

De la oralidad a la literatura: la formulación autobiográfica de los *Apotegmas* de Juan Rufo

I

Algo de historia: un contexto. El paso del siglo xv al xvi supone para el orden caballeresco la sustitución definitiva del campo de batalla por la Corte. El deslinde historiográfico no es arbitrario. La toma de Granada supone el desplazamiento definitivo de la lucha contra el musulmán fuera de los límites de la península, en el marco de las guerras imperiales. La constitución para las mismas de los tercios, principal soporte de la hegemonía española en Europa, consagraba el protagonismo de la infantería frente a la antigua caballería, en paralelo a como las plebeyas armas de fuego dejaban sin sentido efectivo las añejas armas blancas, con sus apa-rejos de armaduras¹. La instauración definitiva de un poder real fuerte y centralizado acaba con las luchas banderizas entre nobles, que, junto con su vida social, sus diversiones y sus formas de expresión se trasladan a los pasillos, antesalas y jardines de la Corte.

¹ Cfr. la deprecación contra las armas de fuego que incluye don Quijote en su discurso de las armas y las letras (I, xxxviii) y el modo en que pica espuelas ante los arcabuces de los villanos en la aventura del rebuzno (II, xxvii). El discurso puede rastrearse desde la *Silva de varia lección* de Pero Mexía (I, 8). Véanse las notas de Rodríguez Marín a estos episodios.

Naturalmente, no faltarán en estos nuevos espacios, tan distintos de las nobiliarias cortes de amor, los juegos y representaciones de la vida anterior, en las que caballeros y damas intentaban perpetuar el tiempo pasado. ¿Qué fue de tanto galán? ¿Qué se hicieron las damas? Justas, torneos y saraos reproducían en la ficción lo que ya no encontraba espacio vital en la vida real. La fuerza de las armas se encauza definitivamente por la vía del ingenio, siguiendo los caminos abiertos por la poesía, sobre todo la poesía del siglo anterior. Los valores y actitudes caballerescas se manifiestan en los versos cancioneriles para los estrados de las damas y en los motes e invenciones en las palestras y las telas de las justas². Es el espacio de la representación. El esplendor de las armas se impone sobre su eficacia, el ingenio adelanta a la fuerza del brazo, y el entendimiento triunfa sobre cualquier otra pretensión. Al antiguo caballero ya sólo le quedan los paisajes de papel dibujados por Rodríguez de Montalvo y sus continuadores; el sucesor lo que tiene ante sí es el espacio real de la corte. Pero este espacio real es también un espacio de ficción, un escenario en el que, actualizando los antiguos modos, se desenvuelve un discurso, una representación. Se consagra así el papel del cortesano.

Esta realidad social encuentra en la España del cambio de siglo su correlato cultural en la extensión del nuevo humanismo renacentista, que dará forma y soporte a la expresión correspondiente a la nueva situación. La civilización septentrional, sobre todo con la preeminencia de la etiqueta borgoñona que acompañó a los cortesanos de Carlos V, dictaba las pautas de comportamiento más caballerescas, en tanto que la influencia italiana extendía progresivamente las maneras acomodadas a los tiempos. El mundo de la corte valenciana de Germana de Foix retratado y sublimado por Luis Milán en *El Cortesano* (1561) mostraba un ejemplo de los aires que corrían, en los que una y otra influencia se encontraban y mezclaban³. Pero

² Véase Francisco Rico, "Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros", en *Texto y contexto. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 189-230, especialmente 222-226.

³ Aunque en la "Jornada primera" el propio personaje de Luis Milán afirma que "las mejores invenciones son las que ellas mismas hablan sin letrado", la obra se desarrolla como una larga secuencia de golpes de ingenio, sobre todo verbal, en el galantear y el motejar, donde, al par que se mezclan versos endecasílabos y octosílabos, sonetos y glosas, conviven y rivalizan príncipes, aristócratas y

unos vientos procedían del pasado y al pasado apuntaban: al mundo caballeresco relegado al reducido territorio de justas y torneos sólo le quedaba la estilización y el amaneramiento que precede a la desaparición, contaminado con los nuevos modos. Y éstos eran los que procedían de Italia. Las reglas sancionadas por Castiglione en la obra del mismo título representaban el envés teórico a la pintura de Milán. Orientadas hacia el futuro sobre la base del sólido presente renacentista de las cortes italianas, constituirán la guía espiritual del nuevo hombre del Quinientos español: el *vir doctus et facetus*⁴.

La Corte como espacio discursivo se conforma como el lugar de encuentro —y por mor del encuentro— entre el caballero y el humanista, entre el mantenedor de unos viejos valores en remoción y el sujeto capaz de ofrecerle unas renovadas formas de comportamiento y de expresión. La presencia de humanistas italianos en la corte española, la pujanza de las universidades modernas y la ocupación de los puestos burocráticos por los nuevos personajes alimentados al aire de estos vientos dan uno de los perfiles de esta corte, el que corresponde, con simplificación evidente y, por tanto, neutralizada, al aspecto del *doctus*. Es la corriente que, recuperando el modelo de las *Noctes Atticae* de Aulo Gelio, se encauza por la vía de las misceláneas, emblematizadas en la *Silva de varia lección* (1540) del cortesano Pero Mexía, humanista y cronista imperial. En ella, el elemento del *utile* encuentra una vía de pervivencia que, superando el didactismo doctrinal del Medioevo, mantiene para la materia de conversación cortesana y su expresión en letras el valor del *prodesse*, ligado en gran medida a los nuevos conceptos de la educación y la formación.

En la otra vía, que también encuentra un modelo formal en el mundo clásico, con los *Dicta et facta memorabilia* de Valerio Máximo, la facecia se libera de toda intencionalidad ajena a la del deleite, al entretenimiento proporcionado por el ingenio momentáneo y gratuito. Es el nuevo espacio, incurvo y regido por la etiqueta, en el que compiten los antiguos caballeros, ahora también

quienes, como el autor, participan en los ámbitos cortesanos por su arte de motejar o de tocar la vihuela, de los que Milán dejó huella también en el cancionero de Juan Fernández de Heredia y en su libro *El maestro*.

⁴ Véase Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986.

en disputa con los ingenios de estirpe plebeya. La jerarquía de la sangre se encuentra —sin llegar a contaminarse— con la jerarquía de la inteligencia, en este caso, de la agudeza, de la agilidad mental y el virtuosismo lingüístico. El ingenio se despliega a la vez que por los “hombres de buen humor” por el buen humor de los caballeros, que lo trasladan a sus conversaciones y galanterías.

El desbordamiento del ingenio jocoso más allá de los límites de un tipo es un fenómeno general, que, en mayor o menor medida, toca a todos los cortesanos, desde que así quedara reflejado en las páginas de Castiglione, con su recomendación del uso de esta práctica para brillar en las conversaciones discretas, con damas o con otros galanes. No siempre la invención, la improvisación, la espontaneidad y la fugacidad eran las características de esta práctica: al igual que el catecismo de Castiglione no pasaba por el tema sin dejar algunos ejemplos del ingenio recomendado, tampoco faltaron entre los cortesanos españoles similares recopilaciones de dichos, anécdotas e ingeniosidades con los que salpimentar su conversación. No era aún el terreno de las letras, de la creación literaria, sino de la fijación escritural de una práctica de oralidad⁵, que se recogía en cartapacios manuscritos no con el objetivo final de su lectura, sino como ejercicio mnemotécnico para alimentar la conversación. Los casos pueden ir desde los dichos ingeniosos, apodos y motes recogidos por Pinedo *et amici* en su jocosamente llamado en latín *Liber facietarum et similitudinem*, hasta la colección de anécdotas, verdaderos cuentecillos o, sencillamente, chistes de Garibay.

