

***SEQUELS AND CYCLES: GOLDEN AGE FICTION TRAITS OF THE
CELESTINEQUE COMEDY, PICARESQUE NOVELS, PASTORAL ROMANCES,
AND ROMANCES OF CHIVALRY***

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA

ORCID.ORG/0000-0001-5203-6759

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Abstract: *This paper focuses on showing the presence and importance of sequels and cyclification in the generic configuration of Golden Age fiction, particularly in chivalric romances, celestinesque comedy, picaresque and pastoral novels. It will emphasize the literary perspective, but without neglecting the editorial one. It proposes to understand sequels as an inherent and defining feature of the genres here studied and their poetics. To show the above, both literary factors and intertextual marks are considered, as well as extratextual and qualitative alike. Thus, this study gives preference to a panoramic and diachronic perspective to show the phenomenon of sequels at the level of literary genres. Likewise, some theoretical considerations and the main challenges for the study of continuations and cycles will be presented.*

KEYWORDS: NARRATIVE GENRES; CYCLICAL DEVELOPMENT; INTERTEXTUALITY; TRANSFICTIONALITY; GOLDEN AGE

RECEPTION: 10/08/2021

ACCEPTANCE: 1

CONTINUACIONES Y CICLOS: RASGOS DE LA FICCIÓN ÁUREA EN LA COMEDIA CELESTINESCA, LA NOVELA PICARESCA, PASTORIL Y DE CABALLERÍAS

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA

ORCID.ORG/0000-0001-5203-6759

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Resumen: El presente artículo se enfoca en mostrar la presencia e importancia de las continuaciones y el desarrollo cíclico en la configuración genérica de la ficción áurea, particularmente en los libros o novelas de caballerías, así como en las comedias celestinesca, pastoril y picaresca, con énfasis en la perspectiva literaria, pero sin obviar la editorial. Es decir, se propone entender la escritura de continuaciones como un rasgo inherente y definitorio de los géneros aquí estudiados y de sus poéticas. Para mostrar lo anterior, se recurre tanto a factores literarios y marcas intertextuales, como a factores extratextuales y cualitativos. Así, se da preferencia a una perspectiva de corte panorámico y diacrónico para mostrar el fenómeno de las continuaciones en el ámbito de los géneros. Asimismo, se expondrán algunas consideraciones de índole teórica y los principales retos para el estudio de las continuaciones y los ciclos.

PALABRAS CLAVE: GÉNEROS NARRATIVOS; DESARROLLO CÍCLICO; INTERTEXTUALIDAD; TRANSFICCIONALIDAD; SIGLO DE ORO

RECEPCIÓN: 10/08/2021

ACEPTACIÓN: 13/01/2022

Solemos referirnos a las obras más paradigmáticas y exitosas del Siglo de Oro con el singular: la *Celestina*, el *Amadís*, el *Palmerín*, el *Lazarillo*, el *Belianís*, la *Diana*, el *Guzmán*, el *Quijote*; sin embargo, dichas obras poseen un elemento en común que ha recibido poca atención crítica en su conjunto: tuvieron una o más continuaciones que conformaron ciclos literarios. Luego, sería necesario emplear el plural y pensar en los conjuntos textuales: las *Celestinas*, los *Amadis*, los *Palmerines*, los *Lazarillos*, los *Belianises*, las *Dianas*, los *Guzmanes*, los *Quijotes*, entre otros. Esto reflejaría que la escritura de continuaciones es un rasgo central de la época y de la conformación de sus géneros, necesario para comprender su poética, su horizonte de expectativas y su campo literario (Marín Pina, 2010: 138).

La escritura de continuaciones literarias precede al Siglo de Oro; sin embargo, en la literatura castellana tuvo un auge en este periodo, el cual se perfila con claridad en la ficción desde la última década del siglo xv. En dicho momento aparecieron tres obras que dominaron las preferencias lectoras y editoriales del siglo xvi: *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, y la *Celestina*, de Fernando de Rojas (Whinnom, 1980 y Lacarra, 2018). Las continuaciones forman parte esencial de estas obras, su historia textual y sus tramas. *Cárcel de amor* apareció en 1492, pero desde 1496 se publicó junto con una continuación, la de Nicolás Núñez (Yoon, 1991-1992; Hinrichs, 2011: 2-21). En el caso del *Amadís de Gaula*, la reescritura que hizo Rodríguez de Montalvo del *Amadís* medieval tuvo un objetivo concreto: escribir una continuación a esta historia: las *Sergas de Esplandián* (Lida de Malkiel, 1969; Sales Dasí, 1996; Cacho Blecua, 2002). Por su parte, la *Celestina* de Fernando de Rojas tuvo varias continuaciones (Heugas, 1973; Fothergill-Payne, 1984; Whinnom, 1988; Baranda, 1992 y 2017).

La escritura de continuaciones, al prolongar y desarrollar una historia con su mundo de ficción en nuevas obras, lleva a la creación de ciclos, en un proceso que se puede llamar *desarrollo cíclico* (en francés *mise en cycle* o *cyclification* en inglés). Así, se crea un conjunto textual, de uno o múltiples autores, que amplía un mundo de ficción común donde sucede un relato en torno a temas similares y con los mismos personajes o relacionados entre sí. Para identificar un ciclo, es crucial la amplitud del relato englobado en varias obras que forman, en su conjunto, una obra mayor. Dicho relato debe tener continuidad cronológica, casi siempre centrada en las fases vitales del prota-

gonista o su genealogía, así como unidad temática, dentro de la variedad de aventuras y episodios. Igualmente, el relato aparece distribuido en distintos manuscritos o impresos que vinculan de manera directa las partes del ciclo (Ménard, 1994: 191; Saint-Gelais, 2011: 19-27; Baranda, 1992: 6-10; Alvarez Roblin y Biaggini, 2017a: 4-5).

El desarrollo cíclico implica también el establecimiento de nexos intertextuales y transficcionales explícitos entre las partes que conforman el ciclo, tanto de tipo literario como paratextual (Genette, 1982; Saint-Gelais, 2011). Estas marcas y relaciones entre los textos obligan a estudiar estos conjuntos textuales más allá de una simple labor de prolongación del material previo. Un análisis cíclico implica reconocer las diversas y complejas relaciones textuales de las continuaciones con las obras anteriores y posteriores, por medio de las diferentes prácticas de imitación y transformación, dentro de un universo de ficción común (Genette, 1982: 39-49; Saint-Gelais, 2011: 7). El concepto de *ciclo* muestra los retos para el lector y su recepción, tanto por la longitud del relato, como por las contradicciones narrativas o reescrituras que aparecen en el conjunto textual, al punto de formar tramas diferentes o contradictorias, conocidas como ramas o versiones (Maddox, 1994; Saint-Gelais, 2011: 133-136). Así, para los ciclos, las continuaciones —tanto autógrafas, como alógrafas— que los conforman son un testimonio único de recepción de las obras iniciales, por medio de la prolongación y la reescritura.

Desde la perspectiva cíclica se puede trabajar tanto en el nivel del microanálisis como en el macrotextual (Maddox, 1994: 103-106). En el primer caso, es necesario enfocarse en detalles discursivos que permiten estudiar personajes, lugares, sucesos, motivos, tópicos y fórmulas. Es decir, atender los rasgos intratextuales dentro de su marco intertextual cíclico. Para el macroanálisis, se parte del principio de organización o diseño general que articula el ciclo, como son las estructuras biográficas, dinásticas o de la historia universal (Halász, 1994). En ambos casos, la estructura de los ciclos lleva a atender la conservación o transgresión de los modelos narrativos en sus distintos niveles al interior del conjunto textual.

A partir del panorama y las definiciones anteriores, el presente estudio se enfoca en mostrar la presencia (y demostrar la importancia) de las continuaciones y el desarrollo cíclico en la configuración genérica y la ficción áurea, de manera particular en los libros o novelas de caballerías, así como en las comedias celestinesca, pastoril y picaresca, con énfasis en la perspectiva

literaria, pero sin obviar la editorial. Así, se propone entender la escritura de continuaciones y su articulación en ciclos como un rasgo inherente y definitorio de los géneros aquí estudiados y de sus poéticas. Para mostrar lo anterior, se recurre tanto a factores literarios y marcas intertextuales, como a factores extratextuales y cualitativos. Por ello, se le da preferencia a una perspectiva panorámica y diacrónica para mostrar el fenómeno de las continuaciones como rasgo común de los géneros estudiados. También, se expondrán algunas consideraciones teóricas y algunos retos para el estudio de las continuaciones y los ciclos desde la perspectiva literaria.

La adopción de la perspectiva cíclica implica reconsiderar algunas ideas en torno a la literatura. En particular, el concepto *cíclico* implica romper con las ideas que establecen una relación incuestionable entre autor, obra (texto) y libro (objeto) como una unidad concluida, cerrada, original e inamovible:

Donner à un récit un prolongement, c'est remettre en questions les limites que se fixait l'oeuvre originale. Un tel geste ne saurait être innocent dans une culture qui fonde sur l'idée de clôture sa conception de l'oeuvre comme totalité autonome, possédant une "forme" déterminée, instaurant son propre "code" et déployant un "réseau de sens" spécifique. (Saint-Gelais, 2011: 71)

Desde la perspectiva cíclica, este comentario resulta crucial, pues permite atender la compleja y diversa realidad de los ciclos narrativos del Siglo de Oro. Estos conjuntos literarios se componen, como se mostrará más adelante, de obras diversas: algunas planteadas como finalizadas, otras como inconclusas; algunas continuaciones del mismo autor, pero también de otros. En cualquier caso, para que exista un ciclo se tiene que prolongar un relato previo con el que se establecen relaciones intertextuales, por medio de sus narradores, personajes y el universo de ficción. Estos procesos pueden implicar modificaciones explícitas de las obras previas.

