

La *Tragedia Polician*a (1547) de Sebastián Fernández, ¿una continuación analéptica? Una lectura de inspiración bayardiana

François-Xavier Guerry
Université Clermont Auvergne

RESUMEN

Nos interrogamos en este artículo sobre el estatus de la *Tragedia Polician*a (1547) de Sebastián Fernández, y, en particular, sobre el hecho de que realmente se trate de una continuación analéptica de *La Celestina* (1499-1502), su hipotexto. En esta cuarta entrega de un ciclo celestinesco hasta entonces proléptico, el autor desaprovecha en gran medida las virtualidades que le deparaba la obra modelo de Fernando de Rojas. Si bien se remonta al pasado de los personajes (Claudina y Celestina), este gesto no va acompañado de ninguna práctica renovada y frustra las expectativas que induce en la mente del lector. Nos inspiramos, a lo largo de esta contribución, en algunas ideas de Pierre Bayard, diseminadas por toda su obra, a modo de pistas y sugerencias que nos parecen idóneas para el estudio de un texto que podría haber sido lo que no es.

PALABRAS CLAVE: *Tragedia Polician*a, Sebastián Fernández, ciclo celestinesco, continuación analéptica, Claudina, Pierre Bayard

Sebastián Fernández's *Tragedia Polician*a (1547), an analeptic continuation? A Bayardian-inspired reading

ABSTRACT

In this article we question the status of the *Tragedia Polician*a (1547) and, in particular, whether it is really a prequel (an analeptic continuation) of *La Celestina* (1499-1502), its hypotext. In this fourth instalment of a hitherto proleptic cycle, the author largely squanders the potential of the model work. Although he goes back to the past of the characters (Claudina and Celestina), this gesture is not accompanied by any renewed practice and frustrates the expectations he induces in the reader's mind. Throughout this contribution, we are inspired by some of Pierre Bayard's ideas, scattered throughout his work, as clues and suggestions that seem to us to be ideal for the study of a text that could have been what it is not.

KEY WORDS: *Tragedia Polician*a, Sebastián Fernández, cycle of *La Celestina*, prequel, Claudina, Pierre Bayard

En la *Tragedia Policiana* (1547, Toledo) del bachiller Sebastián Fernández, cuarta continuación¹, «preámbulo» (Menéndez Pelayo, 1943: 130), «secuela ‘prefijo’» (Hinrichs, 2017: 20), precuela (*prequel* ou *devancement*) (Besson, 2004: 242) de *La Celestina* —como se la quiera llamar—, o continuación analéptica en la terminología y tipología de Gérard Genette, *id est*, una continuación «hacia atrás (es decir, el *antes*), encargada de remontar de causa en causa hasta llegar a un punto de partida más absoluto o, al menos, más satisfactorio» (1989: 219), salta a la vista una incoherencia relativa a la muerte de los padres de Pármeno, con respecto a la manera en que se exponía la sucesión de los hechos en el hipotexto.

En la *Policiana*, Claudina es viuda y dice no saber nada de su hijo Pármeno desde hace más de un lustro. A la pregunta de Florinarda «¿Y quedarán hijos de Alberto, tu marido?», contesta que sí: «un varón, que ha siete años que salió desta ciudad y no he sabido dél vivo ni muerto, y otra donzella [Parmenia] que en casa tengo» (Fernández, 1992: 165), cuyo nombre, feminización transparente del de su hermano, insinúa cierta lógica sustitutiva. Más adelante, cuando Claudina está a punto de fenecer, le dice a Celestina: «Mi hijo Parmenico ya sabes, comadre, cuánto ha que está absente; en qualquier tiempo que venga, le tendrás por hijo adoptivo y hasta que sea de hedad serás tutriz de su hazienda» (264), por quedar este desprotegido y huérfano. En cambio, en *La Celestina*, el padre de Pármeno todavía está vivo cuando Claudina ya se ha sepultado y fue él quien, en las últimas —«al tiempo que della [la vida] passó»—, le confió su hijo a Celestina: «Hijo, bien sabes como tu madre, que Dios aya, te me dio viviendo tu padre, el qual, como de mí te fuese, con otra ansia no murió sino con la incertidumbre de tu vida y persona, por la qual ausencia algunos años de su vejez sufrió angustiosa y cuydosa [...] embió por mí y en su secreto te me encargó», declara esta (Rojas, 2013: 272²). Esta versión «oficial» la confirma el propio Pármeno seis actos después: «Y rogaré a Dios por el ánimo de mi padre, que tal tutriz me dexó, y de mi madre, que a tal muger me encomendó» (377). Esta distorsión puesta de relieve por Luis Mariano Esteban Martín en su edición de la obra (335) se asimila a un *contrefictionnel* (Saint-Gelais, 2011: 162), o sea la modificación —leve y aparentemente nimia en este caso, pero no menos consecuente— de los datos empíricos de la ficción, consistente en la supresión de la figura paterna. Dada la filiación matrilineal (Vigier, 1988) imperante en el ciclo celestinesco desde sus inicios (1534, para la primera continua-

1.— Para una presentación del ciclo celestinesco (o la celestinesca) y sus seis continuaciones, véanse Heugas (1973), Whinnom (1998), Baranda (1992: 7-17; 2017: 69) y Guerry (2023a: 9-19).

2.— A partir de ahora, para que la lectura sea más fluida y a diferencia de los trabajos críticos, solo indicamos en el cuerpo del texto, entre paréntesis, el número de la página de los fragmentos de la *Tragedia Policiana* (*Policiana* en adelante) y de la *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (*La Celestina* en adelante), a cargo de Luis Mariano Esteban Martín y Peter Edward Russell, respectivamente, que citamos.

ción de Feliciano de Silva), a Sebastián Fernández no le interesa invertir en Alberto, y tampoco en Pármeno, quien se ha convertido en un «personaje invisible»³. Esto es tanto más cierto cuanto que, en *La Celestina*, se teje en torno al genitor lo que parece ser una mentira poco creíble, una «improbable historieta» (Russell, 272) de tesoro escondido, pergeñada por la alcahueta para atraer al hijo expósito y hacer que se una a su causa («dexó encerrada tal copia de oro y plata que basta más que la renta de tu amo Calisto») (272⁴) (Stamm, 1977).

Este dato aparentemente anodino es muy revelador de las elecciones del continuador, de su voluntad de prolongar la obra original, o sea crear algo nuevo *a priori*, pero al mismo tiempo de su incapacidad de aventurarse por nuevos derroteros que la alterarían sustancialmente. En efecto, retomar a la figura de Pármeno en su *Policiana*, obra que hurga en el pasado de los personajes, probablemente lo habría llevado (nos situamos en el reino de las hipótesis y la especulación) a explayarse sobre las circunstancias de su niñez, su extraña convivencia con la anciana y su consecutiva huida —elementos todos aludidos en *La Celestina*—, alejándose forzosamente por lo tanto de lo que Pierre Heugas llama el «*vieux sujet*» del libro, cuyo esquema narrativo de base (dos amantes que recurren a una alcahueta) se remonta al *Pamphilus*, comedia elegíaca anónima del siglo XII (1973: 124-173). Sebastián Fernández prefiere evacuar al padre y al hijo para centrarse en Claudina, cuyos rasgos tanto se parecen a los de Celestina que, por más que la historia mire a unos tiempos anteriores, lo que se desprende de esta nueva propuesta es cierta inmovilidad, por no decir inmovilismo, y la sensación de que la voluntad de amoldarse a un patrón genérico, siquiera a nivel temático, lo condiciona y contamina todo⁵. En la obra original, aunque las informaciones facilitadas tanto por una Celes-

3.— Sobre «estos personajes invisibles» en *La Celestina*, «cuyo jalón gravitacional [...] sobre los visibles puede ser muy fuerte (la influencia de Claudina tanto en Celestina como en Pármeno es un ejemplo sorprendente)», véase Deyermond (2008: 97 y 103, especialmente). De *La Celestina* a la *Policiana*, Pármeno pasa de ser «visible» a ser «invisible», lo que no significa en absoluto que esté desprovisto de un papel, de ligazón entre una obra y otra, en particular.

