

Juan Rufo: retrato y carátula de autor¹

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

Título: Juan Rufo: retrato y carátula de autor.	Title: Juan Rufo: Portrait and Mask of Author.
Resumen: El análisis de las <i>Apotegmas</i> en sus referencias metaliterarias y la consideración de su lugar en la trayectoria del autor ofrecen un acercamiento a sus mecanismos de autorrepresentación. El desdoblamiento de la figura «Juan Rufo», con sus rasgos de teatralidad, nos lleva a la noción de máscara o carátula, para caracterizar el modo en que presenta una imagen entre la realidad y la ficcionalización.	Abstract: The analysis of the <i>Apotegmas</i> in their metaliterary references and the consideration of their place in the author's trajectory offer an approach to their mechanisms of self-fashioning. The unfolding of the figure «Juan Rufo», with its theatrical features, leads us to the notion of mask or cover, to characterize the way in which the author presents an image between reality and fictionalization.
Palabras clave: Juan Rufo, <i>Apotegmas</i> , retrato, autorrepresentación, máscara ficcional, firma.	Key words: Juan Rufo, <i>Apotegmas</i> , Portrait, Self-Fashioning, Fictional Mask, Signature.
Fecha de recepción: 9/10/2018.	Date of Receipt: 9/10/2018.
Fecha de aceptación: 12/11/2018.	Date of Approval: 12/11/2018.

Juan Rufo nace en Córdoba el mismo año que Cervantes (1547) y fallece (ca. 1620) pocos años después del autor del *Quijote*. Además de cronología y experiencias vitales², ambos comparten cambios socioculturales y esté-

-
- 1 Este artículo se enmarca en el proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna*, FFI2014-54367-C2-1-R del Plan Estatal de I+D+i.
 - 2 El vínculo más determinante pudo ser el servicio de armas con don Juan de Austria, aunque no parece que Rufo tuviese una participación tan activa en Lepanto. El soneto de Cervantes en los preliminares de *La Austriada* fue la huella textual más clara de esta relación.

ticos de trascendencia, como la deriva del petrarquismo, la extensión del romancero artístico, la aparición y el apogeo de las distintas vertientes del cultismo, una extensión de las relaciones de escritura e imprenta, el impacto del modelo dramático del corral o el reajuste de una narrativa con distintas respuestas a la polaridad entre las modalidades idealistas y una picaresca en ciernes. En definitiva, los dos conocen y, en cierta forma, padecen las variadas modalidades del “arte nuevo”³ que florecerán durante el siglo XVII y que apuntaban ya cuando, tras Lepanto, ambos ingenios alcanzaban la “perfecta edad”. Relativamente desplazados a lo largo de su vida, Rufo ha mantenido una posición secundaria en la historiografía literaria, mientras que su coetáneo se alzaba con la monarquía del canon nacional.

El desvanecimiento o, cuando menos, la difuminación de esta presencia puede deberse en gran medida a la desubicación genérica de sus textos en el paradigma actual, cuando la epopeya es poco más que una pieza arqueológica raramente apreciada, por razones ideológicas y de distancia estética, cuando las apotegmas quedan fuera de las categorías genéricas consolidadas y cuando sus poemas pagan el peaje de la ocasionalidad y la dispersión, todo ello, además, bajo la sombra de gigantes en los más reconocidos de estos campos. No obstante, ni la axiología de las modalidades genéricas era la misma hace cuatro siglos y medio, ni el propio autor dejó de ensayar vías, transitadas o no, para fijar su imagen autorial y acceder con ella al reconocimiento y, de manera más directa, al sustento económico, combinando mecenazgo y mercado, posiciones cortesanas y edición, épica, moralidad y donaire.

El único acercamiento panorámico disponible acentúa, a través de los documentos de archivo, la imagen de trapacería en el comportamiento vital de quien dejó pasar las oportunidades de una familia acomodada y un cargo —la juradería cordobesa— de solvencia, siguiendo con cierta delectación la serie de picardías juveniles que no desaparecen con los años⁴. La propia obra o, en sentido más amplio, las prácticas autoriales de

3 Empleo este concepto al modo en que lo aplico y defino en Pedro Ruiz Pérez, *El siglo del arte nuevo (1598-1691)*. *Historia de la literatura española*. 3, dir. José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2010.

4 La biografía más extensa y documentada es la de Rafael Ramírez de Arellano, *Juan Rufo, jurado de Córdoba. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Hijos de Reus, 1912 (ed. facsímil, Valladolid, Maxtor, 2001). Se sintetiza brevemente en el “Prólogo” de Alberto Blecu a su edición de Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en*

1. DOCUMENTOS DE IDENTIDAD

Como un ciudadano moderno, Rufo se acredita en la república de las letras que se iba consolidando en la España de Felipe II con los elementos propios de la identificación del sujeto, el rostro y el nombre, y lo hace sin una clara solución de continuidad. Desde la *vera effigies* a la confesión de intimidad, no faltan los retratos del autor, generalmente verbales, pero también con un canónico y canonizador grabado que fija su imagen plástica, material. El conocido retrato aparece inserto en las páginas preliminares de *La Araucana*⁸, y combina con sabiduría, ya que no con originalidad, los rasgos más particulares (rizos del cabello, corte de la barba, expresión de los ojos...) con los que insertan al autor en algunas de las categorías más aceptadas en el momento, en torno a la condición de poeta soldado, que en este caso lo acredita como narrador fidedigno de las hazañas del héroe y como partícipe de las mismas; la opción por el prestigiado medallón de los bustos clásicos de héroes, estadistas y artistas lo remite a esas categorías a través de la tradición humanista, presente en el uso del latín para la orla, en la que se presta especial atención a fijar la edad del personaje, muy razonablemente con un objetivo a varias luces: avalar la participación en los hechos narrados, presentar al poeta en una edad de madurez vital y creativa suficiente para la empresa de pasar a las letras los registros de las armas y, por último, abrir la puerta a la diacronía y a la construcción de una trayectoria. De manera relativamente temprana, Rufo adelanta el uso del retrato para la acreditación de una obra o una edición, como acostumbrarán a hacer Lope y Mateo Alemán⁹, y, sobre todo, lo convierte en un modo autorial de intervenir *pro domo sua* en el abierto debate acerca de la primacía o

8 Juan Rufo, *La Austríada de Juan Rufo, jurado de Córdoba. Dirigida a la S.C.R.M. de la Emperatriz de Romanos, Reina de Bohemia y Hungría, etc.*, en Madrid, en casa de Alonso Gómez, 1584, ¶2v. Disponible en <https://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/102613> (última consulta realizada 07/10/2018)

9 Véase, por su carácter paradigmático, Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006. Para el caso del sevillano se actualiza la bibliografía de sus estudios con la reproducción de su retrato en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2012, pp. 27-28.

la dialéctica entre el poeta épico y su héroe. En este caso, ni el admirado Juan de Austria llega a merecer el pedestal del busto iconográfico, reservado para el cantor de sus hazañas. Sí hay espacio para el escudo imperial, correspondiente a la dedicataria de la obra, la emperatriz de romanos, en cuyo amparo confió el poeta menos para protección de la obra que para sustento propio. En la segunda edición la estrategia se diluye; ajena seguramente al control del autor, como manifiesta el uso selectivo de unos preliminares legales copiados literalmente, la reedición prescinde de ambos grabados, el escudo nobiliario y el ennoblecedor retrato del autor, seguramente por razones económicas y, al tiempo, por evitar tomar en vano las imágenes de dedicataria y poeta, en prevención de castigos o demandas. En cualquier caso, el gesto autorial se diluye en 1586, a modo de reafirmación de la pertinencia de la propuesta en la *princeps* de dos años antes.

