«(¡GONG!) […] (¡HORA!)» ESCRIBIÓ IGNACIO PRAT: LA HUELLA DE GÓNGORA Y OTROS BARROCOS EN LA POESÍA DE LOS NOVÍSIMOS[1]

Túa Blesa

These fragments I have shored against my ruins.
T. S. Eliot

These fragments you have shelved (shored).
E. Pound

«(¡Gong!) […] (¡hora!)», así, con esa fragmentación, haciendo una broma, un chiste, con el apellido del poeta cordobés, convertido ahora en *el sonido del gong que da la hora*, una especie de redundancia, se lee en la frase 19 de «Cincuenta baladas para el zar Alexis» de Ignacio Prat —un texto de hacia 1980—.[2] «(¡Gong!) Limpié, con temor de traje, sus bocas limpias de electro (¡hora!)» (Prat, 1983: 145). Por lo demás, frase oscura, como oscuros son tantos y tantos textos de este poeta y también lectura de unas palabras en otras por anagrama u otras maniobras en un ejercicio de ocultamiento generalizado. En cuanto a tener a Prat como novísimo, baste el juicio de Pere Gimferrer, quien lo nombraba al hablar del «ala extrema de la poesía novísima»: «la atomización deslumbrante y atónita de los poemas de Ignacio Prat» (Gimferrer, 1987: 7). Prat, pues, novísimo como varios otros poetas más, independientemente de la inclusión o no en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970).

«(¡Gong!) […] (¡hora!)», pues, es resultado de las estrategias de escritura típicamente pratianas, de las que tengo por su mejor expresión «Primera faquies al cubo» (Prat, 1983: 139-141), cuyo sentido no está en el texto, que es incomprensible de principio a fin, un sentido que ni siquiera puede conjeturarse si el lector se queda en el texto en sí, sino que esa

[1] El presente artículo tiene su origen en «La teoría Góngora», texto presentado en la mesa redonda «Góngora y la teoría literaria» del Foro anual de Debate *Góngora hoy, IV,* celebrado en Córdoba los días 3 y 4 de noviembre de 2000. Desde entonces el trabajo ha ido creciendo con más materiales y estas páginas son las primeras de una investigación más extensa. Las razones de llevar al título palabras de Ignacio Prat las conoce bien la querida amiga Aurora Egido. El asunto de estas páginas para su Homenaje es, claro, por enlazar con su *El Barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes* (Egido, 2009).

[2] «Texto enviado por Ignacio Prat a José Luis Cano, a principios de 1981», anota José Luis Jover en su edición de *Para ti. 1963-1981* (Prat, 1983: 171, n. 32).

incomprensibilidad se diluye —y se diluye toda ella— al saber que la escritura de «Primera faquies al cubo» es la transformación de otro texto —mediante la cual la primera apariencia (faquies, lat. *facies*) se ha arrojado al cubo de la basura o en una singular operación matemática ha sido elevada al cubo—, su reescritura, la reescritura de «Escohotado», texto del propio Prat, como mostré en otro lugar (Blesa, 1990: 99-137). Procedimiento este de leer lo que el texto no dice y reescribirlo tras maniobras y estrategias que Prat siguió en no pocos de sus últimos textos, como, por poner otro ejemplo, cuando en «La crisis de Pratteln» —donde Pratteln es el nombre de un cantón suizo al tiempo que ocasión de dejar ya en el título la inscripción de la firma— se lee «El que todo lo mira, como el inglés, es el jefe de la flota» (Prat, 1983: 142), frase inconexa con lo anterior y lo posterior —o así parece—, en la de lo que se trata es simplemente de escribir, bien que a lo prático, el nombre del caballo que tuvo Juan Ramón Jiménez, al que nombra en varios de sus textos e incluso da título a uno de los textos del ciclo de *Platero y yo* y otros, por ejemplo: «Porque tú, como tú, un niño, un perro también, como Almirante mi caballo marismeño, me das la compañía» (Jiménez, 2005, t. 3: 585). «Almirante», a partir del cual: «al- (ing. *all* 'todo') + -mirante» = «el que todo lo mira» + a partir del *all* de la lengua inglesa = «[como] el inglés» + una posible definición de «almirante» = «el jefe de la flota».[3]

