

IMITACIÓN Y PARODIA EN LA POESÍA DE GÓNGORA

ROBERT BALL

En un importante artículo, Julia Kristéva elabora el concepto de la "intertextualidad" de la obra literaria, es decir, "l'écriture comme lecture du corpus littéraire antérieur, le texte comme absorption de et réplique à un autre texte," y preconiza el juego dialéctico del moderno "texto polifónico" en contraste con la mera imitación, "qui prend l'imité (le répété) au sérieux, le rend sien, se l'approprie sans le relativiser."¹ Pero uno de los clichés más profundos del Renacimiento es la noción de que la literatura como tal es "imitación." Como todo lo consabido, esta idea incluye elementos heterogéneos, porque ya hacia mediados del siglo xvi llega a comprender teoría y práctica en el mismo término. Tanto la definición neo-aristotélica del texto como mimesis de la Naturaleza como el precepto horaciano que recomienda al poeta la *imitatio* de los mejores modelos literarios se combinan en el mismo concepto.² Su unidad ideológica se garantiza por medio de la analogía: como la Naturaleza misma está concebida como un gran libro escrito, ya leído por los autores clásicos, la escritura renacentista viene a ser una imitación mediada, una nueva lectura de otros textos que han repetido el mismo gesto. Para demostrar que un autor contemporáneo ha sabido "imitar" correctamente la Naturaleza, el comentarista de la época aduce una lista de los *loci* y *sententiae* que su protagonista ha imitado de los poetas canonizados. Lo nuevo del texto poético, el suplemento que éste añade *per variationem* al ya perfecto modelo, es recuperado por una tradición que lo convierte a su vez en otro modelo más, disponible para una cadena ilimitada de imitaciones futuras. Al alabar la imitación realizada por Garcilaso, El Brocense recomienda implícitamente el nuevo clásico a la imitación de parte de los poetas de su época: "nuestro Poeta . . . aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas, tan a su propósito, y con tanta destreça, que ya no se llaman agenos, sino suyos; y más gloria mereçe por esto, que no si de su cabeça los compusiera . . ."³

Este sistema, por supuesto, es anti-histórico, y calla por completo o entrega a la arena de las polémicas interesadas el problema central de definir con exactitud en qué consiste la "buena" imitación, la correspondencia deseada entre lo que Tynyanov llama "automatización" (redundancia de la tradición) y "desviación" (información distintiva del texto) en la estructura del texto.⁴ Como se nota en las querellas entre partidarios y detractores del *Orlando furioso*, la discriminación entre la "buena" y la "mala" imitación queda supeditada al vaivén histórico del juicio estético, y no se deja reducir a la prescriptiva analítica.⁵ A pesar de tales problemas teóricos, los axiomas tópicos siguen repitiéndose hasta muy avanzado el siglo xviii, pero donde se acusa un cambio importante hacia fines del siglo xvi es en la función ideológica de la praxis imitativa. Dada la creciente producción poética de la época y la consecuente intensificación de la rivalidad entre los poetas, la imitación se convierte, ya

no en el medio de legitimar al poeta como otro testigo más a la vigencia perpetua del modelo canónico, sino en el medio de afirmar una superioridad poética que pretende reemplazar o anular el prestigio del modelo y al mismo tiempo oscurecer la fama de otros poetas concurrentes. Un ejemplo de este cambio es la carrera poética de Góngora, cuya evolución se ha estudiado ya desde tantas perspectivas, pero que se deja analizar también como una trayectoria de radicalización de la imitación. En este aspecto, la imitación aparece como precursor del intertextualismo dialéctico moderno y del fenómeno correspondiente de la "originalidad" poética.