4.— Y otra vez : «Que lo que tu padre dexó, a buen seguro lo tienes» (383).

5.— Sobre esta fuerza potentemente determinante y condicionante de un género o una inspiración literaria, véase Bayard (2010: 93-98). En otro contexto, pero aplicable a nuestro propósito, el estudioso francés muestra cómo, en la novela policíaca *El perro de los Baskerville* (1901-1902), Sherlock Holmes y el Doctor Watson leen todo el caso criminal que los ocupa a través del filtro, ni siquiera consciente, de su gusto por lo fantástico, lo sensacional y lo sobrenatural: «[...] l'ensemble du récit de Watson, qui ne cesse d'emprunter à la littérature fantastique tous ses poncifs afin de les appliquer comme une grille de lecture à la réalité» (95); «Ainsi les représentations du chien maléfique et les fantasmes qu'il fait naître ne sont-ils dans ce livre que la partie émergée d'une distorsion plus générale des récits, qui tient à leur contamination par le genre fantastique, dont l'emprise, alors même qu'ils s'en défendent, fait perdre tout sens commun aux enquêteurs, pourtant chargés d'éviter les leurres et les illusions» (98).

tina interesada y obsequiosa como por un Pármeno aún ingenuo⁶ puedan ponerse en tela de juicio, de puro sesgadas y subjetivas, se nos dice que este, tras un mes de servicio en casa de la vieja, después de que Claudina se lo haya encomendado, desaparece y reaparece años después, ya adolescente y leal servidor de Calisto: «estuve contigo un mes; que te me dio mi madre quando moravas a la cuesta del río acerca de las tenerías», explica el primer interesado (271); «que mill açotes y puñadas te di en este mundo, y otros tantos besos» (271), confirma Celestina. ¿Cuánto tiempo transcurrió entre el momento en que Pármeno abandonó a Celestina y el momento de su reaparición? No se sabe exactamente. Lo suficiente como para que tuviera tiempo de ser contratado por otros amos («he andado por casas ajenas farto tiempo») (484)⁷ y, especialmente, por Calisto, con quien parece haberse encariñado. Lo suficiente como para que Celestina pareciera no reconocerlo («¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿Y tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?», se sorprende) (271). Y aunque fingiera no reconocerlo y haberse «fecho de nuevas» (272), el tiempo transcurrido debe ser suficiente para que la estratagema surta efecto. Dicho de otra forma, la *Políciana* no intenta compensar la elipsis —ni esta ni ninguna otra, del resto— de este tiempo misterioso del paso de la infancia («Y algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretavas contigo, y porque olías a vieja me fuya de ti»; «la tierna edad que avías») (271 y 379) a la pubescencia (Pármeno reaparece como barbiponiente, de voz «ronca», «barbas» incipientes y «mal sosegadilla [...] punta de la barriga») (269). Tampoco intenta volver sobre este curioso pupilaje, este compadrazgo de Celestina y el muchacho. Desde este punto de vista, esta continuación analéptica, atrapada en una lógica repetitiva e imitativa —«es la obra que más imita a la *Celestina* de Rojas» (Esteban Martín, 1989: 31)— más que innovadora y, como era esperable, continuadora, no resulta satisfactoria (recordemos el adjetivo *satisfactorio* que utiliza Genette). No aprovecha tampoco el volver sobre el pasado para alcanzar el punto de partida de la obra original y convertirse en una «continuación *elíptica* encargada de colmar una laguna o una elipsis mediana» o en una «continuación *paralíptica*, encargada de colmar eventuales paralipsis, o elipsis laterales (‘¿Qué hacía X mientras que Y...?’)» (Genette, 1989: 219) («¿Qué hacía Pármeno mientras que Celestina o Claudina...?’). La analéptica *Políciana* no solo no aporta ninguna explicitación sobre dicha relación cuya ambigüedad —promiscuidad, especialmente— suscitó el interés y la perplejidad de la crítica, no cumple con sus promesas o, al menos, con el horizonte de expectativas del lector, sino que complica las cosas. En la obra original, efectivamente,

6.— Lejos de la imagen tradicional de impericia y lealtad que tiene Pármeno, Ramírez Figueroa, en un artículo reciente (2024), vuelve a interpretar al personaje, poniendo de realce su experiencia, su sagacidad, su pragmatismo y su falta de ideales superiores.

7.— Véanse Joset (1984) y Snow (1989).

parece que, antes de morir, Claudina confía su hijo a Celestina (380), el cual desaparece al cabo de un mes. En *La Policiana*, de la que cabría esperar que arrojar luz sobre dicha situación, pues concierne a la génesis de la historia, Claudina, al morir, le confía un hijo que ya se ha dado a la fuga. ¿Por qué, al morir, Claudina no menciona el hecho de que, antes de la escapada del niño, ya se lo había confiado a Celestina? O, ¿por qué parece designarla como su «tutriz» y madre «adoptiv[a]» cuando, en *La Celestina*, ya había sido investida como tal? *La Policiana* plantea más incógnitas de las que resuelve.

En realidad, poco importa buscarle una coherencia (absoluta) a esta continuación (ni a cualquier otra). Importa que los personajes sean identificables (Baranda, 1992: 8-9), eso sí, es decir, que los atributos y los rasgos esenciales se mantengan (el nombre y la caracterización general), pero los detalles de la trabazón de una obra con otra no interesan más que a los estudiosos y los lectores puntillosos. Lo que llama la atención no son las (por así decirlo) incoherencias diegéticas, sino el hecho de que Sebastián Fernández decida en gran medida arrinconar a Pármeneo (solo mencionado dos veces en la obra), y, aún más inesperado tal vez, al personaje de Celestina, heroína natural del ciclo hasta entonces⁸, de la historia que prolonga, no sirviéndole esta más que como eslabón diegético, fundamental, por cierto, pero sumamente efímero. Excepto en los actos noveno y veintisiete, en los cuales Celestina se menciona e interviene (respectivamente), a fin exclusivo de enlazar explícitamente su obra con la de su predecesor, o sea por razones extradiagéticas más que por imperativos de la trama, a Sebastián Fernández, en esta continuación analéptica, aparentemente no le interesa sacar provecho de las muchas posibilidades que el texto inicial le ofrecía, ni tampoco infiltrarse en los «huecos» de la historia y biografía de dichos personajes apenas abocetadas por Celestina en el primer, tercer y séptimo acto de la obra original.

El autor podría haber referido las andanzas de las dos hechiceras en los cementerios (378), esta amistad a prueba de testimonios falsos y rocamboles que Celestina se empeña en evidenciar para granjearse la simpatía de Pármeneo. Podría haber aclarado las desconocidas circunstancias de su encuentro con quien era «la prima de nuestro oficio» (379) o, lo que intuimos entre líneas, de un período de formación, tirocinio o noviciado («Della aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio»; «Pues entraba en un cerco mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía farto buena fama más que agora») (300 y 378). Podría haberse detenido sobre el arresto de ambas compañeras («juntas nos prendieron y acusaron») (380) o, para focalizarse más francamente en el personaje del principiante jovenzuelo, único vínculo diegético sólido de la *Policiana* (más allá de la propia Celes-

8.—Feliciano de Silva, Gaspar Gómez y Sancho de Muñón, los tres primeros continuadores del mismo, incrementaban consistentemente su protagonismo.

tina), sobre este enigmático mes de cohabitación entre este y la vieja, este período breve de su tierna infancia que parece recordar bastante, para gran sorpresa de aquella («muy pequeño eras tú; yo me espanto cómo te acuerdas») (380). Son otras tantas pistas que el autor de esta continuación —cuarta en el orden de aparición y publicación, pero primera en su impulso analéptico— podría haber seguido, otras tantas pistas virtuales y aleatorias, pero no del todo arbitrarias, pues dimanan directamente, en medida variable, del texto madre; pistas que decidió descartar —lo que, de suyo, no deja de ser significativo—, y que, de haber sido seguidas, habrían dado pie a una continuación diversa y alternativa. Una continuación virtual, que todavía está por escribir y tal vez no se escribirá nunca⁹.