El siguiente retrato es verbal. La menor dignidad de la materia del volumen de 1596, *Las seiscientas apotegmas de Juan Rufo. Y otras obras en verso* (Toledo, por Pedro Rodríguez) no admitiría en función del *aptum* un retrato de creador de estos textos, más propios de la oralidad, máxime cuando en ellos, particularmente en los donaires del bloque principal, se construía una imagen de personaje-autor que asumía en gran parte de sus rasgos una posición de marginalidad: sin recursos económicos, asiduo a lugares poco dignos (como las casas de juego), entre la calle y la antesala del pretendiente, con una moralidad extraída del escarmiento propio y en una reiterada actitud de pedigüeño, que se inicia con la dedicataria al monarca y desde la que ya parece reclamar para sí un papel de chocarrero en la tradición bufonesca. La serie de apotegmas se presenta como un verdadero retablo social donde el protagonismo le corresponde a quien responde al explícito nombre de “Juan Rufo”, pero se trata de un protagonismo esencialmente verbal, el que corresponde al observador y comentarista de la realidad, el que se construye a través de su palabra como manifestación del ingenio. Como la realidad, se trata de una palabra heterogénea, fluctuante entre la reflexión moral rayana en la metafísica y el puro chiste verbal, con cabida amplia para la sátira de costumbres o la pugna literaria. La fijación plástica del retrato no podía encerrar el dinamismo de una identidad fluyente, que requiere de la linealidad del discurso y aun de

lo rizomático de unos breves fragmentos en serie paratáctica y aun descontrolada en el número¹⁰.

Para rematar el muestrario cabe aludir al “yo lírico” compuesto en la diversidad poemática con que se cierra el volumen, breve, aunque no tanto como para no acoger, entre otros registros, el perfil de amante burlesco que presenta ante la dama o la insólita y emocionante actitud paternal en el afectuoso romance a su hijo. Alejado del cancionero petrarquista y su narcisismo de encierro en la autocontemplación trascendente, el carácter proteico¹¹ de las distintas facetas yuxtapuestas no deja de ofrecer un nuevo retrato verbal, que tiene que ver con una trayectoria dispuesta editorialmente en un orden opuesto al ascendente elegido por Boscán, pero también con un rostro individual, el del autor que comenzó a representarse en el retrato de 1584 y añade sus pinceladas finales década y media después, con la *varietas* como paradójico signo de identidad.

Estos espigados elementos externos de delimitación de la identidad, del retrato a la configuración del yo lírico en cada poema, establecen los límites y perfiles de una identidad, una “postura”¹² erigida en soporte de una continuidad autorial, aunque esta se manifiesta, paradójicamente, en la clave de la *varietas*, paralela a la que empieza a reclamarse como elemento constitutivo de una emergente “estética del gusto”¹³. El perfil de nuestro autor se despliega en una multiplicidad de imágenes: el poeta soldado convertido en cantor épico, el aspirante al mecenazgo, el escritor dado a la imprenta, el repentista que busca su espacio por la gracia de la viveza de su ingenio, el arrepentido moralista, el amante del *jocus* que mueve el donaire entre la chocarrería y la sátira... La impresión que nos produce es que la máscara o, por mejor decir, la sucesión de máscaras su-

10 Alberto Blecua (Juan Rufo, *Apotegmas*, pp. xxviii-xxix) se detiene en el desfase entre el número anunciado en el título y la cantidad de piezas incluidas en la colección, 707, sin llegar a una explicación concluyente; sí señala y recoge en su edición las variaciones que el propio Rufo debió de introducir durante el proceso de impresión.

11 Para una visión de los cambios ligados a la disolución del molde del *Canzoniere* véase Pedro Ruiz Pérez, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

12 Empleo el concepto siguiendo a Jérôme Meizoz, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

13 Véase Francisco Sánchez Blanco, “Los comienzos de una estética del gusto español en el Renacimiento”, *Revista de Literatura*, LI, 102 (1989), pp. 395-409.

perpuestas constituye el verdadero rostro del escritor¹⁴. No está muy alejada de esta imagen la que nos muestra Ramírez de Arellano al recomponer su biografía y tratar de revelar una semblanza humana. Lo distintivo de Rufo es que, desde una peripecia vital más o menos propicia, asienta la estilización de sus rasgos a partir de la simulación y la metamorfosis en la marca de su ser y su autorrepresentación como escritor. En su apotegma 307, en el ecuador de la colección, el jurado cordobés metido a poeta parece sintetizar no sólo la esencia del género desde su formulación clásica; también podemos leerlo como una miniatura de la empresa “literaria” de quien recurrió a la imprenta para fijar y rentabilizar su ingenio:

Importunándole que repitiese los dichos de que se acordase, dijo que no se podía hacer sin perderse por lo menos la hechura, como quien vende oro viejo, pues, cuando el oro del buen dicho se estuviese entero, era la hechura la ocasión en que se dijo, el no esperarse entonces la admiración que causó, y que, en fin, fuera de su primer lugar, eran piedras desgastadas, que lucen mucho menos; o como pelota de dos botes, que, por bien que se toque, no se ganan quince. Aunque el escribillo podría suplir algo de esto¹⁵.

Del dicho a la escritura, Rufo percibe las posibilidades de fijar (y rentabilizar) las muestras de su ingenio, pero ello no puede ser hecho mediante una simple repetición mimética, sino que requiere del artificio, de que las artes de lo escrito (la “hechura”, que es como el trabajo del orífice) recompongan el contexto de la ocasión. Corrigiendo el argumento esgrimido por el personaje-autor, más bien habría que decir que la retórica y la pragmática de la literatura crean su propio contexto para acomodar tanto la narración de los hechos del héroe como los dichos del protagonista de la agudeza, acercando sus perfiles en el juego de intercambio de papeles. De una a otra pose, Rufo nos muestra, en su propia trastienda, la puesta en escena de un gesto en conformación.

14 Más que el efecto de disimulo o engaño, destaco en la máscara su valor teatral, de definición de un personaje, con independencia de que pueda coincidir o no con el rostro real. En este sentido cabría hablar de carátulas, tal como el siglo XVI las entendía como elementos de teatralidad, según el uso que de la imagen hace Lope de Rueda en el segundo de los pasos de *El deleitoso*, conocido como “La carátula”.

15 Cito siempre por la edición de Alberto Blecuá (Rufo, *Apotegmas*), indicando sólo el número de la apotegma. Actualizo la puntuación y alguna grafía conservadora.

Con su firma vital y literaria¹⁶ ocurre otro tanto. En el poco reglado escenario de la onomástica en la España de los Austria, el apellido se convierte en elección y, por tanto, resulta significativo, también en su propia movilidad. Para el cordobés, su identidad social veía amenazada su integridad o, al menos, su estabilidad en virtud de las idas y venidas del cargo de jurado, de las relaciones con su padre y de las veleidades de la fortuna en la mesa de juego; sin embargo, la renuncia al apellido paterno y la acomodación del Rofos originario se muestran como una respuesta de estabilidad a estos avatares, sin dejar de reflejarlos. Los efectos de la estrategia eran variados, pero su raíz era la misma: la distancia afectiva y social respecto al padre, el apartamiento de un linaje vulgar y la afirmación de la singularidad remitían en todo momento a un designio de singularización o, en términos más reconocibles, un *habitus* de distinción¹⁷. La práctica derivada de esta decisión alcanza un valor aún más significativo al trasladarse al ámbito de la rúbrica autorial, ese espacio que, desde la portada del libro impreso, designa a su autor y le confiere los rasgos específicos dentro de una categoría común¹⁸.

Al estampar el apellido Rufo en lugar del patrimonial Gutiérrez, el autor de *La Austriada* y las *Apotegmas* se pone en clave de una tradición culta, tanto en lo estrictamente social como en lo más propio de la escritura. El apellido surgido de una latinización contracorriente del familiar Rofos apunta a un entronque con el prestigioso linaje de los Rufus que Ambrosio de Morales, en las *Antigüedades de las ciudades de España*¹⁹, identifica en la colonia patricia de la Bética, lo que tendría más peso en su entorno local cordobés que en la lectura de sus impresos en cualquier otro punto de la Península, más impacto en el reconocimiento social que en el específicamente literario. No ocurre lo mismo con la evocación connotativa que en este último plano despertaba el eco onomástico de Quinto

16 La importancia de la firma y sus efectos han sido estudiados en la monografía pionera de Peggy Kamuf, *Signature pieces: on the Institution of Authorship*, Ithaca, Cornell University, 1988.

17 Conceptos tomados de Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

18 Véase Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.

19 Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España...*, en Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica, 1575, f. 106v.

Curcio Rufo, el cronista de los hechos de Alejandro Magno, o el de Sexto Rufo, autor de unas *Parallelae, sive Vitae illustrium virorum*, que apunta en una dirección genérica similar y permitiría apuntar un dechado al que se aproximan, en forma de *contrafactum* de tono rebajado, las apotegma protagonizadas por un “ilustre chocarrero”.

