

## LA LITERATURA SEGÚN FERNANDO DE ROJAS<sup>1</sup>

**Carlos Heusch**

*École normale supérieure  
Lettres et Sciences humaines,  
PRES «Université de Lyon»  
CIHAM (UMR 5648 CNRS)*

En sus estudios sobre la obra de arte, André Malraux hizo a menudo hincapié en la idea que el artista empieza siempre por el pastiche, por una imitación consciente, dentro de la cual, clandestinamente, anida el genio. Rojas y Jean de Meung no podrían ser dos tipos más distintos de continuador. Éste se distancia considerablemente de su predecesor, Guillaume de Lorris, primitivo autor del *Roman de la Rose*, aquél, en cambio, es un imitador con tal talento que no ha faltado quien formule para *La Celestina* la hipótesis de la autoría única y considere como pura convención literaria los textos preliminares en los cuales el bachiller se presenta como autor secundario<sup>2</sup>. Rojas ha querido fundirse en ese primer autor al que tanto admira, cuya obra ha leído hasta el hastío, en una especie de lectura compulsiva de hidrópico<sup>3</sup>. Remeda su estilo,

---

<sup>1</sup> Este trabajo deriva de una primera versión en francés que se publicó con el título «*La littérature selon Fernando de Rojas*» en la revista *Les langues Néo-latines*, n° 347, diciembre de 2008.

<sup>2</sup> Esta hipótesis se halla hoy día de lo más cuestionada y prácticamente cuenta solo con el respaldo de Emilio de Miguel, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos («Biblioteca románica hispánica»), 1996.

<sup>3</sup> «Leylo tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leýa, tanta más necessidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava...», p. 200. Todas las citas de *La*

su genio y su tono; prolonga asimismo la «invención» moldeando a los personajes siguiendo al pie de la letra los bosquejos dejados por el primer autor.

Sin embargo, el artista del pastiche del que habla Malraux lo es siempre de manera efímera: consigue muy rápido ir más allá de ese primer estado de imitación para hallar su propia vía y por tanto su voz propia. Son muchos los críticos que aluden a la «traición» de Rojas, a las distancias que toma no sólo con respecto al género que se supone está siguiendo —la comedia humanística— sino también con relación al primer autor. Probablemente, a éste —cuyo academicismo asoma en varios lugares<sup>4</sup>— le hubiera costado horrores reconocer como suya la *Comedia* en quince actos y sin duda habría repudiado a las claras la *Tragicomedia* de veintiuno. El proceso de escritura debió de corresponder en Rojas, autor novel, como él mismo lo dice<sup>5</sup>, a una verdadera toma de conciencia literaria. El primer autor le ofrece los parámetros fundamentales de una escritura radicalmente nueva —y Rojas insiste con farrago en el carácter inaudito «en nuestra castellana lengua» de la obra que continúa—; pero la explotación de dichos parámetros lo lleva a forjarse una idea de la literatura de la cual *La Celestina* va a ser *in fine* la plasmación más significativa.

El objeto de este trabajo es evidenciar el papel que desempeña esta progresiva teorización de la literatura coincidente, en el autor de *La Celestina*, con el acto mismo de escritura, algo que, por lo demás, podría ser una de las razones de mayor peso de la nueva etapa creadora de Rojas que desemboca en la *Tragicomedia*. Considero

---

*Celestina*, salvo indicación contraria, están sacadas de la última edición de Peter Russell, Madrid, Castalia, 2001.

<sup>4</sup> No faltan huellas de los ambientes académicos en el anónimo. Sus fuentes son las de un universitario que ha pisado las aulas de la facultad de artes, concretamente la salmantina (aristotelismo, naturalismo, senequismo...). Además su escritura se asemeja a menudo a un académico «ejercicio de estilo» con trasfondo de imitación de los clásicos. Está por consiguiente muy cerca del modelo de la comedia humanística de los italianos de finales del xiv y principios del xv.

<sup>5</sup> En las primeras coplas de los versos acrósticos, Rojas desarrolla la metáfora de la hormiga alada. Da a entender que sus «alas» de escritor (también alude a la «pluma») son jóvenes y frágiles pues son «nascidas de ogaño», p. 206.

que las especificidades de la escritura final del bachiller son fruto de dicha reflexión literaria<sup>6</sup>.

\* \* \*

Uno de los grandes misterios en torno a la figura de Fernando de Rojas estriba en el hecho paradójico de que una vez puesto el punto final a la última versión de su exitosa *Celestina* no escribió nunca más nada. Una vez terminados sus estudios, Rojas se vuelve a su tierra y se asienta como abogado en Talavera donde se afanará por granjear hacienda ejerciendo su respetable oficio. De su trato con la literatura no quedará más que su afición a la lectura, como lo prueba el inventario de su biblioteca. Nada, en cambio, de su afición a la escritura: ni papeles, ni correspondencia. No podemos por tanto buscar en otros lugares huellas de su pensamiento literario. Acaso consciente de que su carrera literaria iba a ser de *one shot*, Rojas parece haber puesto en su *Celestina* cuanto tenía que decir y después calló para siempre.