¿Tiene sentido interrogarse sobre un libro que no se ha ideado o, mejor dicho, sobre un libro que, dadas las coordenadas iniciales a las que estaría supeditado, y el horizonte de expectativas hasta cierto punto constrictivo creado, podría (no queremos decir *debería*) haberse escrito? Este enfoque crítico atañadero a lo que no existe (pero todo apunta a que pudiera existir) equivaldría a pararse a considerar los viajes que no se han realizado (Bayard, 2012) o los hechos que no han ocurrido (Bayard, 2020), defendiendo «le droit de s'exprimer et de donner son avis sur des faits qui ne se sont pas produits, droit qui mérite d'autant plus d'être défendu qu'il est de toutes parts aujourd'hui remis en question» (2020: 15). Aquí, no se trata tanto de una «no lectura» —otro concepto acuñado por Pierre Bayard (2007: 19-62)¹⁰—, de la no-lectura de un libro que sí ha sido escrito, como de la «no-escritura» de un libro, por parte de Sebastián Fernández. Como en *The Ground Beneath her Feet* (1999), Ormus Cama, personaje de Salman Rushie, sufre crisis durante las cuales atraviesa «the hall of uncreated films and television characters», «the room of unmade stage roles», «the saloon bar of uninvented books» o «the back alley of uncommitted crimes» (1999: 54)¹¹, nos proponemos, por puro divertimento u orientación analítica lúdica y, seguramente, heurística, interesarnos por este «texto posible» del que Sebastián Fernández no fue el autor, por los «elementos fantasmas» que habría podido activar (Charles, 1995). Así como el libro leído, con el paso del tiempo y el inatajable proceso de olvido, involuntariamente acaba pasando a engrosar la lista de los libros no-leídos (Bayard, 2007: 55-63), el libro no-escrito puede equipararse, *mutatis mutandis*, con el libro no-leído a la hora de reconstruir su contenido u otros componentes medulares. A partir de lo que Pierre Bayard llama la «bibliothèque collective» (2007: 27), a saber, el conjunto de libros esenciales en

9.— Ninguno de los autores contemporáneos identificados por Jérôme François (2020; 2023) que reescriben, en grados y con modalidades diversas, la obra de Fernando de Rojas, emprendió este camino, excepto José Martín Recuerda, que recrea, en *Las conversiones* (1981), el pasado de Celestina, en el que está involucrada Claudina.

10.— Existe una traducción castellana de dicho ensayo (2008).

11.— Citado por Louviot (2010: 116).

los que se basa una cultura en un momento dado, y los conocimientos, más o menos intuitivos, que se tiene de un género, un autor, una tradición literaria, puede contemplarse lo que sería una *Policiana* no digamos ideal sino posible, y, *a fortiori*, en el caso de una continuación constreñida a seguir, si no remedar, un prototipo. Es así como, por ejemplo, en la novela *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco, el franciscano Guglielmo da Baskerville logra hacerse una idea bastante precisa de la segunda parte de *La Poética* de Aristóteles (libro jamás descubierto): «il est [...] possible, à partir du sujet pressenti et en prolongeant les lignes de force du premier livre, d'en deviner l'idée générale» (Bayard, 2007: 49).

Lo que el autor desecha podría ser tan revelador como lo que integra en su continuación: el hecho de que Celestina se reduzca a una presencia fantasmática (ella también), una presencia cuya función única consiste, al parecer, en avalar la continuidad diegética y la validez transficcional (Saint-Gelais, 2011) de esta nueva continuación, delata la parca iniciativa de Sebastián Fernández, su ímpetu poco emancipador. Parece consentir desgadamente a sacrificar a lo que constituye un paso obligado para cualquier continuador, «someterse a dos restricciones específicas: respetar la configuración física y psicológica de [los] personajes y mantener una coherencia espacio-temporal respecto a su modelo» (Baranda, 1992: 9)¹², sin querer ahondar demasiado en la caracterización y el perfil de Celestina, como si, a estas alturas, fuera un personaje intocable, un tipo de contornos biográficos y psicológicos petrificados¹³. Amén de desaparecer del título de la obra y perder su estatus de personaje epónimo¹⁴, desaparece casi por completo de la historia, o, mejor dicho, se convierte en puro pretexto y factor de continuidad. Claudina retoma el discurso de Celestina en la obra original, al contar que, ante el número creciente de clientes que acudían a mansalva a su casa, tuvo que «contratarla»:

Vino la cosa en tal estado, que, no pudiendo sola dar recaudo a los muchos negocios que se me ofrescían, aunque conosci ser ocasión de desaperrochar mi casa, para adelante procuré de imponer en el oficio a mi comadre Celestina con tal condición que durante la prissa partiésemos la ganancia. (151)

12.— Sobre el particular, véanse también Genette (1989: 202: «la continuación no es una imitación como las otras, puesto que debe someterse a un cierto número de coerciones suplementarias») y Álvarez Roblin y Biagini (2017: 3).

13.— Sobre la popularidad de la figura de Celestina en los siglos XVI-XVII, véanse los clásicos Chevalier (1976: 138-166) y Botta (1999).

14.— Su nombre figura en el subtítulo de la primera edición de 1547 («Madre de Parmeno y maestra de Celestina») (Esteban Martín, 1996: 87) y en el título de la segunda edición de 1548, pero en posición subalterna (92), forma de pervivencia, pero también de relegación ficcional a la par que de relegación peritextual.

Asimismo, Claudina hace mención de la anécdota del embajador galo (152), añadiendo apenas algún que otro detalle vagamente realista a lo que contaba escuetamente Pármeneo en el primer acto escrito por el antiguo e ignoto autor: «Hazía con esto [sus útiles para restaurar virgindades] maravillas, que quando vino por aquí el embajador francés, tres vezes vendió por virgen una criada que tenía» (261). También se inmiscuye en esta evocación, asumiendo un papel que no tenía, incidiendo en la relación pigmalionesca y jerarquizada entre ella y su comadre: «en una temporada que estuvo en esta ciudad el embaxador de Francia, ella por su parte vendiendo la sangre de una bonica moça que avía criado tres o quatro vezes, y cada vez por fresca, y yo aprovechándome del mueble de aquella rapaza que oy viste en la posada...», etc. (152). (Muy) sutilmente Sebastián Fernández invierte la situación inicial de dependencia y precedencia con respecto a los autores de *La Celestina* y la historia que elaboran: en vez de recordar o ratificar que está retomando un hilo previamente enrollado y devanado por otros, consigue valerse de la temporalidad interna del ciclo para dar la impresión de cierta prioridad diegética. Sucede como si la anterioridad analéptica (con perdón por el aparente pleonismo) de la *Políciana* se tornara en una anterioridad creativa e, implícitamente, en una forma para el continuador de anteponerse a Fernando de Rojas. Sebastián Fernández no se contenta con «romp[er] la secuencia cronológica»¹⁵ de la historia primera, sino que hace de Claudina, figura que hasta ahora no existía sino en la memoria de los demás, un personaje «de carne y hueso», un personaje cuyas dotes hechiceriles y matroniles exceden a las de Celestina, primera alcahueta de la estirpe, pero segunda a todas luces. Como aquella lo afirma a Solino, «impon[e] en el oficio» a esta y, después, es lo de siempre, la alumna irá superando a la maestra (en *La Celestina* ya y a lo largo de las demás continuaciones):

Sola ay una deste tracto en la ciudad que en mi arte tiene nombre, y es mi comadre Celestina, la de la cuchillada, y lo que sabe, poco o mucho, aquí está con vosotros quien se lo enseñó. Y ansí goze yo desta ánima, que ha oy menos de seys años que no sabía hazer un conjuro y agora avréys sabido la buena fama que alcanza, que si yo agora çerrase el ojo, no quedaba en el reyno otra que fuesse su ygal. (150-151)

Claudina, «jactándose de su oficio ante Solino y Salucio» (Esteban Martín, 1989: 37), entroniza a Celestina, colocándose por encima de ella, lo que, indirectamente y como quien no quiere la cosa, le permite al escritor insistir en lo seminal de su continuación y legitimar su propia posición.