Lejos de limitarse a los "años de aprendizaje" del joven poeta,⁶ la imitación de otros poetas marca las pautas más críticas de la carrera de Góngora, y lo extraño es que la imitación va siempre acompañada de su contrapartido negativo, la parodia. La investigación moderna no ha prestado suficiente atención a este hecho importante, quizás porque la mayoría de los estudiosos comparten el desprecio hacia esta escritura "parasitaria" de los preceptistas del Siglo de Oro, quienes se fundaban en la homología entre los niveles de estilo y las clases jerárquicas sociales para degradar la parodia.⁷ Sin embargo, los nueve romances paródicos de Góngora, que sus contemporáneos clasificaron entre sus obras "satíricas" o "burlescas," se destacan tanto por su mérito intrínseco como por su capacidad para iluminar la obra total.⁸ Se han registrado detalladamente las violaciones del decoro literario en la "Fábula de Píramo y Tisbe," la obra maestra de la parodia gongorina, pero nadie las ha relacionado con las correspondientes desviaciones del sistema en el "Polifemo" y las "Soledades," las obras maestras de la imitación gongorina.⁹ La preferencia de Góngora mismo para la "Fábula," y no para sus grandes poemas culteranos, no puede achacarse al mero capricho, sino que todavía pide una explicación satisfactoria.¹⁰ Durante toda su carrera, Góngora individualiza su texto poético, lo hace perceptible, como una diferencia inscrita sobre un trasfondo de convencionalismos. En ciertos casos claves, el texto proyecta un modelo determinado como punto de referencia comparativa: el modelo aparece como pura ficción retórica, lo "viejo" o "defectuoso" ya superado por lo "nuevo" y lo "último" de la obra presente. La alternación de burlas y veras a través de toda su producción divide esta operación poética en dos modos. La imitación positiva postula un modelo deficiente que necesita el suplemento idealista del nuevo texto, y la imitación negativa, o parodia, apunta a un modelo falso o exagerado que necesita la reducción materialista del texto paródico. Tanto el procedimiento de sobreconstrucción que mejora el modelo como el de desconstrucción que lo rebaja presuponen el momento de análisis crítico de parte de Góngora-lector anterior a la síntesis poética de parte de Góngora-escriptor. En vez de disimularse en el texto que resulta de esta doble operación, el aspecto crí-

tico de la escritura se exhibe abiertamente en el artificio de la construcción textual. El adagio renacentista, *ars est celare artem*, que podría servir de lema a la imitación ecléctica y disfrazada de Garcilaso, se vuelve al revés en la práctica de Góngora, para quien *ars est ostendere artem*. El horizonte intertextual de la obra literaria se hace estructura patente, y así cobra una dimensión de autorreflexividad, lo que los alemanes llaman *Metaierung*, que sobresale precisamente en las imitaciones y parodias.¹¹

Imitación y parodia, al principio rigurosamente separadas según el sistema vigente de géneros y del decoro, acusan una evolución dinámica en la obra de Góngora, enfrentándose en poemas de tipo "mixto" y llegando a confundirse en la "Fábula de Píramo y Tisbe." Se pueden distinguir netamente tres fases del proceso, según los modelos elegidos, los artificios técnicos, las estrategias retóricas, los públicos destinados, y las implicaciones metaliterarias de las obras en cuestión. Entre 1580 y 1600, Góngora inicia su carrera con la imitación de poetas líricos reconocidos como modelos del petrarquismo—Garcilaso, Bernardo y Torquato Tasso, Ariosto, Sannazaro, Mínturno—y con la parodia burlesca de figuras que simbolizan el amor patético o romántico en el repertorio de los romances viejos y nuevos españoles—Durandarte, Belerma, y Doña Alda, Gaíferos y Melisendra, el pastor y su ninfa, el moro granadino y su dama, Hero y Leandro.¹² Aún dentro del marco convencional de la imitación petrarquista como "emulación" del modelo, el texto gongorino aparece como una afirmación polémica de superioridad. Al comentar el soneto "La dulce boca que a gustar convida" (1584), imitado de Torquato Tasso, Ulrich Schulz-Buschhaus escribe:

Góngora traslada el soneto de Tasso, no como un discípulo que esté buscando para sí y para su lenguaje nuevas posibilidades literarias, sino como un rival, que transforma intencionadamente el poema del célebre poeta italiano y lo 'corrige,' para decirlo así, desde la perspectiva de una estética nueva.¹³

En estas imitaciones líricas, el modelo se sobrecarga de nuevos elementos formales, semánticos, y temáticos que imponen una "retórica demostrativa del entendimiento" y una despersonalización del yo poético al patetismo elegíaco del petrarquismo convencional.¹⁴ El tan conocido "Mientras por competir con tu cabello" (1582) no sólo enriquece sus modelos, Garcilaso y Bernardo Tasso, por medio de tales artificios de sobreconstrucción, sino que, en un precoz conato de ruptura metaliteraria del sistema, el texto cuestiona su propia regla formal, la simetría binaria, por violarla en el "nada" suplemental del último verso, que resume y destruye a la vez toda la laboriosa articulación textual que lo precede.