Es pues en la misma *Celestina* donde podemos rastrear las bases de lo que yo llamaría la «poética rojiana». Se encuentran éstas en un texto capital y muy estudiado aunque rara vez como crisol de una teoría literaria. Rojas, todo sea dicho, se las ingenió para dejar bien solapado semejante propósito, temeroso, sin duda, de las crueles aves de rapiña, ávidas de hormigas aladas; me refiero, claro está, a esos detractores a los que alude en varias ocasiones. El mayor acierto retórico o estratégico de dicho texto tal vez resida precisamente en ese admirable desvío de la atención del lector hacia otras consideraciones con el fin de ocultar lo que, en mi opinión, es lo esencial: el hecho de que Rojas nos está expresando la idea que se hace de la «buena» literatura y también del «buen» lector. En otras palabras, este texto encierra la «poética» y la «estética de la recepción» de Fernando de Rojas. Este texto es, además, tanto más importante cuanto que podemos dar por supuesto que se trata, de hecho, de lo *último* que escribió Rojas y, de algún modo, es su testamento literario. Es su adiós a la literatura y lo aprovecha pre-

---

<sup>6</sup> Me es imposible en el marco de estas pocas páginas pasar revista de manera pormenorizada a todos los efectos «artísticos», en el sentido de Lida, de esa poética expresada por Rojas. Remito al lector a mi libro sobre *La Celestina*: Carlos Heusch, *L'Invention de Rojas* : La Célestine, Paris, PUF, 2008.

cisamente para hablar de literatura, tras, tal vez, varios años de creación celestinesca: una primera versión de juventud, difundida en un círculo relativamente cerrado, acaso impresa (pensemos en la edición burgalesa que no lleva piezas liminares), otra versión amparada en un descomunal aparato de defensivas armas retóricas, como «El Autor a un su amigo» y los versos acrósticos, con las cuales intenta responder a las severas críticas y que dará las versiones de Toledo y Sevilla; y por fin una versión definitiva, totalmente revisada y aumentada, que, en principio debía sustituirse a todas las anteriores.

Este texto, huelga sin duda decirlo, es el prólogo de la *Tragicomedia*. En él, tras un largo rodeo erudito tomado de Petrarca, Rojas justifica la nueva versión de la obra. En efecto, al final del prólogo, dice haber seguido la opinión de la mayoría de lectores que se había quedado in albis tras la muerte súbita de los amantes. De ahí que se decidiera a meter de nuevo la péñola en el tintero, supuestamente para alargar “el processo de su deleyte destes amantes” (p. 220). No viene al caso comentar aquí dicha justificación de la versión «larga» de *La Celestina*. Tampoco se trata de comentar la paráfrasis —por no decir plagio— de Petrarca que tanta tinta ha hecho correr ya, en torno a la idea del mundo como contienda permanente<sup>7</sup>. Voy a centrarme en unas pocas líneas del prólogo constreñidas entre ese derroche de erudición y las supuestas primeras reacciones críticas ante el texto. Tal vez por ese motivo dichas líneas han pasado, como quien dice, desapercibidas. Ahora bien, para mí es ahí donde se encuentra el corazón del prólogo, hábilmente escondido<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Remito a las recientes monografías sobre el tema y a su bibliografía: Consolación Baranda, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004 y Pilar Carrasco, *El mundo como contienda, estudios sobre La Celestina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000.

<sup>8</sup> Por lo que he alcanzado a ver, que desde luego no es todo, la crítica no se ha ocupado demasiado de estas líneas del Prólogo. Remito a algunos trabajos que han tocado el tema como: Joseph SNOW, «Fernando de Rojas as first reader: Reader Response Criticism and *Celestina*» in: M. VAQUERO y A. DEYERMOND (ed.), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charkles F. Fraker*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, pp. 245-258, donde aparece la noción de «*Ideal reader*»; Eukene LACARRA, «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*», *Studi Ispanici*, 1987-1988, pp. 47-62 (repblicado en Santiago LÓPEZ-RÍOS, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Tres Can-

Fijémonos en el texto. Tras una larga enumeración en la que se pasa revista a todas las especies de cosas y seres, Rojas, siguiendo a Petrarca, habla del hombre para afirmar que en cualquier edad hay discordia. Los niños se pelean jugando, los adolescentes aprendiendo, los jóvenes o «mozos» a causa de los placeres sensuales, mientras que los ancianos, por su lado, luchan contra las enfermedades. De semejante ley general, Rojas pasa a una especie de reducción a lo particular no exenta de humor: forzosamente, ha de pasar lo mismo con su propia obra — «estos papeles» — que ha de ser también objeto de contienda para cualquier edad. Los niños pequeños se servirán del libro como de un juguete que van a romper; los adolescentes se atufarán por no conseguir entenderlo y los jóvenes hallarán en él motivo de discordia entre ellos a causa de la interpretación del mismo. Observemos, de paso, que Rojas elimina de cuajo del universo de sus destinatarios a los «ancianos» para quienes el libro resulta aún más inútil, al parecer, que para los niños analfabetos: éstos, al menos, lo pueden transformar en juguete. Si *La Celestina* es una obra explícitamente concebida para la juventud, para esa «alegre juventud y mancebía» (p. 218), es entre esos destinatarios por excelencia donde vamos a encontrar no ya diferentes formas de discordia — eso ya lo ha dicho antes Rojas<sup>9</sup> — sino tres tipos específicos de lectores — que es lo que le interesa ahora —, es decir, tres actitudes frente al texto literario, tras las cuales se esconden tres concepciones del texto literario. El tema, por lo tanto, ha cambiado. De pronto Rojas abandona la paráfrasis de Petrarca sobre la contienda universal y, por vez primera como quien dice desde el principio del prólogo, toma la palabra personalmente y no por boca de otro, para hablar precisamente del texto literario y sus lectores:

---

tos, Istmo, 2001, p. 457-474). No comparto la interpretación de George Shipley (G. SHIPLEY, «Autoridad y experiencia en *La Celestina*», in: S. LÓPEZ RÍOS, *op. cit.*, pp. 546-578) quien considera que Rojas, en su Prólogo, no menciona sino a «malos lectores» de su obra.

<sup>9</sup> «No quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros oscura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a sólo Dios pertenesce», p. 218.

Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de camino (p. 218).

Este primer tipo de lectores, a todas luces el más pernicioso, está compuesto por aquellos que, en un texto literario, no ven más que la «historia» propiamente dicha, «la hystoria toda junta», es decir: «¿de qué habla?», «¿qué cuenta?». Esos lectores que no ven en la obra literaria más que esa especie de «argumento», más que el estricto encadenamiento de acciones que se desarrollan o son contadas, no perciben, según Rojas, sino la parte más ínfima de la obra: los huesos secos de su esqueleto. Huesos «sin virtud», es decir sin fuerza, sin vigor, sin substancia, sin «médula», como dirían Rabelais o Montaigne. Esos lectores, en efecto, no son de los que saben quebrar el hueso para ir en busca de la sustanciosa médula. Antes, al contrario, como si fueran perros, se contentan con roer en vano los huesos descarnados que el autor les lanza: simplemente una historia, un contenido que se puede resumir en unas pocas palabras sin interés. Por ello, arremete Rojas, unas líneas más abajo, contra la decisión de los editores de añadir argumentos al principio de cada acto:

Que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúblicas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía – una cosa bien escusada según lo que los antiguos escriptores usaron (p. 219).

Rojas está en contra de dicha práctica —que Russell asocia con la *ordinatio* medieval— no sólo porque es contraria a los usos de la comedia clásica sino también y sobre todo porque, para él, «narrar en breve», quedarse únicamente con la historia, con el argumento, es como mostrar el esqueleto descarnado de la obra, mientras que lo que a él le interesa es precisamente la «carne» de dicha obra. Hay que destacar que, para Rojas, lectores de semejante jaez no valen más que para un tipo muy específico de literatura: la de las historias que se cuentan para evitar el tedio en un largo viaje y que parecen merecerle a Rojas un desprecio supino. «Cuento de camino» llama a esa infraliteratura de viaje que correspondería, *mutatis mutandis*, a lo que se conoce hoy en Francia

como literatura «de estación»: «*roman de gare*», es decir una literatura de poca calidad, basada en la pura diversión y pasatiempo y en la cual lo único destacable sería precisamente una historia, un «cuento»<sup>10</sup>. No sin una pizca de elitismo intelectual, Rojas aboga por la idea que la literatura debe ir a buscar su sustancia, su carne, fuera de la historia que cuenta. ¿Dónde entonces?

En la terminología literaria de Rojas, lo que se opone a la historia tiene un nombre específico como lo podemos observar leyendo con atención una de las primeras piezas preliminares, «El autor a un su amigo». Al aludir a la obra del primer autor, Rojas afirma:

Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fontezicas de philosophía (p. 201).

La crítica suele quedarse con esas «fontezicas de philosophía» sin prestar demasiada atención al hecho de que, ya en tiempos de la *Comedia*, existe una oposición radical terminológica entre «historia» (o «ficción») y las «particularidades». No es un detalle sin importancia; como hemos visto, algunos años (¿?) después, cuando redacta su último texto, Rojas vuelve a insistir en dicha oposición: «la *hystoria* toda junta, no aprovechándose de las *particularidades*». El mal lector es, por lo tanto, aquel que, preocupado sólo por la historia, no se interesa en absoluto por las «particularidades», ésas que, lógicamente, desaparecen por completo en cuanto uno se pone a «narrar en breve». ¿Qué debemos entender por «particularidades»?

Un rastreo de las apariciones del término en los textos medievales tiende a apuntar hacia un tecnicismo académico que, en romance castellano, se emplea, solo a partir del siglo xv, en textos esencialmente jurídicos y cancillerescos. Se insiste así, por ejemplo, en todas las «particularidades» de un pacto o código o en el hecho de que dos reinos puedan parecerse en «algunas particularidades»<sup>11</sup>, compréndase,

---

<sup>10</sup> Poco sabemos sobre esa literatura «de camino» en tiempos de Rojas. Parece verosímil que se trate de los albores de los pliegos de cordel o de la literatura popular impresa, aunque no debemos descartar la tradición oral y folclórica como la estudiada por Maxime Chevalier.