15.— He aquí la definición sencilla del *Diccionario de la lengua española* de lo que es una analepsis.

De estatus epigonal el personaje pasa a ser origen y explicación del mito en el que se ha transformado Celestina (prueba de ello, la mención de la cuchillada, referencia al «‘Dios os salve’ que traviesa [su] media cara» [323], convertido en atributo representativo del personaje y distintivo suficiente para convocarlo) (Soto Rivera, 1997). En un movimiento ambivalente, Claudina encumbra en demasía a Celestina, manera para su autor de hacerse un «hueco» y afirmar el carácter imprescindible de su acto creativo (a pesar de secundario y derivativo), pero al mismo tiempo, tiene a bien aminorar su valor y mantenerla bajo su tutela¹⁶. Celestina, «que ha oy menos de seys años que no sabía hazer un conjuro» (150), parece ocupar literalmente el lugar de Pármeno, su hijo volatilizado («ha siete años que salió desta ciudad y no he sabido dél vivo ni muerto») (165). La temporalidad de la desaparición del primero encaja *grosso modo* con la aparición de la segunda, y su adopción por Claudina, quien, cuando está para morir, le delega todo su papel («le tendrás por hijo») (264) y hace de ella una madre existimativa. Véase la anécdota que le contaba Celestina a Pármeno acerca de sus correrías en los camposantos —«siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenazicas de pelacejas mientras yo le descalcé los çapatos» (378)— que, en boca de Claudina, toma un cariz bien distinto en el que la asimetría y la desigualdad prevalecen sobre la impresión inicial de complicidad y contubernio:

una noche oscura tuve yo necesidad de quitar a un ahorcado los dientes y ella no menos de quitarle los çapatos [...], y así como llegamos le dio un temblor de muerte y se me cayó en el suelo cubierta de un sudor más frío que la nieve, que, así goze yo de Parmenico, mi hijo, como pensé que entre manos se me finara». (150)

Sebastián Fernández va más allá del juego de ecos, huellas y reminiscencias literarias (Esteban Martín, 1989), necesario para la identificación del hipotexto celestinesco y el reconocimiento de un común universo ficcional. Prácticamente está a punto de matar a la «madre» Celestina —huelga poner el énfasis en la carga simbólica que dicho gesto en ciernes entraña(ría)—, algo que no puede permitirse, evidentemente, ya que, paradójicamente, Claudina, más ducha en el oficio, mayor y de papel primigenio, precisa de su todavía aprendiz para amarrar y perpetuar su herencia, no tanto material como literaria, y asegurarse un sitio, por mínimo que sea, en las letras hispánicas: «Finalmente, tornada en sí, entretanto que con unas tenazicas de pelar çejas le quité yo siete dientes, aún ella no tuvo espacio de quitarle los çapatos» (150). Lo que subyace tras esta

16.— En este punto nuestra lectura difiere de la Harry Vélez Quiñones, quien ve en Claudina, «[h]umilde y pecadora» a la hora de su muerte, nada más que «un avatar más del hijo del dios cristiano» (1993: 13): «Desde un principio, destaca en la vieja de Fernández su extrema honestidad. Claudina no busca impresionar a nadie para sacarle provecho [...]» (4).

veleidad homicida a la que resulta muy tentador atribuirle una dimensión metaficcional es el incómodo posicionamiento de un autor que interviene a la vez antes (a nivel diegético y cronológico) y después (a nivel literario y por así decirlo efectivo) de Fernando de Rojas. Como cualquier lector, y a mayor abundamiento, cualquier continuador, lector cuidadoso si los hay, Sebastián Fernández (se) aprovecha (d)el hecho de que «le monde que produit le texte littéraire est un monde incomplet» y de que «[c]e à quoi nous avons affaire en littérature est un univers troué»:

Tout récit [...] laisse à l'imagination de vastes espaces ouverts sur le plan narratif, sous la forme d'ellipses directes ou indirectes. *A priori* le lecteur n'a pas à se préoccuper de ce qui se joue dans ces espaces vierges du récit, mais il est peu probable, tout comme pour les descriptions, qu'il ne soit pas incité à compléter ces manques [...]. A ces incomplétudes descriptives et narratives il convient d'ajouter une troisième, qui concerne les personnages. Un grand nombre d'éléments de leur vie, tant psychique qu'événementielle, ne nous sont pas communiqués. (Bayard, 2010: 75)¹⁷

En este episodio de la extracción de los dientes del ajusticiado en la horca, al lector estándar de *La Celestina* no le importa demasiado (aunque siempre puede) hurgar en «ce qui se joue dans ces espaces vierges», por ser superfluo, por bastar lo que nos narra la alcahueta rojana en su estrategia de convencer a Pármeno de la connivencia pretérita que había entre su madre y ella (Snow, 1986), y, de todas formas, por lo dudoso que es su discurso tendente a «manipular[lo]» (Velasco Ramos, 2015: 29). Pero a Sebastián Fernández, lector al cuadrado, sí que le importa e incluso se ve obligado a reducir, dentro de lo que cabe y autoriza la configuración de la diégesis inicial,

[c]ette incomplétude du monde littéraire [qui] n'est cependant pas absolue. Elle est réduite par l'intervention du lecteur. Celui-ci vient en effet compléter, non pas intégralement, mais partiellement, les failles du texte. Ce travail de complément — ou, si l'on veut, de clôture subjective — joue aussi bien pour les descriptions que pour les ellipses et les pensées ou les actions des personnages. (*ibid.*: 76)

Por su exploración de los «mondes intermédiaires virtuels» (*ibid.*: 77) de *La Celestina*, Sebastián Fernández adopta una postura que se asemeja

17.— Pierre Bayard habla sucesivamente de las «défaillances du monde de l'œuvre» o de los «manques» (*idem*). Existe una traducción castellana de dicho ensayo (2010).

a la de Pierre Bayard, quien aboga, en un contexto diverso pero extrapolable y aquí procedente, por una crítica policial. El esclarecimiento de las circunstancias del episodio por el continuador, circunstancias silenciadas por Fernando de Rojas, no hace tanto que se ponga de manifiesto la habilidad de Claudina —ese era el objetivo inicial del discurso de Celestina, no carente de ironía, ciertamente: «Pues, ¿maña no tenía, con todas las otras gracias?», declaraba) (378)—, como que se disminuya la inhabilidad de esta («no tuvo espacio de quitarle los çapatos»). Sebastián Fernández descubre una verdad alternativa en la que una Celestina afectable y asustadiza no fue capaz de llevar a cabo su misión y despojar al muerto de sus sandalias, al revés de lo que proclamaba con autosatisfacción y orgullo. He aquí un segundo *contrefictionnel*, apenas esbozado, que bien podría nacer del texto original mismo, parecido a «la reescritura analéptica» que Feliciano de Silva efectúa en su *Amadís de Grecia* (1530), novena entrega del ciclo amadisiano, en la que «niega la derrota de Amadís de Gaula en el combate contra su hijo Esplandián narrado en las *Sergas*» (quinta entrega del ciclo, de Garci Rodríguez de Montalvo), para que aquel «recuper[e] su lugar hegemónico junto a su bisnieto» (Gutiérrez Trápaga, 2016: 150). Efectivamente, que Celestina prefiera ocultar un detalle poco engrandecedor, incluso algo bochornoso, y quiera lucirse más de la cuenta para quedar bien, no es de extrañar. Se nos repite hasta la saciedad lo poco fidedigna y certera que es su palabra, en cuanto embaucadora profesional, perteneciente a la categoría de las «falsas mugeres», según el propio Fernando de Rojas en la carta que escribe «a un su amigo» (201). «Y todo era burla y mentira» (263), sentencia por lo demás Pármene, quien la conoce mejor que nadie. Celestina se encuentra en una posición tan delicada como Claudina y, en última instancia, como el propio Sebastián Fernández: a lo mejor calla este breve desfallecimiento suyo porque, por más que tenga que encarecer a Claudina, ante Pármene, todo oídos y deseoso de escuchar las mejores alabanzas de su madre, no puede permitirse hacerlo a costa de su propia credibilidad y menoscabo de su autoridad.