Para propósitos de clasificación de las obras que componen un ciclo, se puede distinguir entre las continuaciones autógrafas y las alógrafas, pero plantear una distinción tajante y *a priori* entre la poética o validez de unas y otras implica obviar las complejidades cíclicas para dar prioridad exclusiva al autor. Por ejemplo, Genette distingue dos tipos de continuaciones a partir de su génesis, respecto a la obra prolongada: autógrafas o *suite* y alógrafas o *continuation*. La distinción añade un aspecto funcional, en la medida en que

una *continuation* supondría prolongar una obra ajena que el primer autor dejó inconclusa, mientras que una *suite* implica aprovechar el éxito de una obra previa que el propio autor amplía, aunque la hubiera dado por concluida. El autor incluye al *Quijote* como *suite*, obviando la promesa de continuación al final del *Quijote* de 1605 (Genette, 1982: 222 y 223).¹ Tras dichas propuestas, Genette concluye: “Mais on verra que la distinction théorique se brouille assez souvent dans les faits: on ne peut terminer sans commencer par continuer, et à force de prolonger on finit souvent par achever” (1982: 223). En cambio, la idea de ciclo, sin negar la autoría, da prioridad a la perspectiva textual (en concreto intertextual y transficcional) y del lector, por lo que proponer una clasificación de superioridad o legitimidad a partir de la autoría resulta inoperante. Basta con pensar en el caso del *Quijote*, en cuyo caso la obra de Cervantes de 1615 contradice la promesa hecha en la de 1605 de relatar las aventuras del personaje homónimo en las justas de Zaragoza, para descalificar la continuación de Fernández de Avellaneda, pero también poniendo en jaque la autoridad derivada de la figura autoral (Gutiérrez Trápaga, 2017a).

No se pretende negar la función autoral como posibilidad interpretativa y como factor relevante, pero tener esta perspectiva como rectora implica negar las relaciones textuales, así como la complejidad y diversidad de la composición literaria de los ciclos. En cambio, se pugna por una idea de transficcionalidad amplia como rasgo central de los ciclos, que incluya:

[...] la transficcionnalité, valant aussi bien pour les ensembles produits sous la gouverne d'un seul auteur que pour ceux où interviennent d'autres écrivains, parfois à l'insu de l'auteur original ou même contre son gré [...] La figure de l'auteur ne sert pas que à délimiter les contours d'une zone transfictionnelle qu'on dira autorisée. (Saint-Gelais, 2011: 30-31)

Así, en el presente estudio, debido a la utilización del término *continuación* de manera indistinta, se usan los adjetivos *autógrafo* y *alógrafo*, como nociones

1 De cualquier manera, este caso lleva a Genette, extrañamente, a abandonar la perspectiva estructural, como lo ha observado Saint-Gelais (2011: 31-32).

descriptivas para indicar la diferencia genética, como ya han hecho clasificaciones de manera práctica (*cf.* Lucía Megías, 2008: 191-193).

Los fenómenos cíclicos de continuaciones y reescrituras son abundantes en la historia de la literatura, pero suelen ser despreciados por no ceñirse a dicha idea de unidad y estabilidad, al igual que por considerar la primera obra como un texto cerrado y cuasi sacro, en lugar de un modelo abierto sujeto a variación (Coll-Tellechea, 2021; Gutiérrez Trápaga, 2019; Vian, 2021: 44). Adoptar la perspectiva cíclica permite considerar los rasgos que dan complejidad literaria a estas obras: la configuración de un universo literario en varias obras de uno o muchos autores; la posibilidad de contradicción, corrección; la extensión, apertura y movilidad de su trama, entre otros.

PROPUESTAS Y PROBLEMAS TEÓRICOS

Uno de los rasgos dominantes en la ficción áurea es la escritura de continuaciones que generan ciclos, pues marcó la creación y el desarrollo de las obras y géneros más populares, desde los libros de caballerías hasta el *Guzmán* y el *Quijote*. No obstante, esto es un hecho de poco peso en la crítica y la historia de la literatura, pues casi siempre el fenómeno de las continuaciones y los ciclos ha sido tratado parcamente y, cuando sí se ha estudiado, la aproximación ha sido en el ámbito de obras y continuaciones individuales, pero poco se ha reflexionado en cuanto a los géneros o el sistema literario. En términos generales, la perspectiva de los ciclos ha sido poco atendida de manera explícita, salvo por las investigaciones pioneras de Baranda para el ciclo de *Celestina*; los estudios específicos de libros de caballerías y el reciente estudio de Vian (2021) para el *Lazarillo*, como se verá en la bibliografía empleada más adelante.

El problema del análisis de las continuaciones, como bien lo ha identificado Hinrichs, no es exclusivo de los estudios áureos o del hispanismo, sino de la academia en general.

Literature scholars ignore sequels because we do not understand them. Sequels are as ubiquitous in popular culture as they are absent in the Academy. They are the literary Other —versus the comforting if always dubiously defined “Original”— that we do not wish to confront. We do not know what to call these sequels; we do not know how to talk about them; we do not know how they function; and we do not know why people read and write them [...]

Sequels constitute a threat not just to authors of original texts but to their critics. They can supplant us. (2011: vii)

La prioridad otorgada a la autoría, la individualidad, las obras maestras y la originalidad en los estudios literarios, en general, ha llevado a este importante punto ciego y al desprecio sistemático, a pesar de que autores como Umberto Eco han defendido claramente lo contrario:

[...] seriality and repetition are not opposed to innovation [...] The problem is that there is not, on the one hand, an aesthetics of “high” art (original and not serial) and, on the other, a pure sociology of the serial. Rather, there is an aesthetics of serial forms that requires a historical and anthropological study of the different way in which at different places, the dialectic between repetition and innovation has been instantiated. When we fail to find innovation in the serial, it is perhaps a result less of the structures of the text than of our “horizon of expectations” and our cultural habits. (1994: 93)

Basta pensar en los casos canónicos del *Quijote* y, en menor medida, del *Guzmán* (obras con dos partes autógrafas y una alógrafa) para confirmar en el ámbito hispánico que la originalidad o la trascendencia de una obra no está en contradicción con el fenómeno de las continuaciones y los ciclos. Aun así, se suele hacer poco énfasis crítico en este aspecto al momento de definir y pensar estas obras y, por tanto, el lugar que tienen las continuaciones en el canon hispánico y en la configuración de la ficción de los siglos XVI y XVII.

A pesar de las dificultades ya señaladas, desde principios de siglo se ha consolidado una línea de investigación dedicada a atender distintos aspectos de las continuaciones. Cabe destacar el libro parteaguas de William Hinrichs, *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, que abarca algunas de las principales continuaciones de los géneros aquí tratados. Este texto fue el primero en analizar las continuaciones desde finales del siglo XV hasta el XVII, como una característica definitoria de la ficción de la época y sus géneros.

Aunque no incorpora la noción de *ciclo*, la obra de Hinrichs ha servido como punto de partida para nuevas investigaciones sobre las continuaciones en el Siglo de Oro. Su estudio fue el primero en reconocer su importancia en el sistema literario del Siglo de Oro y definir tres rasgos de las continuaciones

españolas del XVI y XVII: “to redeem stories gone awry, to add on to stories that readers find incomplete, and to fulfil and finish stories that have reached their natural and necessary terminus [...] —correction, amplification and closure” (2011: x). La primera característica —corregir una historia errada— se aprecia con claridad, por ejemplo, en las segundas partes del *Guzmán de Alemán* y el *Quijote* de Cervantes, en relación con las de Luján de Sayavedra y Fernández de Avellaneda. El segundo aspecto —añadir material a una historia incompleta— es el principio central que articula toda continuación. El tercer punto —cerrar una historia— es una idea difícil de sostener desde la perspectiva cíclica, como se detallará más adelante. Muchas de las continuaciones de la época partieron del impulso contrario: abrir textos ya concluidos para reescribirlos y continuarlos, como el *Amadís* de Rodríguez de Montalvo o la *Celestina* de Feliciano de Silva, cuyos textos base, el *Amadís* medieval y la *Celestina* de Rojas, se planteaban como obras cerradas y concluidas, debido a la muerte de los protagonistas. Como se verá, gran parte de las obras de la época concluyen prometiendo una continuación, sin buscar la clausura de la trama o su ciclo. Dicha situación lleva a plantear que las continuaciones áureas responden, en su mayoría, a un deseo de ampliar los relatos más populares de su tiempo, sin que esto implique llevar estas historias a un final absoluto.

La tesis principal de Hinrichs pone de manifiesto la relevancia de las continuaciones en la época, pero exagera al pensarlas como una creación literaria del Siglo de Oro, como se puede observar en los títulos de sus obras: *The Invention of the Sequel* y “[...]De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria”. La idea de la invención de las continuaciones en la ficción española del XVI descarta antecedentes importantes en la literatura clásica, como la *Eneida* y el ciclo troyano:

Es de notar que al mencionar el fenómeno de la continuación literaria en una conversación informal, casi cualquier interlocutor va a citar como ejemplos la *Iliada* y la *Odisea* de Homero o el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento de la Biblia. Recordemos que Cervantes, al cerrar el texto en el capítulo LXXVIII de la Segunda parte, inclusive hace una comparación explícita entre don Quijote, personaje y continuador, y Homero. A diferencia de Cervantes, los textos progenitores se derivan principalmente de tradiciones orales tanto anteriores como contemporáneas. Son, en fin, productos de lenguas y naciones y no de individuos. (Hinrichs, 2017: 23)

Hinrichs plantea un cambio radical respecto a la Antigüedad y la Edad Media a partir de la autoría individual. La perspectiva es excesiva al establecer una escisión absoluta entre la literatura oral y la escrita, como si éstas no pudieran convivir y compartir rasgos, como sucedió en la Edad Media y el Siglo de Oro (Frenk, 1997). De hecho, la filología clásica, que acuñó el concepto de *ciclo*, retomado por Claude Charles Fourier desde el siglo XIX para la épica medieval francesa (Staines, 1994), ha insistido en la pertinencia de la idea de continuación y ciclo para la Antigüedad, sin limitarla a la tradición oral (Simms, 2018).