Que estamos ante un caso más de descomposición de las palabras y su recomposición está en el caso al que me refiero advertido quizá en el título, que recuerdo: «Cincuenta baladas para el zar Alexis». Se diría que ese «(¡Gong!) […] (¡hora!)» es resultado del *azar* de la *lexis*, lo que, en un nuevo juego de letras, en anagrama, habría dado *zar Alexis.* Según ese procedimiento, lo que suena, y resuena como un gong, en la citada balada es también *la hora de Góngora* o, dicho con mayor propiedad, una *nueva hora de Góngora*. Nueva, pues que en la historia de la literatura española ya había sonado, y cómo, con ocasión del tercer centenario de la muerte del autor de las *Soledades*. 1927, que, como es bien sabido, dio lugar a una verdadera exhumación de su obra, olvidada y cuando no, denostada. Baste recordar que a una autoridad como Menéndez Pelayo el mencionado poema le pareció «digno de toda execración», a lo que daba respuesta Dámaso Alonso en el prólogo de su edición en 1927 de las *Soledades,* en el que hacia el final se lee*:* «Prurito incalmable de la calidad, anhelar frenético de perfecciones. Otero del éxtasis: belleza» (Alonso, 1982: 32). No me extenderé, es bien conocido cómo los poetas e intelectuales, en algunos casos los mismos —Alonso y Jorge Guillén le dedicaron sus tesis de doctorado—, reivindicaron la escritura gongorina, se llevaron a cabo ediciones y estudios y la obra de Góngora pasó a ocupar el lugar más que merecido en el canon y ahí continúa.

Por lo que se refiere al mundo académico no cabe duda y en fecha tan reciente como en 2011 José María Micó y Begoña Capllonch comenzaban su «El poeta soledad. Crónica de un simposio» con estas palabras: «El pasado del gongorismo es deslumbrante; el presente,

[3] Como queda dicho, tengo para mí que «Almirante» en Prat remite al caballo. No obstante, tal palabra tiene otro referente en la obra de JRJ que no puede obviarse: su tío abuelo. «Y [Josefito Figuraciones] vio a su tío abuelo vestido de Almirante» (Jiménez, *Obra poética*, t. 3: 691), quien tenía calle en Moguer, «la Calle del Almirante Pinzón» (ibídem: 711).

sólido y riguroso; el futuro se adivina espléndido» (Micó y Capllonch, 2015: 348). Y, en cuanto a los poetas, ya queda aludido el interés que provocó en los entonces jóvenes poetas del 27, asunto que cuenta con no pocos estudios, entre otros, los de Calvo Carilla, centrado en Quevedo (Calvo Carilla, 1992), Díez de Revenga, sobre el Siglo de Oro en general (Díez de Revenga, 2003) y Egido, sobre el Barroco, quien, por cierto, no deja de observar «el impulso renovador que supuso Góngora en la poesía española de los Novísimos» (Egido, 2009: 18). A varios de ellos y a otros más se ha referido Luis Martín-Estudillo en el interesante *La mirada elíptica* (Martín-Estudillo, 2007).

Desoían con ello aquellos poetas la liquidación de lo clásico y aun de lo anterior en general, actitud que había hecho suya, entre los vanguardistas, su facción más extrema, el futurismo, con su propuesta de demolición de los museos y el incendio de las bibliotecas, a lo que animaba Filippo Tommaso Marinetti en «Fondazione e Manifesto del Futurismo» en 1909. Más cauteloso, quizá haya que decir que más sabio, T. S. Eliot publicaba unos años después, en 1919, «Tradition and the Individual Talent», recogido luego en *The Sacred Wood* (1920). Y es que el autor de *The Waste Land*, por cierto, tan leído por muchos de los poetas de los que aquí se habla, escribía que, si bien lo que diferencia a una obra de las demás es una de las razones de la emoción que da la lectura de un poeta, otra es que «no solo los mejores, sino los pasajes más individuales de su obra, suelen ser aquellos en que los poetas muertos, sus antecesores, manifiestan su inmortalidad con más vigor» (Eliot, 2004: 219), de manera que concedía a lo anterior, a la tradición, una función decisiva en la emoción del lector.