Esa naturaleza esencial de repertorio utilitario para su actualización conversacional no debe perderse de vista, al menos en lo que toca a este tipo de cartapacios, manuscritos y sin duda pensados para una circulación muy restringida, en ocasiones limitadas al uso del propio compilador. Enfocar la interpretación de estas colectáneas desde la perspectiva de la lectura, concebida como acto indi-

⁵ Vale en este punto, tan distante de su planteamiento, la consideración de Amado Alonso sobre este tipo de discurso: “la intención directora en el lenguaje oral es la activa; la actitud afectiva del hablante es la de participación vital en lo enunciado, y sus valoraciones son predominantemente éticas y prácticas, es decir, que recaen sobre el real y virtual comportamiento del hombre entre sus prójimos y entre las cosas” (“El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986, pág. 58).

vidual y privado de un texto unitario y autónomo, con las características de los literarios, constituye un error crítico e histórico de enorme trascendencia. No obstante, lo que tampoco podemos olvidar es que en recopilaciones como las mencionadas comienzan a latir algunos rudimentos de organicidad y, sobre todo, que este tipo de colecciones coinciden y llegan a convivir con otras pensadas ya directamente para la imprenta y, consecuentemente, para otro tipo de lectura, en la que la oralidad esencial deja paso a la caracterización literaria.

Sin necesidad de apelar a factores de *contaminatio*, incluso en las recopilaciones para uso del cortesano se esboza una tendencia a una organización, por muy primaria que sea. Los dichos y hechos tienden a ensartarse por temas, motivos o personajes, incluso con rasgos en el nivel textual como conectivos o expresos elementos sintácticos o semánticos de cohesión. El conjunto de Pinedo, que enmarca casi todas sus facecias en un ámbito específica y explícitamente cortesano, destaca en este sentido, con series continuadas sobre el mismo motivo de burla (la pequeñez de cuerpo, el no dar asiento), el mismo procedimiento (el motejar), el mismo tipo (el loco) e incluso el mismo personaje (Sancho de Rojas, el Almirante don Fadrique, Silíceo). En todos estos elementos el rasgo común es el de la agudeza, que en estas recopilaciones cortesanas se convierte en el rasgo distintivo. Mientras el bobo sigue apareciendo en otro tipo de anecdotarios y de cuentística jocosa, en estas series de facecias la clave es el ingenio del protagonista, pues en ellas la esencia no es el objeto burlado, sino la capacidad de motejar —inocentemente o no— del sujeto. De ahí las tendencias complementarias a individualizar en personalidades emblemáticas y hasta mitificadas y a abstraer en tipos o “figuras”, soportes todos ellos del rasgo de ingenio, el dicho ocurrente o el concepto jocoso, en muchas ocasiones intercambiables. De ahí también, consecuentemente, la aparición textual del narrador como testigo directo del hecho o el dicho, trasladando a la escritura lo que sería un rasgo de la oralidad, introducido en la actualización del cuento en la conversación cortesana. El hecho, plasmado por Luis Milán, se documenta incluso en un producto de varias manos como el *Liber facietarum* de Pinedo *et amicorum*. En el fondo, no lo olvidemos, es la actitud del bufón, que no narra un dicho memorable, sino que lo realiza en

acto y, en ocasiones, tomándose a sí mismo como objeto de la burla⁶, es decir, conjuntando sujeto de la enunciación y objeto del enunciado, lo que en el relato sería el narrador y el personaje.

Justamente, en estos mediados de la centuria se desarrollaba al par de este proceso el camino, en principio divergente, de la sátira de raíz literaria, que revitalizaba a través de Erasmo el modelo lucianesco, hasta convertirse en el cauce privilegiado de una alternativa narrativa al modelo del relato idealista, mezclando el *utile* con el *dulce*. El encuentro con el cuento oral resultaba inevitable, y éste, impulsado por la estructura abierta y episódica de la sátira, su procedimiento de burla y su carácter jocoso, comienza a alimentar la materia de ésta, constituyendo los elementos que se ensartan en sus marcos situacionales. La trayectoria entre la década central del xvi y los comienzos del xvii se muestra fecunda en manifestaciones. Sin duda, el ejemplo más representativo lo podría suponer *El licenciado Vidriera*, cuyo desarrollo argumental gira en torno a una serie de ingeniosidades ensartadas llevadas a cabo por un loco que sirve de distracción a quienes le rodean y que a la postre resultan burladores burlados. Pero algo similar cabría señalar de *Rinconete y Cortadillo*, con su estructura de viñetas y pinturas jocosas de tipos, o incluso del relato de las situaciones por las

⁶ Más incluso que la figura de Milán, autor de una obra de entretenimiento en la que su personaje es blanco continuado de las pullas desatadas de sus interlocutores, resulta paradigmático el funcionamiento de la figura de Villalobos en el conjunto de facecias unidas bajo el nombre de Pinedo, donde protagoniza seis de ellas, en las que hace gala de su condición y juicio y motejador, aun a su costa: "Unos caballeros estaban un día con el Emperador y contaba cada uno el trabajo en que se había puesto por servir a su Majestad en cierta guerra. Respondió el doctor Villalobos, que estaba allí con ellos: —Por cierto, en otro mayor me vi yo, que me quedé en la tienda, y de puro miedo me cagué en las calzas". Nótese cómo en este caso el ingenio queda desplazado por la autoexposición a la vergüenza en la que quedan de relieve el tono bufonesco, con la tópica vinculación de judaísmo y cobardía, y el marco cortesano. Cómo es conocido, episodios como éste serán explotados en las narraciones picarescas. En otros casos parece producirse una identificación entre el juicio y el agudo y una apoteosis de éste en la figura del loco, personalizando en un caso en Garcí Sánchez de Badajoz, cuya leyenda lo hacía loco de amor. El argumento de autoridad que representa la presencia del Emperador es sustituido en otras ocasiones por la aparición explícita del narrador: "Un caballero que yo conocí en Salamanca ..."; "Contóme uno en Valencia ..."; "Yo lo vi propriis oculis"; "Hernán Cortés me dijo ...". Cito por la edición de *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, BAE, 176, Madrid, Atlas, 1964.

que atraviesa Berganza en el *Coloquio de los perros*, lo cual nos recuerda que su matriz inicial, el *Lazarillo*, es también el resultado de enhebrar cuentecillos orales, lo que, por ese cambio de siglo y en una vía distinta de desarrollo del discurso bufonesco-picaresco, lleva a cabo López de Úbeda. En este camino, incluso la vía de transición de la sátira a la novela moderna que representa el *Quijote* queda marcada por este procedimiento, por los hechos y dichos del loco y por las situaciones y aun el relato de cuentos que se intercalan⁷.

No obstante, el *Quijote* escapa, por dar una solución específica, al problema fundamental que suscitan estas contaminaciones, que es el de establecer un modelo estructural que trascienda de la mera adición o sarta a un procedimiento de verdadera integración orgánica de los materiales que, con procedencia de los cuentos orales y facecias, se incorporan al discurrir del relato. En una vía paralela, la que discurre desde la tradición satírica por la avenida de la picaresca, la otra gran respuesta la constituye la ficción autobiográfica, que encuentra en la identificación entre narrador y personaje la solución a los problemas fundamentales de dotarse de un hilo narrativo articulado y continuado, alcanzar la necesaria dosis de verosimilitud como para organizar sus objetivos de *delectare et prodesse* y, finalmente, poder adoptar una determinada perspectiva, que en la mayor parte de los casos, y estamos ante una nueva pervivencia de la problemática planteada con anterioridad, se trata de una perspectiva burlesca, cuando no claramente sarcástica.