Los deseos de ampliar y corregir una historia —que el mismo Hinrichs señala como rasgos centrales de las continuaciones áureas— se encuentran también en la literatura premoderna, tanto clásica como medieval. Dichos rasgos en los siglos XVI y XVII se vinculan a una idea de escritura distinta a la contemporánea, donde aún predomina la noción de *imitatio*, no tan lejana a los principios rectores de la literatura medieval. Sin negar la innovación en las continuaciones de los siglos XVI y XVII —tema que tanto preocupa a Hinrichs—, la refundición y la adaptación son recursos centrales de estas obras —aunque no los únicos— para poder modificar y ampliar un relato previo. Como ya lo señaló Eco, no se niega la posibilidad de originalidad, pero no se puede obviar el marco de la *imitatio* en el que opera gran parte de la creación literaria europea, tanto medieval como renacentista (Baranda, 1992: 5-7; García Galiano, 1992; Cuesta Torre, 1998; Heusch, 2017; Castillo Martínez, 2017).

Además de la literatura clásica y la épica medieval, el antecedente medieval directo de los libros de caballerías castellanos —la novela artúrica francesa— es ignorado en el estudio de Hinrichs, a pesar de que este género floreció gracias a las continuaciones y los ciclos, al punto de dominar la producción de su época. Los orígenes novelescos de la materia artúrica datan de la segunda mitad del siglo XII, con los *romans* de Chrétien de Troyes y las continuaciones alógrafas se remontan a sus obras inconclusas, *Le chevalier de la charrette* y *Li contes del Graal*. La primera obra fue concluida por Godefroi de Leigni; la segunda dio origen a dos continuaciones anónimas, así como la de Manessier y la de Gerbert de Monreuil, y, gracias a los procesos de reescritura, por lo

menos a tres ciclos: el de Robert de Boron, el *Lancelot-Graal* y la *Post-Vulgate* (Combes, 2005; Pickens, Busby y Williams, 2006).²

Cabe recordar que los rasgos de la novela artúrica cíclica no son los de la literatura de tradición oral, pues son obras cultas, escritas por clérigos y, en algunos casos, quizá, nobles, que dependen del soporte manuscrito de cientos o miles de folios y no de la memoria colectiva o de un transmisor popular, como un juglar. En varios casos, conocemos a los autores de estas novelas, continuaciones y ciclos, como Chrétien de Troyes o Robert de Boron, si bien muchos otros son anónimos. Luego, no son productos de naciones o pueblos, sino de individuos letrados. Además, desde una perspectiva literaria, las continuaciones artúricas tienen muchos de los rasgos de las del siglo xvi: prolongación de historias, posibilidad de reescritura, así como complejas relaciones intertextuales y transficcionales. También en la novela cíclica artúrica se encuentra la tensión entre abarcar una historia para concluirla o para seguir con su desarrollo y continuar con la ampliación del universo narrativo.

Si bien es innegable que durante los siglos xvi y xvii se comienza a perfilar con mayor claridad la identidad autoral, también es indiscutible que los rasgos literarios generales de las continuaciones ya aparecen en la novela artúrica cíclica. Dichas obras sirvieron de modelo al *Amadís* y las *Sergas* de Rodríguez de Montalvo y, por tanto, al género de los libros de caballerías, donde más continuaciones se escribieron en el siglo xvi. Igualmente, buena parte de los análisis existentes de carácter teórico sobre continuaciones y ciclos fuera del ámbito hispánico se desprenden de la novela artúrica medieval o de la literatura clásica. Con tales antecedentes, resulta difícil aceptar que la invención de las continuaciones corresponda al siglo xvi español, si bien tienen un lugar central en el campo literario europeo de la época. Tampoco se puede obviar que en otros lugares ocurrieron fenómenos paralelos con obras canónicas, como el *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto, continuación del *Orlando Innamorato* (1483-1495) de Boiardo. A pesar de estas objeciones y de no incluir la perspectiva cíclica, Hinrichs plantea un punto de partida para el estudio

2 Para el Siglo de Oro, las consideraciones teóricas de Alvarez Roblin y Biagini son más conscientes de las continuidades con la literatura medieval (2012a: 1-11).

del tema que ya permite discutir con mayor profundidad la poética de las continuaciones y los ciclos.

De cualquier manera, no se puede negar que factores propios del Siglo de Oro hacen de las continuaciones de esta época un fenómeno con ciertos rasgos novedosos. La imprenta le dio mayor difusión al fenómeno, al hacer posibles relaciones literarias nuevas y contribuir a que las continuaciones se convirtieran en un rasgo característico de la ficción de la época. También hay mayor presencia de la figura autoral en las continuaciones. El riesgo es pensar que estos factores niegan la existencia de una sólida tradición medieval de continuaciones y que los rasgos literarios de aquellas propias de los siglos XVI y XVII son todos novedosos y originados por los cambios en las condiciones tecnológicas del campo literario o el advenimiento de la modernidad. Al contrario, la aventura —núcleo básico de la expansión narrativa de la novela medieval— continúa como parte importante de la poética de la novela moderna. Luego, no hace falta caer en el juicio anacrónico de necesitar la originalidad absoluta de las continuaciones que llegaron a dominar la ficción del Siglo de Oro como criterio de valoración. Por tanto, no habría que negar las raíces medievales o los vínculos y rasgos afines con la literatura clásica del fenómeno cíclico. Justamente, el ciclo —como herramienta analítica— permite entender la persistencia de ciertos rasgos de la poética medieval, como las variaciones, contradicciones y reescrituras en obras de un mismo ciclo. Igualmente, la *imitatio* explica la continuidad de los modelos en esta obra y también su posibilidad de variación para superarlos.

Paradójicamente, algunos estudios recientes sobre continuaciones o ciclos conservan determinados prejuicios del discurso que los ha ignorado o despreciado, en el afán de establecer una modernidad y una originalidad vinculadas a la figura del autor al estudiar el fenómeno, con los problemas ya señalados por Eco, Moretti y Hinrichs. En buena medida, se conserva la inercia de la tradición crítica:

Es usual que en la historia crítica las continuaciones se vean como degradación del prototipo, más abierto y siempre genial; a él se oponen lo que suelen considerarse frivolidades, desarrollos superficiales o amplificadas de los continuadores, didactismo explícito que “cierra” la ambigüedad del original, o simplificación del héroe o la heroína que enturbia la complejidad psicológica de su modelo, etc. (Vian, 2021: 43)

Esta tendencia se aprecia en el vocabulario empleado por la crítica e inclusive en decisiones editoriales y materiales al presentar ediciones académicas de dichas obras. El utilizar el singular, en lugar de hablar de los *Quijotes* de Cervantes y los *Guzmanes* de Alemán, desvanece y falsea la historia literaria y editorial de estas obras. Igualmente, ciertos editores de continuaciones emiten observaciones adversas y poco justificadas, por defender las obras iniciales. Así sucede con una reciente edición de tres continuaciones de *Celestina*, cuya introducción apunta lo siguiente sobre la primera continuación, la de Feliciano de Silva:

[...] no corrige, sino que inventa, y no intenta ir más allá de *La Celestina*, sino que pretende seguir su senda aunque con trapacería intolerables hasta en la ficción novelesca [...] con una transgresión inaceptable incluso para la ficción: la resurrección de la alcahueta. (Navarro, 2016: XIX y XXX)

Aquí dominan los juicios morales y peyorativos que contrastan con la recepción coetánea de la *Segunda Celestina*, pues dio pie a dos continuaciones directas y tuvo, por lo menos, cuatro ediciones (Medina del Campo, Venecia, Salamanca y Amberes), lo que demuestra que los impresores y el público no la encontraron intolerable (Baranda, 1988: 91-97). Fue el dogma religioso, y no el literario, el que detuvo su circulación, al ser incluida en el *Índice* de Valdés (1559). En cualquier caso, el juicio de Navarro Durán contrasta con la circulación de la obra, que, guste o no, manifiesta su relevancia en la época, más allá de nuestras preferencias.

También el léxico empleado por la crítica para describir algunas de las continuaciones muestra el sesgo crítico, con términos como *apócrifo*, *plagio* y *falso*, frecuentes en el cervantismo y en los estudios sobre picaresca. Estas nociones se emplean aún en los estudios recientes que pugnan por el análisis de las continuaciones, para identificar las del *Guzmán* de Luján y del *Quijote* de Avellaneda, como el *Guzmán* y el *Quijote* apócrifos. Así, la crítica prefiere un apelativo que desacredita directamente dichas obras, en lugar de categorías descriptivas, como los conceptos de *autógrafas* o *alógrafas*, que se limitan a apuntar si el continuador es o no la misma persona que escribió el texto de partida. El término *apócrifo*, propio de los libros marginados del canon bíblico, niega directamente la legitimidad textual de las continuaciones alógrafas al presentarlas como imposturas o falsedades, pues no se trata del mismo

autor, aunque los continuadores no se hagan pasar por los productores de las primeras partes. Así queda justificado el rechazo a estudiarlas y a reconocer su lugar central en la ficción de la época para, en cambio, desdeñarlas con facilidad, como ha sido la tendencia dominante en el estudio del Siglo de Oro establecida por grandes investigadores del campo, como Menéndez Pelayo o María Rosa Lida (Vian, 2021: 43-44).

Dicho problema es muestra de la preferencia por la perspectiva autoral, de la confusión sobre la originalidad apuntada por Eco y Moretti y de un criterio tendiente a obviar el hecho de que las continuaciones y los ciclos son fenómenos característicos de la ficción del Siglo de Oro y de gran parte de la historia de la literatura. Estos aspectos se ignoran en la medida en que se apela a Cervantes como figura de autoridad, pues utilizó el término *apócrifo* en su continuación del *Quijote* para descalificar el texto de Avellaneda. En ese sentido, Álvarez Roblin recapitula la postura general de la crítica dominante sobre el empleo de esta noción:

Bien qu'en toute rigueur, le choix de ce terme [apocryphe] semble impropre et même abusif, il s'explique sans doute d'abord par la fait qu'un écrit apocryphe, como l'indique le dictionnaire de Covarrubias, est avant tout un ouvrage dont l'auteur se dérobe, fait défuat ou présent un déficit de autorité, ce qui constitue bien un caractéristique commune aux romans de Luján et d'Avellaneda. En effet, parmi les cinq acceptions que revêt ce mot selon le lexicographe, quatre insistent sur ce point précis, qui es consubstantienl à l'apocryphe. Toutefois, le foix de cette étiquette très rèpandue -y compris chez les critiques- pose surtout de façon indiscutable la superiorité des fictions d'Aleman et de Cervantes, assimilées à des testes sacrés. (2014: 2-3)³

Si bien el término podría parecer preciso y remitir a su etimología de “oculto”, el uso —como señala Álvarez Roblin— parece invocar la polisemia del vocablo e implicar con frecuencia las acepciones negativas que consigna el *Diccionario de la lengua española*: “1. adj. Falso o fingido. Un conde apócrifo.