En cuanto a las parodias, la abierta intervención del yo poético, como personaje burlesco que toma el pelo al lector, y la agudeza chabacana del lenguaje, que reduce el amor romántico de los modelos al nivel de los "regüeldos amartelados" del patán Galayo o de los "sabrosos manjares" sexuales de una Doña Alda amancebada, corrigen el posible exceso idealista del poeta petrarquista en sentido contrario. Estas

parodias publican el rehúso de parte de Góngora de dejarse definir como continuador de los tópicos manidos de la tradición nacional o como miembro del grupo contemporáneo, encabezado por Lope de Vega, que vendían al público las peripecias de sus amoríos bajo el disfraz ennoblecedor de los pseudónimos moriscos y pastoriles. La técnica paródica varía según el objeto: deformación sintagmática de las historias carolingias, substitución paradigmática por términos bajos del lenguaje exaltado de moros y pastores y una combinación de los dos procedimientos en "Triste pisa y afligido" (1586), en que Góngora inventa su propio modelo morisco convencional sólo para rebajarlo. Sin embargo, todas las parodias de la primera época coinciden en burlarse de un modelo del romancero peninsular, y casi todas emplean la referencia anacrónica a chismes compartidos entre el parodista y su inmediato público cordobés como vehículo para degradar el modelo. El aspecto metaliterario de este grupo está supeditado a la crítica del modelo elegido como blanco, pero el procedimiento alternado de veras y burlas en "Triste pisa y afligido," en que Góngora se burla del "Abenzulema" que él mismo contribuyó al género en boga denunciado, apunta a las posibilidades futuras de la autoparodia.¹⁵

La época transicional de 1600-1611 confirma la postura individualista de Góngora en su renombre creciente como poeta lírico y burlesco y en la enemistad declarada de sus rivales Lope y Quevedo. El éxito trae nuevas ambiciones cortesanas y poéticas que resultan en la búsqueda de medios más complejos para causar la admiración en un público más amplio y más exigente. Este período experimental se caracteriza por la mezcla y el enfrentamiento de elementos heterogéneos u opuestos, como "En los pinares de Júcar" (1603), que combina la verosimilitud descriptiva con el más refinado lenguaje pastoril y petrarquista, o el romance de estilo "mixto" "Cloris, el más bello grano" (1611), que pone en ridículo los motivos convencionales poéticos mientras exalta los motivos burlescos. Las obras más interesantes de este grupo son una imitación y una parodia, en las que el relativo prestigio de los modelos da la clave de las pretensiones del poeta. El famoso romance "En un pastoral albergue" (1602) imita a Ariosto, pero el modelo está totalmente transformado. El metro todavía semipopular del romance se ilustra de un lenguaje metafórico y alusivo que excede las octavas del original, ya convertido en instrumento lírico que rescata un simbolismo mítico borrado en el episodio narrativo y que le impone una lectura arquetípica del género pastoril como tal. La enumeración final de los "contestes de estos amores" (equivalentes a "este texto"), condenados a la destrucción futura, salva el idilio poético a costa de denunciarlo como un escape de la realidad histórica. El texto gongorino supera su modelo por un doble procedimiento, la "trans-imitación" de Ariosto, que recupera el mito de Venus y Adonis disimulado en el original, y la "auto-imitación" de los versos finales, en que los mismos elementos que forman la ilusión idílica están resumidos y materializados, lo cual permite al poeta evadir la responsabilidad de propagar un mito falso ya relegado al pasado textual de la lectura. Al mismo tiempo que el romance de

Angélica y Medoro opera una depuración simbólica y una intensificación ideológica en el modelo que pretende superar, el texto se afirma como polémica, un modo de imitación que desplaza la imitación concurrente de Lope, quien publicó en el mismo año su "Hermosura de Angélica," una continuación farragosa del *Furioso* en veinte cantos de octavas.¹⁶