Y es el caso que en su *The Waste Land,* publicado en 1922, tan próximo, por tanto, al mencionado ensayo, uno de los poemas decisivos de la vanguardia, la tradición se hacía presente de diversos modos, uno de ellos en forma de fragmentos insertos en su escritura, que daba a releer ahora a Ovidio, Dante, Shakespeare o Gérard de Nerval entre otros. Nada distinto sucedía en la poesía de Ezra Pound y no solo en el monumental *The Cantos,* ese enorme mosaico de la literatura —y no solo, de la discursividad— universal, sino por toda ella. Del ideario de uno y otro dan fe los epígrafes de estas páginas. Y digamos ya, aunque es un hecho muy conocido, que si, como he señalado, Eliot iba a ser lectura esencial en la formación de los poetas españoles que empiezan a publicar a partir de la segunda década de los años sesenta del siglo pasado y, desde luego, modelo en el ensartar citas en sus poemas a modo de *collages* esa práctica de hacer presente a la tradición, al pasado en la escritura dándole paso al presente; si Eliot iba a ser, decía, lectura esencial, no menos lo iba a ser la poesía de Pound y no lo habría de ser menos su arenga «Make it new».

Si bien los estudios gongorinos tienen un pasado deslumbrante y hoy un presente sólido y riguroso, según las voces autorizadas, no ha habido un paralelismo en el aprecio de todos los poetas posteriores a los del 27. O, al menos, no con la misma intensidad, y tampoco con la misma constancia que en el mundo académico. Dicho sea en términos generales, es decir, con excepciones. Lo cierto es que ni los poetas durante la Guerra Civil, ni posteriormente los garcilasistas, ni los que practicaron la poesía social o cívica y los inmediatamente

posteriores mostraron un entusiasmo —aunque algo de ello hubo entre los poetas del grupo Cántico— por el autor de las *Soledades* equiparable al de sus predecesores. Dicho de nuevo en términos generales, es un tiempo sin particular atracción por lo barroco y con unos estilos que responden más bien a ideales áticos que asiáticos o, para decirlo recurriendo a tópicos, más a la claridad discursiva que a la oscuridad.[4]

A diferencia de lo que sucede en ese período, los poetas que comienzan a dar a conocer sus obras a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo pasado, Góngora y otros poetas gongorinos van a volver a dejar sus huellas en sus poemas, esa nueva *hora de Góngora* que da a leer la frase citada de Ignacio Prat. Y no es esta la única presencia legible en sus escritos.

Así es. En esa práctica de inscribir fragmentos a la que se ha aludido, Prat destacó entre sus coetáneos. Entre otros casos a los que aludiré enseguida, interesa aquí muy en particular el caso del poema «Trenza», del libro homónimo de 1974 (Prat, 1983: 24). Como señaló Daniel Mesa Gancedo, la escritura de ese poema es una sucesión de citas tomadas de diversos textos barrocos (Mesa Gancedo, 2007): «Pacífica es Belona» (v. 1) procede de *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas y también varios otros más; «las claraboyas eminentes» (v. 19) y algunos más están tomados de *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz; y estos otros versos,

> Otra lámina salida
> (por) Azul estambre
> Donde se besan los extremos
> (CRISTAL, META DEL MUNDO)
> Sin romper hilo alguno
> (vv. 9-13),

son deudores de la *Soledad Segunda* (vv. 486, 450, 529, 541, 97) de Góngora. El resultado, una auténtica ensalada, ensalada barroca eso sí, cuyo sentido se ha dispersado en la multiplicidad o incluso desvanecido, aunque no deja de estar claro el rescate, el homenaje a los decires gongorinos y más en general barrocos.