<sup>11</sup> Remitimos a los ejemplos del CORDE de la expresión «particularidades».

en ambos casos, «cosas menudas», «detalles». El término, claro está, viene del latín filosófico, el de los primeros comentaristas de la lógica de Aristóteles y se remonta, por lo menos, a Boecio donde aparece ya con frecuencia la *particularitas* (por ejemplo en sus comentarios sobre las *Categorías*) para aludir a los «accidentes individuales» de Aristóteles. De ahí llega hasta Abelardo quien se interesa por las particularidades en sus reflexiones sobre los universales (véase, verbigracia, el *De generibus et speciebus*) con el fin de pasar de la teoría aristotélica del *accidente* a la de la «propiedad individual»<sup>12</sup>. Y es que lo *particular* se opone a lo *universal*, dando lugar a esos cuatro tipos de entidades posibles: universal concreto y universal abstracto, por un lado; particular concreto y particular abstracto por el otro. Es posible que dada la importancia de la terminología de la lógica en la universidad escolástica, el tecnicismo haya pasado a otras ramas del saber, concretamente a la retórica y que entonces el término de *particularitas* haya podido emplearse para hablar de las minucias de un texto. En este sentido lo encontramos en uno de los primeros utilizadores del vocablo en lengua romance, Enrique de Villena. En las *Glosas a la Eneida*, Villena opone el «prinçipal e final intencio» de un trozo de la *Eneida* a unas «particularidades» hasta las cuales el poeta no quiere «descender» para no resultar excesivamente prolijo:

E por abreviar la narración syn descender a todas las particularidades, por eso salta, diciendo: *onde fallamos* etc.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Véase Alain de Libéra, «Des accidents aux tropes. Pierre Abélard», *Revue de métaphysique et de morale*, 36 (2002), pp. 479-500.

<sup>13</sup> Se entenderá mejor con algo más de contexto: «Pues partiendo del templo de Minerva, que estava asaz lexos, fasta que al dicho Ylión llegaron non dize si ovieron algún encuentro de gente ho cometieron algunos fechos dignos de recordar. E de presumir es que ovieron muchos topamientos, contiendas e contradiciones, pero déxalo de contar curando de lo prinçipal e final yntencio del combate del grand Ylión, que dexó mayor ympresión en su memoria. E por abreviar la narración syn descender a todas las particularidades, por eso salta, diciendo: *onde fallamos* etc., es a saber, en el dicho Ylión tancta comoçión de armas que paresçió que todos los griegos de la hueste ende fuesen acordadamente llegados e alguno dellos por la çibdat non fuese dispergydo a los particulares robos e quemas», Enrique de Villena, *Traducción y glosas de la Eneida*, ed. de Pedro Cátedra, Salamanca, Biblioteca española del siglo xv, 1989, II, cap. 19, p. 194.

En la glosa siguiente, Villena comenta que el poeta sí ha querido esta vez «desçender» a referir las particularidades para dar más énfasis e intensidad a la narración : «E desçiende a estas particularidades mostrando quexa e cuydado de aquel perdimiento e priesa del grant Ylión»<sup>14</sup>. Villena también se refiere a las «particularidades de los fechos de Troya»<sup>15</sup> para dejar claro lo leído que era el autor. Los numerosos ejemplos de esta expresión en las *Glosas* de Villena vienen a confirmar el sentido de algo tan nimio —salvo si sirve para afianzar el *movere*— que es lo primero que se puede abreviar en un texto o lo primero que se debe dejar para aquellos que quieran saber algo verdaderamente por lo menudo:

E muchas más cosas se podrían dezir... E por non intricar nin dilatar la materia, dexélo a la expeculación de los contemplatyvos, que desean saber estas particularidades para reprehender la diversidad de los vicios e darlo a entender a los que lo non saben<sup>16</sup>.

Villena lo dice claramente: las particularidades en un texto sirven para *dilatar* y por lo tanto pueden ser prescindibles. Y no faltan ejemplos de la aparición de estas «particularidades» cuando Villena practica la figura retórica de la *reticentia*, una *abreviatio*, de algún modo, estilística<sup>17</sup>. Resulta pues aún más significativo que Rojas proceda a una total rehabilitación de dichas particularidades: no sólo no son superfluas o prescindibles sino que, como nos lo dice ya en el texto inicial de la *Comedia*, son para él lo que cuenta de verdad, mucho más que la «historia toda junta».

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, II, cap. 19, p. 196.

<sup>15</sup> *Ibid.*, II, cap. 21, p. 206.

<sup>16</sup> *Ibid.*, II, cap. 29, p. 316.

<sup>17</sup> Maticemos sin embargo que para Villena las «particularidades» son detalles sólo prescindibles a causa del público al que se dirige. Eso significa que no son cosas sin importancia sino demasiado «intrínsecas» para el público de legos al que se dirige. Las particularidades son para los sesudos «entendidos» que quieren «exercitar sus yngenios fructuosamente» (tratándose de citas del libro III me remito a la otra edición de Pedro Cátedra, Enrique de Villena, *Obras completas*, Madrid, Turner, «Biblioteca Castro», 1994, libro III, cap. 11, vol. II, p. 716) y por lo tanto ocurre que sean «complideras de saber» (libro III, cap. 19, *ibid.*, p. 820).