⁷ Alberto Blecua nos recuerda en "Cervantes y la retórica (Persiles, III, 17)" (*Lecciones cervantinas*, ed. A. Egido, Zaragoza, CAZAR, 1985, págs. 131-147) la relación entre la *chria*, hecho o dicho relevante, con la *fabula*, la *narratio poetica* y la *narratio historica* como *progymnasmata* de la retórica clásica. El uso de la materia oral popularizada, que en el caso del *Lazarillo* puso de relieve Fernando Lázaro Carreter ("*Lazarillo de Tormes*" en *la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972), se generalizó en las más dispares manifestaciones genéricas, de la ficción al relato más o menos histórico o biográfico, de la prosa al teatro. Cfr. Maxime Chevalier (ed.), *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982; más específicamente, A. Redondo, "Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento. De Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*". *Actas del IX Congreso de la AIH*, Frankfurt, Vervuert, 1989, I, págs. 65-88; y "Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes*: un planteamiento nuevo (el 'caso' de los tres primeros tratados)", *Mitos, folklore y literatura*, Zaragoza, CAZAR, 1987, págs. 70-110.

Es de notar que, curiosamente, esta nueva problemática se despliega a lo largo de la segunda mitad del Quinientos, justamente cuando las recopilaciones manuscritas de facecias dejan su lugar a las colecciones impresas de cuentecillos, lo que no podemos desligar del paso de la corte humanista y europea de Carlos V a la burocrática y cerrada administración de Felipe II, cuando el ideal del hombre de corte sufre una sustancial modificación⁸. Significativamente, el siguiente cartapacio de importancia que encontramos ya no se vinculará a la corte central, sino al espacio de pervivencia humanista que representó el círculo culto sevillano constituido en torno al magisterio del autor de la *Philosophia vulgar*: los *Cuentos muy mal escritos que notó don Juan de Arguijo* son ya casi una pervivencia anacrónica en las primeras décadas del xvii, después de que la *Floresta española de apotegmas* (1574) de Melchor de Santa Cruz ha marcado un significativo cambio de orientación, el que podemos caracterizar como el paso de la oralidad a la escritura cuando éste es sancionado por los tórculos de la imprenta. Estamos con ello ante la orientación hacia un nuevo público, lo que supone, amén de medios y retóricas distintas, valores pragmáticos diferentes, pero también una novedosa configuración del espacio de la enunciación. Éste es el panorama en el que se sitúa, se contextualiza y adquiere pleno sentido la aparición de *Las seiscientas apotegmas y otra obras en verso* (1596), del jurado cordobés Juan Rufo⁹.

II

Un modelo textual. Eso es lo que ofrece la primera parte de esta obra en ese complejo proceso de transición de la oralidad a la escritura que ha quedado dibujado. Quedan naturalmente al margen las páginas finales, con las muestras de la lírica y la narrativa

⁸ Cfr. Bernardo Blanco González, *Del cortesano al discreto. Examen de una decadencia*, I, Madrid, Gredos, 1962; y P. Ruiz-Pérez, "La Corte como espacio discursivo", *Edad de Oro*, xvii (1998), págs. 195-211.

⁹ Para la historia y caracterización de la práctica discursiva que confluye en la obra de Rufo, véase Alberto Blecua, "La Littérature apophtegmatique en Espagne", en Augustin Redondo (ed.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, 1979, págs. 119-132.

en verso de Rufo, que quizá podrían ponerse en relación con la propensión a la heteróclita miscelánea apuntada en los discursos anteriores y aun contemporáneos al volumen, pero que tampoco pueden desligarse por completo de las peculiaridades de la práctica impresora y editorial del momento, que es lo mismo que podría decirse del llamativo *décalage* que se produce entre la cuantificación real del título y el número real de apotegmas que se incluyen¹⁰. Quede sólo en pie que estos rasgos no desdican de las características de ese discurso jocoso cortesano que hemos venido siguiendo desde los albores del siglo. Máxime cuando esta heterogeneidad no era ajena ni siquiera a los intentos de construcción de un discurso narrativo más complejo, en las vías de la novela moderna, en el que se mezclaban por igual prosas y versos, burlas y veras, entretenimiento y enseñanza, como se comprueba sumando a los títulos ya mencionados los del *Guzmán de Alfarache* o *El peregrino en su patria*, por citar sólo obras de cronología cercana y de muy opuestas orientaciones.

En la década final del xvi se planteaban, pues, una serie de problemas formales a los que no era ajeno, sin duda, el modelo textual de Rufo. Sin embargo, por debajo de esas cuestiones operaba una problemática más compleja, cuyas líneas también han quedado esbozadas páginas atrás y que es la que demanda una perspectiva de análisis que trascienda la mera historia de las formas, para sondear tras ellas en busca del proceso de constitución de un específico discurso, ligado no tanto a la resolución de unos problemas técnicos de la narrativa como a una particular historicidad: una práctica discursiva, en definitiva, que es siempre una práctica social. No podemos prescindir, obviamente, del análisis del texto, pero nuestro objetivo ha de ser el esclarecimiento de su funcionamiento como discurso, con el elemento fundamental de las relaciones que se establecen entre el contexto y este modelo textual.

Si partimos del último aspecto del análisis del contexto literario en que surge la obra de Rufo, retomamos el problema de la funcionalidad de la solución proporcionada por la ficción autobiográfica

¹⁰ Véase para todos estos aspectos la introducción de Alberto Blecha a su edición de *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (Madrid, Espasa Calpe, 1972), que es el texto que sigo.

para abordar los problemas de la narrativa, y en ello es precisamente donde la colección del cordobés muestra una más radical peculiaridad respecto al resto de las recopilaciones de dichos y hechos faceciosos. Bien es cierto que ni los apotegmas se encuentran trabados en un relato de lineal desarrollo, ni en ellos aparece la primera persona gramatical, el “yo” que generalmente identifica el relato autobiográfico. Pero éstas son las marcas formales que corresponden a esos problemas técnicos, más superficiales, a los que antes hacía referencia. Si aceptamos que la esencia del pacto autobiográfico¹¹ es la identificación entre el sujeto emisor y el protagonista del relato, es decir, entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, este rasgo se da incuestionablemente en la colección del cordobés, pues en cada uno de los 707 apotegmas el protagonista, expreso o elíptico, es siempre “Juan Rufo”.

En otro lugar¹² he señalado como característica del cuento oral la primacía del sujeto narrante sobre el actor, que normalmente se neutraliza en tipo o “figura”¹³. Así suele aparecer en los cuentecillos o relatos breves en los que es la gracia o la oportunidad de quien los narra la que se impone sobre una inexistente caracterización: “otro”, “un paje”, “un criado”, etc. En el caso que nos ocupa parece suceder justamente lo contrario. Pero sólo aparentemente. Veamos. Es cierto que el narrador desaparece del plano textual, dejando como única huella el uso continuo de la tercera persona y una omnisciencia que se refleja en la reproducción en estilo directo de las palabras del ingenioso personaje; éste, por el contrario, llena todos los espacios, desplegando su ingenio y mostrando todos los matices del mismo, desde el apodo al mote, de la prosa al verso, de lo gratuito a lo moral, de lo satírico a lo sarcástico. En esta línea, y apoyado en la mayor frecuencia de la elipsis del sujeto, se podría adelantar la interpretación de que el protagonista de los apotegmas es una suerte de síntesis de tipos, un *everyman* que adopta el nombre del autor como una manifiesta

¹¹ Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

¹² Cfr. “La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario”, Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang (Perspectivas Hispánicas), 1995, págs. 191-220.