Sea lo que fuere, en esta alteración de la diégesis originaria estriba toda la ambigüedad del continuador o, más bien, de Claudina, quien alardearía de una autonomía que tal vez se le escapara a su autor e incluso pudiera ejercerse a expensas suyas —una autonomía que se patentiza en el mero hecho de que los personajes celestinescos tengan una existencia transfuncional, fuera de su hábitat natural. «Y si su autor se haze callado», asevera en su carta «al Lector» (352) Luis de Hurtado, corrector de imprenta de la segunda edición de la *Policiana*¹⁸, por disimular su nombre a través de un juego acróstico inspirado en el propio Fernando de Rojas, Claudina, en cuanto a ella, al elevar a Celestina al rango de sucesora oficial, al mismo tiempo que la rebaja sutilmente, controlándola y poniéndola bajo

18.— Véanse Menéndez Pelayo (1943: 128-129) y Esteban Martín (1992: 15; 1996: 96-97).

su supervisión, reivindica su propia valía, «su profesionalidad» (Esteban Martín, 2000: 79), su capacidad judicativa, y se gloria de sus prendas y lucidez («Bien pudiera Policiano poner sus amores en otras manos, que o con temor, o con poca astucia, al primero golpe dieran con todo a mal cabo, porque hay tan pocas que algo sepan deste mi oficio, que a quien más pensáis que entiende, la falta más para discípula que tiene de sobra para buena maestra») (149). Claudina da la impresión de escapársele a Sebastián Fernández¹⁹, por gozar de una libertad singular, siquiera verbal, superior a él, y de tan abultadas como son sus ínfulas, inversamente proporcionales a la discreción del autor, su posición convencional de modestia²⁰, su afirmación de que no quería dedicarse a la escritura y su forma de exonerarse: «Si la soledad de mi vida, muy noble señor, no oviera favorecido a vuestro desseo dándome tanta copia de ociosidad en este desierto, ni yo cumpliera con esta obra, aunque comenzada, ni vos, señor, gozárades desto que con tanta instancia tantas vezes me avéys pedido» (99).

Veintidós actos después, cuando Claudina, al morir apaleada por Silverio y Pámphilo en plena calle, «manda que llamen a Celestina» (*dixit* el argumento del vigésimo séptimo acto) para expresar sus últimas voluntades, testamentarias en particular, sobresale una dinámica análoga. Todos los «muebles y aparatos» (instrumentos variopintos, botes, redomas, agujas, etc.) que Celestina recibe en «libre y perfecta donación» (264) por parte de Claudina llegan a confundirse con los del laboratorio que describe Pármeno con lujo enumerativo y detallista en la obra original (259-263), en una especie de solapamiento espaciotemporal y voluntad de récord narrativo que hacen que, de una continuación a otra, de una alcahueta a otra, parezca que se trata de la misma casa y los mismos enseres. Si Claudina le «encarg[a]» (263) a Celestina su casa, con cuanto tiene dentro, ambas alcahuetas viven en dos casas distintas²¹, de suerte que cabe suponer que ya dispone de todos los bártulos necesarios para ejercer su profesión en la que se aventaja a las demás, según la propia Claudina. Con esta declaración hecha *in extremis*, en las postrimerías de su vida, esta pasa de ser heredera literaria de Celestina a convertirse de lleno en testadora e iniciadora del entero ciclo. Es como si el conjunto de aperos destinados a practicar las artes amatorias y hechiceriles que Celestina almacena en su casa proviniera directamente de la casa de su maestra difunta, aunque las

19.— Acerca de la posición teórica integracionista atinente al estatus de los personajes, autónomos y conceptuados a partir del modelo del gólem, véase Bayard (2010: 120: «ma conviction profonde que les personnages littéraires bénéficient d'une certaine autonomie, à la fois à l'intérieur du monde où ils vivent et dans les circulations qu'ils effectuent entre ce monde et le nôtre. Ou, si l'on préfère, que nous ne contrôlons pas complètement, et l'auteur pas plus que les autres lecteurs, leurs faits et gestes»; 135-138).

20.— Véanse «El actor a un amigo suyo» y «El actor al Lector» (99-103).

21.— «Libertina, amiga mía, [...] que tú vayas corriendo hasta casa de Celestina y la digas lo que passa», exclama Parmenia, hija de la moribunda (263).

circunstancias de lo que supondría una mudanza o una disposición doméstica nueva, de existir, se pasan por alto y se desvanecen en los intersticios transficcionales. En otros términos, dichos objetos que constituyen verdaderas insignias del personaje de la alcahueta y partes esenciales de la parafernalia celestinesca, a la par que le permiten a Sebastián Fernández entroncar su continuación con la obra madre, dan la impresión de ser el germen mismo de esta; sin estos objetos que son una serie de guiños al lector conocedor de la preexistente diégesis celestinesca, de cierta forma... no habría diégesis celestinesca.

En este paso de relevo del acto veintisiete, único momento en que Celestina actúa como personaje, es de destacar la escasa caracterización que Sebastián Fernández hace de ella, por innecesaria supuestamente. A mediados de los 1540, y después de un primer círculo de tres continuaciones (Navarro Durán, 2016: XXV-XLI), el lector, perfectamente enterado de quién es Celestina, de nombradía descomunal en aquel entonces, dentro y fuera del mundo de la ficción, no necesita mayores explicaciones ni pormenores. Le basta el atributo onomástico —por muy engañoso que sea²²— para relacionar esta nueva obra con su linaje literario y protagonista. O sea, nos cuesta saber qué edad tiene exactamente Celestina en la *Políciana* (el argumento del acto XVII la califica de «vieja», etiqueta nada singularizadora), cuando le toca esta especie de mayorazgo por parte de su mentora, y dónde situarla en el transcurso de su carrera como alcahueta. Los elogios hiperbólicos que le canta una Claudina agónica dicen menos de su prestigio y capacidades profesionales «reales» que de su anhelo de imponerla como heredera y, para el continuador, de empalmar su obra con la de su predecesor. Los rasgos que la caracterizan (la vejez²³, la ropa, y poco más en esta breve escena) (263) no responden a una necesidad de la intriga, sino que, de función extradiegética y a modo de afianzamiento y perpetuación de un *biais réceptif* (Bayard, 2022: 110), inevitable en el caso de una continuación, aspiran a señalarle al lector, con trazo grueso, la filiación genérica y protagonista: «Libertina, amiga mía, por la pasión del que se puso en cruz que tú vayas corriendo hasta casa de Celestina y la digas lo que passa. Que tome luego su manto, porque mi madre la quiere ver para siempre» (263). El porqué del manto no tiene que ver con las condiciones climáticas del momento o el hecho de que la salida se haga de noche, sino que lo que está en juego en torno a dicha prenda de vestir, convertida en todo un emblema celestinesco (Lizabe, 2003; Thieulin-Pardo y Pardo, 2008; Palma Villaverde, 2013), es el reconocimiento mismo del personaje. La mera evocación del mismo

22.— Esto lo demostró el juego de usurpación y desvelamiento de identidades de la *Cuarta Continuación* de Sancho de Muñón (Navarro Durán, 2016: XLVII-LVI).