Se trata de la práctica de la cita, del *détournement*, tan característica de los poetas de los que aquí se habla y entre los que Prat destacó, como he dicho, y de qué manera. Sus escritos, que lamentablemente no pudieron ser muchos, surgen casi siempre de la lectura, de unas lecturas que incluyen, además de los mencionados y entre otros, a Persio, Dante, *La Celestina*, Calderón, José María Blanco White, Mallarmé, Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez, Walter Benjamin, Jorge Guillén, Malcolm Lowry, además de trabajos de los historiadores

[4] Entre otras, que el título *Pisando la dudosa luz del día* (1944) de Camilo José Cela es expresión de Góngora, como también lo es *Ángel fieramente humano* (1950) de Blas de Otero, y que utiliza en alguna otra ocasión; se han estudiado sus huellas en las obras de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma (Ponce Cárdenas, 2015) y véase además el artículo de Antonio Pérez Lasheras sobre la presencia de Góngora en los poetas aragoneses contemporáneos (Pérez Lasheras, 2015). La cuestión es bastante más compleja de lo que esta escueta nota pueda dar a entender.

Alfonso Danvila y Vicente Lloréns (Blesa, 1990, 2008, 2012), un repertorio de todo punto heterogéneo, si bien la mayor parte de los casos provienen de lecturas ligadas a los estudios literarios que se deben al propio Ignacio Prat; lecturas, pues, que quedan ligadas tanto a sus escritos de investigación como a sus escritos literarios.

Sus escritos de investigación, sus escritos literarios: su escritura sin más. Si es usual, y normalmente clara, la diferencia entre los textos de una y otra serie, en el caso de Prat las marcas que caracterizan a unos y otros van y vienen poniendo en crisis la separación literatura-crítica. Si supone una rareza en la investigación literaria española esta libertad estilística, de desclasificación de los lenguajes institucionalizados, está en la estela de lo que en parte de la crítica francesa venía sucediendo ya desde hacía algunos años. Hay que recordar al respecto que ya en 1966 Roland Barthes había diagnosticado cómo en la literatura moderna se venía introduciendo la crítica, bien que en ciertos escritores, y escribía que, «par un mouvement complémentaire, le critique devient à son tour écrivain» (Barthes, 1966: 46), y estos cambios no solo afectarían a la crítica literaria, en la que el propio Barthes sería un ejemplo, sino a la filosofía con los trabajos de Jacques Derrida y de Gilles Deleuze, solo o en colaboración con Félix Guattari, entre otros, uno de los cuales, de quien hay que decir que había abierto el campo, fue Maurice Blanchot.

El caso extremo en los escritos de Prat es, sin duda, «Contra ti», en *Contra ti-Para ti* (1982) —donde la segunda frase corresponde a una colección de poemas—, texto crítico, eso está fuera de dudas, pero cuyo rango literario, tan impregnado de humor cuanto de sabiduría, está también fuera de discusión. Solo mencionaré otro ejemplo, que creo bien expresivo. Prat inscribió su nombre propio, I. Prat, bajo anagrama en dos de sus libros de poesía: *Para ti* (1980) y el mencionado *Contra ti-Para ti* —donde el *ti* de *Contra ti* ya no puede leerse más que como anagrama inverso de las iniciales—, además de en algunos otros títulos de poemas y otros lugares de los mismos. Pues bien, el volumen que recogió, ya póstumamente en 1986, un conjunto de sus estudios juanramonianos, ejemplares por su rigor, tiene por título *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, que si bien se refiere al tiempo en que JRJ se ingresó en la Maison de Santé du Castel d'Andorte dirigida por el psiquiatra Gaston Lalanne, no se diferencia de esa práctica de la inscripción del nombre del autor en el discurso poético y queda también cifrado en anagrama: «des*patri*ado»: *I. Prat;* «des*patria*do»: *Para ti*.