¹³ Sigo el concepto expuesto por Alan C. Soons, en *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro. Estudio y antología*, London, Tamesis, 1976.

neutralización, dejando el nombre como un lugar vacío de significación, mero soporte para cualquier ingeniosidad. Pero ello no es así, y no sólo por la coherencia que, tras la diversidad superficial, muestra la caracterización del personaje, sino porque en realidad son justamente los rasgos inversos los que se despliegan en el libro de apotegmas.

Respecto al primer argumento, una observación. Si lo que caracteriza al sujeto destacado en el cuento oral es el protagonismo del acto de enunciación, en relación al lugar secundario del hecho enunciado, el rasgo se mantiene en la obra de Rufo, puesto que en ella, constituida por apotegmas y no por cuentos, el acto de enunciación central se realiza en el hecho verbal del protagonista, pues en él radica no sólo la oralidad, sino también el juego de ingenio. La razón es muy simple y procede de la transformación esbozada en el apartado anterior, pues no podemos dejar de tener presente que *Las seiscientas apotegmas*, como obra concebida y realizada como discurso impreso, invierte la polaridad que se apreciaba, por ejemplo, en el cartapacio de Garibay. Si en aquél se iba de la escritura —como soporte de la memoria— a la realización oral, Rufo nos lleva de la mano de la realización oral al discurso escrito, plasmado como tal. Así pues, a esta inversión le debe corresponder, manteniendo la lógica que alimentaba el discurso anterior, un desplazamiento del eje del sujeto, que, como se desplegará en la literatura moderna que abre la novela, será el que se realice en el texto. El *vir doctus et facetus*, como el caballero andante, ya no encuentra a finales de la centuria espacio en el mundo de la realidad y, como éste, se refugia en los espacios de papel que lo serán de la literatura. El caballero ya no puede batallar en la realidad y lo hace en la ficción. El ingenio ya no encuentra una corte en la que desplegarse y, en paralelo, busca una incipiente literaturización¹⁴.

En el segundo plano, visto desde esta perspectiva, ocurre algo similar. En este nuevo camino, de superación obligada de la *face-tudo* cortesana, también el sujeto narrante —el escritor— tiende a

¹⁴ Puede seguirse el rastreo de este proceso en Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, con su sistematización del apodo y las figuras del motejar y su genealogía desde el discurso oral del primer Renacimiento a la literatura barroca.

desplegarse en el espacio del texto, a reflejarse en él. Ello no nos debe llevar necesariamente a buscar una proyección biográfica, pero sí podemos percibir algo de ello cuando el texto refleja del yo del autor los rasgos que lo definen como tal. Es el caso de *Las seiscientas apotegmas*, donde el personaje —al margen de otras coincidencias “biográficas”, como las de los viajes o las relaciones reales de Rufo— refleja algunas de las características de una tradición de ingenio y de discurso “literario” en la que se situaba claramente el autor del libro, haciendo que si la denominación “Juan Rufo” se refería a un espacio que se abstraía en tipo, éste no era neutro ni vacío de significación, sino que sintetizaba una caracterización, la del *vir doctus et facetus*, que pertenecía al autor real que respondía a ese nombre. Veamos, pues, cómo se textualizan esos rasgos de ingenio que configuran una imagen del sujeto del ingenio correspondiente a un nuevo discurso, por encima de las semejanzas formales de una tradición genérica.

1. Comencemos por el cronotopo. Las circunstancias temporales corresponden con exactitud a las vividas por el propio Rufo, es decir, el período de Felipe II, con una especial relevancia de lo que rodeó a la batalla de Lepanto y la figura de don Juan, que Rufo cantara también en su *Austriada*. En ello, en la historicidad y en la contemporaneidad sí se separan muchos de los apotegmas —y, por ellos, el conjunto editado— de la caracterización habitual en el cuento oral, que tiende a una temporalidad no marcada o susceptible de mixtificación. Ello, sin duda, es una servidumbre impuesta por el mecanismo autobiográfico, que no distorsiona el conjunto, que implica un tiempo de fuerte significación y que, como veremos, potencia otras intencionalidades significativas más destacadas. Caso diferente es el del marco espacial, correspondiente también a la biografía real del autor, pero particularizado por una nota de variedad. Siguiendo los viajes de Rufo por una gran parte de Europa, el conjunto ofrece una multiplicidad de escenarios que, dotados de cierto exotismo, sobre todo funcionan como marca de la movilidad del personaje. Dispuestos como una red por el continente, denotan también explícitamente un discurso lineal, de desplazamiento de uno a otro, en el que se implica la secuencia que la narración no reproduce y en la que, si ho hay perfil completo de una vida ni,

mucho menos, un atisbo de evolución interior del personaje, sí aparece éste dotado de un rasgo adicional de profundidad, de una faceta de complejidad. El —invisible— hilo narrativo que estos viajes implícitos proporcionan permite enhebrar una mayor variedad de situaciones, ampliar el desfile de personajes complementarios y, lo que resulta aún más trascendente, dotar al personaje de un rasgo, el de la errancia, que llega a constituirse en característico de su discurso.

Si recorremos la geografía entrevista en apuntes rápidos o menciones aisladas, a lo largo del conjunto de apotegmas podemos trazar como lectores una trayectoria del personaje, vital e histórica, que le lleva por los escenarios europeos más diversos, tanto por su ubicación en el mapa como por las características históricas que dichos lugares poseían a lo largo de la segunda mitad del siglo xvi, en la que se desarrolla la biografía real del escritor Juan Rufo. Como en ésta, un rasgo común se apunta, sin menoscabo de la mencionada diversidad, en una parte considerable de dichos escenarios: lo son de hechos relevantes del despliegue del imperio español sobre el mapa europeo y mediterráneo. El eje central lo constituye, sin duda, la campaña que don Juan de Austria lleva a su punto culminante en la batalla de Lepanto, conocida y cantada por el jurado cordobés. No obstante, en torno a este eje bélico se desarrolla la vida diplomática, viajera y, en definitiva, cortesana, que marcó esta parte de la vida del autor y protagonista entre real y ficticio.

Como era de esperar, esta familiaridad con los últimos restos de una vida cortesana que aún conservaba, dentro del rigor impuesto por el imperio filipino, los restos mezclados de caballería, cortesanía y *facetudo*, no se manifiesta en los dichos y hechos del personaje Juan Rufo en perfiles de los primeros elementos, sino en la omnipresencia del tercero de ellos, la facecia. Ésta se multiplica en cada apotegma, contaminada ya, desde sus orígenes aristocráticos, de los rasgos de una cierta moralidad, en el fondo, y de un ingenio conceptuoso que comenzaba a popularizarse —sin alcanzar aún a aplebeyarse—, elementos ambos que dejan a las claras que esta escritura no refleja tanto la actitud faceta de un cortesano desocupado y galante como la práctica específica de un personaje vinculado a la corte, pero claramente al margen de la figura dibujada por Castiglione, lo

mismo en su extracción social que en su lugar y papel en el ámbito cortesano.

