Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea

Magistrale

in

Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

La búsqueda del misterio:

Federico García Lorca en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

Relatore
Ch. Prof. Adrián J. Sáez

Correlatore

Ch. Prof. Rodrigo Olay Valdés
Ch. Prof. Francisco de Borja Gómez Iglesias

Laureanda
Marilena Pestrin
Matricola 783432

Anno Accademico
2024/2025

ÍNDICE

La matriz lorquiana en el imaginario de Luis Alberto de Cuenca: introducción

1. La vida como poesía o la poesía como vida: breve perfil de los dos poetas.
   1.1 Visa leyendarias: biografías de Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca.
   1.2 De la metáfora a la meta textualidad: discurso poético entre García Lorca y De Cuenca.
   1.3 Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca: diferencias y similitudes.

2. El legado de García Lorca: contexto de una recepción.
   2.1 Un pirata gentilhombre entre los libros: el homenaje de Luis Alberto de Cuenca a Federico García Lorca.
   2.2 Un hombre para todas las artes: García Lorca en la cultura española.

3. Poéticas y reescrituras.
   3.1 Duende y cultura: dos poéticas.
   3.2 De sonetos van las cosas, si oscuros mejor.
   3.3 Sombras compartidas: el amor oscuro en Federico García Lorca y su eco irónico en Luis Alberto de Cuenca.

4. La reescritura es también poesía: la visión de la «mujer infiel» según los dos poetas.
   4.1 La malcasada: genealogía de un motivo literario entre norma, deseo y subversión.
   4.2 Reescritura del deseo y la norma: *La casada infiel* y *La malcasada* en diálogo poético.

La continuidad y la reinvención de la tradición: conclusiones

Apéndice

Bibliografía

LA MATRIZ LORQUIANA EN EL IMAGINARIO DE LUIS ALBERTO DE CUENCA:

INTRODUCCIÓN

La poesía de Luis Alberto de Cuenca, reconocida por su tono desenfadado, su intertextualidad culta y su juego irónico con los géneros populares, establece una relación estética y simbólica con la obra de Federico García Lorca que trasciende de los límites de la mera influencia literaria. Esta conexión, lejos de ser anecdótica o superficial, se revela como un diálogo profundo y estructural, en la que la poética lorquiana – marcada por la tensión entre lo popular y lo culto, lo trágico y lo festivo, lo erótico y lo ritual -actúa como una matriz subterránea que informa y transforma el imaginario lírico del poeta madrileño. En este sentido, la obra de Luis Alberto de Cuenca no solo dialoga con el poeta granadino desde la superficie de la cita o el homenaje, sino que reconfigura sus propios registros expresivos y su posicionamiento cultural a partir de una apropiación crítica y creativa de los elementos lorquianos. El presente trabajo se propone explorar este vínculo a través de un análisis comparativo que atiende tanto a las formas poéticas como a los contextos de recepción, con el fin de desentrañar las resonancias, desplazamientos y reapropiaciones que articulan el diálogo entre ambos autores. Al iluminar estas intersecciones, se busca contribuir a la construcción de una genealogía crítica de la poesía española contemporánea, en la que la figura de García Lorca no aparece como un referente inmóvil, sino como un núcleo dinámico de sentido que sigue modulando las voces líricas posteriores, entre ellas la de Luis Alberto de Cuenca, cuya obra se inscribe en una tradición que es a la vez heredada, reinventada y problematizada.

Para ello, el presente trabajo se organiza en cuatro capítulos que abordan distintas dimensiones de sus trayectorias y producciones líricas: el primer capítulo analiza comparativamente las biografías y contextos de ambos autores, examina sus obras poéticas destacando coincidencias temáticas y diferencias estilísticas, y propone una reflexión crítica sobre el diálogo intertextual entre sus poéticas dentro de la tradición literaria hispánica; el segundo capítulo explora la admiración de Luis Alberto de Cuenca por Federico García Lorca a través de tres líneas de análisis como sus declaraciones públicas de reverencia intelectual y afectiva, sus estudios sobre la obra lorquiana (incluida la edición no autorizada de los *Sonetos del amor oscuro*), y la influencia persistente del legado de García Lorca en la creación artística contemporánea; el tercer capítulo examina aspectos teóricos y textuales en tres ejes como la relación entre la «teoría del duende» de Lorca y la poética de De Cuenca, la confrontación crítica entre los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca y el *Soneto del amor de oscuro* de De Cuenca y una lectura comparativa del soneto *El poeta pide a su amor que le escriba* junto a su reescritura cuenquista, complementada por un análisis de los

demás sonetos de la colección; finalmente, el cuarto capítulo examina la figura de la «malcasada» en la obra de García Lorca y De Cuenca, mediante un análisis comparativo de sus reescrituras, centrado en las dimensiones simbólicas, culturales y estéticas que dicha temática reactualiza.