Otro de sus textos reclama la atención: «Para que me olvides», de *Para ti* (1982). Desde su verso inicial, «¡darías todo para las *octavas*!» (Prat, 1983: 71-72; cursiva mía), apunta ya a la forma estrófica de algunos de los poemas mayores de Góngora, aunque el de Prat no se organiza en tal estrofa. Copio el comienzo:

> Para que me olvides
> (vv. 914-951)
>
> […….]
> ¡darías todo para las octavas!;
> ¡y para los arriates, unas habas!;

¡poloniza, a Messala no, a la dum
a quien hablas y cardas en el um-
bráculo!; moradísima matiola
raptaba los arbitrios de la tola:
y tú, los de la ompteda, tú, napea,
róbalos a la ninfa que cojea

Y ya al *Polifemo*, ya a las *Soledades*, ya al gongorismo en general, señalan: el que sus versos son endecasílabos; el uso de rimas esdrújulas —«volúmenes»-«cardúmenes», «calcídicos»-«verídicos»—; la fórmula estilística «no A, B», una de las correlaciones tan características de Góngora: «poloniza, a Messala no, a la dum»; las numerosas voces poco usuales, muchas de las cuales son nombres de flores y plantas, como «arriates», «habas», «matiola», «tola», «laureles», «*hemerocallis fulva*», «drupas», «sternbergia», etc., junto a algunas comunes como es evidente —y es que, como escribió Dámaso Alonso, en lo barroco «la naturaleza irrumpe con una abundancia de flores y frutos que todo lo inunda» (Alonso, 1974, I: 86) y en los poemas mayores gongorinos no deja de destacar «la decoración exterior (flores y frutos)» (ibídem: 87)—; no falta tampoco en «Para que me olvides» la presencia de lo mitológico, hay una ninfa —«la ninfa que cojea»—, y también una «napea», lo que con lo anterior crea un mundo bucólico, campestre, un jardín, un lugar ameno, escenario que no es en absoluto ajeno a Góngora. Y si el *Panegírico al Duque de Lerma* y la *Soledad segunda* habían quedado inacabados, también «Para que me olvides» es un poema truncado y lo es doblemente, tanto en su comienzo como en su final, tal como indican las respectivas líneas de puntos entre corchetes en tales lugares y también a modo de subtítulo este paréntesis: «vv. 914-951», ejemplo, por otra parte, de lo que denominé texto óstracon (Blesa, 1998). Y, como ha quedado dicho en el párrafo anterior, este poema y la obra de Prat en general están marcados por la oscuridad; de ser así su poesía, oscura, se enorgullecía Góngora en su *Carta en respuesta* con palabras repetidas tantas veces y oportunas una vez más: «honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa [es] distinción de los hombres doctos» (Góngora, *Obras completas*: 896-897).

En este intrincado jardín —quizá las plantas provengan de un libro que se menciona en el poema, «tengo los volúmenes / dos y tres de la *Blumengärtnerei*» (vv. 923-924, por seguir la indicación del texto), aunque puede tratarse de una broma más de las del poeta— es particularmente interesante este pasaje:

[…] hay unas fitas
de laureles peinados y calcídicos
de *hemerocallis fulva* tan verídicos
que los transitan los traumatopeidos
(vv. 27-30).

Sin entrar en otros detalles, sí me detendré en «traumatopeidos», palabra que no encuentro en los diccionarios ni otros repertorios y que estaría formada sobre el gr. *traūma* 'herida' y *pezeúw* o *pezós* 'pedestre', o *poūs, podós* 'pie', además de lat. *pēs, pedis* 'pie', otra denominación para los animales que en términos científicos se llaman «gasterópodos» o «gastrópodos», por

lo que parece ha de tenerse por una creación léxica, un cultismo, muy a lo Góngora; en el contexto están además las voces «laureles», «calcídicos», con sus resonancias clásicas. Pasaje de interés, decía, pues afirma que lo artificial resulta tan real que, si no estoy equivocado en mi interpretación, *por allí circulan los caracoles y/o las babosas*, con lo que el conflicto realidad / irrealidad, o su superación, se hace ahí presente. El dar cuenta de la realidad, y de un hecho bien corriente, tan trivial, de la misma, se expresa de tal modo que se impregna de un halo de irrealidad.