Esta última y ambivalente dimensión la incorpora también el propio apellido, si al valor derivado de su identificación con otros nombres propios se suma el aportado por la semántica del término como nombre común. El primero apunta al *sublimis*, mientras que el segundo se hunde en los niveles más bajos del *humilis*. Con el valor casi sinonímico con “rojo” o “bermejo” y sin otras connotaciones, “rufo” se documenta en el CORDE en el vocabulario de Alfonso de Palencia y en obras tan dispares como la *Peregrinación de la vida del hombre* (1552) de Hernández de Villaubrales o la *Traducción de la Arquitectura de Marco Vitrubio Pollión* (1582) por Miguel de Urrea. Así en estos textos, pero pronto se impone la connotación negativa del color²⁰, y “rufo” pasa a designar al rufián, tal como recoge el manuscrito *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana* de Francisco del Rosal (1611), como aparece en Covarrubias bajo la voz “rufián” y como se proyecta en *Autoridades*, que aporta la acepción que remite al pelo encrespado, otra marca simbólica de singularidad negativa, propia de personajes marginales cuando no abiertamente diabólicos. Con valor rufianesco el término aparece usado en el *Buen aviso* (1564) de Timoneda, en *La pícaro Justina* (1605) y con profusa abundancia en la deriva romanceril que apunta a la jácara; en “Rinconete y Cortadillo” Cervantes aún lo picaresco y lo jacaril en torno al término y su aparición en el contexto del patio sevillano:

Y así era la verdad, porque Monipodio le había rogado que cantase algunas seguidillas de las que se usaban; mas la que comenzó primero fue la Escalanta, y con voz sutil y quebradiza cantó lo siguiente: “Por un sevillano, rufo a lo valón, /tengo socarrado todo el corazón”.

20 El color rojo del cabello se ligaba tradicionalmente a Judas y a Lucifer: “ni gato ni perro de esa color” se señala en los añadidos al texto original de *El Buscón*; y Covarrubias apunta como etimología de “rufián” “a rufo, porque los bermejos dicen tener en sí alguna inquietud”.

Explican el desplazamiento semántico el temprano texto de Fernández de Heredia y el canónico tratado de Luque Fajardo. En el *De secreto secretorum* (c. 1376-1396) señala el autor aragonés que “color rufo es senial de groseria et de poco saber, et es senial de muyta sanya et de muytos aguaytos”²¹; más de dos siglos después, en el doctrinal *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603) Francisco de Luque Fajardo, beneficiado de Pílas, sustituye el saber popular por la erudición para insistir en la misma dirección:

Finalmente, diremos que los tahúres son postas de Satanás, que también tiene sus caballos, conforme lo que algunos doctores sienten²² acerca de aquellos que vido San Juan en sus revelaciones: caballos de colores diversos, como también lo vemos en tanta diferencia de fulleros y hombres de tablaje. Que si allá el caballo rufo y sangriento es significación de los tiranos y de la gran canalla de ministros suyos, aquí podríamos apropiar los nuestros a esta suerte de malos hombres. Esta diferencia se colige de Ricardo, Beda y Anselmo²³.

Se impone que la connotación negativa del apellido adoptado (y adaptado) no debía pasar desapercibida ni al más culto y aristocrático lector de la epopeya ni al más común de quienes pudieran disfrutar de los donaires de las *Apotegmas* por compra del volumen o por audición de sus piezas desgranadas en una lectura en alta voz. En cualquier caso, parecería que Rufo no quería dejar pasar esta dimensión de su nombre cuando usa el término en la apotegma 503 en un juego metafórico de doble plano: el que lleva del ejemplo del pintor a la evocación del jaque y, más sutil, el que hace del miniaturista una representación del propio autor de las pequeñas piezas de la colección apotegmática. La crudeza del chiste, que despoja de idealismo a la representación de la amada escrita en el alma del amante, es llamativa y sugiere la ironía:

21 Tomo la cita del banco de datos de la Real Academia Española CORDE (Corpus diacrónico del español), [en línea]. <<http://www.rae.es>> [consultado el 3 de octubre de 2018]

22 (5) Ricard. Beda, et Ansal. sup. Apoc. c. 6. (nota en el texto).

23 Francisco de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Real Academia Española, 1955, II, p. 171.

Vivía en la Corte un pintor que ganaba de comer largamente a hacer retratos, y era el mejor pie de altar para su ganancia una caja que traía con cuarenta o cincuenta retratos pequeños de las más hermosas señoras de Castilla, cuyos traslados le pagaban muy bien, unos por afición, y otros por sola curiosidad. Este le mostró un día todo aquel tabaque de rosas, y le confesó los muchos que le pedían copias de ellas. Respondió: “Sois el rufián más famoso del mundo, pues ganáis de comer con cincuenta mujeres”.

Es significativo cómo el texto viene enmarcado por la doble referencia a “ganar de comer”, apela a la noción de “traslado” o “copia” subrayando a la vez a la progresiva degradación y al efecto de multiplicación (relacionable con lo subrayado en la citada apotegma 307), revela los distintos impulsos en la recepción (afición —amor— y curiosidad) y, finalmente, destaca la degradación al tratarse de “hermosas señoras de Castilla”, metaforizadas en rosas y vendidas como vulgar mercancía. Paradojas del arte cuando parte de la belleza y toca con el mercado.

La paradoja inherente a la firma y proyectada sobre la condición del artista ya estaba en la dualidad de los dos títulos entregados a la estampa por el autor. La primera aparición supone el estreno del poeta con uno de los géneros más elevados tanto en la consideración estrictamente poética, con base en el texto de Aristóteles y su recepción en el siglo XVI, como en la de prestigio social²⁴: la epopeya supone el cauce del verso, reclama un estilo elevado, propio de una materia sublime, remite a una consagrados modelos grecolatinos y romances y es propia de unas pretensiones panegíricas y de autoexaltación del poeta; en cambio, si bien encuentran unos modelos clásicos apelados en la elección de la denominación helenizada, las apotegmas sólo incluyen el verso de manera ocasional en el dominante marco en prosa, dan preferencia al ingenio ligero sobre la propia materia y combinan con ello sentencias sobre asuntos graves y motes sobre mate-

24 Así lo reflejan las *Apotegmas* en las burlas de representantes y poetas cómicos, así como de la abundancia de malos poetas, identificados en ocasiones (apotegma 299) con una pobreza inherente a esta práctica, como signo de su escasa consideración. Se ofrece un panorama más amplio en P. Ruiz Pérez, “Anatemas y reivindicaciones”, en *La rúbrica*, pp. 45-68. Para la consideración del poeta épico, véase R. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University, 1965.

rias triviales, dando en una forma particular de bufonería²⁵. Mientras la primera aparición parecía consolidar una imagen con altas dosis de dignidad, tal como se fija en la efigie grabada, la entrega editorial posterior trasluce más bien la actitud contraria, tendente a diluir una imagen en la multiplicación de los dichos y los gestos para resaltar la máscara de la burla como resultado de los dichos del personaje y como punto de partida de la voluntad compilatoria y editorial del autor.

No es el de Rufo un caso exclusivo de la combinación de géneros a lo largo del siglo XVI²⁶. La indefinición del campo literario y de sus reglas de articulación dificultaba la toma de posiciones clara por parte de quienes querían situarse en él, impulsando una variada serie de tanteos y aproximaciones por parte de escritores tan dispares como Pero Mecía, Luis Zapata o Feliciano de Silva. Si la situación no permitía alcanzar una caracterización específica de las posiciones de campo o, en términos más tradicionales, de especialización por géneros, sin duda afianzaba la aclimatación de la figura del escritor, como décadas después explotaría Lope de Vega en su ejercicio de *self-fashioning*, entre el mecenazgo y el mercado. En esta trayectoria, Rufo ofrece la especificidad de convertir esta situación en una parte esencial de la materia de los apotegmas, incluyendo

25 Una cultura del entretenimiento extendió en los entornos cortesanos la figura convencional del truhán, sinónimo de bufón para Covarrubias; sirva de significativa referencia la manuscrita *Crónica burlesca del emperador Carlos V* de Francesillo de Zúñiga, bufón de la corte. El monopolio de los *joculatores* profesionales cede para compartir su función con las distintas manifestaciones del *facetus*, asumidas incluso por los propios cortesanos. Entre ambos extremos podían aparecer figuras con rasgos de ambos, como representa Luis de Milán, autor de un *Libro de motes de damas y caballeros* (1535) y de *El cortesano* (1561), donde el despliegue de ingenio y capacidad de repentizar se convierten en elemento de diversión y de prácticas cortesanas; o la del doctor Villalobos, en una tradición que vincula medicina y chocarrería, activa aún en la configuración de *La pícaro Justina* y su juego de apócrifos; en este caso queda fijado como autor de un conjunto de facecias de las recogidas por Luis de Pinedo en su *Liber facetiarum et similitudinum Ludovici di Pinedo et amicorum*, conocido como *Libro de chistes*; en *Sales españolas* (1890), ed. Agustín Paz y Meliá, Madrid, Atlas (BAE, 176), 1964, en el que se incluyen otras muestras de esa extensión de lo burlesco.