A pesar de sus orígenes universitarios, el concepto de «particularidad» es, desde luego, lo suficientemente impreciso<sup>18</sup> en su uso romance para que Rojas lo pueda aplicar a todo aquello que no contribuye directamente a la historia, a la «acción», si se quiere, tratándose de un texto como *La Celestina*, con vocación dramática. Las «particularidades» son, de alguna manera, discurso puro, es lo que no sirve para avanzar en la historia y sí para detenerse en ella, para profundizar, para comprender mejor, e incluso para perderse. Las particularidades son pura verticalidad ahí donde la narración se asociaría con una línea horizontal, esa misma que le producía náuseas a un Sterne. Ahora bien, como lo dice el autor «a un su amigo», en esas particularidades es donde se encuentran las «fontecicas de filosofía», los «donayres», los «avisos e consejos» que le brindaban todo su primor a la obra del anónimo. Se entiende ahora por qué el lector que solo ve lo «dulce de su principal hystoria» no pueda quedarse con el «provecho», pues es ahí, en las particularidades, donde se encuentra todo el «provecho» («no aprovechándose de las particularidades»).

Nos las habemos con una total renovación por parte de Rojas de la relación tradicional que existe entre didacticismo y ejemplaridad. En el *exemplum* medieval, el de la predicación, por ejemplo, la historia es moralmente autosuficiente. Lo edificante es, en efecto, la historia que se cuenta. Todo lo que se añade — detalles sobre los personajes o una «fermosa cobertura» — puede dar mayor verosimilitud o facilitar la comunicación con el destinatario y aun que éste pueda recordar mejor el contenido del *exemplum*, pero no interfiere en absoluto en la moralidad del *exemplum* que debe ser la misma, se cuente como se cuente, y

---

<sup>18</sup> Personalmente, a tenor de las ocurrencias del término anteriores a Rojas, no creo que haya que ir a buscar un sentido específicamente retórico o poético que Rojas pudiera encontrar en los manuales de retórica estudiados en el *studium* salmantino. No estaría de más, sin embargo, mirarse los «clásicos» que podía manejar por aquel entonces el aspirante a bachiller, como la *Retórica ad herennium* o las *Flores rhetorici* de Fernando de Manzanares (1485). Consúltese el catálogo de Charles Faulhaber — «Las retóricas hispanolatinas medievales» in: *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España*, 7 (1979),— pp. 11-65 y, para *La Celestina*, más concretamente, el estudio ya clásico de Charles Fraker, *Celestina: Genre and Rhetoric*, Londres, Tamesis, 1990 y Carmen Parrilla, «“Hablar segunt la arte” en Celestina», in: Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Tres Cantos, ISTMO, 2001, pp. 394-413.

cualquiera que sea el arte del predicador. La «revolución copérmica» de Rojas consiste en considerar, en cambio, que el eventual provecho de un texto no se encuentra en la historia sino en las particularidades<sup>19</sup>, de ahí que, contrariamente a lo que sugería Villena, lo último que se deba quitar a un texto son, precisamente, esas particularidades. Tal vez por ese motivo Rojas propone literatura y no doctrina ilustrada con *exempla*. La consecuencia de dicha revolución afecta, sin embargo, a la validez que debemos otorgar a la supuesta finalidad moral de *La Celestina*. El descrédito *in fine* de la historia en beneficio de las particularidades puede contribuir a poner en tela de juicio la dimensión ejemplar de la obra tal como se presenta, por ejemplo, en la *Comedia* y tal como es expresada por el Argumento general: unos jóvenes enamorados mochales pecan, ayudados por malos sirvientes, y todos son castigados. He ahí, en dos palabras, el *exemplum* o «cuento de camino» que Rojas parece haber querido evitar a toda costa, habida cuenta del menosprecio con el que habla del lector que no viera más que ese aspecto en su *Celestina*. Semejante ejemplaridad no sería más que un hueso seco dado al mal lector.

El segundo tipo de lector es bastante diferente e incluso antitético:

Otros pican los donayres y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso y utilidad suya (p. 218).

Si los primeros roen, éstos picotean. Los lectores de «historias» se quedan al margen de lo esencial porque tienen una visión demasiado general del texto. Éstos, en cambio, lectores metonímicos o coleccionistas, no pueden sino tener una visión excesivamente particular, parcial y fragmentada del texto. Picotean aquí y allá frases, sentencias,

---

<sup>19</sup> Cosa que, por otro lado, no hace sino remitirnos, de alguna manera, al famoso prólogo de Garcí Rodríguez de Montalvo quien justificaba de manera algo semejante y más o menos al mismo tiempo que Rojas, una ficción como *Amadis de Gaula*: «¿qué tomaremos de las unas y otras que algún fruto provechoso nos acarreen? Por cierto, a mi ver, otra cosa no salvo los buenos enxemplos y doctrinas que más a la salvación nuestra se allegaren, porque seyendo permitido de ser imprimida en nuestros coraçones la gracia del muy alto Señor para a ellas nos llegar, tomemos por alas con que nuestras ánimas suban a la alteza de la gloria para donde fueron criadas» (ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, «Letras hispánicas», 1991, I, p. 223).

donaires, refranes, haciendo abstracción de todo lo demás. Se trata por lo tanto del exceso inverso, pues estos lectores están fascinados por el elemento individual y tampoco pueden sacar provecho de lo que leen en la obra. Se quedan con una expresión por sí misma, sin tener en cuenta el contexto que la justifica. De nuevo, se quedan al margen de la médula y su sustancia, el famoso *meollo* de Berceo que no se puede encontrar en la apariencia formal<sup>20</sup> y menos aún en una simple expresión totalmente desglosada<sup>21</sup>. ¿Cuál es entonces el lector ideal? Aquí llega el lector del tercer tipo:

Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos (p. 219).