Otro de sus trabajos críticos reclama ser recordado aquí. Se menciona en él a Góngora y a uno de sus grandes lectores, Antonio Carvajal. En la reseña pratiana de *Casi una fantasía* (1975) de Carvajal se lee «Nuevas *Soledades, Casi una fantasía*» (Prat, 1982*a*: 197), encomio máximo cuanto juicio certero. Cuando se publique el siguiente libro de Carvajal, *Siesta en el mirador* (1979), Prat escribirá dos reseñas. Una de ellas tiene un título que ya da idea de lo poco convencional del trabajo: «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología)», raro título que respondía bien a los componentes de la reseña, toda ella en formato nada usual. De ahí interesa en estas páginas «Loa», un soneto, dirigido al poeta cuyo libro se reseña, del que copio el terceto final, donde se prolonga el paralelismo:

> Está en el mirador, si está en tu libro,
> El ángel que te asiste, en luz y sombra,
> ¡Oh, gran Antonio, oh Góngora segundo!
> (Prat, 1982*b*: 199).

«Góngora segundo». No es mal título, no mala loa, el que Prat asigna a Carvajal y que cobra todavía mayor valor si se tienen en cuenta estos versos de Cervantes en *La Galatea*: «En don Luis de Góngora os ofrezco / un vivo raro ingenio sin segundo».[5] Título, por otra parte, que Prat había leído en una obra de la que era devoto y conocedor como pocos, la de Juan Ramón Jiménez. En efecto, en el «Fragmento 6» de *Tiempo* se lee: «Aunque, Andalucía haya sido patria de Lucano, Mena, Góngora segundo» (Jiménez, *Obra poética*, t. 4: 1356), como señalé (Blesa, 2012: 15).

Ya en «Noticia», tras dejar constancia de que Carvajal era —y es, añado— «dueño de un léxico y un estilo propios», no por ello dejaba de constatar que

> entre sus versos bellísimos (cuajados, no de citas, de transparencias poéticas que se procuran, al modo clásico, por obligación y por simpatía) no se confunde el autor, que no es ni pastichista ni «neo», con sus autores […] y es el primero de ellos el de Góngora (Prat, 1982*b*: 198).

[5] La fórmula «Góngora segundo» la utilizó —supongo que entre otros— Joseph de Mora y Cuéllar en uno de los sonetos laudatorios de los preliminares en *Triumpho parténico* (Juan de Rivera, en El Empedradillo, 1683) del mexicano Carlos Sigüenza y Góngora (que Góngora fuera apellido del autor parece invitar a la alabanza: «O Góngora segundo» (véase Sigüenza y Góngora, 1683: fol. VIIIr).

En la segunda de ellas, «Sobre *Siesta en el mirador*, de Antonio Carvajal», volvía sobre lo mismo y señalaba algo importante:

> por ahora puede concluirse el asunto declarando que nada, absolutamente nada, tiene que ver la poesía del granadino [Antonio Carvajal] con revivalismos neo-gongorinos, «fundamentalistas», cubano-parisinos, etc. Creo que Góngora y Carvajal se estrecharían en un gran abrazo por encima de estos casos grotescos (Prat, 1982*c*: 203).

No hay que decir más que son juicios exactos. Todos estos vínculos están exigiendo el volver más adelante sobre la excelente poesía de este Góngora segundo, de gongorismo «nada cubano-parisino». Como el lector bien sabe, entre los escritos de Prat y los de Carvajal hay una diferencia que se podría calificar de más que notable y lo relevante ahora es que, a pesar de ello, tanto unos como otros tienen marcas gongorinas, lo que habla con rotundidad de la nueva hora, por mucho que el resonar del gong marcando la hora tuviera modulaciones de lo más diverso. Y así, de lo más diversas, son las huellas que la escritura gongorina ha ido dejando, en cada caso a su manera, en las obras del mencionado Carvajal. José-Miguel Ullán, Leopoldo María Panero, Antonio Maenza, Luis Alberto de Cuenca, Eduardo Hervás, Luis Antonio de Villena, Fernando de Villena y otros más que irán compareciendo. Había sonado una nueva hora de Góngora. El primer *gong* de esa *hora* había sonado en 1966 con la publicación de *Arde el mar* de Pedro Gimferrer.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1970[3]), *Estudios y ensayos gongorinos* [1955], Madrid, Gredos.