26 Se recogen casos y tipologías autoriales que incluyen en su variedad el cultivo de la epopeya en Pedro Ruiz Pérez, “Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI: historia y teoría”, *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 9-48.

su ejercicio de proyección y desdoblamiento en “figura”, protagonista de sus dichos, que adquieren una dimensión nueva, literaria, al pasar de la situación en la que el faceto despliega su ingenio a la fijación en el papel, que lo transforma en escritor, en un ejercicio de desplazamiento de ida y vuelta entre el personaje, el poeta-decisor de repente, y el ser real, el escritor que fija sus dichos y los lleva a la imprenta, para trascender los círculos reducidos (amicales, académicos o cortesanos) y alcanzar el mercado.

2. EL ESPEJO Y LA MÁSCARA

El desdoblamiento de la entidad “Juan Rufo” en las *Apotegmas* comienza cuando el lector percibe que el sujeto real configurado en los preliminares del volumen (nombre en la portada, trámites legales, dedicatoria al rey, poemas laudatorios a él dirigidos...) penetra en el espacio del texto para erigirse en hilo conductor de los centenares de piecitas engarzadas y en soporte de las mismas. No empuja este juego de identidades, sino que lo enriquece con una complejidad añadida, la distancia gramatical introducida por el uso de la tercera persona para referirse a sí mismo e, incluso, la utilización del nombre propio. Tampoco lo hace que las facetas del decisor atraviesen los planos más dispares, desde la reflexión ascética y penitencial hasta la broma de garito, incluyendo al galanteador y al desengañado de las mujeres. En el primer caso, el elemento compartido que representan las palabras en su paso de la oralidad a la escritura y la imprenta actúan como el principal factor unificador, más allá del nombre, de la identidad de las dos caras de la figura “Juan Rufo”. En las claves del género, la *varietas* atiende a la demanda del gusto vigente y se despliega en coherencia con un sujeto autorial en proceso de conformación, oscilante entre los empeños de la épica y el reconocimiento comercial. En el primer caso, la dedicatoria a la emperatriz viuda²⁷ se inscribe en un ejercicio compartido de exaltación de la figura de Juan de Austria, entre la memoria del héroe admirado y la voluntad de mantener viva su posición política, en el mismo bando papista que la hermana del rey. En el segundo caso,

27 Véase a este respecto Patricia Marín Cepeda, “Entre pliegos anda el juego: Juan Rufo y las cortes literarias en el tiempo de *La Austriada*”, *Calíope*, 22, 1 (2017), pp. 165-188.

al erigir al futuro Felipe III en dedicatario del volumen y destinatario de la enunciación interna (apelando con reiteración a él como destinatario directo de una facecia o conocedor de personajes y circunstancias) Rufo puede estar buscando un equilibrio en su posición política ante el monarca, al tiempo que busca en el trono un elemento de dignificación de su obra y el género adoptado. En ambos casos, aunque más evidente para las *Apotegmas*, el autor tiende un puente entre el canto o la oralidad cortesana y una imprenta que pone los textos al alcance de un público más amplio, instalándose en esa otra forma de *entre deux*²⁸.

La dialéctica entre mecenazgo e imprenta, entre una economía de mercedes²⁹ y la del emergente mercado editorial, se encuentra en estrecha relación con la ambivalencia de la figura autorial y sus desplazamientos, por más que en ellos asiente su particular identidad, que integra la diversidad de facetas desde el cantor épico al chocarrero decidor. Rufo aprovecha en este sentido la opción que hace por la cercanía histórica, en el marco de los debates de la épica y de la narración en prosa, frente a los polos de la lejanía mítica o la ficción idealista³⁰. En ese entorno, del que participan por igual las hazañas del héroe recientemente fallecido y los dichos de quien le acompañó en su empresa y queda ahora en el espacio entre la corte y la ciudad, Rufo asienta su identidad real y su posición como autor, y desde ella hace evidente y operativa su voluntad de alcanzar una centralidad desde los márgenes del campo literario, ya sea irrumpiendo en él

28 El concepto de *entre deux* sintetiza en la reciente crítica francesa nociones aplicadas, en especial al género dialogado renacentista, como “hibridismo”, “confluencia” o “permeabilidad”. Véase Maurice Melrose, Cécile Bertin Elisabeth y Corinne Ménécié Caster (eds.), *Penser l'entre-deux: entre hispanité et américanité*, Paris, Le Manuscrit, 2005.; y Dominique Moncond'huy y Henri Scepi (eds.), *Les genres de travers: littérature et transgénéricité*, Rennes, PUR, 2007. Para el caso de otro texto de Rufo, puede verse Pedro Ruiz Pérez, “Paradigmas genéricos en un romance de Rufo. Los Comendadores y la épica culta”, *Rilce*, 7 (1991), pp. 109-131.

29 El concepto de economía de mercedes lo desarrolla Robert Folger, *Writing as Poaching: Interpellation and Self-Fashioning in Colonial “relaciones de méritos y servicios”*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 18-52. En Robert Folger, *Picaresque and Bureaucracy: Lazarillo de Tormes*, Newark, Juan de la Cuesta, 2009, puede verse la relación con la picaresca de la mentalidad relacionada, en cercanía con la propuesta de Rufo.

30 Véanse María José Vega y Lara Vilà (eds.), *La teoría de la épica en el Siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, para una síntesis de toda esta compleja problemática.

con el género más alto, ya sea reformulando su condición faceciosa en el escenario impreso. En los dos casos, y ahí está la elección del título para su colección de donaires, el cordobés apela a consagrados modelos clásicos, convenientemente actualizados en el período humanista, engarzando en un caso los nombres de Virgilio y Tasso y en otro, los de Plutarco y Erasmo. Los referentes a la realidad más inmediata y cercana al autor se ven así trascendidos a su dimensión literaria, y no sólo por el uso de la octava real y el altavoz de la imprenta. Específicamente en las *Apotegmas*, las manifestaciones de la conciencia autorial convierten al texto en un espejo de sí mismo, en el que se reflejan además el autor y su obra y se materializa el modo en que todo ello se sitúa en el campo literario.

En los años en que Lope había marcado con su “exhibicionismo sentimental” el despliegue del romancero, Rufo comienza en los preámbulos de su obra (apotegma 8) manifestando un rechazo por esta posición³¹:

Oyendo cantar algunos romances de poetas enamorados, con relación especial de sus deseos y pensamientos, y aun de sus obras, dijo: “Locos están estos hombres, pues se confiesan a gritos”.

Sin duda, podría tomarse como una posición defendida en el ejercicio del verso, pero obliga a la matización encajada en una obra que en gran medida se basa en la exhibición de rasgos de vida y carácter. Sólo la distinción entre la pasión sentimental y la manifestación del ingenio libran a esta manifestación de la incoherencia acompañando a la mostración de las circunstancias vitales del autor y la defensa de su posición en el campo literario. No es una biografía en sentido estricto, pero no faltan los rasgos y los materiales biográficos en la obra; cercana al dietario moderno o al cartapacio de anécdotas, su ordenación para las prensas, sin embargo, proyecta estos componentes hacia una clave distinta a la meramente confesional.