3 Apesar de estops matices, el autor emplea el termino y dedica una sección a trazar una poetica de los apócrifos.

2. adj. Dicho de una obra, especialmente literaria: De dudosa autenticidad en cuanto al contenido o a la atribución”. Esta postura implica con frecuencia un desprecio implícito a las continuaciones alógrafas y a dirimir los pleitos de los escritores de la época en favor de los autores canónicos, como Cervantes o Alemán:

[...] en la mayor parte de los casos, estos juicios severos no demuestran que sus ficciones sean malas [las de Luján y Avellaneda], sino que reflejan más bien la eficiencia de las respuestas literaria de Alemán y de Cervantes a sus émulos. En efecto, ilustran la tendencia dominante de la crítica, que ha consistido en seguirles la corriente a los autores primigenios, que, en sus propias Segundas partes, presentan a sus rivales como unos “impostores”. (Álvarez Roblin, 2017: 225-226)

El proceso de sacralización de Cervantes o Alemán como Autor-Dios de su obra se encuentra en la línea de lo descrito por Roland Barthes como el problema central de la crítica literaria heredera del romanticismo: se cierra la obra exclusivamente a la intención autoral (Barthes, 1994), negando cualquier otra perspectiva, categoría o factor de análisis por más dominante y determinante que fuera el fenómeno en el contexto de una obra, como sucede con el caso de las continuaciones y los ciclos. Mantener el léxico de lo apócrifo y lo falso clausura las posibilidades de la ficción y del análisis de lo textual, así como su relación con el lector. En cambio, todo proceso de continuación dentro de un ciclo toma en cuenta la recepción de dichos grupos textuales, y, si es multiautoral y contiene continuaciones alógrafas, la perspectiva de un lector —transformado ahora en autor— se vuelve inevitable. Esto no niega la posibilidad de estudiar las disputas por la validez y la legitimidad que establecen los autores en sus textos, pues, precisamente, la estructura y los rasgos cíclicos favorecen las reflexiones metaliterarias y posibilitan las disputas por la verdad de un relato (Saint-Gellais, 2011: 115).

El problema de las categorías empleadas por la crítica para las continuaciones es más destacado en el caso del *Quijote* y el *Guzmán* que en los otros géneros de ficción de la época; sin embargo, debido al papel central que ocupan estas obras para los estudios del Siglo de Oro —y para el canon en el caso de Cervantes— esto afecta a otros géneros y a los ciclos en general, al ser percibidas como ilegítimas, raras o menores, como lo advierte Eco. Así, se trata a

los autores áureos y sus obras como si se rigieran dentro de un marco legal de derechos de autor contemporáneo. Ahora, si bien las pugnas entre autores y continuadores no son nuevas, al darle tanto peso al término *apócrifo*, la crítica llega a obviar que Cervantes, a pesar de descalificar la obra de Avellaneda, se encuentra en un contexto donde dichas continuaciones y pugnas son un suceso común en la época, que nada tienen de ilegal o inmoral, pues forman parte de las prácticas literarias, al igual que la defensa que hacen los autores de sus obras o de obras ajenas. Inclusive, la idea de *ciclo* permite enfocarse en las relaciones intertextuales, las cuales con frecuencia revelan dichas pugnas en el ámbito textual.

LA CONTINUACIÓN Y EL CICLO ONNIPRESENTES: *AMADISES Y CELESTINAS*

En el Siglo de Oro, el fenómeno de la continuación y los ciclos literarios trascendió al ámbito de los múltiples géneros literarios, para convertirse en un rasgo de casi toda la ficción de la época. Al revisar la literatura de los siglos XVI y XVII, se aprecia que éstos se encuentran compuestos por un gran número de continuaciones, como sucede con los libros de caballerías, género dominante de la ficción en el siglo XVI. De dicho género se conservan 83 de los 87 títulos conocidos.⁴ Gran parte de estas obras (53 en total) son o tuvieron una continuación, lo que permite agruparlas en los siguientes ciclos: 1. Ciclo de *Amadís de Gaula* (10 obras); 2. Ciclo de *Belianís de Grecia* (3 obras); 3. Ciclo de *Clarián Landanís* (5 obras); 4. Ciclo de la *Demanda del sancto Grial* (2 obras); 5. Ciclo del *Espejo de caballerías* (3 obras); 6. Ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros* (5 obras); 7. Ciclo de *Felixmagno* (2 obras); 8. Ciclo

⁴ Sigo la propuesta de Lucia Megías (2008: 191-193), que incluye continuaciones alógrafas y autógrafas en su clasificación cíclica. Añado *El Espejo de príncipes y caballeros* (v y vi) de Juan Cano López. Como punto de comparación, el corpus de la picaresca está compuesto por 19 títulos y sólo tres obras aparecieron en el XVI: el *Lazarillo de Tormes*, la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* y el *Gúzman de Alfarache I* de Alemán (Rodríguez Rodríguez, 2005: XVI) antes de la sistematización de Lucia Megías, el término *ciclo* se había utilizado en la crítica de los libros de caballerías, por lo menos desde la obra de Pacual de Gayangos, pero simplemente para agrupar las obras.

de *Florambel de Lucea* (2 obras); 9. Ciclo de *Florando de Inglaterra* (2 obras); 10. Ciclo de *Floriseo* (2 obras); 11. Ciclo de *Lepolemo* (2 obras); 12. Ciclo del *Morgante* (2 obras); 13. Ciclo de *Palmerín de Olivia* (5 obras); 14. Ciclo del *Quijote* (3 obras); 15. Ciclo de *Renaldos de Montalbán* (3 obras), y 16. Ciclo de *Tristán de Leonís* (2 obras). Así, en este género, las continuaciones y el desarrollo cíclico se convirtieron en rasgos distintivos y constitutivos de su poética, del desarrollo de las historias y del negocio de los impresores.

Muchos de los libros de caballerías que no pertenecen a este grupo de ciclos, tampoco son ajenos al fenómeno de la continuación, aunque sólo en su intención. El impulso de desarrollo cíclico aparece en textos individuales, como el *Claribalte*, de Gonzalo Fernández de Oviedo; *Cirongilio de Tracia*, de Bernardo Pérez de Vargas; el *Felixmarte de Hircania*, de Melchor de Ortega; *Febo el Troyano*, de Esteban Corbera; *Lidamor de Escocia*, *Philesbián de Candaria* o el *Polindo*, por nombrar a algunos. Estas obras prometen una continuación, tal como lo hacen las que sí las tuvieron, como muestra el ejemplo del *Felixmarte*:

Con lo cual aquel gran historiador Philosio dio fin a la tercera parte d'esta gran historia, y dexó para contar en la quarta parte el successo que estos valerosos emperadores y grandes príncipes y cavalleros tuvieron en este viaje de la Ínsula Riscosa, y lo que en las estrañas pruebas d'ella les acaeció a ellos y a todas aquellas princesas, infantas y grandes señoras, junto con otras grandes y diversas aventuras y notables hechos que acaecieron. Y también dirá en ella el fin de los honestos amores del príncipe Felixmarte, y de todos los otros príncipes y cavalleros, como con la ayuda de Nuestro Señor se verá luego en la quarta parte que se queda imprimiendo. (Ortega, 1998: 448)

Más allá de que no llegara a aparecer la siguiente parte, el ejemplo muestra cómo las continuaciones y los rasgos asociados a éstas son un elemento constitutivo de los libros de caballerías (Marín Pina, 2010; Ramos, 2017: 123-128). También los paratextos, en particular los títulos, anuncian abiertamente la intención de constituir un ciclo, al sugerir futuras partes de la historia, y anticipar el proceso de transfuncionalización de su universo y sus relaciones intertextuales. Esto se aprecia, por ejemplo, en el *Polindo*, que nunca tuvo continuación, pero cuyo título sugiere que existen más obras sobre este caballero: *Primer libro de don Polindo*.

Las continuaciones de los libros de caballerías responden tanto a lo editorial como a lo literario. Desde la perspectiva editorial, la imprenta —como se ha estudiado— fue un factor central para la difusión de estas historias y, a su vez, el éxito del género fue determinante para consolidar la viabilidad de la imprenta castellana (Lucía Megías, 2001; Wilkinson, 2010: xx-xxii; Lacarra, 2018). Sin negar la importancia de los factores editoriales y materiales para la difusión del género —los cuales quedan fuera de este estudio, el origen de las continuaciones de los libros de caballerías no se encuentra ni en los impresores ni en las letras de molde, sino en el proyecto literario de Garcí Rodríguez de Montalvo, cuyo *Amadís* inauguró el género y permaneció como el gran modelo de los libros de caballerías. Es decir, el aspecto literario del desarrollo cíclico.