1.

LA VIDA COMO POESÍA O LA POESÍA COMO VIDA:

BREVE PERFIL DE LOS DOS POETAS

El presente capítulo se propone explorar, desde una perspectiva crítica y comparativa, la vida y obra de dos figuras fundamentales de la literatura española: Federico García Lorca (1898-1936) y Luis Alberto de Cuenca (1950-). Aunque separados por generaciones y contextos históricos disímiles, ambos autores comparten una profunda sensibilidad estética, una vocación por el diálogo entre tradición y modernidad, y una capacidad singular para articular lo íntimo y lo colectivo en sus respectivas producciones literarias. Federico García Lorca encarnó una síntesis entre el folclore andaluz y las corrientes vanguardistas europeas. Su obra, marcada por el simbolismo, el lirismo trágico y una constante exploración de la identidad y el deseo, se convirtió en un referente universal de la literatura del siglo XX. Por su parte, Luis Alberto de Cuenca ha desarrollado una poética caracterizada por la ironía, la intertextualidad y el uso de referentes culturales que van desde la mitología clásica hasta la cultura pop. Su estilo, accesible y erudito a la vez, ha contribuido a renovar el panorama poético español desde la segunda mitad del siglo XX.

Este capítulo se dedicará a una exploración crítica y contextualizada de las trayectorias vitales de Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca, atendiendo no solo a los hitos biográficos que marcaron sus respectivos recorridos personales, sino también a las circunstancias históricas, culturales y políticas que influyeron decisivamente en la configuración de sus imaginarios poéticos. Se examinarán las etapas formativas de cada autor, sus vínculos con movimientos literarios e intelectuales de su tiempo, así como las experiencias personales —emocionales, sociales y profesionales— que dejaron huella en sus obras. Esta aproximación permitirá comprender cómo sus vidas se entrelazan con sus escrituras, revelando la dimensión ética y estética que subyace a sus proyectos literarios.

En paralelo, se llevará a cabo un análisis de sus principales obras, atendiendo a los textos que han definido sus respectivas voces poéticas y que han contribuido a consolidar su lugar en el canon de la literatura española contemporánea. En el caso del granadino, se abordarán sus composiciones líricas, teatrales y ensayísticas más representativas, con especial énfasis en aquellas que articulan el deseo, el mito y la tragedia como ejes centrales de su poética. En el caso del madrileño, se estudiarán sus poemarios más significativos, sus intervenciones como traductor y editor, y su papel como figura cultural activa en el ámbito institucional y académico.

Asimismo, el capítulo se orientará hacia la identificación y análisis de los puntos de convergencia y divergencia que se manifiestan en sus propuestas estéticas. Se prestará atención a los elementos que ambos comparten —como el diálogo con la tradición, la reescritura de motivos clásicos, la presencia del erotismo y la reflexión sobre el lenguaje poético—, así como a las diferencias que los distinguen en cuanto a tono, estilo, perspectiva ética y relación con el lector. Mientras García Lorca se inscribe en una poética de la intensidad, del misterio y de la subversión simbólica, De Cuenca cultiva una escritura más contenida, irónica y consciente de su lugar en la historia literaria.

El propósito de este análisis comparativo es ofrecer una lectura enriquecida que permita comprender cómo, desde coordenadas históricas, culturales y estéticas profundamente distintas —la España convulsa de la primera mitad del siglo XX y la España democrática de la segunda mitad del mismo siglo—, el poeta granadino y el poeta madrileño han contribuido, cada uno a su modo, a expandir, cuestionar y redefinir los límites de la poesía española. En este sentido, el capítulo aspira a aclarar no solo las singularidades de sus voces, sino también las formas en que sus obras dialogan con el presente, con la tradición y con los desafíos éticos de la escritura poética.

Antes de adentrarse en el análisis literario propiamente dicho, resulta imprescindible detenerse en la consideración de las trayectorias vitales de los dos poetas que constituyen el objeto central de este estudio comparativo. La biografía de ambos autores no solo ofrece claves interpretativas fundamentales para comprender el alcance simbólico y emocional de sus respectivas obras, sino que también permite situar sus producciones en relación con los contextos históricos, sociales y políticos que las condicionaron. En efecto, la experiencia personal de Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca ha estado marcada por una intensidad emocional significativa, que se manifiesta en sus textos como pulsión estética, como búsqueda de sentido y como forma de resistencia frente a las imposiciones del entorno.