Como contexto para sus muestras de ingenio, el autor da sobrada noticia de su condición de soldado roto, en una situación que también

31 Llama la atención sobre este apotegma, justo en el apartado dedicado a la ficción biográfica y el “exhibicionismo sentimental” del Fénix, su muy reciente biografía, debida a Antonio Sánchez Jiménez, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 62.

compartió con Cervantes y en la que se fundía la ya tradicional condición del poeta petrarquista y la indigencia que caracterizaba, en forma no menos tópica ni menos real, la situación material de los aspirantes a la condición de escritor en las cercanías del cambio de siglo; así ocurre en la apotegma 91:

Entró un capitán en Madrid y, como no le hubiese visto desde que servía al señor don Juan y le hallase menos premiado que pensó, le dijo: “Yo creí que en la corte os hubieran hecho una estatua, como a hombre famoso, y pésame de veros flaco y pobre”. Respondió: “Vos habíades pensado bien, y acá lo han hecho mejor”. “¿Cómo así?” dijo el capitán. Respondió: “Que me hacen estatua a mí por ahorrarse mármol, y escultura”.

No obstante, más que el reconocimiento simbólico en el horizonte se imponía una aspiración más material, y no sólo en el imaginario de los poetas; como refleja la apotegma 570, la recompensa oficial era esperada también por los lectores (o los destinatarios de una lectura de manuscritos)³²:

Acabando de leer unos papeles suyos, le dijo uno de los oyentes: “No sé yo por qué no os proveen en un corregimiento de los buenos de España; mas a fe que, si en algo errárades, y fuera yo presidente, que os había de echar a galeras, pues no podíades hacello de ignorancia”. Respondió: “Rigurosísimo andáis conmigo, pues antes que acepte el cargo me tomáis la residencia”.

En directa relación con la falta de reconocimientos a su paso por el ejército y, como luego insistirá, también a su arte con la pluma se encuentra la situación en que se halla y que le obliga a buscar un sustento, ligado de alguna forma a su condición de hombre de letras, según refleja la apotegma 76:

Trataba cierto personaje de hacelle ayo de un hijo suyo. Pues, como antes de esto hubiesen sido muy amigos, y no se acabase de declarar

32 De la diversidad de las prácticas de la transmisión y de las similitudes y diferencias relativas a los géneros da cuenta, por ejemplo, la apotegma 520, que comienza “Diole un caballero una comedia que enmendase y se valiese de ella, con tal condición que le volviese un traslado”.

la forma de aquel asiento, le dijo: “Sepamos ya esta resolución, para que yo quede siempre en servicio de V.S., o a servicio de V.S., como siempre”.

La lógica imperante le lleva a tratar en términos de “servicio” lo que bien podemos considerar un “oficio”. El gesto revela no sólo la mentalidad de la época, sino la clara opción de quien había puesto sus esperanzas en las mercedes del difunto Juan de Austria, como declara en el inicio del apotegma 572: “Desde que el señor don Juan murió, que le hacía mucha merced, nunca tuvo suceso que fuese de hombre bien afortunado”, ratificando la ya citada impresión que despertó en su antiguo compañero de milicia. En otros casos (apotegma 102) se refleja esa actitud, y alcanza una de sus manifestaciones más relevantes y reconocidas en la que da cuenta (541) de su intento de encontrar el mecenazgo del duque de Alba y la frustración resultante en el abandono de su propósito de continuar cantando las hazañas del vencedor de Lepanto:

Como quiera que desdenes y necesidad le habían hecho, mal de su grado, no proseguir algunos buenos intentos de su pluma, y uno de ellos (cuyo principio va inserto en este volumen) se marchitó en flor, porque el duque de Alba don Antonio no fue servido de apoyar aquella empresa cuando se la dedicó; y como el capitán Diego de Escobar le dijese de qué podía servir el enjerir en su libro aquel principio, si no de dentera para los que se habían señalado honradamente en las guerras de Flandes, respondió:

“Sirva de letra de aviso
para que ninguno dude
del Duque el desdén preciso:
quise serville y no pude;
pudo mandarme, y no quiso”.

Vida y escritura, sustento material y creación poética se anudan inextricablemente, también en sus fracasos. Justamente ellos ponen de manifiesto lo que en el ejercicio de la pluma había para Rufo de *modus vivendi* en el sentido más estricto. Pero tampoco los poderosos quisieron subvenir a las necesidades que no cubrían los esporádicos triunfos en la mesa de juego

o las más o menos consentidas detracciones a las rentas familiares. Quizá Rufo también buscó en la imprenta una vía para el sustento, recurriendo al patrocinio municipal, como en el caso de *La Austriada*, o esperando los beneficios de la venta. Quizá por ello se decanta finalmente por la participación en el campo literario, y a ello puede deberse la reiteración con que salpica sus apotegmas con las referidas a las distintas manifestaciones del campo, incluyendo los hábitos académicos, las rivalidades entre poetas y las críticas que entre ellos se suscitaban. El protagonismo alcanzado por el ingenio de sus respuestas lo sitúa en una posición de cierta preeminencia, al menos en el combate callejero de plumas y versos. La apotegma 66 es representativa de esta situación:

Un poeta que vivía de hacer coplas de repente dijo la primera vez
que le vio:

“Yo juro a Dios consagrado,
jurado, que sois la flor
del repente y del pensado”.

Respondió:

“Al menos, si soy jurado,
vos sois un gran jurador”.

Ya se lea en el primer mote una alabanza o una velada crítica, al acentuar la fugacidad de su reconocimiento, Rufo responde para imponerse sobre su competidor con la demostración de su pericia, que reafirma lo que en los primeros versos hay de coronación. Y es de notar que la justa poética improvisada tiene lugar en la palestra de una cierta profesionalización (vivir de hacer coplas) de difícil ubicación, ya que no puede referirse a la imprenta, planteando la delimitación exacta del espacio de una oralidad directa o indirectamente remunerada entre el salón cortesano y la calle. Un espacio como el que representa la Córdoba del momento³³ queda re-

33 En la segunda mitad del siglo XVI Córdoba experimenta el eclipse cultural y económico derivado del apogeo sevillano ligado al comercio de Indias. En los campos emergentes (económico, social y cultural, también el literario), la antigua colonia patricia deriva a una condición periférica. Como en compensación, las élites

flejado en la apotegma 170, en que son unos caballeros cordobeses, en un retiro (“una granja”) entre la realidad y el tópico bucólico, quienes componen el marco de otra pugna por la corona del repentizar. Es en la 488, sin embargo, donde Rufo plasma de manera más plena esta situación, para autocoronarse³⁴ sin más pudor que la caracterización colectiva en la tópica vinculación de Córdoba con el ingenio:

Entró en Córdoba un decidor de coplas de repente, y, como se quejase de que en diez u doce días que había que llegó tenía empeñada la ropa que traía, le dijo: “Venir a ganar de comer a Córdoba con hacer coplas es traer a vender a ella naranjas desde Valencia; mas, si queréis feriallas, bien hallaréis muchos que os den a ciento por una”³⁵.

Además de insistir en las posibilidades de profesionalizarse en la repentización, la apotegma denota uno de los rasgos que se manifiesta con más frecuencia en las referencias de la colección a otros poetas. Como señalara Bourdieu al destacar las características del campo literario, la rivalidad queda continuamente de manifiesto en la colección de Rufo cuando alude a quienes pudieran compartir con él la voluntad de vivir de la pluma o simplemente lucirse en su ejercicio:

Loaba unas coplas, porque en efecto eran buenas, aunque de un poeta que decía mal de todo cuanto él había escrito. Y, diciéndole

locales intentan ocupar la centralidad de ese margen, recomponiendo un orden en que poetas y hombres de letras tuvieron un importante papel instrumental. Véanse Antonio Jaén Morente, *Historia de la ciudad de Córdoba*, Córdoba, Librería Luque, 1976; José Ignacio Fortea Pérez, *Córdoba en el siglo XVI: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981; y Enrique Soria Mesa, *El cambio inmóvil: transformaciones y permanencias en una élite de poder (Córdoba, siglos XVI-XIX)*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 2000.

34 La aplicación crítica del concepto procede de Richard Helgerson, *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, Berkeley, University of California, 1983.

35 Para la imagen de Córdoba y su relación con la república letrada véase Francisco Javier Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar, *Córdoba en tiempos de Cervantes*, Córdoba, Universidad de Córdoba-Ayuntamiento de Córdoba, 2005.

un tercero que para qué alababa obras de quien tan mal les correspondía, respondió que siempre sería discreta hazaña echar pensión de justa alabanza sobre ajeno beneficio.