2. Sin incurrir en lo que de negativo o grosero puede encurrirse en esa denominación, los apotegmas se presentan en una parte muy considerable de los mismos como plasmación escrita de los dichos del chocarrero, del hombre de ingenio y buen humor que salpica la vida y usos de la corte (y, cada vez más, de un más abierto espacio ciudadano o burgués) con gotas de humor, entre la gratuidad y, en menor medida, la pulla. Toda una serie de factores contextuales apuntan a este cambio de discurso. Antes de entrar en la naturaleza de los apotegmas, ya se aprecia que su número, secuencia, disposición y seriación en torno a una figura siempre constante denotan que el lector —no olvidemos este dato— se halla no ante las muestras esporádicas de un ingenio de ocasión, sino ante alguien que hace del arte de motejar, si no una profesión, sí una forma de vida. Si pensamos en otros “ingenios” contemporáneos, las diferencias son apreciables. Frente a Juan Farfán, a cuya presta respuesta se atribuyen las anécdotas más variadas y jocosas en recopilaciones misceláneas, Rufo, que no posee el mismo estatuto de respetabilidad que el fraile sevillano, se hace a sí mismo —a su personaje— protagonista sistemático de esta colección concebida para la imprenta, lo que, sin abandonar la esencial naturaleza oral de sus muestras de ingenio, apunta a una realización escritural y aun incipientemente literaria. Por otra parte, y a diferencia de figuras como Góngora, quien veía vinculada la atribución de dichos jocosos a la circulación de una poesía original de las mismas características, Rufo, que ya había publicado *La Austriada* (1584) y que añadía al volumen de apotegmas “otras obras en verso”, no ofrecía en ningún caso ejemplos relevantes de esta poesía; más bien, al contrario¹⁵.

Su figura se separaba, pues, de estos modelos, y debemos remontarnos décadas atrás para encontrar un paradigma familiar.

¹⁵ Analizo un aspecto de esta poesía en “Paradigmas genéricos en un romance de Rufo, ‘Los Comendadores’ y la épica culta”, *Rilce*, 7,1 (1991), págs. 109-131. En cuanto a las anécdotas protagonizadas por el Maestro Farfán y Góngora, véanse las recogidas en los *Cuentos de Arguijo* (ed. Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, Diputación de Sevilla, 1979), que estudio en “Arguijo y la literatura barroca oral”, en *El Barroco en Andalucía*, t. II, Universidad de Córdoba, 1984, págs. 33-41.

Tal sería el caso del doctor Villalobos: de ascendencia judía, al arrimo de la corte combinaba un ingenio pronto y agudo, que le hacía protagonista arquetípico de anécdotas y facecias, con una práctica literaria, donde su *animus iocandi* se realizaba por cauces misceláneos y formalmente alejados del arte de motejar. La diferencia entre ambos estriba en que mientras el médico de Fernando el Católico encontró el marco ambiental adecuado para desarrollar en la realidad su naturaleza de *vir doctus et facetus*, Rufo, habitante de una morada vital distinta, se vio abocado a trasladar esta realización al terreno de la creación literaria, con la invención del personaje Juan Rufo que habita sus apotegmas y que, al tiempo que los unifica y sostiene, adquiere en ellos y con ellos su caracterización propia, en una relación dialéctica de la que surge la naturaleza última del libro.

La caracterización del protagonista de los apotegmas, si bien no difiere mucho de la que surge de la biografía del autor¹⁶, de origen no limpio, hijo de un tintorero, conocedor de la vida estudiantil sin recibir ningún grado, jugador y ladrón, resulta significativa y sumamente coherente con un cierto tipo de discurso. Si juzgamos por una serie de apotegmas, Rufo, al que en varias ocasiones aluden otros personajes como “jurado” con evidente tono de burla (apotegmas 66, 93, 152, 214) y que deja traslucir repetidamente su condición de soldado veterano sin premio y de continuo pretendiente (91, 184), se mueve como terreno privilegiado en el espacio del garito de juego, en el que no siempre desempeña papel protagonista, colocándole varios de los apotegmas en la posición del que espera el barato, o trata de ganarlo a costa de su ingenio¹⁷. En muchos de estos casos el personaje convive en la cercanía de los aristócratas, de los que frecuenta salones y aun estancias más privadas, cuyas puertas parecen también quedar abiertas con la llave de su gracia en el motejar¹⁸. Con frecuencia

¹⁶ Cfr. Rafael Ramírez de Arellano, *Juan Rufo, Jurado de Córdoba. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1912, y la citada introducción de Alberto Blecuca.

¹⁷ Se trata de uno de los motivos más característicos y abundantemente representados en la colección, en número que hace obvias las citas. Resulta destacable la variedad de situaciones argumentales (jugador, mirón, solicitador de barato) y morales (burla, censura, sátira) que se manifiesta en la serie.

¹⁸ Cfr. 139: “Comía V. A. público una vez (...) No cantaba músico ni entretenía loco...”; 176: “Estaba a la cabecera de un personaje rascándole la cabeza un

este arte se manifiesta en la elaboración de “motes y empresas de justadores”, como son llamadas en el *Cancionero General de Hernando del Castillo*, en las que Rufo, al margen de la vitalidad de este tipo de composiciones de tradición octosilábica y cancioneril y la familiaridad de las mismas con el conceptismo vigente en este período de transición entre siglos, evidencia la continuidad de actividades típicamente caballerescas y cortesanas, como justas, torneos y saraos, no diferentes de los que plasmara Luis Milán en su pintura de la corte de Germana de Foix. No resulta pertinente en este momento dilucidar si estas prácticas pertenecían más al terreno de la realidad o al de la mixtificación literaria, como las hazañas de los descendientes de Amadís, puesto que, en todo caso, lo que tratamos es el reflejo de las mismas en las páginas de Rufo. Lo importante es delimitar el papel que el personaje del mismo nombre cumple en ellos, como ilustrador de empresas e ingenioso compositor de emblemas. Un nuevo caso en que el ingenio que antes compartían los caballeros, entre sí y con el resto de sus actividades, va quedando relegado a figuras más o menos “profesionalizadas”, en las que esta especialización se orienta progresivamente hacia los espacios libres de la literatura. Volveremos sobre ello más tarde.

Si seguimos con la caracterización del protagonista y resumimos sus rasgos (viajero, afición al juego, relación servicial con distintos nobles, falta de dinero, uso práctico de su ingenio ...), podemos concluir con que, en efecto, los mismos confirman un perfil de chocarrero. Ello consueña con el hecho de la práctica continuada y sistemática de la burla, que en su boca se despliega en distintas direcciones, con diferentes rasgos e intenciones inmediatas. La base la constituye, sin duda, el dicho jocoso por sí mismo, es decir, la práctica del arte de la bufa, de la jocosidad intrascendente. No obstante, la burla le otorga a la figura que la ostenta como hábito la permisividad —aun de los nobles que le proporcionan el sustento— necesaria para entremezclar las bromas con la pulla de intención moral, en la que pone en evidencia y ridiculiza comportamientos y actitudes (no tanto los defec-

enano...”; 183: “El Duque de Alba don Fernando le apretó un día mucho en que dijese de improviso sobre algún sujeto en presencia del capitán Francisco de Aldana, que le había alabado su facilidad ...”.

tos físicos que alimentaban el mote cortesano de la primera mitad del siglo), muchas de ellas constituyentes del mapa de vicios habitual en la tradición satírica desde inicios del Renacimiento. El caso del juego puede resultar paradigmático, pues en torno a este motivo Rufo teje por igual el hilo del motejar gratuito con el del discurso moralizante, moviéndose entre la confesión y la condena. Precisamente, esta doble actitud es la que sustenta la marca más característica del protagonista de los apotegmas y de su discurso.