Alonso, Dámaso (1982), «Claridad y belleza de las *Soledades*», intr. en Luis de Góngora, *Soledades* [1927], Madrid, Alianza Editorial.

Alonso, Dámaso (1984[6]), *Góngora y el «Polifemo»,* Madrid, Gredos, ed. ampliada.

Barthes, Roland (1966), *Critique et vérité*, París, Éditions du Seuil.

Blesa, Túa (1990), *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*, Zaragoza, Lola editorial.

Blesa, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Trópica-Anexos de *Tropelías*.

Blesa, Túa (2008), «Escritura sin escritura: doble escritura», *Revista Jizo de Humanidades*, 6-7, primavera-verano, 39-47.

Blesa, Túa (2012), «Dos citas juanramonianas en la crítica de Ignacio Prat», *Barataria*, 33, junio-diciembre, 15.

Calvo Carilla, José Luis (1992), *Quevedo y la generación del 27: 1927-1936,* Valencia, Pre-textos.

Díez de Revenga, Francisco Javier (2003), *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Egido, Aurora (2009), *El Barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Eliot, Thomas Stearns, *El bosque sagrado*, ed., estudio y notas José Luis Palomares, San Lorenzo de El Escorial, Libros C. de Langre, 2004.

Gimferrer, Pere (1987), «Frontispicio», en Francisco Ferrer Lerín, *Cónsul*, Barcelona, Península / Edicions 62, 7-8.

Góngora, Luis de, *Obras completas*, eds. Juan Millé Jiménez e Isabel Millé Jiménez, Madrid, Alfaguara, 1972[6].

Jiménez, Juan Ramón, *Obra poética,* eds. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

Martín-Estudillo, Luis (2007), *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor.

Mesa Gancedo, Daniel (2007), «"Trenza" de Ignacio Prat» <http://www.milyunahistorias.com/poesia/prat_trenza.htm> [consultado el 06/09/2016].

Micó, José María, y Begoña Capllonch (2015), «El poeta soledad. Crónica de un congreso» [2012], en José María Micó, *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 348-368.

Pérez Lasheras, Antonio (2015), «Góngora y la poesía aragonesa», *Analecta Malacitana Electrónica,* 38, junio, 27-45.

<http://www.anmal.uma.es/numero38/Poesia_aragonesa_XX.pdf> [consultado el 06/09/2016].

Ponce Cárdenas, Jesús (2015), «Presencias gongorinas en Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma», *Analecta Malacitana Electrónica,* 38, junio, 75-116.

<http://www.anmal.uma.es/numero38/Barral_y_Biedma.pdf> [consultado el 06/09/2016].

Prat, Ignacio (1980), «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología)», *Hora de poesía*, 9, mayo-junio, 72-75.

Prat, Ignacio (1982*a*), «*Casi una fantasía*, de Antonio Carvajal» [1977], *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 195-197.

Prat, Ignacio (1982*b*), «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología)» [1980], *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 198-201.

Prat, Ignacio (1982*c*), «Sobre *Siesta en el mirador*, de Antonio Carvajal» [1981], *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 202-205.

Prat, Ignacio (1983), *Para ti. 1963-1981*, ed. José Luis Jover, Valencia, Pre-textos.

Sigüenza y Góngora, Carlos, *Triunfo parténico que en glorias de María, Santísima inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana en el bienio que como su rector la gobernó el doctor don Juan de Narváez*, México, Juan de Rivera, en El Empedradillo, 1683.

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/obra-visor-din/triunfo-partenico-que-en-glorias-de-maria-santisima-inmaculadamente-concebida-celebro-la-pontificia-imperial-y-regia-academia-mexicana-en-el-bienio-que-como-su-rector-la-goberno-el-doctor-don-juan-de-narvaez--0/html/cdcfc210-4b98-49bd-948e-ef66e3dbbcb0_18.html> [consultado el 06/09/2016].