Para ello, el autor de Medina del Campo retomó y reescribió las versiones medievales del *Amadís* para hacer su propia versión, más extensa, en cuatro libros. Además, Rodríguez de Montalvo insertó una continuación propia y original, las *Sergas de Esplandián* (González, 2009). Aquí comenzó a gestarse la complejidad del ciclo amadisiano, pues esta labor pretendía borrar las versiones previas y producir una nueva, para hacer una continuación autógrafa, la cual se anuncia desde el prólogo del *Amadís*, apoyada en los tópicos del manuscrito encontrado y la falsa traducción:

[...] corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendado el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 224)

Entonces, el *Amadís* anuncia su propia continuación autógrafa para validarse como legítima, a pesar de restarle importancia a la autoría, por medio de los ya señalados tópicos. Luego, al final de las *Sergas* se promete lo siguiente:

Destá guisa que vos cuento vino este sabio en aquellas partes, donde hizo tantas cosas y tan estrañas que ni Urganda la Desconocida, ni la infanta Melía, ni la Donzella Encantadora, no pudieron con muy gran parte serle iguales, así como por el dicho libro se mostrará cuando pareciere. (Rodríguez de Montalvo, 2003: 825-826)

El aviso de la continuación de las *Sergas* fue fundamental para el desarrollo del género, pues el ciclo amadisiano fue uno de sus principales ejes. Así, la continuación se convirtió en un mecanismo de legitimidad literaria, pues la aparición de ésta validaría a las propias *Sergas* y, por tanto, al *Amadís* de Rodríguez de Montalvo. Además, las obras de Rodríguez de Montalvo sirvieron de modelo y referente fundamental de la ficción de la época, lo que consolidó el desarrollo cíclico como parte del patrón literario de los libros de caballerías, con el impulso adicional de la imprenta. Mientras otros autores cultivaron el género con nuevos ciclos, el llamado a continuar la aventura de las *Sergas* fue atendido por Páez de Ribera, Juan Díaz y, sobretudo, Feliciano de Silva.

Feliciano de Silva, en particular, tuvo un papel crucial en la consolidación de las continuaciones de los libros de caballerías y la popularidad del ciclo amadisiano: *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530), *Florisel de Niquea I-II* (1532), *Florisel de Niquea III* o *Rogel de Grecia* (1535) y *Florisel de Niquea IV* (1551). Sus obras dominaron el ciclo y lo dotaron de una complejidad inusual con múltiples relaciones intertextuales tanto de fidelidad, como de ruptura de sus modelos (Martín Lalanda, 2002; Hinrichs, 2011: 46-93; Gutiérrez Trápaga, 2017b: 80-112; Sales Dasí, 2017). Su primera obra, el *Lisuarte*, es una continuación —obviamente alógrafa— de las *Sergas*. En cambio, el resto de las continuaciones de Feliciano son autógrafas y una manera de legitimar sus continuaciones sobre Paéz de Ribera y Juan Díaz:

Y fuera mejor que aquel octavo [el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz] feneciera y fuera abortivo que no que saliera a la luz a ser juzgado y a dañar lo en esta gran genealogía escrito, pues dañó así poniendo confusión en la decendencia y continuación de las historias. (Silva, 2004: 247)

Estas obras consolidaron a Silva como el continuador más influyente del siglo y uno de los principales responsables de la poética de los libros de caballerías y los ciclos, al incorporar múltiples elementos de otros géneros (Lucía Megías, 2008: 200-201). Destaca la inclusión de episodios pastoriles, antecedentes de la *Diana* de Jorge Montemayor, obra rica en continuaciones (Cravens, 1976).

Feliciano de Silva también continuó un texto que no planteaba la posibilidad ni la intención de una continuación o de desarrollo cíclico: la *Celestina*. Si bien múltiples obras previas, tanto en prosa como en verso, tomaron

como modelo la obra de Fernando de Rojas, fue en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva donde se inició el género de la comedia celestinesca y su ciclo (Heugas, 1973; Esteban Martín, 1992). Tras esta obra aparecieron los otros textos del género: la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536), de Gaspar Gómez de Toledo; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina* (1542), de Sancho de Muñón; la *Tragedia Poliziana* (1547), de Sebastián Fernández; la *Comedia Florinea* (1554), de Juan Rodríguez Florián; la *Comedia Selvagia* (1554), de Alonso Villegas, y la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (1591). Estas obras conforman el ciclo celestinesco, salvo la *Comedia Florinea*. Justamente, la adopción del concepto de *ciclo* permite excluirla del conjunto, al no tener cohesión con el universo ficcional de la *Celestina*: “carece de relación explícita entre sus personajes y los de este ciclo” (Baranda, 1992: 16).

La *Celestina* de Feliciano de Silva fue la piedra de toque de este género. Con el bagaje como autor de libros de caballerías, contribuyó a configurar el ciclo celestinesco. Esto se aprecia en los títulos de las primeras continuaciones:

[...] los [lectores] del siglo xvi, familiarizados con los libros de caballerías, sabían muy bien que la *Segunda Celestina*, la *Tercera* y la *Cuarta*, con su numeración ordinal, les ofrecía una continuación de la historia de la *Tragicomedia*, no otra forma de imitación. Estas obras eran para ellos un caso más de literatura cíclica. (Baranda, 1992: 6)

Para la *Segunda Celestina*, Silva revivió a la alcahueta y negó su muerte como lo estableció Rojas:

Y es que yo vine aquí, a casa del señor Arcidiano viejo, como a casa de señor y padre, a ser encubierta de la vengança que de los criados de Calisto yo quise tomar, fingiendo con mis artes que era muerta. (Silva, 1988: 167-168)

Así, *Celestina* vuelve a su universo ficticio, para fungir como alcahueta de Felides y Polandria.

La estrategia literaria empleada por Silva en su *Celestina* para justificar la existencia de la continuación tiene antecedentes conocidos y frecuentes en el desarrollo cíclico de otros géneros. En este sentido, Nicolás Núñez había realizado una breve continuación a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro,

aunque el texto careciera de visos de segunda parte. La obra de Núñez no desafió el desenlace de la obra de Diego de San Pedro, sino que buscó explicarlo y saber si Laureola se había arrepentido de rechazar el amor. Para conversar con Leriano, muerto en la obra de San Pedro, Núñez (1995: 89) recurrió a un sueño, lo que le evitó reescribir el desenlace original de la *Cárcel* o revivir al personaje, como lo hizo Silva con Celestina.

Si bien la ficción sentimental no era ajena a Feliciano de Silva (Brandenberg, 2003), el antecedente directo del procedimiento literario empleado para resucitar a Celestina está, nuevamente, en el otro género que cultivó el autor, específicamente en el *Amadís y las Sergas* de Rodríguez de Montalvo. La historia del caballero de Gaula, en sus versiones medievales, concluía con la muerte del personaje en un combate con su hijo (Lida de Malkiel, 1969). Rodríguez de Montalvo modificó dicho final para poder escribir la continuación, las *Sergas*, centrada en el primogénito de Amadís. Como en el caso de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, el episodio transforma la trama y hace explícito el cambio respecto a la fuente, misma que descalifica por falsa

Así como ya avéis oído pasó esta cruel y dura batalla entre Amadís y su hijo, por causa de la cual algunos dixeron que en ella Amadís de aquellas heridas muriera, y otros que del primer encuentro de la lança, que a las espaldas le pasó; e sabido por Oriana, se despeñó de una finiestra. Mas no fue assí, que aquel gran maestro Helisabad le sanó de sus llagas. (Rodríguez de Montalvo, 2003: 253)

Con este cambio, la continuación a la historia amadisiana de Rodríguez de Montalvo quedó justificada y sirvió de modelo para que Feliciano de Silva regresara a la vieja alcahueta a la vida. Silva ya se había valido de la reescritura, como en su *Lisuarte de Grecia*, al deshacer de manera sutil el encantamiento de Urganda que afectaba a los protagonistas de las *Sergas*, por medio de los poderes de un mago de las obras de Rodríguez de Montalvo: Apolidón (Silva, 2002: 69). Su siguiente continuación, el *Amadís de Grecia*, negó la otra rama del ciclo amadisiano, al expresar su rechazo al relato de la muerte de Amadís de Gaula según el *Lisuarte* de Juan Díaz y negar que Amadís de Gaula hubiera sido derrotado en el combate con su hijo, según lo cuentan las *Sergas* (Silva, 2004: 6-7, 563). Con estos antecedentes cíclicos, la operación sobre la obra de Rojas para continuar la *Celestina* y establecer el ciclo no resultaba ajena

en el horizonte de su época (Baranda, 1992: 12-13; Gutiérrez Trápaga, 2017: 59-111). La ampliación del ciclo celestinesco, a partir de las continuaciones directas de la *Celestina* de Silva, así lo confirma.

La resurrección de Celestina fue validada literariamente desde la dinámica cíclica con la *Tercera parte* de Gaspar Gómez, quien retomó los amores de Felides y Polandria, sin olvidar el texto de Rojas (Esteban Martín, 1987). La obra comienza con un prólogo laudatorio a Feliciano de Silva, que presenta la relación cíclica de la *Tercera* como continuación:

[...] rogar al lector que esta leyere lea primero la *Segunda*, que es antes de esta; porque aunque yo me condeno en esto, que en cotejar la una con la otra verá la diferencia que hay, gano más fama con ser trabada de historia tan sutil que infama con hallar en ella las palabras toscas e inusitables que hallarán. (Gómez, 2016: 356)

La obra concluye de manera rotunda las tramas abiertas por Silva, con el desposorio tanto de Felides y Polandria, como de los criados Sigeril y Poncia, así como con la muerte accidental de Celestina y su sepultura (Gómez, 2016: 672-686).

Por su parte, la continuación de Sancho de Muñón, centrada en Elicia, parte del texto de Rojas y rechaza la resurrección de Celestina. Por eso se trata, como informa el título, de la tercera Celestina (la de Rojas, la resucitada de Silva y Gómez y, ahora, Elicia), pero de la cuarta parte, con lo que reconoce su inserción en el ciclo. Por medio de sus personajes, la obra enfatiza las relaciones intertextuales para negar la resurrección de la alcahueta original. Oligides, criado de Lisandro, reitera la muerte de Celestina y asevera que ahora Elicia ha tomado este nombre de su tía (Muñón, 2016: 719-720), y que otra medianera se había hecho pasar por la alcahueta:

Eubulo Agora digo que me libre Dios de tantas mentiras, que ni traen pies ni cabeza. Con todo, ¿no se llamaba Celestina la fue la alcahueta en los amores de Felides y Polandria?