La apotegma 358 se singulariza por mostrar la existencia de reciprocidad y por la vuelta de tuerca de Rufo al hacer de la alabanza al otro un elemento de superioridad moral e intelectual. Sin embargo, no siempre ocurre así, y lo que se multiplica en la colección son las muestras de la sostenida actitud del autor de cara a satirizar siempre que tiene ocasión las obras de sus competidores en el campo literario y aun su misma condición dentro de la práctica poética³⁶. Así ocurre, espigando ejemplos, en las apotegmas 195 (ambientada en el entorno napolitano), 345, 365, 422 (con una significativa referencia al fracaso cosechado por una edición impresa), 436 (referida, como otras, a la combinación de verso y música para cantar), 456, 467, 474 (en la línea del frecuentado argumento de que “los versos fuerzan la materia”)³⁷, 568, 569, 607 (en este caso contra un poeta cómico) o 615, por no agotar la nómina.

La cantidad y los matices reflejados en la serie de ejercicios satíricos contra otros moradores o aspirantes a la república del verso denota sin lugar a dudas la vigencia de la situación y el activo papel que en ella tomó el jurado cordobés, cuya singularidad principal radica en el hecho del cauce elegido y, sobre todo, en la decisión de fijar estas pullas como materia de una obra en la que el personaje sosias del autor exhibe su ingenio. Se trata de toda una declaración (y de una reivindicación) del papel concedido a este valor en la definición de una poética que apunta sin recato al conceptismo a modo de eficaz puente entre la condición de *facetis* reclamada para el cortesano en la línea de Castiglione y la agudeza graciana como clave epistemológica y retórica³⁸. La plasmación señera

36 Un panorama del subgénero y una propuesta de categorización se encuentra en Eduardo Chivite Tortosa, *La sátira contra la mala poesía. Antología de poesía satírica del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007, procedente de su tesis doctoral (Universidad de Córdoba, 2008).

37 Lo estudia Evangelina Rodríguez Cuadros, “Los versos fuerzan la materia. Algunas notas sobre la métrica y rítmica en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 4 (1985), pp. 117-137.

38 La complejidad del panorama queda registrada en Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slaktine, 1992.

es, como cabía esperar, la copla de repente, en cuya práctica el personaje Rufo hace gala de su magisterio, proyectando la capacidad del autor que emula. Lo que distingue a este, como queda señalado, es el traslado de ese ejercicio efímero a la fijación de la escritura y aun de la imprenta, así como la consciente reflexión que este traslado³⁹ promueve y que no deja de plasmarse en las propias apotegmas, cuando estas toman como asunto algunos de los puntos clave en las transformaciones conducentes al “arte nuevo” que se consolidará en el siglo siguiente.

Desde los aspectos más sociológicos a los directamente relacionados con la conciencia autorial, pasando por los problemas de poética, los textos de Rufo contrapesan su brevedad con una enjundia conceptual que, desechando sospechas de inconsciencia, no deja de alcanzar un importantísimo nivel de significación. Así se muestra en su percepción de una abundancia de poetas convertida en lugar común⁴⁰ y, en especial, del sustento que para la misma representan unas posibilidades de profesionalización muy directamente apoyadas, en el caso de la poesía, en la relación de verso y música, fundamental en el asentamiento del romancero nuevo. Así lo plasma en la apotegma 94:

Sin duda, este tiempo florece de poetas que hacen romances y músicos que les dan sonadas, lo uno y lo otro con notable gracia y aviso. Pues, como es casi ordinario amoldar los músicos los tonos con la primera copla de cada romance, dijo a uno de los poetas que mejor componen que escusase en el principio afecto ni estrañeza particular, si en todo el romance no pudiese continualla, porque, de no havello, resulta que el primer cuartete se lleva el mayorazgo de la propiedad de la sonada y deja pobres a todos los demás.

Llama la atención la forma “tratadística” frente a la dialogada habitual, la conciencia técnica de quien se coloca en posición de magisterio, la

39 Estamos ante una verdadera “transcodificación” o “transdiscursividad”, si pasamos del léxico de la época a la jerga tecnificada de la teoría posmoderna. En todo caso, se trata de una sustancial alteración pragmática que, por la vía de la recepción, no deja de afectar al sentido último de los textos transmitidos.

40 Recojo un muestrario de referencia y valoro su significación en los apartados “Las zahurdas del Parnaso” y “«Cuerpo de mí con tanta poetambre»”, en Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica*, pp. 90-102.

consideración del equilibrio (“gracia y aviso”) entre *natura* y *ars* a la que habremos de volver y, finalmente, un nuevo recurso a la metáfora socioeconómica (“mayorazgo” y “pobres”) para representar la poesía. Nótese cómo esta última fórmula guarda estrecha relación con la inicial consideración sobre la abundancia de romancistas y el papel que él mismo, autor de la serie dedicada a los comendadores de Córdoba⁴¹, se otorga como maestro o mayorazgo de sus homólogos. Llevada a extremos de cierta crueldad, esta consciencia de una cierta superioridad (no siempre avalada por la realidad personal) se manifiesta en otro ejemplo de rivalidad, en la apotegma 299, con la explotación de lo que llega a convertirse en tópico en la caracterización del escritor, su menesterosidad:

Un mal poeta y que perecía de hambre, oyendo una estancia de las tuyas donde decía “tridente”, dijo: “Ese ‘tridente’ está ocioso en esa octava”. Respondió: “Harto más lo están los ocho que tenéis en esa boca”.

Sin duda refiriéndose a una lectura de *La Austriada*, por la mención a una estancia u octava real, la anécdota es reflejo de la frecuencia con que los poetas solían enmendar sus versos, en ocasiones con voluntad colaborativa y, en otros casos, como parece ser este, con intención de zaherir y mostrar las debilidades del rival.

Rufo se retrata en las *Apotegmas* como un crítico activo. Ni los poemas singulares ni los poetas como tales escapan a un ingenio tan agudo como la conciencia mostrada con respecto a los valores del verso. Su cuestionamiento alcanza también a ciertas actitudes convertidas en hábitos líricos y marcas de la poesía del momento. Ya lo oímos denunciar a quienes se confiesan a gritos. En relación con ello se encuentra otro de los legados del petrarquismo, identificado con el narcisismo inherente a toda escritura del yo y expresión sentimental. Uno de los ejemplos, la apotegma 153, se presenta en el habitual formato de la respuesta aguda:

Cierto poeta que, sin hacelle agravio, ni era bien dispuesto ni tenía buen rostro, escribiendo su retrato, se pintó tan lisonjeramente, que sólo acusó su gentileza de que tenía roma la nariz. Y dijo: “Si el retrato fuera verdadero, bien os pudiéramos llamar Narciso el romo”.

41 Véase Pedro Ruiz Pérez, “Paradigmas genéricos”.

Por las mismas fechas, podría atenderse a que no estaban lejos los retratos idealizados de Lope o las respuestas burlescas de Góngora en los primeros pasos del romancero nuevo, antes de que el retrato o pintura se convirtiera en un verdadero subgénero en menos de un siglo. Rufo parece apuntar con su donaire menos a los defectos físicos del poeta que a su amaneramiento al hilo de una moda. En una línea similar, la apotegma 445 hace preceder al golpe de ingenio una amplia y no superficial reflexión, en el que el personaje decidor deja la voz al autor al que sirve de máscara autoficcional:

Aunque es tan natural a todos los hombres el engañarse en el juicio de sus propias cosas, sobornados del amor de sí mismos, en ninguna acción parece que les comprende esta plaga tan universalmente como en las obras de poesía, o por ser muy hijas del entendimiento, y siempre tan semejantes a él, que le enamoran y enhechizan, o porque no hay copla que tan mal suene, que deje de hallar orejas de Midas a quien aplazga y contente, para mayor engaño del autor que la compuso. En fin, no hay herejes más obstinados en la opinión de sus setas que los rudos profesores de esta divina y mal premiada arte, y de aquí procede que los que menos de ella alcanzan presumen más de poetas. Pues, como uno de estos llegase a él con quejas y fieros sobre que le habían dicho que censuraba sus versos, muy metido en cólera, diciendo que él estaba estimado con justa causa por famosísimo poeta, y que él se la había dado para perderse, a todo lo cual respondió: “Por cierto, señor, yo os tengo por mejor poeta que al Rey”.