Este lector es aquel que sabe evitar los defectos de los otros dos, convirtiéndose así en una especie de lector total, perfecto. Para él es, con toda seguridad, para quien se escribe, para su total placer. Como negación de las categorías anteriores, este lector no se interesa por la historia en sí, por la materia del cuento («desechan el cuento de la historia para contar»), al revés de aquellos que escuchan rápidamente un cuento para ir a contarlo inmediatamente al primer fulano, como si se tratara del último chiste de moda. El lector perfecto sabe prudentemente sacar provecho de su lectura. Sabe «colegir», es decir poner juntos todos los elementos de la obra, tanto el cuento como las particularidades y sabe ver en qué sentido todo ello es bueno para él. De igual modo, recibe los donaires sin considerar, empero, la risa como una finalidad en sí sino como testimonio

---

<sup>20</sup> Vengan al caso los sin embargo tan traídos y llevados versos de los *Milagros*: «tolgamos la corteza, al meollo entremos, / prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos» (Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra señora*, ed. de Juan Carlos Bayo e Ian Michael, Madrid, Castalia, «Clásicos Castalia», 2006, v. 16cd, p. 93).

<sup>21</sup> Rojas parece censurar aquí una práctica de lectura muy corriente en los ambientes universitarios medievales. Es la que ha dado todos esos sentenciarios y dichos de sabios pero también florilegios e índices de uso estudiantil. Se nos antoja que aquí Rojas juega con fuego: ¿no está tirando piedras a su propio tejado, usando y abusando como lo hace del *Index* de las obras de Petrarca o incluso de los *Proverbios de Séneca*?

del ingenio del autor. Descubre la filosofía encerrada en las sentencias y refranes pero, al revés que los coleccionistas, imprime en su memoria su profundo sentido para poder utilizarlos en su propia vida, llegado el caso.

En este párrafo, Rojas nos brinda una de las primeras definiciones de lo que podríamos llamar ya un lector *humanista*, un lector par el cual la experiencia de la lectura es, a la vez, estética y sensual, moral y vital; un lector que sabe reír y llorar, que sabe olvidar para aprender y recordar una vez el libro cerrado. No estamos muy lejos de las concepciones de un Erasmo sobre la lectura «dinámica» que puede conmocionar al lector «excelente» y a la par le enseña a vivir<sup>22</sup>. Al mismo tiempo, Rojas está poniendo el listón muy alto. «Su» lector ha de ser ese «lector excelente» de Erasmo que es también el lector de las «particularidades», aquel que ya era excelente para Enrique de Villena salvo que, en el caso de éste, se trataba de un lector tan minoritario que se salía del universo de recepción del autor. Villena calla muchas de las «particularidades» porque no se dirige explícitamente a los «yngenios elevados», a los «entendidos» sino a los «romañcistas», como dice, es decir un universo de recepción *grand public*. Al desplazar Rojas el centro de interés hacia esas intrínsecas particularidades, reservadas según Villena a una sesuda elite para la que no escribe, también está haciendo cambiar al lector. En su estética de la recepción se trata de hacer coincidir el lector «ideal» con el lector «real», es decir aquel para quien escribe. De ahí que de las particularidades pasemos a la plasmación concreta del tan erasmiano «lector excelente».

Al definir tal lector, Rojas está también perfilando, como en filigrana, las grandes líneas de una literatura ideal, concebida para el «placer» del referido lector: una literatura densa, «henchida» que no «hinchada»,

---

<sup>22</sup> Son muchos los lugares de la obra de Erasmo en los que se habla de la lectura y del «lector excelente». Lamento dar algunas referencias en la utilísima edición francesa del «Livre de Poche». Véase, por ejemplo, el *Enquiridión* en Érasme. *Œuvres choisies*, Paris, Librairie Générale Française, “Le Livre de poche”, 1991, pp. 79-82, la «Carta a Martin Dorp» sobre la lectura del *Elogio de la locura* (*ibid.*, pp. 296-297), el adagio «Las silenas de Alcibiades» (*ibid.*, pp. 410-411) o, por último, la exhortación al «Excelente lector» que encabeza el nuevo Testamento (*ibid.*, p. 446 *sqq.*). Le agradezco muy sinceramente a mi colega Michèle Clément, de la Universidad de Lyon II, el haberme facilitado las referencias citadas.

como diría Juan de Lucena<sup>23</sup>, que brinda reflexión con la sonrisa mucho más que materia para contar con la risa; una literatura, en suma, que no se agotaría en el acto de lectura pues se supone que ha de aportar al lector un saber que podrá serle útil para la vida.