Oligides No, que verdad fue haber esa Celestina, pero no era la Barbuda, sino una muy amiga y compañera de esta, que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra [Elicia], por la causa ya dicha.

Eubulo ¿Eso me dices? Espantado me dejas

Oligides Sábeta que esto es lo que pasa; lo demás son ficciones.

Eubulo Así lo creo yo, que bien me parecía a mí esta segunda Celestina no ser tan sabia como la primera; cierto, otra plática tenía la otra. (Muñón, 2016, 721)

Este diálogo opera de manera intertextual dentro del marco cíclico: no niega la otra rama, pero corrige el asunto central de la identidad de la alcahueta, la resurrección de Celestina y la asimilación entre el personaje de Rojas y el de las continuaciones previas. Se puede vincular esta objeción a los finales felices, por lo menos para la pareja de amantes de las obras de Silva y Gómez. En cambio, Muñón retoma el desenlace moralizante, basado en el modelo de Rojas, con la muerte tanto de Lisandro y Roselia, como de la tercera Celestina (Muñón, 2016: 865-871). Entonces, la *Cuarta parte* se convierte en una continuación directa tanto de la de Rojas como de las otras celestinas, pero establece fidelidad con la primera, al corregir aspectos centrales de las continuaciones previas. Más allá de la cercanía o distancia respecto al modelo de Rojas y las disputas intertextuales, las continuaciones posteriores a Feliciano de Silva validan la posibilidad del desarrollo cíclico de la *Celestina*.

Los ejemplos de este ciclo muestran la complejidad y la necesidad de atender esta categoría para estudiar dichas obras, así como para comprender la recepción de Rojas y la literatura del siglo XVI. Con su doble papel de escritor de *Amadises* y *Celestinas*, Silva desempeñó un papel central en consolidar la importancia de las continuaciones de ficción en el ámbito de los géneros literarios, lo que contribuyó al éxito del ciclo de *Amadís* y su género, y creó uno nuevo partiendo de las continuaciones y de las posibilidades cíclicas: las comedias celestinescas. Así, la obra de ficción más exitosa en la imprenta del XVI, la *Celestina*, también quedó incorporada a uno de los fenómenos centrales de la época: las continuaciones y el desarrollo cíclico.

Como se ha mostrado en la sección, el desarrollo cíclico sería imposible sin los libros de caballerías como modelo, por lo que, a escala de obras individuales, hay que reconocer el valor fundacional del *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo. Si bien tanto *Cárcel de amor* como la *Celestina* de Rojas dan testimonio de la poética de continuación, es en el *Amadís* donde se plantea desde el inicio el hecho de que la obra tiene una continuación y un impulso cíclico que le da su verdadero sentido: las *Sergas*. Fueron estos textos los que fomentaron abiertamente un desarrollo cíclico, a diferencia de *Cárcel*

y la *Celestina*, las cuales se daban por concluidas al interior de su diégesis, a pesar de las intervenciones posteriores de Núñez y Silva, respectivamente. Entonces, tanto a nivel genérico como individual, la importancia de los libros de caballerías para los ciclos y las continuaciones no puede subestimarse y debe asumirse como el referente central, pues forjó el horizonte de expectativas para los nuevos géneros de la ficción desarrollados en continuaciones y ciclos, tanto para la *Celestina*, como para la picaresca y la pastoril.

LA CONTINUACIÓN EN LOS NUEVOS GÉNEROS DE LA FICCIÓN: PÍCAROS Y PASTORES

La novela picaresca también participó ampliamente en el fenómeno de las continuaciones. De las diecinueve obras que componen el género, según el corpus de Begoña Rodríguez, cinco son continuaciones (2005: 3-6). El *Lazarillo de Tormes* (1554) tuvo dos segundas partes distintas: una anónima, de 1555, y la de Juan Luna, de 1620 (Hinrichs, 2011: 94-130). Por su parte, el *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, tuvo una continuación alógrafa, la de 1602, de Mateo Luján de Sayavedra, y una autógrafa, de 1604 (Martín Jiménez, 2010; Hinrichs, 2011: 131-177; Alvarez Roblin, 2014). Además, Jerónimo de Alcalá Yáñez escribió *Alonso, mozo de muchos amos* (1624) y su *Segunda parte*, del mismo año.

Tomando sólo el caso de los *Lazarillos*, la continuación de 1555 inicia su trama donde se había quedado el anterior, partiendo directamente de la frase final: “En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (*Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, 2014: 189).⁵ Al punto de que:

El primer capítulo de la *Segunda parte* está tan apegado al *Lazarillo* original que la costumbre editorial, desde la temprana traducción francesa de 1560, ha venido asumiendo su edición conjunta como capítulo final de la primera parte. (Rodríguez López-Vázquez, 2014: 22-23)

5 No hay certeza de si se trata de una continuación autógrafa o alógrafa. Al respecto, véase la reciente argumentación de Rodríguez López-Vázquez (2021: 96-100).

Además, la obra promete una continuación: “Esto es lo sucedido después de la ida de Argel, lo demás con el tiempo lo sabrá vuestra merced, quedando muy a su servicio Lázaro de Tormes” (2014: 288). Como otras continuaciones de la época, esta obra establece relaciones de intertextualidad que continúan el modelo y otras que se distancian de éste, como ha sido estudiado por Vian (2021: 48-66), y que se aprecian desde la caracterización del protagonista:

El Lázaro de la *Segunda Parte* es más resentido y vengativo que el original, e incluso más zalamero. Pero es que este narrador culto y docente, con gusto por la digresión, que no escatima alusiones eruditas y ridiculiza vicios o personas, que practica desde la autodenigración a la comicidad simples, presenta una variedad de actitudes y cumple una variedad de funciones. (Vian, 2021: 51)

La siguiente obra —de Juan de Luna— planteó la infidelidad al modelo original del *Lazarillo* en la continuación anónima de 1555. Para entrar en procesos cíclicos de contradicción y reescritura, como se ha mostrado para los casos de las *Celestinas* y los *Amadises*. Desde el prólogo “A los lectores” se plantea la objeción central: la transformación del protagonista en Lázaro Atún y sus aventuras submarinas, núcleo de la primera continuación de 1555 (caps. III-XVI):

La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida, sin rastro de verdad. [...] Sin duda que el que lo compuso, quiso contar un sueño necio, o una necedad soñada. Este libro, digo, ha sido el primer motivo que me ha movido a sacar a luz esta *Segunda parte* al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios, en el archivo de la jacarandina de Toledo [...] (Luna, 1999: 266-267)

La obra de Luna muestra su objeción desde el inicio por medio de los tópicos del manuscrito encontrado, el sabio cronista y la falsa traducción, como en los libros de caballerías, recursos vinculados al desarrollo cíclico, tanto para continuaciones fieles como para reescrituras, aunque con el tono de la parodia cervantina de estos mismos. Luego, la continuación de Luna retoma de la de 1555 la idea del naufragio del personaje y su rescate por marineros, pero sin abandonar el tono realista del *Lazarillo*. Es decir, no hay metamorfosis en

atún, si bien es disfrazado y exhibido por España como un monstruo híbrido: parte pez, parte humano.

La novela de Luna se presenta como la versión alterna a la continuación anterior, si bien no deja de haber ironía en torno a las credenciales que justificarían su verdad y al juego de la reescritura cíclica, como se señaló para el prólogo y también en la promesa de continuación: “Ésta es, amigo lector, en suma, la segunda parte de la vida de Lazarillo, sin añadir, ni quitar de lo que della oí contar a mi bisabuela. Si te diere gusto, aguarda la tercera, que te lo dará no menor” (Luna, 1999: 388). La contradicción en la supuesta fuente del relato —en el prólogo son cartapacios toledanos, en congruencia con la importancia de la ciudad en las obras previas, y aquí la bisabuela— muestra la ironía respecto a los mecanismos comunes del desarrollo cíclico; sin embargo, esta misma tradición literaria permite la continuación y sus relaciones intertextuales con el *Lazarillo* y la versión de 1555.

Como sucede en los libros de caballerías, otras obras del género sugieren la posibilidad de una continuación y, por tanto, de un posible desarrollo cíclico, junto con las marcas paratextuales. Así sucede desde el título de la obra de Gregorio González (1604), *Primera parte del guitón Honofre*, y se confirma al final de la novela: “Sucediéronme muchos cuentos ridículos y dignos de saberse, pero, por ser tan nuevo en la orden que parecería mal tan presto alabarme del mal, los dejo para la segunda parte” (2005: 167). Como en otros casos, la continuación nunca llegó, pero tanto el título como el desenlace apelan a la posible existencia de un ciclo a partir de los recursos comunes del desarrollo en otros géneros. Estos ejemplos de la picaresca —como en los *Amadises* y las *Celestinas*— muestran cómo la posibilidad de una continuación —autógrafa o alógrafa— forman parte del género y un tópico de la ficción de la época. Esta manera de cerrar un relato era simultáneamente una posibilidad literaria y una promesa editorial, tantas veces cumplida como incumplida, como lo demuestra este género, el caballeresco y el pastoril.