En esta ocasión no satiriza la proyección narcisista en el verso, sino la actitud de satisfacción con la obra propia, que el jurado convierte en signo de la abundancia de poetas y de los malos hábitos adquiridos, procedentes de los juegos cortesanos y académicos, pero que pronto la configuración de un campo literario abierto va a poner en solfa, colocando a cada cual en su lugar y estableciendo en el parnaso una jerarquía tomada del modelo social de la corte.

Con una estructura similar, la apotegma 500 ofrece una reflexión sobre las debatidas relaciones entre *natura* y *ars*, de las que depende la calidad de un poeta y sus posibles engaños provocados por el entusiasmo:

Como hay mujeres feas que, siendo ricas, se dan a entender que a poder de atavíos han de suplir con curiosidad los defectos de la naturaleza, de la misma manera piensan algunos que por ser estudiosos y leídos han de salir buenos poetas, siendo cosa, si no del todo ajena de sus ingenios, a lo menos, cuesta arriba y llena de aspereza. Y para más confirmación de este engaño nunca les faltan aficionados que los desvanezcan. Pues, como un hombre que era aficionadísimo de un poeta por accidente defendiese sus musas con decir que era hombre que sabía, le dijo: “No es todo uno ser maestro de capilla y tener buena voz”.

Si la apelación al ingenio cordobés ya había establecido una referencia acerca de la preeminencia del natural, alejado ahora de orgullos localistas y más en clave de preceptista, Rufo muestra a las claras su inclinación hacia el bando defensor del principio de *poeta nascitur*, en una incipiente poética del ingenio que se aleja de los cultismos superficiales, concebidos como “atavíos” o “curiosidad” proporcionados por una circunstancia material ajena al verdadero ser del poeta. En el caso de la epopeya, como para él mismo representa *La Austriada*, la *natura* muestra sus valores en el arrebató del canto y en el sentido testimonial procedente de su cercanía al héroe glorificado. Para las *Apotegmas*, en cambio, el valor es de estricta aplicación, pues nacen del ingenio, se realizan en un marco de oralidad y la llaneza de la escritura (parataxis, concisión, estilo directo...) las hace pervivir con esa inmediatez. *Pro domo sua*, sin duda, nuestro autor interviene, incluso en un marco como éste, en el debate que en muy pocos años encontrará cumplida formulación en los tratados del aristotélico López Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596) y el platónico Luis Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*, 1602). Todo ello concentrado en un donaire.

Las *Apotegmas* no sólo dan campo a la observación maliciosa del entorno poético o la toma de posición en algunas de las cuestiones del día. En su multiplicidad dan también campo para la batalla por la reivindicación de la propia obra, incluyendo la defensa frente a ataques como los que él mismo lanzaba y la manifestación del orgullo por lo escrito en línea con lo cuestionado en la apotegma 445. Es muestra de esto último, ya desde los preliminares de la obra, la justificación que en el prólogo “Al lector”

hace de las opciones adoptadas para el texto, mientras que en el mismo se reiteran las alusiones a *La Austriada*, dando respuesta a las objeciones suscitadas acerca de la veracidad de algunos de sus detalles (apoteagma 223), justificando, como hemos visto (102), la renuncia a continuarla (356) o jactándose de los 500 ducados que el rey le concedió por ella (376). De estas referencias, una de las más significativas, por las facetas que muestra, es la apoteagma 476:

Quejósele ásperamente cierto caballero, buen soldado, de que, según le habían dicho, no era posible dejar de haber tenido larga y especial noticia de su valor y servicios. Pues, como no admitiese bien ni mal el decille que ni las relaciones por donde escribió trataban de él, ni por otra vía hasta aquella hora había tenido luz de su particular, como fuera razón, le preguntó últimamente si había leído *La Austriada*. El caballero respondió que no había topado con ningún tomo de ella, mas de que se lo habían dicho. Respondió: “Pues, si de cinco mil cuerpos que se han impreso no habéis topado con uno, ¿qué mucho que yo no haya topado con vos, que sois sólo uno?”.

Aparecen en ella las quejas y protestas ajenas por la falta de veracidad o cumplida noticia, la reivindicación propia del uso de fuentes fidedignas y, finalmente, la orgullosa noticia de las reediciones de su título, cuantificadas en el número de ejemplares en circulación. Sobre el golpe de ingenio con que Rufo remata la disputa se impone una observación más latente y soterrada, pero más trascendente: el reconocimiento que los destinatarios hacían respecto al valor de la obra y de su capacidad para inmortalizar a sus protagonistas, incluso cuando se trata de personajes secundarios, casi extras en un movimiento de masas. Más incluso que el aplauso, el autor muestra con este lamento del caballero ofendido la importancia y repercusión de su obra, de la que se muestra “desvanecido”, por usar su propio término, y quejoso, por tanto, de no haber encontrado el mecenazgo necesario para cumplir su papel de Virgilio con una continuación de la entrega impresa.

Puede concluir este repaso por la actitud autorial manifiesta (y cabría decir construida) en las *Apotegmas* con dos en las que Rufo se enfrenta al problema de las falsas atribuciones, ya en forma de apropiación inde-

bida, ya en la de usar su nombre en vano para apadrinar textos que no le corresponden o que se aplican a un sentido que nada tiene que ver con el original. Es este último el caso de la apotegma 292, en la que, a propósito de una letra en redondilla improvisada a petición de don Luis de Guzmán y sus penas de amor, afirma que “hase dicho cuándo y cómo y por quién se hizo este villancico, porque no ha faltado quien lo aplique a diferentes propósitos, ni poetas que lo prohijen”. Sin duda, podría tratarse en esta situación de una no ilegítima, aunque un tanto abusiva, práctica de la glosa, como la que el propio Rufo exhibe en más de una ocasión ante versos especialmente difíciles, como en la apotegma 243 o en la 185, a propósito de un octosílabo de Montemayor. Quizá por ello Rufo no pasa de un tibio (y, en el fondo, orgulloso) lamento por el éxito de su creación. Algo muy distinto ocurre cuando el robo es directo y tiene responsable conocido; entonces, como en la apotegma 92, el ataque es franco, y la agudeza verbal se convierte en la del dardo envenenado:

Dijéronle unos caballeros que se decía en la Corte que una apotegma suya que comienza “No fíes en prometido” la había hecho un hombre que llamaban Pico de Oro. A lo cual respondió: “Basta que me quiten el oro, sin que también me quiten el pico”.

La enésima referencia al beneficio económico perseguido con su ejercicio de la pluma y del donaire no empaña la limpidez del juego de *mise en abyme* que representa la mención a una de sus apotegmas en el libro que las contiene, en franco ejercicio de autorreferencialidad. La reivindicación de la autoría, convertida en verdadero derecho de propiedad *avant la lettre* por su repercusión monetaria, aparece unida al juego del desdoblamiento. En un libro en que el protagonista remeda y refleja la imagen del autor, no sorprende encontrar este reflejo especular de una apotegma que habla de otra apotegma. Texto, obra y autor quedan así reafirmados en el desdoblamiento y el despliegue, convirtiendo lo que tiene de polifonía (también en sentido bajtiniano) en una clara estrategia para la afirmación de una voz autorial. Y esto nos lleva a unas conclusiones con una mirada sobre el conjunto de la producción de Rufo.

3. EL AUTOR TRAS LA CARÁTULA DE LA OBRA

Aun antes de acceder a su texto, el primero que entrega a la imprenta, el lector de Rufo en 1584 lo primero que encuentra en los preliminares de *La Austriada* es el grabado con el busto del autor, su imagen fijada para la curiosidad y quizá también para la posteridad. La variable fisonomía de un sujeto vital queda detenida en una pose, de gesto e indumentaria, seleccionada, escogida cuidadosamente para la ocasión. De manera similar, la opción compositiva de las *Apotegmas* y la transfiguración del autor en personaje componen otra figura doce años después. La diferencia es que en este caso referencias como las espigadas en el apartado anterior remiten de manera directa a una realidad de la que forma parte el individuo real Juan Rufo, incluida su faceta de escritor, y ello crea una corriente de comunicación entre ambos planos que, más que borrar la frontera, permite entrever sus diferencias. Por detrás de ambas carátulas teatralizadas asoma el hombre real, el escritor preocupado por su obra y ocupado en definirla y posicionarla con solvencia y garantías para su buena acogida. Pero detrás de ellas, a continuación y como resultado de las mismas, emerge la conformación de un autor que se va creando a lo largo de las obras que componen su trayectoria. Consciente de ello, Rufo se suma a la nómina de escritores que, cada vez más establecidos en la relación con la imprenta, conciben su propia trayectoria como un eficaz modo de diseñar su imagen. Tras los resultados poco favorables de la epopeya, el escritor aborda su colección de dichos faceciosos como una herramienta para la construcción de su imagen y para redefinir su posición en el campo, revelando a la vez el sujeto autorial que late entre las bambalinas y explicitando el papel que quiere jugar en la república de las letras.