¿En qué sentido esta concepción literaria pudo orientar la creación de Rojas? Gracias a las palabras del autor de *La Celestina* en su último prólogo podemos deducir que procuró intencionadamente alejarse de una simple historia que contar, con el fin de poner en práctica lo que podríamos llamar una escritura de las particularidades. Ciertamente, algunas de esas particularidades se hallaban ya en el modelo que sigue: las fontecicas de filosofía, los donaires, los avisos y consejos, ya citados...; todos ellos forman parte de esos elementos «particulares» presentes en la primera obra y que Rojas no sólo mantiene sino que desarrolla en su continuación. La pequeña lección de teoría literaria del prólogo de la *Tragicomedia* nos ayuda, sin embargo, a comprender la evolución del arte de Rojas, en la redacción de su continuación pero también y sobre todo en la nueva redacción final de la *Tragicomedia*.

Y es que la *Tragicomedia* es sin duda el gran momento de Rojas. Su «invención» puede emprender un nuevo vuelo aún más libre. La hormiguita de alas quebradizas se va a transformar en azor. Como autor, Rojas necesitaba la *Tragicomedia*, precisaba desarrollar una obra que fuera mucho más suya, lejos del primer autor y, sobre todo, lejos del modelo estrictamente dramático que seguía el primer autor y que intentó preservar como pudo en la *Comedia*. Ya en la *Comedia*, uno percibe, a pesar de la evidente pericia en el manejo del diálogo teatral, que el modelo dramático se le queda a Rojas demasiado estrecho, que su poética necesita otra cosa. Necesita cavar más hondo en el discurso, a través de parlamentos cada vez más largos y monólogos cada vez más frecuentes. Y también necesita cavar más hondo en la creación: pulir los personajes, darles mayor relieve, hacerlos más individuales y, por lo tanto, menos esquemáticos, alejarlos de los personajes estereotipados

---

<sup>23</sup> Lucena, en la *Epistola exhortatoria a las letras*, juega con la diferencia entre *henchir* e *hinchar* en un texto sobre la ciencia: «La ciencia a unos hinche y a otros hincha : a los que hinche, harta, y a los que hincha, revienta. Los unos quieren saber por saber, y saben ; los otros, por que otros sepan que saben, y non saben» (Juan de Lucena, *Epistola exhortatoria a las letras in*: A. Paz y Melia, ed., *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, Madrid, 1892, p. 214).

de la comedia para hacerlos como de carne y hueso. Todo ello está en ciernes en la *Comedia* donde Rojas empieza ya a «traicionar», de alguna manera, el género dramático, porque en el acto mismo de la escritura toma al bachiller conciencia de su ideal literario: alejarse al máximo de una historia que pueda servir de «cuento de camino» y por lo tanto ahondar en las particularidades. La redacción de la *Tragicomedia* le ofrece una oportunidad inmejorable para hacerse una obra a medida.

Ello nos conduce a formular una hipótesis: puede que debamos ir a buscar los motivos de esa nueva redacción que es la *Tragicomedia* no ya en las reivindicaciones libidinosas de un puñado de lectores algo estupendos, sino más bien en una irreprimible necesidad literaria del autor. Sin duda, al redactar, al final de la *Comedia*, ese *planctus* de Pleberio que no modificará lo más mínimo luego, Rojas había acabado por comprender cómo había que escribir o, al menos, cómo quería escribir. Entonces, la llamada del palimpsesto se hizo sin duda tan apremiante que acabó por imponerse. ¡Había que volver a escribir *La Celestina*! No para cambiar la «historia» —que es más o menos la misma en las dos versiones— sino para llegar a desbancar a la «historia» impuesta desde el principio, ese viejo Argumento general de los papeles encontrados en Salamanca que tan cruelmente ponían freno a la creación literaria. Pues bien, la única manera de liberar la escritura sin desmentir muy a las claras el entramado moralizante tan estratégicamente armado en las piezas preliminares, era precisamente la «poética de las particularidades». Una poética según la cual escribir es ante todo dilatar al máximo una historia; es partir de casi nada y ser capaz de construir todo un universo; inventar sin remisión; inventar personajes en su mayor complejidad, inventarles un pasado, constantemente enriquecido con nuevos detalles; inventarles también un futuro imaginario, fantasmado e irrealizable, sostenido por las pasiones y por una palabra incansable; agenciarse la posibilidad de tomar posición sobre cuestiones candentes de actualidad, por boca de los personajes y así Rojas no pierde una para inmiscuirse solapadamente en los grandes debates de su tiempo, como por ejemplo la cuestión de la nobleza<sup>24</sup>. En los hechos, todo ello

---

<sup>24</sup> Rojas elige a Areúsa para expresarse sobre este tema: «Las obras hazen linaje; que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya buscar en la nobleza de sus pasados la virtud», p. 423. ¿Cómo no ver en semejantes afirmaciones un eco de la polémica sobre la nobleza civil, alimentada

significa una escritura que, como la crítica ha observado a menudo, es como una mancha de aceite, tiende sin cesar hacia la narración, y aun hacia la «novela», sin confesarlo nunca abiertamente. El trabajo literario específico de Rojas con respecto a todos sus predecesores va sólo en esa dirección.