Precisamente por ser Juan Rufo —autor y personaje— notorio aficionado a las flores de la baraja a la par que a las flores del ingenio, su implicación en los apotegmas que tratan el tema es doble, como sujeto de la enunciación jocosa, pero también como objeto —directa o indirectamente— del enunciado crítico o satírico. Se trata, pues, de un discurso que implica a su propio enunciador con un cierto cuestionamiento, situándose así de lleno en el campo de la burla. De ello no se desprende que el discurso se niegue a sí mismo, ni siquiera que ponga estrictamente en cuestión su totalidad, sino que se sitúa en un contexto preciso que le da su definición última. De nuevo la figura de Villalobos nos proporciona un modelo preciso, con un elemento en que se especifica la concomitancia: la ascendencia judía, que tanto uno como otro personaje no tienen escrúpulo en motejar en sus propias venas, resulta elemento clave en la configuración de este discurso común. De una parte, lo sitúa en los límites de la marginalidad, cuando no de la exclusión¹⁹, lo que al margen de otras consideraciones lo dota de una perspectiva peculiar. En segundo lugar, el sarcasmo sublima la inquina y el odio y lo revierte en humor, lo que viene a sumarse a la peculiaridad de la perspectiva, que, finalmente, con todos estos elementos, configura un discurso irónico, en el que la ambivalencia del enunciado se apoya en la ambigüedad de la enunciación, mejor dicho, de su sujeto y de las circunstancias del mismo. En el caso de Rufo, éstas son, en

¹⁹ Se pueden extender hasta un siglo después muchos de los aspectos recogidos por Augustín Redondo, “Aspectos socioculturales de España a fines del siglo xv (integraciones y exclusiones)”, en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Madrid, Libertarias, 1993, págs. 27-56.

la línea de Villalobos y, en parte, de Luis Milán (cfr. *supra*), las del chocarrero, en las que coinciden por igual los rasgos de la enunciación —la perspectiva del autor— y los del enunciado —los caracteres del personaje—. La solución de la forma autobiográfica se impone con todo ello, a la par que a lo largo de un siglo desde 1550 concurre en obras que también utilizan el ingenio y el arte de motejar en un discurso cuestionado²⁰.

3. Respecto a la línea que traza esa serie de obras, el discurso del personaje Juan Rufo mantiene un rasgo distintivo, el de su característica naturaleza de cortesano, tal como quedaba antes apuntado. Así lo manifiestan las situaciones en que se desarrolla: justas, banquetes, conversaciones de aristócratas, ceremonias, etc., en un panorama que no difiere de los que presentan las obras renacentistas de Castiglione, Milán, Lucas Gracián Dantisco, etc. Así lo ilustra también el tipo de ingenio desplegado por Rufo, no sólo en las formas adoptadas (motes, empresas, apodos, equívocos ...), sino particularmente en el lugar adoptado por el personaje y la perspectiva de sus dichos. La abundancia de apotegmas resueltos en expresión versificada (casi un centenar), con las características que manifiestan en los aspectos apuntados, así lo pone palmariamente de relieve.

La frecuencia de versos en forma de motes y empresas denota, como ha quedado apuntado, una conexión con las formas de ingenio características de la centuria anterior, de raíz caballeresca, y ello apunta, sin duda, a cierto horizonte de expectativas de un público al que iba primariamente dirigido este discurso. Pero el caballero de finales del siglo XVI difiere notablemente del que alentó las cortes en las que floreció la poesía antologada por Hernando del Castillo y aún en circulación por los años en que escribe Rufo. Junto a este gusto, el nuevo tipo de cortesano se ha

²⁰ La *Moria* erasmiana representa un punto culminante de este proceso que, a través del filtro del humanista holandés, impregna el discurrir de la sátira de origen lucianesco, como en nuestras letras puede verse representado en textos como el *Diálogo de las transformaciones* y *El Crotalón*, con la enunciación del gallo de alma transmigradora, o el *Viaje de Turquía*, con la figura folklórica de Pedro de Urde-malas. Por las mismas fechas el *Lazarillo* recoge y explota los mismos procedimientos del enunciadore cuestionado, en una línea que la picaresca explotará y diluirá sucesivamente, apoyada en el mecanismo de la autobiografía. Cfr. *supra*. Para otros aspectos, véase Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994.

alimentado de una tradición diferente, de tono renacentista, aire clásico y abolengo latino. Junto a la *auctoritas* de Aulo Gelio en la conformación de las misceláneas, los *Dicta et facta* de Valerio Máximo constituían un modelo operativo para las manifestaciones del ingenio cortesano, sobre todo cuando éste se adentraba en los terrenos de la escritura. A este último canon parece acogerse Rufo cuando conforma el conjunto de su colección, siguiendo otra vigente corriente del gusto “cortesano”, como una recopilación de *dicta et memorabilia*, aunque, eso sí, sustituyendo —con excepciones— el tono de sentencia o aforismo por el ingenio, y, a partir de la individualización del sujeto, poniendo todos esos dichos al servicio de la construcción de una figura, la de ese personaje que, entre los restos del mundo cortesano, puede relacionarse con el sujeto histórico y artístico Juan Rufo, jurado de Córdoba.

Debe recordarse, en lo que toca a este punto y sin perjuicio de lo señalado previamente, que el mantenimiento de este discurso cortesano presenta los rasgos de un proceso terminal, en el que los nidos de antaño se perciben como necesitados de revitalización. Así se aprecia en la pobreza de interlocutores que encuentra Rufo a lo largo de estas 707 situaciones, en las que la voz del protagonista apenas halla más réplicas que las que sirven de pie a su ingenio final, a diferencia de debates de pullas como los que aparecían reflejados en la obra de Milán y la colección de Pinedo. En muchas ocasiones los caballeros acuden al notorio chocarrero incluso en situaciones tan específicas de su clase como la elaboración de empresas para las celebraciones cortesanas. En el ocaso del esplendor de un mundo que se disipa la voz de Rufo se apunta como una isla de ingenio, como un discurso individualizado, que ya no es el de un conjunto social que se expresa y se manifiesta en él. Ahora, este grupo social, que necesita de ese discurso para reconocerse en él como degustador del mismo, se refleja como incapaz de su producción. Son tiempos nuevos, la hora del escritor.

4. Para el establecimiento de los perfiles de ese nuevo espacio, un espacio que se mantiene aun borroso tanto en sus meca-

nismos como en su valoración²¹, Rufo explora, sobre la vía formal del apotegma de raíz cortesana renacentista, los territorios periféricos del mismo, al hacer confluír el discurso marginal del chocarrero con el marco aristocrático, catalizados ambos por el elemento decisivo de la imprenta, con lo que éste supone de posición económica del autor y de ampliación y diversificación de su público. La tensión de esta situación puede verse reflejada en un hecho relevante: el contraste entre la heterogeneidad e indefinición del público del volumen impreso, destinatario real del libro y de la colección de apotegmas, y la máxima individualización y elevación que supone la constitución de la Alteza Real de futuro Felipe III en destinatario interno explícito del conjunto, como recuerda repetidamente tras el “Memorial al Príncipe Nuestro Señor” que abre el volumen.

