” de Séneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Cortés Tovar, Rosario (2017). “Horacio y su historia de la sátira”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 37, 2, pp. 239-263.
- Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Díaz Rengifo, Juan (1592). *Arte poética española*. En J.A. Martí (ed.). Barcelona, 1759.
- Díez Echarri, Emiliano (1970). *Teorías métricas del Siglo de Oro (Apuntes para la historia del verso en español)*. Madrid: CSIC.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1958). “Cartas poéticas de Lope de Vega y Liñán de Riaza”. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- Etreros, Mercedes (1983). *La sátira política en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Eugercios Arriero, José Luis (2018a). “Sobre el romancero morisco en la Flor de Huesca (1589): porcentajes y anotaciones”. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6, 2, pp. 621-637.
- Eugercios Arriero, José Luis (2018b). “‘No como prenda cautiva’: el cautiverio en el canon del romancero nuevo”. En J. L. Eugercios, S. García y M. Piqueras, *Letras anómalas: estudios sobre textos y*

autores hispánicos más allá del canon. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 81-100.

Fernández Montesinos, José (ed.) (1968). *Poesías líricas I. Primeros romances, letras para cantar y sonetos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Fernández Montesinos, José (1970). “Algunos problemas del Romancero nuevo”. En *Ensayos y estudios de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente, pp. 231-247.

Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

Fuchs, Barbara (2009). *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

García Berrio, Antonio (1984). “Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una Retórica General)”. *Estudios de Lingüística*, Alicante, Universidad de Alicante, 2, pp. 7-59.

García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético)*. Segunda edición revisada y ampliada. Madrid: Cátedra.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa (2004). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.

Gómez Alonso, Juan Carlos (2017). “Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica Cultural”. *Tropelías*, 1, pp. 107-115.

Góngora, Luis de (2013). *Romances*. A. Carreño (ed.). Madrid: Cátedra.

Hodgart, Matthew (1969). *La sátira*. Madrid: Guadarrama.

Jiménez Martínez, Mauro (2015). “En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura”. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 208-229.

Llera, José Antonio (1998). “Prolegómenos para una teoría de la sátira”. *Tropelías*, 9-19, pp. 1-20.

- López Estrada, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid: Gredos.
- López Grigera, Luisa (1995). *La Retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- López Pinciano, Alonso (1596). *Philosophia antigua poética*. A. Carballo Picazo (ed.). Madrid: CSIC, 1973.
- López-Sánchez, Raquel (2016). “Sátira, risa y desmitificación en el Romancero nuevo: hacia una lectura de ‘Así Riselo cantaba’ de Pedro Liñán de Rianza”. *Castilla: Estudios de Literatura*, 7, pp. 193-216.
- Madroñal Durán, Abraham (1996). “Don Luis de Vargas Manrique (1566-1591?) y su círculo de amigos en torno al Romancero nuevo”. *Studia Aurea*, 1, pp. 395-404.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Márquez Villanueva, Francisco (1988). *Lope: vida y valores*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Martín Cerezo, Iván y Gómez Alonso, Juan Carlos (2018). “Arte epistolar y Retórica Cultural en Ruy Gómez de Silva”. En J. A. Guillén Berrendero, J. Hernández Franco y E. Alegre Carvajal (eds.). *Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, su tiempo y su contexto*. Madrid: Iberoamericana.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols.
- Orozco Díaz, Emilio (1973). *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos.
- Peale, C. George (1973). “La sátira y sus principios organizadores”. *Prohemio*, 4, 1-2, pp. 189-210.

- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2009). *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del "Monstruo de naturaleza"*. Madrid: EDAF.
- Pérez Lasheras, Antonio (1994). *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Pérez Lasheras, Antonio (1995). *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Ruiz Pérez, Pedro (2010). "El siglo del arte nuevo, 1598-1691". En *Historia de la literatura española*, III. Barcelona: Crítica.
- Salomon, Noël (1974). "Algunos problemas de sociología de las literaturas de la lengua española". En J-F. Botrel y S. Salaün (eds.). *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, pp. 15-39.
- Sánchez de Lima, Miguel (1580). *El arte poética en romance castellano*. En R. Balbín Lucas (ed.). Madrid: CSIC, 1944.
- 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.
- Scholberg, Kenneth R. (1971). *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos.
- Schwartz, Lía (1987). "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género". *Edad de Oro*, 6, pp. 215-234.
- Schwartz, Lía (1989). "Sátira y filosofía moral: el texto de Quevedo". En S. Neumeister (coord.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, pp. 619-627.
- Song, Sang Kee (2017). "La consonancia de la casa barroca con *El sueño de Sor Juana*". *Revista Iberoamericana*, 83, 258, pp.119-133.

Stefano, Giuseppe di (2007). “El Parnaso y el romancero”. *Bulletin Hispanique*, 109, pp. 385-400.

Suárez Díez, José María (2016). *El romance nuevo pastoril: estudio y edición crítica (1589-1688)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Worcester, David (1940). *The Art of Satire*. Harvard University Press.