Se señala una complicación comparable en la segunda parodia de Hero y Leandro, "Aunque entiendo poco griego" (1610); el texto se refiere a dos modelos a la vez, de tipo y prestigio literario muy diferentes, al combinar un ataque estilístico contra la versión pedestre de la leyenda en Boscán con una crítica ideológica del modelo primordial, el poeta griego Museo. Esta parodia sirve de prólogo narrativo a la primera, "Arrojóse el mancebito" (1589), que pone en primer plano como objeto de burla sólo los romances españoles sobre Hero y Leandro, y la adición del nuevo material forma un conjunto diferente, una fábula burlesca completa que corresponde en extensión (316 vv. en Góngora y 343 vv. en Museo) y, por lo tanto, en pretensión, a la obra clásica que originó toda la cadena de imitaciones posteriores. Las dos parodias amplían el repertorio técnico también. Abandonando la referencia anecdotal de antes, Góngora no se contenta con rebajar los personajes, el lenguaje, y el tema de los modelos, sino que hace gala de su talento positivo para ilustrar y enriquecer la leyenda por medio de la imitación emuladora hasta ahora excluida de la parodia. Estos trozos "serios" de ambos poemas, que han hecho pensar a algunos críticos que Góngora se dejó seducir por la belleza de la historia,¹⁷ obedecen más bien al propósito de demostrar, dentro del mismo texto continuo, su doble superioridad, positiva y negativa, sobre los modelos. El texto de 1610 se parece al romance de Angélica y Medoro en su autorreflexividad: el marco introductorio presenta al poeta como traductor de poco crédito—una saetada dirigida a Quevedo—y el poema cita abiertamente los modelos Boscán y Museo y los textos burlescos anteriores de Góngora mismo. Ambos textos acusan una nueva postura poética; el creciente *corpus* de la obra gongorina ya expone su virtuosismo en la imitación y en la parodia al mismo peligro de mecanización a manos de sus discípulos o rivales.

La invención del nuevo lenguaje poético del "Polifemo" y las "Soledades," que radicaliza el procedimiento de sobreconstrucción, culmina las ambiciones del Góngora que dijo, "Deseo hacer algo; no para los muchos,"¹⁸ y lo convierte en el signo de contradicción de la época. La innovación que más controversia suscitó fue la violación y confusión en estos poemas, que son "heroicos" y anti-épicos a la vez, del decoro prescrito de los géneros, los niveles de estilo, y de las figuras retóricas.¹⁹ Lo más asombroso del fenómeno culterano es que las obras que reclaman con mayor justificación el laurel de la superioridad para Góngora son precisamente "imitaciones" cuyo complemento dialéctico es la parodia de la "Fábula de Píramo y Tisbe," el último poema de gran envergadura que escribió. Todos los tres tienen un solo modelo común, Ovidio. Al inscribir tanto las obras culteranas como su autoparodia en una compe-

tencia con el único poeta clásico de ingenio parecido al suyo y por eso autoritativo para medir su propio éxito, Góngora se dirige al mismo público de su modelo, es decir, un público universal de lectores cultos, y reclama la misma valorización universal para su obra positiva y su desengaño con ella. La relación del "Polifemo" con Ovidio es obvia; esta "transmitación" extendida es de modo textual, que opone el texto nuevo al modelo como producto realizado que ofrece la versión definitiva de un argumento idéntico. En el caso de las "Soledades," la relación es implícita, pero más revolucionaria. En su conocida carta de apología, Góngora justifica su estilo oscuro por compararlo con el de las *Metamorfosis*, cuya pretendida "obscuridad" alega para demostrar lo "útil," lo "honroso," y lo "deleitabile" de su procedimiento.²⁰ Las "Soledades" no aluden más a Ovidio que a otros poetas en la superficie del texto, pero su misma estructuración poética "imita" el modelo por llevar a cabo la metamorfosis radical del lenguaje literario al nivel genérico de las reglas productivas del texto. Las "Soledades" representan un nuevo tipo de imitación que puede llamarse "modal," que opone a las innovaciones estilísticas y genéricas de Ovidio, subversivas del decoro clásico en su época,²¹ el nuevo procedimiento poético de Góngora, quien hace generarse el texto por medio de transformaciones lingüísticas y retóricas que totalizan el texto mismo como su propio universo de discurso. Los "pasos" del peregrino anónimo son al mismo tiempo la intriga inmanente del argumento, desconocido de antemano, y el fluir medido pero imprevisible del discurso mismo.²²