La explicitación de la dedicatoria de la colección realizada por el autor Rufo se corresponde con el hecho de que el narrador Rufo instituya al Príncipe en destinatario de su fragmentario relato, en correlación con el carácter cortesano de los hábitos y dichos del personaje Rufo. La univocidad del destinatario no deriva en identificación de los distintos sujetos de la enunciación, pero sí connota ésta de una manera determinada. Por un lado, refuerza el carácter cortesano de que se reviste el discurso; de otra parte, por la naturaleza regia del destinatario y el carácter polimórfico de los enunciadores hipostasiados bajo el nombre común de Juan Rufo marca el proceso con mayor precisión. Si los dichos del chocarrero —personaje— se enmarcan e instauran en el discurso de un cortesano —el chocarrero narrador—, al dirigirse ésta al Príncipe adopta para la burla el rasgo de la bufonería. Y de nuevo el doctor Villalobos, y aun Francés de Zúñiga con los dichos agudos de su *Crónica burlesca*, se nos perfila en el horizonte de la tradición.

²¹ Es el momento en el que Lope, Cervantes y Góngora, desde posiciones muy distintas y con diferente posición ante la imprenta, instituyen su “arte nuevo” de hacer comedias, de hacer novela y de hacer poesía. Desde el aristocratismo intelectual, lingüístico y difusor de Góngora a la naturalidad del acceso a la imprenta de la novela —y aun la poesía y el teatro cervantina—, el arco se extiende por completo, incluyendo la actitud de concesión económica que representa la escindida conciencia de Lope, que pone de manifiesto su confesión de que escribe por dinero, en conocida carta de 1604. Véase P. Ruiz Pérez, *El espacio de la escritura*, Bern, Peter Lang, 1996.

A diferencia del segundo, Rufo coincide con el primero en la distinción de su vertiente de *ioculator* de la práctica de una escritura “seria”. Mientras Zúñiga acude a la pluma para encauzar su discurso en la parodia “burlesca” de un género consagrado, Villalobos y, en mucha mayor medida, Rufo se acercan a las modalidades genéricas —la miscelánea renacentista y el poema épico, respectivamente— sin una parodia expresa, aunque explotando algunas de sus virtualidades de manera particular. Así, en tanto el médico acentúa la naturaleza heteróclita de su miscelánea, mezclando los elementos más diversos y aun opuestos, el jurado, al incorporar expresamente *La Austriada* a los dichos de su personaje, no sólo introduce una mayor complejidad en el problema de las relaciones entre ficción y realidad, sino que también rememora para el lector la complejidad de una escritura en la que conviven la epopeya laudatoria del príncipe heroico (propia del *vir doctus*) con los dichos ingeniosos enhebrados para diversión del príncipe palaciego (como corresponde al *vir facetus*).

El conjunto de *doctus et facetus* que supone la unión de ambos caracteres en un mismo *vir* se separa, sin embargo, del modelo reconocible al inicio del Renacimiento. En primer lugar, por la complejidad que surge de la adición de elementos diversos, y no por la fusión, como correspondía al dicho ingenioso y culto del cortesano o, incluso, a la parodia del bufón imperial. En segundo lugar, ambos caracteres se desarrollan en un espacio inexplorado, el de la escritura y, más específicamente, el de la imprenta, como veremos más detenidamente en el último apartado. Detengámonos, pues, en el primer aspecto. Los apotegmas —con las muestras líricas que los acompañan editorialmente— resultan, sin duda, más aún para la poética classicista, el extremo opuesto al que representa la epopeya culta. Su fusión, por tanto, en una autoría común y en un espacio intertextual resalta su polaridad, al tiempo que plantea ineludiblemente su relación, en la que se puede apreciar, si no una subversión de los valores —poéticos—, sí un juego con los mismos, al introducir una suerte de relativización.

Con el reflejo invertido del discurso épico que suponen los apotegmas Rufo está introduciendo una suerte de cuestionamiento, en el que, como hace el chocarrero a partir de su propia persona, nada escapa al mismo, ni siquiera la propia burla, que

incluye también el objeto invertido. Como en un montaje de espejos, los reflejos se multiplican desplazando en el juego al propio objeto reflejado. Ya todo es una cuestión de espejos, de colocación de los mismos. Y los espejos enfrentados multiplican las imágenes producidas, que se disgregan en múltiples facetas, como ocurre con el conjunto de los apotegmas.

La colección no desmiente sus intenciones y se despliega como un verdadero “libro de entretenimiento”, en el que la presencia del destinatario regio ratifica un contexto cortesano y acentúa la errancia del personaje, revelando la marginalidad del narrador, su posición extraterritorial al espacio de la corte, su nueva perspectiva sobre la misma, lo que justifica la burla del chocarrero, pero también la que reclama su articulación en un modo nuevo, en un valor discursivo diferenciado, que comienza con la elección de un cauce específico que lo define como tal: el cauce de la imprenta que abre las puertas de la literatura.

III

La configuración de un discurso. Por esta vía es por la que se desarrolla el proceso de transformación más profundo en lo que toca a los cambios históricos, como el que conocen las letras españolas en las décadas en torno a 1600. La modelización discursiva trasciende los límites estrictos de la formalización textual, para alcanzar, incluso a partir de semejanzas en este plano, valores significativos bien diferenciados. Es el caso del libro de Rufo, que por esta misma naturaleza lleva la colección de apotegmas, aun siguiendo básicamente en el diseño individual su definición renacentista, a una dimensión completamente diferente. La formulación autobiográfica considerada en el apartado anterior, como configuración de un sujeto marginal al espacio cortesano, es el reflejo macrotextual de un cambio de discurso, el que lleva de la oralidad a la escritura.

Las pervivencias de la primera son aún evidentes y operativas en *Las seiscientas apotegmas*, que mantienen como elemento de cohesión, tal como se ha apuntado, la fórmula de la comunicación interindividual entre un yo enunciador, que se presenta a la vez como soporte de las anécdotas, y un receptor, “V. A.”, con el que se

mantiene una relación específica. Por supuesto, oral es también la naturaleza de la retórica que funciona en el enunciado y la enunciación de cada uno de los apotegmas, en los que se suma al ingenio conceptista de los *dicta* las fórmulas expresivas del *dictum*: elipsis, sobreentendidos, giros coloquiales, etc. No obstante, este modelo textual adquiere, a través de la reiteración que configura el conjunto unitario, una significación antes desconocida en este tipo de facecias, al separarlas radicalmente de modelos como el de Pinedo, Garibay, el *Floreto de anécdotas* o el *Libro de cuentos varios* de Alonso de Villegas y Sebastián de Horozco, para acercarlas a propuestas como la de Melchor de Santa Cruz y, sobre todo, la de Timoneda. Si el primero de éstos da el paso básico de trasladar el apotegma a la imprenta —con lo que ello supone de difusión y de desnaturalización del dicho cortesano—, el librero valenciano sistematiza este cambio y lo regulariza, en distintos géneros, en las vías de la profesionalización, lo que podemos traducir como la existencia de un mercado que implica, al par que la existencia de un público, una antes desconocida actitud autorial, un nuevo estatuto de la enunciación en todos sus planos.

Uno de los apotegmas de Rufo muestra un síntoma de estos cambios, en torno a la creación y difusión de *La Austriada*:

Leyendo su obra, cuando estaba de mano, a Juan Andrea [Doria] y Juan de Soto, buenos testigos de la batalla naval, se dificultó entre ellos si cierto personaje de los que murieron allí murió de arcabuzazo o no; y díjoles: Cuando no haya sido de arcabuzazo, ¿qué importa que se le demos de limosna, pues nadie le querrá al precio? (223).