23.— Sobre el tema de la senectud y de Celestina como dechado de la ancianidad, véanse, entre otros, Lizabe (2010), Bouzy (2011) y Del Vecchio (2011).

basta para que surja todo un universo ficcional y cuanto lleva aparejado (el manto «raído y viejo» [350] que viste Celestina y la promesa de Calisto de procurarle uno nuevo [360-361]). El recorrido de Celestina, que la lleva desde su casa (la de marras) hasta la de Claudina, también es el recorrido que hace el lector, desde la diégesis original hasta la «nueva». Las dos diégesis se juntan —imperfectamente— en este punto álgido de la defunción de Claudina. De hecho, la Celestina que se presenta precipitadamente a casa de Claudina²⁴ no es una alcahueta bisoña, una alcahueta por venir o displicente, como lo es Elicia en la obra inicial (396-397), sino que es ya «madre» («viene la madre Celestina», advierte Palermo) (263), en el doble sentido profesional e hipocorístico de la palabra. Una madre experimentada, menos que Claudina, por cierto, pero que disfruta ya de una reputación asentada; lo mismo ocurre con el término «tía» que emplea Parmenia («¡Ay, tía de mi corazón!») (263).

Estas disposiciones «legales» y profesionales de Claudina (la cesión de las alhajas, de la «matrícula y memorial» de las más de ciento cuarenta «mozas» de las que cuida, los más de setenta «dispenseros» que habían requerido sus servicios y los veinticinco «virgos» que recomponer²⁵) revalidan a Celestina en su autoridad y protagonismo. Casi le confieren un estatus literario oficial e irrevocable, en calidad de legataria de dicho testamento oral, lo que, tras lo sucedido con la Celestina de la primera y segunda continuación, cuya legitimidad y veracidad han sido anuladas por la continuación siguiente, no es un lujo. Aparte de dichas disposiciones, Claudina se lleva a la tumba no sabemos qué secretos y palabras perdidas para siempre²⁶, palabras que el lector acaso esperara, palabras postreras que podrían ser decisivas y hacer eco a las réplicas originales de Celestina, que dejaban en la sombra algunos elementos, réplicas susceptibles de completarse²⁷. «¿Quién suplía mis faltas, quién sabía mis secretos, a quién descubría mi corazón, quién era todo mi bien y descanso, sino tu madre, más que mi hermana y comadre?» (377), afirmaba Celestina en una pregunta retórica. Y pese a que el carácter analéptico de la continuación podía hacernos esperar algún tipo de revelación *a posteriori*, estos secretos no se conocerán nunca, ni el cómo «a tuerto y sin razón y con falsos testigos y

24.— «¡Alça los ojos, señora Claudina, mira que soy venida a ver lo que mandas!», le dice, solícitamente (263).

25.— Estos números inflados y verosímilmente superiores a los de los clientes gestionados por Celestina en la obra de Fernando de Rojas resaltan una competencia entre ambas alcahuetas y un desequilibrio claro.

26.— «Muchas cosas se me offrescen a la fantasía para dezierte, pero ya mi turbada lengua no me da lugar» (264).

27.— Le corresponde al lector «rellenar» por sí mismo los «resquicios» de la ficción y hacer este «travail de complément» del que habla Pierre Bayard: «C'est le lecteur qui vient achever l'œuvre et refermer, d'ailleurs temporairement, le monde qu'elle ouvre, et il le fait à chaque fois d'une manière différente. [...] [L]es supputations du lecteur se développent afin que l'œuvre, complétée, puisse atteindre à l'autonomie» (2010: 76-77).

rezios tormentos, la [Claudina] hizieron aquella vez confessar lo que no era» (382)²⁸. Sebastián Fernández podría haber seguido los pasos de Fernando de Rojas, que, en su *Tragicomedia* (1502), por medio de una larga interpolación (300-301), amplificó el primer retrato, sucinto, que Celestina hacía de Claudina en la *Comedia* (1499) (Russell, 2013: 300, nota 28).

También podría habernos retrotraído a las mocedades de Celestina, como Guillén de Castro lo hace con el Cid a inicios del siglo xvii, o, aún más remotamente, a las de Claudina. No lo hace, tal vez porque habría sido una manera de traición a la configuración esencial del personaje de la alcahueta, un personaje irremediamente viejo y versado en su arte. Por el contrario, opta por una Celestina lo más parecida posible a la que conocemos, para fortalecer la transición diegética. Lo que falta, para que el lector pueda conectar la *Policiana* y *La Celestina*, y pasar de una obra a otra sin ninguna solución de continuidad, desde un punto de vista cronológico al menos, sería poder determinar el tiempo transcurrido entre la muerte de Claudina en aquella y la primera aparición de Celestina en esta. Todo sugiere que corrió algo de agua bajo el puente, suficientemente para que la casa y la hacienda de Claudina desaparecieran entre los pliegues de la ficción o, mejor aún, se fundieran con las de Celestina, como lo hemos dicho. Parmenia y Libertina, hija y protegida de Claudina (respectivamente), que vivían bajo su techo, parecen haberse extraviado entre una continuación y otra. Al final de la *Policiana*, Celestina las acogía en su casa:

Hijas de mi alma, no desmayéys, tornad en vosotras, aparejad de dar sepultura al cuerpo de mi comadre, que, aunque la pérdida fue grande, viviéndoos Celestina no biviréys desamparadas. [...] Y tú, hija Parmenia, no çiegues ni atormentes tus ojos llorando, ni te aflijas por lo que perdido es irrecuperable. Pon, hija mía, essas alhauelas en recaudo, y tomad ambas vuestros mantos y vámonos a mi posada, que mientras yo viviere y tú de mi compañía holgares, no te faltaré ni echarás menos a tu madre. (265-266)

Si, al final de la *Policiana*, Celestina sustituye a Claudina, simbólica, efectiva y putativamente, dando inicio a la gran cadena femenina celestinesca a la que nos hemos referido (Claudina, Celestina, Elicia, Corneja, y así sucesivamente), ¿de qué Celestina estamos hablando? ¿De la Celestina decrepita y venida a menos que descubrimos en el acto noveno de la obra original, en el que lamenta el tiempo antiguo de su «prosperidad», cuando —le dice a Lucrecia— su «honrra llegó a la cumbre» (432) y se reunían «a esta mesa donde agora están tus primas assentadas, nueve

28.— La caracterización de Claudina como hechicera o bruja no ha dejado de suscitar dudas y posiciones encontradas entre los críticos (Finch, 1979; Sherman Severin, 1997; Cárdenas-Rotunno, 2001, 289-291).

moças de tus días, que la mayor no passava de dieziocho años y ninguna havía menor de catorce» (431)? Pero de ser así, ¿cómo explicar que todavía sea capaz de albergar, además de Elicia, a Libertina y Parmenia, o sea dos bocas nuevas que alimentar? ¿Se trata de la Celestina de «tan alegre tiempo y tal vida» (436), de dicha edad de oro añorada? Si la descripción de las «moças de tus días» podría coincidir con la de Libertina y Parmenia —«muy presto somos en casa», las anima en la última réplica que pronuncia en la obra de Sebastián Fernández—, admite que aquel tiempo de esplendor hace ya «veynte años» (431), lo que no cuadraría con la edad de ambas muchachas ni con la de Pármeno, uno de los comensales. Entre continuación y continuación, ambas mozas han sido reemplazadas por Elicia y Areúsa, en una repetición de lo mismo, una enésima variación, antes que un cambio de las coordenadas, una profundización o un paso del tiempo.