\* \* \*

Esas son, en mi opinión, la teoría y la práctica de la literatura según Fernando de Rojas. No quisiera, sin embargo, que de todo ello se llegara a la conclusión de que Rojas concebía la literatura como un puro ejercicio de estilo. Ciertamente, como un Bolaño *avant la lettre*, Rojas siente especial fruición al inventar, al hacer girar a toda velocidad la rueda de la ficción. Pero dicha rueda no gira nunca en el vacío. Las «particularidades» no son prácticamente nunca superfluas. Al contrario, sirven para reforzar el sentido que Rojas quiere dar a su invención. He querido poner en evidencia el hecho de que Rojas es uno de los primeros autores en haber situado el *meollo* de su invención fuera de la historia que se cuenta, fuera del «cuento de la historia para contar». Tal vez por eso dicho meollo, por muy subversivo que nos pueda parecer hoy, no tuvo, como quien dice,

---

por la adopción en castilla de las tesis de la vulgata bartolista sobre la nobleza? En muchos textos una oposición estalla entre los partidarios de la nobleza basada en la virtud y los defensores del linaje, la nobleza de los “pasados”, como dice Areúsa. Si dicha polémica tuvo su momento álgido en los años 1440, recordemos que la publicación, en 1492, del *Nobiliario vero* de Ferrán Mexía volvió a abrir el debate con tanta más fuerza cuanto que la idea de Mexía era la de encerrar por vez primera la nobleza en una estricta lógica de la sangre. Es el punto de partida de una nobleza que ya no se concibe según la virtud sino según la sangre de los antepasados, lógica, por otro lado, que podemos poner en relación con la de la veterocristiandad opuesta a la neocristiandad, un tema que sin duda no dejaría frío a Rojas. Véase, para la polémica sobre la nobleza: Jesús Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996 y Carlos Heusch, *La caballería castellana en la baja edad media*, Montpellier, Etial-Université Paul-Valéry, 2000; acerca de las nuevas ideas de Ferrán Mexía sobre la nobleza: Carlos Heusch, «La transmission familiale de la fama et l'infamia dans la culture chevaleresque» en M.C. Barbazza y C. Heusch (éd.), *Familles, pouvoirs, solidarités*, Montpellier, Etial-Université Paul-Valéry, 2002 y *id.*, «Le Chevalier Ferrán Mexía et son *Nobiliario vero*», *Atalaya, Revue électronique d'études médiévales romanes*, publicación de próxima aparición en el portal Revues.org.

nunca problemas de censura (dejando estar, claro, la prohibición del siglo XVIII). El meollo está muy bien protegido por una historia totalmente fuera de sospecha, como lo sugieren las coplas de Rojas, tanto al principio como al final, como coraza o manual de lectura para inquisidores.

No es este el lugar para apoyar lo dicho con ejemplos concretos de la obra. Dejo a todos los «excelentes lectores», según la expresión de Erasmo, el placer de comprender las largas digresiones, los grandes monólogos, las amplificaciones de la *Tragicomedia*, los segmentos narrativos, los desajustes temporales y muchas otras cosas, todos los lugares, en suma, donde lucen las particularidades de la poética rojiana, a la luz de la micro-teoría literaria que Rojas supo tan astutamente disimular en su Prólogo.

Heusch, Carlos, “La literatura según Fernando de Rojas”, en *Revista de poética medieval*, 22 (2009), pp. 85-102.

RESUMEN: Carlos Heusch estudia unas líneas del *Prólogo* de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas que encierran según él la poética y la estética de la recepción del autor de *La Celestina*. Siguiendo a Rojas, lo importante en la literatura no es la «historia» que cuenta sino las «particularidades», es decir todos aquellos detalles que dan densidad, amenidad y enseñanza a una obra. De ahí que surjan las figuras de tres lectores posibles: un pésimo lector que solo se preocupa por el «cuento de camino»; un mediocre lector «coleccionista» que desvirtua la obra al limitarse a desglosar citas y, por último, un lector ideal que corresponde, *mutatis mutandis*, al muy humanista lector «excelente» definido por Erasmo.

ABSTRACT: Carlos Heusch studies a few lines from the Prologue of the *Tragicomedy* by Fernando de Rojas, which contain according to him the poetics and aesthetic of reception as conceived by the author of *La Celestina*. Following Rojas, what matters in literature is not the «story» (*historia*) told but its «particularities» (*particularidades*), that is to say all those details which give denseness, pleasantness and teachings to a work of art. Thus, the figures of three possible readers emerge: a lousy reader who only takes interest in the «*cuento de camino*»; a mediocre reader, a «collector» who distorts the literary work by confining himself to pinning down quotations and, at last, an ideal reader who corresponds, *mutatis mutandis*, to the very humanistic «excellent» reader defined by Erasmus.

PALABRAS CLAVE: Celestina. Fernando de Rojas. Teoría de la literatura. Poética. Estética de la recepción. Lector. Lectura. Humanismo.

KEYWORDS: Celestina. Fernando de Rojas. Literary theory. Poetics. Aesthetic of reception. Reader. Reading. Humanism.