Desde más de un punto de vista, la colección de apotegmas constituye un punto central en la obra de Juan Rufo. Aunque la tensión entre oralidad y escritura sigue siendo inherente a una gran parte de la producción literaria todavía bien entrado el siglo XVII, y Juan Rufo explota esta circunstancia en su verso épico y lírico, es sin duda alguna en las *Apotegmas* donde se convierte en elemento estructural y estructurante, al presentarse expresamente como transcripción (e impresión) de unos hechos de oralidad, a los que remite ya desde el título, incluyendo su condición seriada y yuxtapuesta. También el título elegido y justificado en el prólogo apunta

a un valor de hibridación en el texto, entre el seguimiento de los modelos clásicos (dominante en *La Austríada*) y la actualización de un “humanismo vulgar” que tiene como paradigma la conversación en la plaza pública, al modo en que se despliega un verso también heteróclito, instalado de lleno en lo que ya es una tradición romance. Sin que falte otra muestra de la capacidad de hibridación, la colección de donaires aparece marcada por el uso dominante de la prosa, frente a lo que ocurre en el resto de la producción de Rufo; la abundante inclusión de piezas en verso materializa el fuerte componente (destacado en las páginas previas) de autorreferencialidad que el autor maneja para referirse a sus textos, también los incluidos en la colección (apoteagma 92) o insertos en el mismo volumen (el esbozo de continuación de la epopeya sobre don Juan de Austria aludido en la apoteagma 541), de forma que los dichos del personaje Juan Rufo se erigen como una atalaya desde la que se observa el resto de la obra del autor real, la de rango más elevado y la situada en el plano inferior de la jerarquía de los géneros. Editorialmente, en fin, la centralidad se impone si prescindimos de la unidad volumen (medida de imprenta) a favor de una implícita noción de libro (unidad textual); en ese caso, la secuencia es evidente: un poema épico, un conjunto de facecias y, al final, una miscelánea poética, no muy alejada de lo que por esos mismos años va asentándose como un volumen de “varias rimas”, con Espinel como referente destacado.

Lo que parece una azarosa distribución o un cumplimiento del habitual designio de *varietas* en los tanteos genéricos dentro de un campo literario en formación, bien pudo ser exactamente eso. El factor diferencial de nuestro autor, con las *Apotegmas* como catalizador, es una conciencia de la situación y una estrategia, metarreferencial y editorial, para rentabilizarla en un ejercicio con mucho de autorrepresentación o *self-fashioning*, del que la máscara autorial solo es el más superficial y evidente de los gestos. Impreso y no sin éxito el poema épico, su vida editorial y los proyectos de continuación que impulsa mueven también la reflexión del autor, y surge entonces la voluntad de dotar de un designio al conjunto de su obra. Con el pie forzado de la caracterización genérica de su primicia, Rufo dibuja con una conciencia bastante precisa una inversión de la trayectoria virgiliana para caracterizar la suya, en un movimiento en principio descendente que lleva de la condición de rapsoda del héroe militar

a la familiaridad del padre que aconseja a su hijo en tiernas redondillas. Ligado a la renuncia a las pretensiones cortesanas y la inmersión en el campo literario, el gesto del jurado cordobés tiene algo de *recusatio* frente al modelo de orden más clasicista, a partir de la asunción de un perfil autorial como el establecido para el “Juan Rufo” trazado en las *Apotegmas*, que acepta la condición de chocarrero sin menoscabo de sus sentencias morales o sus reflexiones de poética. En un volumen misceláneo que combina los *dicta* y las composiciones líricas, la condición ambivalente del personaje encarna, a la vez que una actualización del *vir doctus et facetus*, la del modelo horaciano de *delectare et prodesse* en el marco de un mercado creciente. Al servicio del mismo o, sencillamente, aprovechando sus virtualidades, el autor moldea su discurso y aun su propia imagen, a partir de la condición de un sujeto conflictivo (ya desde lo racial y social) que se construye a través de su escritura y por medio de la publicación.

También en lo que la diversidad genérica tiene de tanteos obligados por los cambios en la república literaria, Juan Rufo se presenta, con algunas diferencias de grado con respecto a sus coetáneos, como un escritor en el sentido pleno y moderno del término, a pesar de que, como Moisés, señala la entrada en la tierra prometida sin llegar a franquearla, como le corresponderá hacer a la generación siguiente, encabezada por Lope. Junto al gesto de ese señalamiento, las páginas precedentes han intentado ordenar la búsqueda de sus huellas en la travesía del desierto, ese espacio de transición que lleva desde el confort del salón cortesano a la intemperie de un mercado abierto. Ahí se sitúan las pretensiones de transformar la posición de criado del héroe de Lepanto en el papel de cronista de sus hazañas o el cargo oficial correspondiente, como también se encargaría de perseguir tenazmente el Fénix; y ahí también anida la contradicción de acompañar el elogio de las armas en un marco cortesano con la búsqueda de patrocinio en la instancia urbana del cabildo cordobés en forma de una dotación económica para cubrir los gastos de impresión que el poeta gestionó con puntos de estafa, más cerca del tahúr de garito que del rapsoda o el jurado de la ciudad.

La constatación dolorosa de que el camino quedaba frustrado por la imposibilidad o la impasibilidad del mecenazgo para sustentar su empresa mueve el golpe de péndulo que lleva al poeta a conformar literariamente

un precedente del loco predicador Amaro, barroco y sevillano⁴², sobre los elementos de base humanista del hablista bufonesco y moralizador, con precedentes en el doctor Villalobos, el hombre de placer Francisillo de Zúñiga o el predicador y mixtificador fray Antonio de Guevara. Cada uno de ellos aportó en la primera mitad del siglo XVI variantes a la noción de ingenio y entretenimiento requerida por una corte en la que primaba el valor del *vir doctus et facetus*; también cada uno de ellos eligió modalidades genéricas y temáticas diferentes, como su relación con la imprenta (desde el manuscrito de don Francés a la profusión del obispo de Mondoñedo). La aportación de Rufo en esta deriva es haber trasladado su figura y su rol desde el salón cortesano a las calles de la ciudad y, en particular, haberlo forjado en el taller de la imprenta, desde el que su libro llega hasta el espacio intermedio del gabinete del lector mediano. Así lo manifiesta en el texto mismo de sus *Apotegmas* (307), y este es uno de los rasgos que confieren a la obra su intensa dimensión metaliteraria a partir de un juego de ficción autorial, doblando el rostro en máscara, que es la forma hispana y un tanto apicarada del *self-fashioning*, tal como quedaba apuntado en el arranque de estas páginas.

En la lucha por ocupar el centro, en una tensión dialéctica con los modelos, los clásicos y los más inmediatos en el plano sociocultural, sin liberarse de las contradicciones y la superposición de imágenes (la del retrato con componentes caballerescos y la de la figura entregada al ingenio callejero), las caras de Juan Rufo son huellas complementarias en un proceso de construcción de una identidad autorial (y en su caso también social) que comienza con la firma para, desde su misma mixtificación, revelar la intrínseca condición de máscara, que alcanza su momento culminante en el desdoblamiento de esa identidad única y, a la vez, escindida del autor de apotegmas, las surgidas en el despliegue de la oralidad y las fijadas en un discurso escrito e impreso, las que llevan del simple ingenio a la condición de escritor y a su necesidad de fijarse con un apellido “literaturizado” y con un retrato propio de los *virii illustres*. Como los recogidos por Sexto Rufo.

42 Véase Luis Estepa, “Notas introductorias”, en *Sermones predicables del loco don Amaro*, ed. L. Estepa, Madrid, Mayo de Oro, 1987, pp. 15-135.