En definitiva, la *Políciana* no acata los requisitos ni las expectativas de lo que sería una continuación analéptica. Si se sitúa cronológicamente antes de *La Celestina*, poco antes, esta precedencia temporal no implica ningún tipo de descubrimiento o dilucidación nueva sobre los personajes, su pasado ni sus vivencias, ningún tipo de ahondamiento, de modo que parece como un mero truco para seguir con un ciclo exitoso. Sebastián Fernández no acompaña lo novedoso de su gesto analéptico, con respecto a sus antecesores, de un pensamiento novedoso del mismo ni una práctica original. Así que desperdicia la ocasión de extraerse de una vena celestinesca encerrada en lo que Anne Besson llama, en otro contexto, «*le renouvellement par le même*» (2004: 6)²⁹, por no decir una incapacidad total de renovarse³⁰, y la ocasión de poner en práctica, en términos de Pierre Bayard, un «*plagiat par anticipation*» (2009) que habría radicado en la posibilidad de influir decisivamente en el pasado de Celestina y en una historia ya escrita. No le interesa descubrir facetas nuevas de Claudina o Celestina, dos personajes intercambiables, a fin de cuentas, pero sí encontrar una vía nueva, la de la analepsis, después de que la prolepsis parezca haber agotado todas sus posibilidades creativas en las tres primeras continuaciones³¹. Pero este agotamiento se produce cuando pretendidamente volvemos a los orígenes —temporales, al menos— del ciclo, a los comienzos, prometedores, por definición, de un soplo narrativo e imaginario fresco, y portadores de una simiente nueva. Lo que Gérard Genette escribe de *La Continuación de Homero* de Quinto de Esmirna se ajusta per-

29.— Al respecto, véase Guerry (2022: 3-4).

30.— «La *Políciana* [...] la [*La Celestina*] sigue al pie de la letra, con personajes idénticos, con la misma intriga y a veces con los mismos razonamientos y sentencias»; «La *Políciana* es la primitiva *Celestina* vuelta a escribir. Este servilismo de imitación la reduce a un lugar muy secundario [...]» (Menéndez Pelayo, 1943: 131-132).

31.— Los tres primeros continuadores «habían acabado con el mecanismo de relación cíclica más fértil» (Esteban Martín, 2000: 77).

fectamente a nuestra continuación, que no continúa nada *stricto sensu* y no consigue verdaderamente alcanzar el *terminus ad quem* que constituye *La Celestina*: «la continuación se alimenta aquí de repetición o, al menos, de insistencia: no tanto porque vuelva sobre los mismos acontecimientos, sino porque se cree en el deber de continuarlos mediante una larga serie de acontecimientos semejantes» (1989: 221) — estos acontecimientos son aquellos que viven Claudina, Philomena y Policiano, semejantes, a grandes rasgos, al «vieux sujet» descrito por Pierre Heugas. Este carácter reiterativo de las continuaciones celestinescas, tradicionalmente enfatizado por la crítica, esta tipificación creciente de los personajes y las situaciones, estos motivos machacados hasta más no poder se nos antojan tanto más visibles y menos aceptables cuanto que nuestra sensibilidad literaria actual tal vez se incline menos a la *amplificatio* tan del gusto de la literatura clásica³², en virtud de lo que Pierre Bayard llama un «*effet d'époque* qui nous rend plus sensibles à telle ou telle faiblesse littéraire, et fait même exister ce qui, à une autre époque, ne serait pas apparu comme une faiblesse» (2000: 104, 104-110); el hecho de que la *Policiana* se beneficie de una segunda edición (1548) bien podría demostrarlo.

Hay algo si no contradictorio, poco intuitivo, en esta continuación analéptica que cuenta algo anterior, pero con personajes que no parecen ser más jóvenes o distintos, y cuya configuración general corresponde punto por punto a lo que eran en la obra inicial (posterior). Es un desafío propio de este tipo de dinámica analéptica, la cual tiene que ceñirse a unas coordenadas ya existentes y apreciadas por el lector, a los condicionamientos de un modelo, lo suficiente como para que la ligazón entre una obra y otra se manifieste inmediata e inequívocamente, pero, al mismo tiempo, no puede conformarse con el *statu quo* diegético prístino, ya que se supone que una obra lleva a la otra. Los personajes tienen que evolucionar, pero seguir siendo reconocibles³³. Desde esta perspectiva, la *Policiana*, que tímidamente experimenta el camino de la analepsis, allana(ría) el camino a un futuro continuador más válido —nos atreveríamos a decir—, autor potencial de una continuación más decididamente analéptica con respecto a la obra de Fernando de Rojas y a la suya, apta para dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿Qué le pasó a Pármeno, entre la muerte de su progenitora y su reaparición en *La Celestina*? ¿Cómo Claudina y Celestina se conocieron, se mancomunaron y se avinieron tan bien que

32.— «En definitiva, lo que sucede es que los continuadores utilizan como procedimiento retórico predominante la *amplificatio*» (Baranda, 1992: 17). Véanse también Heugas (1973: 43, 55, 108, 121, 154, 261) y Guerry (2023a: 256-264, 378).

33.— Para profundizar en la reflexión acerca de estos imperativos difíciles de compaginar en el ciclo celestinesco, aplicada al envejecimiento de los personajes más que a su juventud, véase Guerry (2023b). En cuanto a la dialéctica entre cercanía y lejanía de las secuelas, véase Hinrichs (2017).

pasaron a formar un dúo inseparable?³⁴ ¿Cómo Celestina se convirtió en Celestina? Tan grande puede ser la insatisfacción o la frustración que engendra una continuación analéptica de esa calaña que nos sentimos autorizados no solo a imaginar lo que podría haber sido la *Policiana*³⁵, sino también, partiendo de ella, a modo de segunda oportunidad que se le concede, a prever cómo podría ser el motor de continuaciones venideras, no prolépticas (existen ya: la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago [1554], por ejemplo, en la que actúa Dolosina, nieta de Claudina), sino realmente analépticas. Cedamos a «cette rêverie à laquelle se laissent aller de nombreux lecteurs déçus par une œuvre, qui se prennent secrètement à imaginer ce que, dans un autre monde, elle aurait pu être. Ainsi toute lecture insatisfaite est-elle porteuse comme la nôtre d'un délire de réécriture, auquel nous avons ici laissé libre cours» (Bayard, 2000: 18). Se trataría de reescribir (parcialmente) una obra analéptica «fallida», desde la perspectiva enunciada —controvertible y relativa—, que ya se presenta como la reescritura de un hipotexto antecedente, de «rêver à ce qu'elle aurait pu être» (125) con fines meliorativos³⁶. Por ejemplo, ¿qué le costaba a Claudina respetar lo anunciado a su interlocutor, Salucio, y efectivamente referir lo acaecido durante una de aquellas noches oscuras en el fosal *desde su punto de vista* («Acuérdeme Dios a bien hazer, que no lo dexaré de contar, pues ha venido agora en habla») (150), en vez de retomar casi a rajatabla lo contado por Celestina en la obra de Fernando de Rojas? ¿Qué le costaba proponer una lectura retrospectiva un tanto personal del incidente en vez de atenerse rigurosamente al guion preestablecido (con algunas desviaciones mínimas, una de las cuales hemos comentado)? Las anécdotas que expone (el ahorcado, la picota, el embajador) (150-152) no pretenden ejemplificar, en busca de *varietas*, la amistad estrecha que mantuvo con Celestina, sino más bien constatar que efectivamente existió dicha amistad, símbolo de la relación hipertextual con el modelo. Lo que se impone, al fin y al cabo, es el punto de vista de Fernando de Rojas (o de quienquiera que sea el autor de *La Celestina*), y no el de Sebastián Fernández. Y en este universo celestinesco, más rígido de lo que se podría desear, apenas si tiene cabida Claudina.

34.— «¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatiga?»; «Juntas lo hicimos, juntas nos sintieron, juntas nos prendieron y acusaron, juntas nos dieron la pena essa vez, que creo que fue la primera», declara Celestina en la obra original (377 y 380).

35.— Nos limitamos a algunas pistas, para no alargar demasiado el hipotético y estéril juego de reconstrucción de lo que no existe.

36.— Nos inspiramos en la tercera parte del ensayo de Pierre Bayard, de título tan estimulante como provocativo: *Comment améliorer les œuvres ratées?* (2000: 123-161). Hablamos de inspiración en la medida en que, a lo largo de esta contribución, no suscribimos a todos los postulados y las premisas del ensayista francés ni desarrollamos unas reflexiones tan sistemáticas como las suyas.