Se han propuesto varias explicaciones de tipo psicológico de las razones por las que Góngora abandonó el plan inicial de un poema arquitectónico en cuatro partes,²³ pero lo único que ofrece una solución al enigma son motivos literarios derivados del proyecto mismo. Para funcionar como un nuevo modo de proceder en la poesía, el texto que se da como generado de sí mismo tiene que resistir una conclusión formal que lo convierta en sólo un modelo textual de más, un sistema de reglas mecánicas para la fabricación de una serie ilimitada de "imitaciones" textuales. Los secuaces entusiastas de Góngora, en efecto, codificaron su procedimiento dinámico en un "culteranismo" estático que pronto inundó el mundo hispánico de copias textuales del nuevo estilo al por mayor. El rechazo de esta reificación se hace por abandonar el proyecto, la única manera eficaz de evadir la responsabilidad de la mecanización del arte "modal" gongorino en la segunda naturaleza de la convención.

El mensaje encubierto del fragmentismo de las "Soledades" se hace explícito en la autoparodia de la "Fábula de Píramo y Tisbe," en la que el estilo culto se proyecta como la ficción retórica de un sistema convencional de "culteranismo" postulado para la desconstrucción burlesca. El horizonte paródico es doble y autorreflexivo a la vez: según la imitación textual del "Polifemo," el modelo ovidiano sirve como blanco de la parodia textual, y según la imitación modal de las "Soledades," el sistema culterano aparece como blanco de una parodia metapoética en que los modos

opuestos de "poesía" y "parodia" se confunden en un texto continuo de tonalidad ambivalente. La diferencia literaria se encuentra anulada—burlas y veras, público culto y público popular, representación y comentario, creación idealista y deconstrucción materialista, personaje poético ausente y personaje burlesco presente—todas las oposiciones se funden en la manipulación retórica del texto, cuya legibilidad es garantizada sólo por la unidad y continuidad formal del objeto "texto." La "Fábula" es el resumen y la autocrítica de la carrera entera de Góngora, quien descubre en la ambigüedad del lenguaje poético la negatividad formal

de la literatura misma. El epitafio abstracto al final es como un emblema de la textualidad que comprende el libre juego de la significación y el vacío metafísico que le da fundamento:²⁴ "individualmente juntos," escritor y lector están separados por el golfo infranqueable de la interpretación, "a pesar del amor, dos," como en el mutuo engaño del amor; y sin embargo, "a pesar del número, uno," reunidos formalmente en el encuentro textual que se repite infinitas veces en el espacio y en el tiempo, como en la verdad desengañada y unívoca de la muerte.²⁵

Stanford University

¹ "Le mot, le dialogue et le roman" (1966), en *Semiotiké: Recherches pour une sémalyse* (Paris: Seuil, 1969), pp. 149, 154.

² Tengo en preparación un libro sobre la teoría y la praxis de la imitación poética en el Siglo de Oro.

³ *Obras del excelente Poeta Garcí Lasso de la Vega, con Anotaciones y enmiendas* (Salamanca, 1574), citado en A. Callego Morell, ed., *Garcí Lasso de la Vega y sus comentaristas* (Granada: Universidad de Granada, 1966), p. 26.

⁴ "() literaturnoj evolucii" (1929), trad. inglesa, "On Literary Evolution," en L. Matejka y K. Pomorska, eds., *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971), pp. 66-81; véase el comentario de Wolfgang Iser en *Parodie, Travestie, Pastiche* (Munich: Fink, 1977), pp. 94-113.

⁵ Véase Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne, 1530-1650: Recherches sur l'influence du "Roland furieux"* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibero-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966), pp. 7-60, 283-334.

⁶ J. P. Wickersham Crawford, "Italian Sources of Góngora's Poetry," *RR*, 20 (1929), p. 130: "... we may assume that Góngora's specific indebtedness to Italian poets is limited to his apprentice years." Cf. Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid: C.S.I.C., 1960), *RFE*, Anejo LXXII, p. 252-7.

⁷ Escribe el Pinciano que la parodia es una de las "especies de Poética menores," en *Philosophía antigua poética* (Valladolid, 1596), ed. A. Carballo Picazo (Madrid: C.S.I.C., 1953), III, p. 177; cf. Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602), ed. A. Porqueras Mayo (Madrid: C.S.I.C., 1958), II, p. 175: "assi se auian de auerçonçar los Christianos, que al contrario bueluen y contra hazen la compostura graue en ridiculosa, y torpe, a la qual llaman parodia."

⁸ Mi tesis doctoral, de próxima aparición como libro, "Góngora's Parodies of Literary Convention," (Yale, 1976) analiza detalladamente las nueve parodias entre los romances de Góngora.