El juego de cajas chinas, con el texto dentro de otro texto, finge la continuidad de un discurso oral, tanto en la comunicación del poema épico como en el desarrollo del dicho jocoso y el apotegma mismo, pero la imagen muestra su carácter ficticio al no poder ocultar que el relato tiene lugar en el espacio de un texto impreso, categoría a la que pertenecía el poema épico desde doce años atrás. Era el índice de un cambio, el que llevaba de la convención previa de la oralidad, aun mantenida en posiciones formales, a la práctica cada vez más extendida de la imprenta, dominadora ya del hecho real de la comunicación letrada.

En otro orden de cosas, ese cambio que refleja el apotegma es el que sostiene la actitud que da origen al dicho jocoso. Rufo, al cantar el triunfo de don Juan de Austria, renuncia al papel de cronista, que debe estar atado a la verdad, para reclamar —sin expresarlo así— el derecho a la libertad creadora, que le permite fingir arcabuzazos que pudieran ser inexistentes. Al margen del chiste, si la actitud no es completamente nueva, sí tiene esa novedad el hecho de su expresión. Y es que en Rufo, incluso como cantor de Lepanto, late una particular posición ante su obra, basada en criterios de autonomía entre los espacios de la realidad, del texto, del autor y aun del narrador. De ahí la viabilidad de la ficción, sea la del arcabuzazo, sea la del personaje Juan Rufo que protagoniza los apotegmas; de ahí la posibilidad del desdoblamiento del sujeto de la enunciación, y aun la de que éste se convierta en objeto de su propia burla, lo mismo que ocurre en la corte con el papel del bufón. Empieza a apuntarse la conciencia de un espacio desconocido, distinto al de las letras anteriores, el espacio de la escritura, de la literatura.

En este campo quizá sea el espacio textual el más reciente al cambio, manteniendo su vigencia modelos anteriores, como queda señalado. No ocurre lo mismo con los demás componentes de la comunicación, que ven radicalmente alterado su estatuto. En paralelo al cambio que hemos seguido en la posición —las posiciones— de la enunciación, se desarrolla la alteración en el estatuto del receptor. Indiferente resulta que formalmente lo sea de los apotegmas el príncipe Felipe, pues ello no pasa del plano de la superficie; lo pertinente es, justamente, el desdoblamiento que se opera entre esta figura y la del receptor generalizado que impone la imprenta. Algo, ciertamente, los une, que es lo que da cohesión a este arco tan amplio: la voluntad de entretenimiento, lejos ya de otras consideraciones que habían regido las letras medievales y clasicistas. Las diferencias, no obstante, siguen existiendo, por cuanto la primera de las recepciones, la del príncipe, se vincula a un modelo de oralidad, mientras que la otra sólo cobra sentido en el cauce de la imprenta, como recepción de escritura.

Al menos incipientemente, adquiere así carta de naturaleza el estatuto de la lectura, como elemento clave en la conformación de este proceso. Ello supone no sólo la entrada en juego de un receptor de naturaleza específica y caracterizado por la multiplicidad y,

progresivamente, por la heterogeneidad. Implica también el funcionamiento de un nuevo proceso de recepción, con unos rasgos propios y distintivos respecto a la recepción del discurso de la oralidad, que van desde el elemento mismo de la extensión (con la multiplicación de apotegmas) a los procedimientos de estructuración (la serie) y conformación (la formulación autobiográfica). En consecuencia, la persistencia de elementos de la textualidad queda alterada por la modificación de su valor significativo en el crisol de la lectura, que, al transformar la naturaleza de las relaciones entre el receptor y el discurso, transforma el discurso mismo.

El entendimiento cortesano que se apunta en el dicho chocarrero *ad usum delphini* queda de este modo transmutado en un “libro de entretenimiento”, con un valor conceptual que, en fechas no muy lejanas, queda textualizado en el título de una obra bien representativa del nuevo discurso: el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1604). La modalidad bufonesca que adquiere el discurso en la obra del doctor López de Úbeda queda enmarcada en la formulación autobiográfica y desplegada en la multiplicación *ad nauseam* del mote conceptista, especialmente en su modalidad del apodo. La obra mantiene, desde su dedicatoria a Rodrigo Calderón, la contextualización cortesana, en la que cobran todo su sentido muchos de los juegos de ingenio y de las reticencias que encierra la obra, pero su formalización, desde los números iniciales a la pluma a la significación que le da la imprenta, pertenece ya de lleno al territorio de la escritura, si bien el espacio del papel sigue poblándose con ecos de voces, de la palabra hablada.

El modelo podía seguirse en su desarrollo hasta finales del siglo xvii e incluso el xviii²², pero basta citar el caso de *Estebanillo González* (1646) para señalar una de las culminaciones de este proceso, en la que la conformación del memorial cortesano

²² Cfr. la mixtificación, a partir de la funcionalidad del destinatario cortesano, de los *Comentarios del desengañado de sí mismo*, de Diego Duque de Estrada; o su proyección en la *Vida* (1743) de Diego de Torres Villarroel, quien ya había dado en otras de sus obras muestras de la continuidad de la sátira en la línea marcada por el autor de los *Sueños*, como las fantasías oníricas del trasmundo articuladas episódicamente en torno al uso de la primera persona, tal como se manifiesta en *Los desabuciados del mundo y de la gloria* (1736) o, en un escenario más familiar, en las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte* (1727-28).

resume todas las dimensiones apuntadas: receptor aristocrático, ámbito cortesano, proyección autobiográfica, desplazamiento de la oralidad a la escritura, configuración episódica a partir de cuentecillos jocosos y, paradójicamente, concepción ligada a la imprenta²³. La autoría de Gabriel de la Vega, creador de poemas épicos, sólo añadiría un paralelismo con la obra de Rufo.

Bajo la máscara de la bufonería y la proyección autobiográfica más o menos fingida, hemos podido rastrear esta línea de libros de entretenimiento desde las páginas de los *Problemas* de Villalobos. Todos ellos, con las salvaguardas que proceden de su historicidad, proyectan a través del puente de la imprenta la diversión cortesana al entretenimiento de la lectura, en un proceso que implica la progresiva realización y conciencia de su naturaleza de escritura. La vinculación a la imprenta deviene decisiva caracterización de esta práctica escritural, que, desde la conciencia de la misma, inicia la conformación de una nueva autoconciencia del sujeto, la que caracterizará al discurso literario. Con él el ingenio abandona los salones del palacio cortesano para dirigirse a la habitación del hogar ciudadano, el espacio recién conquistado por el individuo moderno, ése en el que podrá desarrollarse la literatura, como creación y como lectura. Desde su biografía y desde la práctica de escritura que se inserta en ella, Juan Rufo parece atisbar esta reorientación y contribuir a su progreso. Su obra así nos lo apunta. Debatiéndose aún en el plano de la forma, a medio camino entre el pasado y el futuro, *Las seiscientas apotegmas*, con su transustanciación de lo oral en lo escrito, se sitúan ante la puerta entreabierta del discurso con caracteres de literario.

PEDRO RUIZ PÉREZ

²³ Así ha sido puesto de relieve por Ángel Estévez Molinero, *El libro de buen humor de Estabanillo González. Compostura de pícaro y chanza de bufón*, Universidad de Córdoba, 1995.