Al revivir en esta «continuación analéptica» (que se nos permita el uso de las comillas), Claudina no tiene nada (nuevo) que decir, nada que enseñar. Es una prolongación — más que una continuación, a pesar de ser alógrafa³⁷— para nada.

Bibliografía

- ÁLVAREZ ROBLIN, David y Biaggini, Olivier (2017), «Introducción», *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 1-17. <<https://doi.org/10.4000/books.cvz.3323>>.
- BARANDA, Consolación (1992), «De *Celestinas*: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16/2, pp. 3-32. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.16.19811>>.
- (2017), «Las comedias del ciclo celestinesco. *Segunda comedia de Celestina y Comedia Selvagia*», *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-84. <<https://doi.org/10.4000/books.cvz.3328>>.
- BAYARD, Pierre (2000), *Comment améliorer les œuvres ratées?*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (2007), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (2009), *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit.
- (2010 [2008]), *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (2012), *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (2020), *Comment parler des faits qui ne sont pas produits?*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (2022), *Et si les Beatles n'étaient pas nés?* Paris, Les Éditions de Minuit.
- BESSON, Anne (2004), *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions. <<https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.8779>>.
- BOTTA, Patrizia (1999), «Un best-seller del Siglo de Oro», *La voz de Galicia*, La Coruña, 27 de abril, 7 pp.

37.— «Esta diferencia genética (prolongación autógrafa, continuación alógrafa)» hay que matizarla, como lo reconoce el propio Gérard Genette. «Cuando una obra queda inacabada por muerte de su autor o por cualquier otra causa de abandono definitivo, la continuación consiste en terminarla en su lugar, y eso sólo puede hacerlo alguien que no es el autor. La *prolongación* desempeña una función muy otra, que consiste en general en explotar el éxito de una obra, a menudo considerada en su tiempo como acabada [...]» (1989: 201-202).

- BOUZY, Christian (2011), «‘Madre, tía y vieja’: la Celestina, personaje emblemático de la vejez», *Crisoladas*, 3, pp. 151-162.
- CÁRDENAS-ROTUNNO, Anthony (2001), «Rojas’s Celestina and Claudina: In Search of a Witch», *Hispanic Review*, 69, pp. 277-297. <<https://doi.org/10.2307/3247063>>.
- CHARLES, Michel (1995), *Introduction à l’étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- DEL VECCHIO, Gilles (2011), «Decrepitud y prestigio de Celestina: la superación de la vejez», *Crisoladas*, 3, pp. 163-185.
- DEYERMOND, Alan (2008), «¿Cuántas hermanas tenía Celestina? Las funciones de los personajes invisibles», *Medievalia*, 40, pp. 96-104. <<https://doi.org/10.19130/medievalia.40.2008.238>>.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1989), «Huellas de Celestina en la Tragedia Políciana de Sebastián Fernández», *Celestinesca*, 13/1, pp. 31-42. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19694>>.
- (1996), «Las dos ediciones de la Tragedia Políciana y la actuación de Luis Hurtado de Toledo», *Celestinesca*, 20, pp. 89-102. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.20.19878>>.
- (2000), «Claudina, del recuerdo a la vida», *Celestinesca*, 24, pp. 77-86. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.24.19956>>.
- FERNÁNDEZ, Sebastián (1992), *Tragedia Políciana* (1547), edición y estudio de Luis Mariano Esteban Martín, tesis doctoral bajo la dirección de Víctor Infantes de Miguel, Universidad Complutense de Madrid. <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/63180>>.
- FINCH, Patricia (1979), «Religion as Magic in the Tragedia Políciana», *Celestinesca*, 3/2, pp. 19-24. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.3.19494>>.
- FRANÇOIS, Jérôme (2020), «La Celestina», *un mito literario contemporáneo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- (2023), *La «Célestine» contemporaine. Fiction et histoire au prisme d’un mythe littéraire hispanique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, [1982].
- GUERRY, François-Xavier (2022), «Elicia ou l’itinéraire transfictionnel d’un personnage célestinesque. De Fernando de Rojas à Luis García Jambrina (2008)», *HispanismeS*, 19, pp. 1-17. <<https://doi.org/10.4000/hispanismes.16360>>.
- (2023a), *L’érotisme dans la littérature espagnole du XVI^e siècle. Étude des continuations de «La Célestine»*, Paris, Classiques Garnier.
- (2023b), «El envejecimiento como estrategia cíclica ambigua en la celestinesca», *Edad de Oro*, 42, pp. 23-39. <<https://doi.org/10.15366/edadoro2023.42.001>>.

- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2016), «De los Amadises a los Quijotes: continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda», *Historias Fingidas*, 4, pp. 137-155. <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/51>>.
- HEUGAS, Pierre (1973), «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux.
- HINRICH, William (2017), «La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria», *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 19-29. <<https://doi.org/10.4000/books.cvz.3324>>.
- JOSET, Jacques (1984), «De Pármene a Lazarillo», *Celestinesca*, 8/2, pp. 17-24. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.8.19593>>.
- LIZABE, Gladys (2003), «El manto de Celestina», *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, pp. 101-110.
- (2010), «La vejez en la literatura medieval española. Miradas desde *La Celestina*», *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)*. In *Memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 1131-1146.
- LOUVIOT, Myriam (2010), *Poétiques de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse de doctorat, dir. François-Xavier Cuche, Université de Strasbourg.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela. IV. Primeras imitaciones de la «Celestina»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2016), «Introducción», ed. *Segundas Celestinas (Segunda comedia de Celestina de Feliciano de Silva, Tercera parte de la tragicomedia de Celestina de Gaspar Gómez y Tragicomedia de Lisandro y Roselia de Sancho de Muñón)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. XI-CXII.
- PALMA VILLAVERDE, Mariel Aldonza (2013), «El hilo del que está tejido el manto de Celestina», *Celestinesca*, 37, pp. 101-118. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.37.20160>>.
- RAMÍREZ FIGUEROA, Adán (2024), «¿Mozo envidioso? ¿Sirviente fiel?: hacia una nueva caracterización de Pármene en *La Celestina*», *Celestinesca*, 48, pp. 139-164. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.48.27569>>.
- ROJAS, Fernando de (2013 [1991]), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Edward Russell, Madrid, Castalia.
- RUSHDIE, Salman (1999), *The Ground Beneath her Feet*, London, Jonathan Cape.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.

- SEVERIN, Dorothy S. (1997), «Was Celestina's Claudina Executed as a Witch?», *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson y Ralph J. Penny, Woodbridge/Rochester, Tamesis, pp. 417-424.
- SNOW, Joseph Thomas (1986), «Celestina's Claudina», *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, ed. John S. Miletich, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 257-277.
- (1989), «'¿Con qué pagaré esto?' The life and death of Pármene», *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, pp. 185-192. <<https://doi.org/10.1080/14753820.1989.11434978>>.
- SOTO RIVERA, Rubén (1998), «Celestina, la de la cuchillada», *Exégesis*, 33, pp. 48-52.
- STAMM, James R. (1977), «El tesoro de Pármene», *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «La Celestina» (Madrid, 1977)*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás Ediciones, pp. 185-191.
- THIEULIN-PARDO, Hélène y Pardo, Madeleine (2008), «Sous le manteau de Célestine», *La Célestine de Fernando de Rojas*, ed. Georges Martin, Paris, Ellipses, pp. 101-118.
- VELASCO RAMOS, Pedro (2015), «Claudina», *Crónicas*, 34, pp. 27-31.
- VÉLEZ QUIÑONES, Harry (1993), «Celestina 'a lo divino': el caso de la *Tragedia Policiano*», *Celestinesca*, 17/1, pp. 3-16. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.17.19821>>.
- VIGIER, Françoise (1988), «Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la 'célestinesque'», *Autour des parents en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Histoire, mythe et littérature*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 157-174.
- WHINCOM, Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.