El texto fundacional de la de novela pastoril, la *Diana* (1558-1559), de Jorge de Montemayor, dio pie al segundo género más abundante y popular de este siglo. Según el corpus de Cristina Castillo Martínez en su *Antología de libros de pastores*, de las veintiún novelas sólo tres son continuaciones y todas lo son de la *Diana*: la *Segunda parte de la Diana* (1563), de Alonso Pérez; la *Diana enamorada* (1564), de Gaspar Gil Polo, y la *Diana tercera* (1627), de Jerónimo de Tejada (2005: xvi). A pesar del menor número de continuaciones

en este género, éstas también fueron clave para desarrollarlo y consolidarlo. Las obras de Pérez y Gil Polo desarrollaron el modelo de Montemayor y ampliaron este universo narrativo, que les sirvió de inicio y paradigma. Como ocurre en los otros géneros, a pesar de que varias de las obras pastoriles no tuvieron continuación, éstas también dan testimonio de la poética cíclica y de su importancia, tanto en sus paratextos, como en la anticipación de futuras partes. Las promesas de continuación aparecen desde el desenlace de la *Diana*, que marcó la pauta del ciclo y el género:

Allí fueron todos desposados con las que bien querían, con gran regocijo y fiestas de todas las ninfas y de la sabia Felicia, a la cual no ayudó poco Sireno con su venida, aunque della se le siguió lo que en la segunda parte deste libro se contará, juntamente con el suceso del pastor y pastora portuguesa Danteo y Duarda. (Montemayor, 1996: 289)

Las tres continuaciones directas hicieron explícito su vínculo con la *Diana* y desarrollaron este ciclo narrativo. También, las primeras ediciones de la obra de Gaspar Gil Polo (1564, 1567, 1574, 1577) sugieren futuras entregas e identifican directamente su relación intertextual, transficcional y editorial como continuación de la *Diana*, pues el título de dichas ediciones reza: “*Primera parte de Diana Enamorada. Cinco Libros que prossiguen los siete de la Diana*”. En cambio, la edición de Tomás de Porralín, impresa en Pamplona en 1578, lo modificó: “*Tercera parte de la Diana de George de Montemayor por Gaspar Gil Polo*”. Así, situó el lugar del texto en el ciclo, atendiendo a la existencia de la novela de Alonso Pérez, de *Segunda parte de la Diana* (1563). A pesar de modificar el título de la obra de Montemayor, el cambio atiende a la estructura cíclica previa en la cual se inserta el nuevo texto, es decir, a las relaciones intertextuales y transficcionales del universo narrativo presentado en los textos anteriores. Si estos elementos se manifiestan en los títulos, los desenlaces también utilizan el recurso de la promesa: “Aunque la obra de Montemayor abriera las puertas a estas tres continuaciones, lo cierto es que ninguna de ellas cierra la historia. De hecho, todas siguen prometiendo nuevas continuaciones” (Castillo Martínez, 2017: 177). Así, tanto los paratextos, como los finales del relato identifican su pertenencia cíclica y sus procesos de desarrollo en distintas obras y partes.

Las otras novelas del género, ajenas al ciclo de la *Diana*, también crearon expectativas de futuras entregas y desarrollo cíclico en sus paratextos. Tal es el caso de la *Clara Diana* (1580), de Bartolomé Ponce: “*Primera parte de la Clara Diana, repartida en siete libros*” o la *Galatea* de Cervantes: “*Primera parte de la Galatea, dividida en seys libros*” (Jauralde, 2009; Montero Delgado, s/a). Estos títulos no son puramente una estrategia comercial que anticipa el posible éxito de una obra y, por tanto, la expectativa que generaría una continuación, pues en el texto, como en otros géneros y en la *Diana*, aparecen las referencias al posible desarrollo cíclico. De manera coherente y siguiendo el horizonte de expectativas de la época, al final se prometen segundas partes y suelen anticiparse fragmentos de sus aventuras, como en la *Galatea*:

El fin de este amoroso cuento y historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelisa, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilo y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte desta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes. (Cervantes, 2014: 435)

A pesar de que el corpus de la novela pastoril tiene un número reducido de continuaciones, este fenómeno fue crucial para el desarrollo y la consolidación temprana del género. De igual manera, varias novelas que no tuvieron segunda o tercera partes muestran la influencia del desarrollo cíclico en sus paratextos, en particular en sus portadas, títulos y finales, donde se sugieren nuevas versiones. Entonces, las novelas pastoriles configuraron —como el resto de la ficción contemporánea— un horizonte genérico que incluía las continuaciones y la posibilidad del desarrollo cíclico, a pesar de que esto sucedió en un menor número de textos. Este desarrollo paralelo al de otros géneros alcanzó distintos aspectos, pero facilitados por su configuración literaria cíclica:

Un corpus de ficciones pastoriles que [...] abarca más de dos docenas de textos en castellanos que se ven acompañadas y seguidas, en el oeste de la Península Ibérica, por un número más pequeño pero igualmente destacable de hermanos portugueses. Curioso y digno de mención es, a este respecto, el paralelismo que se verifica con los libros de caballerías: estamos ante dos géneros en los

que la producción portuguesa surge como un reflejo posterior a la española [...]. (Brandemberg, 2012: 271)

Con esta revisión, al igual que en los otros géneros vistos, queda claro que la novela pastoril también está marcada por el desarrollo cíclico como parte de su configuración y poética.

CONCLUSIÓN

Por medio de una revisión panorámica de algunos aspectos de los principales géneros de la ficción, el presente estudio demostró que las continuaciones y su articulación en ciclos en el Siglo de Oro son rasgos definitorios de la ficción de la época, pero han recibido poca atención crítica. Por tanto, existe la necesidad de consolidar y ampliar la línea de investigación al respecto, empezando por la identificación del fenómeno de manera global, más allá de estudios aislados y puntuales. A raíz de lo expuesto, se sugiere examinar la poética de las continuaciones a partir del concepto de *ciclo* como herramienta clave de análisis y tomando en cuenta ejemplos de diversos géneros para entender el fenómeno desde la perspectiva literaria, intertextual y transficcional, y abarcar las distintas manifestaciones de la ficción de la época. La noción de *ciclo* permitirá profundizar en el estudio de las continuaciones, así como tratarlas de manera conjunta con los textos que les dieron origen y los que surgieron a partir de éstas. Si bien ya existen algunas reflexiones teóricas sobre los conceptos necesarios para describir y analizar los ciclos y continuaciones del Siglo de Oro, es necesario refinarlos para formar un marco que permita comparar tales procesos entre los distintos géneros, tanto los idealistas como los realistas, con sus precedentes o con fenómenos de desarrollo cíclico posteriores. Dicha labor requiere tomar en cuenta los factores y rasgos literarios, sin olvidar aspectos editoriales y materiales: desde el título hasta los personajes; desde las divisiones de las partes, hasta la ironía y los temas centrales. Es decir, la aproximación cíclica permite observar de manera conjunta múltiples aspectos textuales, lo que abre así nuevos caminos de análisis, además de la perspectiva autoral.

Más allá del reto de abarcar la diversidad de la producción de la ficción áurea, ya es posible señalar una serie de rasgos y tendencias que sirven de base para futuras investigaciones. En primer lugar, hay que reconocer la centralidad del fenómeno aquí estudiado, tanto para obras canónicas como para el grueso

de la ficción, y la necesidad de repensar cuestiones de poética y configuración genérica a partir de las continuaciones y los ciclos. En segundo lugar, se necesita replantear la importancia de obras y autores marginados por la crítica debido a su labor de continuadores, como Feliciano de Silva, y reconocer que muchos de los escritores más trascendentes e influyentes también fueron continuadores y participaron con sus obras en los procesos de desarrollo cíclico: Rodríguez de Montalvo, Rojas, Alemán y Cervantes. Igualmente, se requiere aceptar el papel central de los libros de caballerías en la configuración de la ficción y los rasgos cíclicos en la época, así como en el establecimiento de modelos literarios de este tipo. Dichas características se aprecian, en el nivel de la macro estructura, en la escritura de partes nuevas de obras previas, tanto en obras con final inconcluso como con historias aparentemente cerradas. Además, éstas no son exclusivas de las continuaciones alógrafas, sino que también se presentan en las autógrafas, por lo que ambas deben tomarse en cuenta para el concepto de *ciclo*, como sucede en la literatura medieval o con la propuesta de Lucía Megías para los libros de caballerías. Asimismo, existe una serie de rasgos formales, como las promesas de continuación o el anuncio de futuras partes, desde las portadas y otros paratextos prefaciales, que se convirtieron en tópicos genéricos, pero no por ello pierden su valor funcional para la conformación y el desarrollo de ciclos, como el caso de la promesa al final de la primera parte del *Quijote*.

Tras revisar este panorama, lo sucedido con los *Quijotes* —los de Cervantes y el de Avellaneda, desde la perspectiva cíclica—, también responde a las prácticas comunes del campo literario de su época que se han descrito hasta ahora. Cervantes, al final de la obra de 1605, jugando o no, recurrió a los tópicos del manuscrito encontrado y la falsa traducción para hacer una promesa de continuación:

Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliás y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote. *Forse altro canterà con miglior plectro.* (Cervantes, 2015: 647)

Esta aproximación burlona a dichos tópicos y a las promesas no dejaba de abrir la puerta a una continuación alógrafa, reforzada con la falsa modestia

de los versos del *Orlando* de Ariosto, es decir, sacados de otra continuación alógrafa, una de las más exitosas e influyentes de todas. Tomando en cuenta los antecedentes expuestos y el cierre del *Quijote*, que Avellaneda y el propio Cervantes hicieran una continuación encaja con las prácticas literarias de su época. Luego, estamos ante un caso de desarrollo cíclico que corresponde a las características de la ficción precedente y contemporánea, desde los libros de caballerías hasta lo sucedido casi a la par con el *Guzmán de Alfarache* (Martín Jiménez, 2010; Alvarez Roblin, 2014). Por ello, llama la atención que la crítica haya obviado a menudo la frecuencia del fenómeno de las continuaciones y el desarrollo cíclico, a pesar de que son parte importante de la poética e historia de la novela canónica de la lengua española.