⁹ Véase Arthur Terry, "An Interpretation of Góngora's Fábula de Píramo y Tisbe," *BHS*, 33 (1956), 202-17.

¹⁰ Según Pellicer en las *Lecciones solemnes*... (Madrid, 1630), col. 775: "Entre las obras que mas estimó don Luis de Góngora, segun el me dixo muchas vezes, fue la principal el Romance de Píramo, y Tisbe."

¹¹ Véase Karrer, pp. 98, 118 y ss.

¹² Fucilla, pp. 252-7, analiza los sonetos imitados de la primera época; si la "Comedia venatoria" (ed. Millé, XCIX) es de Góngora y la fecha temprana propuesta por Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux: Féret et Fils, 1967), p. 435, es acertada, hay que contar esta imitación de la *Aminta* de T. Tasso entre este grupo. Las parodias de la primera época son:

- (1) "Diez años vivió Belerma" (Millé, 9; 1582)
- (2) "En la pedregosa orilla" (10; 1582)
- (3) "Ensíllenme el asno rucio" (19; 1585)
- (4) "Triste pisa y afligido" (21; 1586)

(5) "Desde Sansueña a París" (25; 1588)

(6) "Arrojóse el mancebito" (27; 1589)

Las de la segunda y tercera época son muy distintas:

(7) "De Tisbe y Píramo quiero" (55; 1604—fragmento)

(8) "Aunque entiendo poco griego" (64; 1610)

(9) "La ciudad de Babilonia" o "La fábula de Píramo y Tisbe" (74; 1618).

¹³ "Der frühe Góngora und die italienische Lyrik," *RJ*, 20 (1969), 228: "Góngora überträgt das Sonett Tassos nicht wie ein Schüler, der sich und seiner Sprache neue literarische Möglichkeiten erst erschliessen muss, sondern wie ein Rivale, der selbstbewusst das Gedicht des berühmten Italiensers umformt und—unter der Perspektive einer verwandelten Ästhetik—sozusagen 'korrigiert.'"

¹⁴ Schulz-Buschhaus, p. 231.

¹⁵ Jammes, p. 385, nota 27, ha demostrado que el "Abenzulema" del *romance morisco* "Aquel rayo de la guerra" (Millé, 15; 1584) reaparece como el "Zulema" burlesco de "Triste pisa y afligido."

¹⁶ Véase mi artículo (de próxima aparición), "Poetic Imitation in Góngora's *romance de Angélica y Medoro*."

¹⁷ Véanse José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1952), pp. 521, 523: "Parece que el patetismo de la conocida ficción se le impone..." y "parece que cambia la intención del poeta, o acaso el tema, irremisiblemente poético, le arrastra"; Jammes, p. 160: "une certaine hésitation entre la dérision des héros... et un certain attendrissement qui finit par prendre totalement le pas sur cette dérision..."

¹⁸ *Escrutinio*..., ed. Millé, Apéndice V, p. 1224.

¹⁹ Véase Karlheinz Barck, "Góngora und die Poetik," en *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur* (Festschrift Werner Krauss zum 70. Geburtstag) (Berlin: Akademie, 1971), pp. 477-92.

²⁰ *Epistolario*, No. 2, ed. Millé, pp. 896 y ss.

²¹ Véase Brooks Otis, *Ovid as an Epic Poet*, 2a. ed. (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970), pp. 4-54.

²² Véase Maurice Molho, *Sémantique et poétique: à propos des "Solitudes" de Góngora* (Bordeaux: Ducros, 1969).

²³ Véanse E. Orozco Díaz, "Espíritu y vida en la creación de las 'Soledades' gongorinas (por qué se escribieron y por qué no se terminaron)," en *En torno a las "Soledades" de Góngora* (Granada: Universidad de Granada, 1969), pp. 23-49; F. Lázaro, "Situación de la 'Fábula de Píramo y Tisbe' de Góngora," en *Estilo barroco y personalidad creadora* (Salamanca: Anaya, 1966), pp. 61-96.

²⁴ versos 505-8: "Y en letras de oro: 'Aquí yacen, individualmente juntos, / a pesar del Amor, dos; / a pesar del número. uno.'"

²⁵ Véase el Capítulo V de mi libro, citado en la nota 8, arriba.