Por último, las continuaciones y el desarrollo cíclico son un testimonio único de la recepción de los textos, pues la manera en la que se prolonga un relato y se articulan las relaciones intertextuales del ciclo permite conocer explícitamente aquellos elementos que causaron aprobación y rechazo en el continuador. Este camino crítico abre otra manera de entender la literatura del Siglo de Oro y la relación entre sus géneros, para comprender su transformación y su originalidad dentro de un marco profundamente ligado a la *imitatio*. La noción de *ciclo* propuesta por este artículo enfatiza el aspecto literario, pues su articulación se da en primera instancia en ese plano. En futuras investigaciones también habría que dar mayor cuenta del factor editorial y comercial, aunque recordando que, sin historias, ni la imprenta ni los lectores contarían con material de venta o lectura.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se realizó en el marco y con financiamiento del Proyecto PAPIIT (núm. IN405919), “La construcción narrativa en los ciclos de caballerías hispánicas” de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, es parte de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (SEM/01_011_2019) de la misma Facultad. Igualmente, agradezco las sugerencias de José Julio Martín Romero y el apoyo de Julia D’Onofrio con parte del material bibliográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Roblin, David (2017), “Luján y Avellaneda. ¿Impostores o creadores?”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 225-239.
- Alvarez Roblin, David (2014), *De l'imposture à la création, Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Alvarez Roblin, David y Olivier Biaggini (2017a), “Introducción”, en *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 1-15.
- Alvarez Roblin, David y Olivier Biaggini (eds.) (2017b), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Baranda, Consolación (1987), “Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 6, pp. 359-372.
- Baranda, Consolación (1988), “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, pp. 25-100.
- Baranda, Consolación (1992), “De *Celestinas*: problemas metodológicos”, *Celestinesca*, núm. 16, vol. 2, pp. 3-32.
- Baranda, Consolación (2017), “Las comedias del ciclo celestinesco *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia*”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-84.
- Barthes, Roland (1994), “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Paidós, Buenos Aires, pp. 65-71.
- Brandemberg, Tobias (2003), “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva”, en *Revista de Literatura Medieval*, núm. 15, vol. 1, pp. 55-80.
- Brandemberg, Tobias (2012), *La muerte de la ficción sentimental. Transformación de un género iberrománico*, Madrid, Verbum.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (2002), “*Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo”, en *Edad de Oro*, vol. 21, pp. 85-116.

- Castillo Martínez, Cristina (2017), “Tras los pasos de la *Diana* de Jorge Montemayor. Continuaciones, imitaciones, plagio”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 163-185.
- Castillo Martínez, Cristina (ed.) (2005), *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro Estudios Cervantinos.
- Cervantes, Miguel de (2014), *La Galatea*, edición de Juan Montero, Madrid, Real Academia Española.
- Cervantes, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, vol. 1.
- Coll-Tellechea, Reyes (2021), “*Lazarillo de Tormes*: Notas para un texto inestable”, en Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Arturo Rodríguez López-Abadía (eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*, Berlin, Peter Lang, pp. 203-226.
- Combes, Annie (2005), “The Continuations of the *Conte Du Graal*”, en Norris J. Lacy y Joan Tasker Grimbart (eds.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, DS Brewer, pp. 202-213.
- Cravens, Sydney P. (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Valencia, Chapel Hill, N.C.
- Cuesta Torre, María Luzdivina (1998), “La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías”, en *Congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León: Universidad de León, vol. 2, pp. 297-304.
- Eco, Umberto (1994), “Interpreting Serials”, en *The Limits of Interpretation*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, pp. 83-100.
- Esteban Martín, Luis Mariano (1987), “Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo”, en *Celestinesca*, núm. 11, vol. 2, pp. 3-20.
- Esteban Martín, Luis Mariano (1992), “Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco”, en *La Corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, núm. 20, vol. 2, pp. 42-49.
- Fothergill-Payne, Louise (1984), “La cambiante faz de la *Celestina* (Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI)”, en *Celestinesca*, núm. 8, vol. 1, pp. 29-42.
- Frenk, Margit (1997), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- García Galiano, Ángel (1992), *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel: Universida de Deusto/ Reichenberger.
- Gayangos, Pascual de (1857), *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*, Madrid, Rivadeneira.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gómez, Gaspar (2016), *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, edición de Rosa Navarro Durán, Madrid: Biblioteca Castro, pp. 353–686.
- González, Gregorio (2005), “Primera parte del guitón Honofre”, en Begoña Rodríguez Rodríguez (ed.), *Antología de la novela picaresca española*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 151-167.
- González, Javier Roberto (2009), “Las *Sergas de Esplandián* como transformación amadisiana”, en *Letras*, núm. 59-60, pp. 177-187.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel (2017a), “De los *Amadis* a los *Quijotes*: continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda”, *Historias Fingidas*, núm. 4, pp. 137-55, [<http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/51>], consultado: 9 de marzo de 2022.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel (2017b), *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: “Aquella Inacabable Aventura”*, Woodbridge, Tamesis.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel (2019), “*Mouvance*: un concepto para los procesos de reescritura cíclica”, en María Jesús Lacarra, Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica: Libros, lecturas y reescrituras*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 597-610.
- Halász, Katalin (1994), “La généalogie comme principe générateur de réctis dans la création cyclique”, en Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S.H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, pp. 153-154.
- Heugas, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Université de Bordeaux.
- Heusch, Carlos (2017), “De la imitación a la invención. La primera continuación del autor Fernando de Rojas”, en David Alvarez Roblin y Olivier

- Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 33-50.
- Hinrichs, William H. (2017), “La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 19-29.
- Hinrichs, William H. (2011), *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Woodbridge, Tamesis.
- Jauralde, Pablo (2009), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia.
- Lacarra, María Jesús (2018), “La ficción en la imprenta hasta 1525”, en *Atalaya*, 18, [<https://doi.org/10.4000/atalaya.3185>], consultado: 2 de marzo de 2022.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1969), “El desenlace del *Amadís primitivo*”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 149-156.
- Lucía Megías, José Manuel (2001), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos.
- Lucía Megías, José Manuel (2008), “Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 183-207.
- Luna, Juan de (1999), *Segunda parte del Lazarillo* [París, 1620], en Anónimo y Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra.
- Maddox, Donald (1994), “Notes Toward a More Comprehensive Approach to Medieval Literary Cycles”, en Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S.H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, pp. 102-107.
- Marín Pina, María Carmen (2010), “Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas”, en Pierre Darnis (ed.), *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or*, Toulouse, CNRS-Université Toulouse-Le Mirail, pp. 137-148.

- Martín Jiménez, Alfonso (2010), *Guzmanes y Quijotes. Dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martín Lalanda, Javier (2002), “El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva”, en *Edad de Oro*, vol. 21, pp. 153-176.
- Ménard, Philippe (1994), “Problèmes de ‘cycle’ arthuren”, en Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S.H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, pp. 191-194.
- Montemayor, Jorge de (1996), *La Diana*, edición de Juan Montero, Barcelona, Crítica.
- Montero Delgado, Juan (s/a), “Fuentes primarias”, en *Novela Pastoril*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_pastoril/fuentes_primarias/], consultado: 21 de julio de 2021.
- Moretti, Franco (2013), “The Novel: History and Theory”, en *Distant Reading*, Londres, Verso, pp. 159-178.
- Muñón, Sancho de (2016), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, Llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, en *Segundas Celestinas*, edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 687-895.
- Navarro Durán, Rosa (2016), “Introducción”, en *Segundas Celestinas*, edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. xi-cxii.
- Núñez, Nicolás (1995), “Tratado que hizo Nicolás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado *Cárcel de Amor*”, en Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, edición de Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, pp. 83-104.
- Ortega, Melchor de (1998), *Felixmarte de Hircania*, edición de María Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Pickens, Rupert T., Keith Busby y Andrea M. L. Williams (2006), “Perceval and the Grail: The Continuations, Robert de Boron and *Perlesvaus*”, en Glyn S. Burgess y Karen Pratt (eds.), *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 247-264.
- Ramos, Rafael (2017), “Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías”, en David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.),

- La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 121-143.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (1987), *Amadís de Gaula*, 2 vols., edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (2003), *Sergas de Esplandián*, edición de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- Rodríguez López Vázquez, Alfredo (2014), “Introducción”, en *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2021), “La segunda parte del Lazarillo: nuevas perspectivas críticas”, en Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Arturo Rodríguez López-Abadía (eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*, Berlin, Peter Lang, pp. 89-108.
- Rodríguez Rodríguez, Begoña (ed.) (2005), *Antología de la novela picaresca española*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Saint-Gelais, Richard (2011), *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, París, Seuil.
- Sales Dasí, Emilio José (2017), “¿Continuador o creador? ‘Las intrincadas razones del famoso Feliciano de Silva’”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 145-161.
- Sales Dasí, Emilio José (1996), “Las *Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís (Florisandos y Rogeles)*”, en *Voz y Letra*, núm. 7, vol. 1, pp. 131-156.
- Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (2014), edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez, Madrid, Cátedra.
- Silva, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, edición de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- Silva, Feliciano de (2002), *Lisuarte de Grecia*, edición de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Silva, Feliciano de (2004), *Amadís de Grecia*, edición de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Simms, Robert (ed.) (2018), *Brill’s Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic*, Leiden y Boston, Brill.

- Staines, David (1994), “Cycle: The Misreading of a Trope”, en Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S.H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, pp. 108-110.
- Vian Herrero, Ana María (2021), “La *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (Amberes 1555) como literatura cíclica”, en Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Arturo Rodríguez López-Abadía (eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*, Berlin, Peter Lang, pp. 41-70.
- Whinnom, Keith (1980), “The Problem of the ‘Best-Seller’ in Spanish Golden Age Literature”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 57, vol. 3, pp. 189-198.
- Whinnom, Keith (1988), “El género celestinesco: origen y desarrollo”, en Victor García de la Concha (coord.), *Academia literaria renacentista. 5. Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.
- Wilkinson, Alexander S. (2010), *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601. Libros ibéricos: Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, Leiden y Boston, Brill.
- Yoon, Sun-Me (1991-1992), “La continuación de Nicolás Núñez a *Cárcel de amor*”, en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 10, pp. 327-339.

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA: Doctor en Español (University of Cambridge), maestro y licenciado en Letras Hispánicas (UNAM). Especialista en ficción medieval y renacentista, así como en metodología de la investigación literaria, particularmente en el manejo de fuentes en la historia de la literatura española e hispanoamericana. Profesor de tiempo completo en el área de apoyo (metodología e investigación), miembro del Sistema Nacional de Investigador, miembro del Seminario de Estudios Sobre Narrativa Caballeresca de la UNAM y del grupo de investigación Parnaseo de la Universidad de Valencia, así como de los comités editoriales de las revistas *Nuevas glosas* (UNAM) y *Edad de Oro* (Universidad Autónoma de Madrid).

D.R. © Daniel Gutiérrez Trápaga, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.