Cabe destacar que, mientras García Lorca vio truncada su vida de manera prematura por la violencia política que asoló España en los años treinta, De Cuenca continúa activo en el ámbito literario, lo que permite observar su evolución creativa desde una perspectiva contemporánea y valorar la manera en que su obra se ha ido transformando en diálogo con las mutaciones culturales del presente. Esta diferencia temporal no impide, sin embargo, establecer puntos de contacto entre ambos, especialmente en lo que respecta a la formación intelectual y a la sensibilidad estética que comparten. Ambos provienen de entornos familiares acomodados, lo que les permitió acceder desde temprana edad a una educación académica sólida, marcada por el contacto con las humanidades, las lenguas clásicas y la tradición literaria occidental.

Inicialmente orientados hacia el estudio del derecho — disciplina que en ambos casos funcionó como punto de partida más que como destino profesional —, los dos poetas decidieron reorientar sus intereses hacia campos más afines a la reflexión crítica y a la creación artística, como la filosofía, la filología

y la literatura comparada. Esta transición revela una voluntad explícita de profundizar en el pensamiento, de explorar las posibilidades del lenguaje y de asumir la escritura como forma de conocimiento y de intervención cultural. En sus obras, esta formación humanística se traduce en una densidad intertextual, en una atención meticulosa a la forma y en una conciencia aguda de la tradición literaria como espacio de diálogo y de reescritura.

Asimismo, resulta relevante considerar que las vidas de ambos autores estuvieron atravesadas por contextos políticos autoritarios, aunque en momentos históricos distintos. Federico García Lorca vivió los años previos y el inicio de la dictadura franquista, siendo víctima directa de sus consecuencias más devastadoras, mientras que Luis Alberto de Cuenca experimentó los efectos del régimen en su etapa final, en una España que comenzaba a transitar hacia la democracia. Esta vivencia compartida — la confrontación con un sistema represivo que condicionaba la expresión artística y el pensamiento libre — constituye un elemento clave para comprender la dimensión ética y política de sus obras, en las que el deseo, la memoria y la belleza se articulan como formas de resistencia frente al silencio impuesto.

A continuación, se ofrece un análisis más detallado de las trayectorias personales de estos autores, con el objetivo de contextualizar su producción literaria en relación con los acontecimientos históricos, sociales y afectivos que marcaron sus vidas. Esta contextualización permitirá deslumbrar las motivaciones profundas que subyacen a sus poéticas, así como las estrategias discursivas mediante las cuales cada uno construye su voz en el interior de una tradición que interroga, transforma y perpetua.

Con el propósito de desarrollar una lectura crítica, contrastiva y metodológicamente rigurosa de las poéticas de Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca, este capítulo se organiza en tres secciones complementarias que permiten abordar la complejidad de sus respectivas escrituras desde distintos ángulos analíticos. La estructura propuesta responde a la necesidad de articular una aproximación comparativa que no se limite a la identificación de similitudes y diferencias superficiales, sino que profundice en los fundamentos estéticos, éticos y culturales que configuran la singularidad de cada autor y el modo en que sus voces dialogan — o se tensionan — dentro del marco de la tradición literaria hispánica.

La primera sección estará dedicada al examen de las trayectorias vitales de ambos poetas, abordadas desde una perspectiva comparativa que atiende a los contextos históricos, sociales, familiares y personales en los que se inscriben sus respectivas sensibilidades poéticas. Se analizarán los elementos biográficos que han influido en la configuración de sus imaginarios literarios, tales como la formación académica, las experiencias afectivas, las condiciones sociopolíticas de sus respectivas épocas y los vínculos con movimientos culturales e intelectuales. Esta contextualización permitirá comprender cómo la experiencia vivida se traduce en materia poética, y cómo cada autor construye su voz en relación con los desafíos, las tensiones y las posibilidades de su entorno.

La segunda sección se centrará en el análisis de la producción lírica de ambos escritores, con especial atención a los textos que mejor ejemplifican sus respectivas poéticas. Se pondrá énfasis en las afinidades temáticas — como el amor, el deseo, la muerte, la memoria, la tradición y la escritura — y en las divergencias estilísticas que articulan sus obras: desde la intensidad emocional y simbólica de García Lorca hasta la ironía cultivada y la intertextualidad consciente de De Cuenca. El análisis se apoyará en una lectura detallada de los poemas, atendiendo a sus recursos retóricos, estructuras formales, registros tonales y operaciones simbólicas, con el fin de evidenciar las estrategias mediante las cuales cada autor construye su universo poético.

Finalmente, la tercera sección propondrá una reflexión crítica sobre las principales convergencias y disonancias entre ambos poetas, orientada a delimitar los contornos de sus respectivas poéticas y a explorar el diálogo — explícito o implícito — que estas establecen en el interior de la tradición literaria hispánica. Se considerará cómo cada autor se posiciona frente al canon, cómo reescriben o desafían motivos tradicionales, y cómo sus obras contribuyen a expandir, cuestionar o redefinir los límites de la poesía en lengua española. Esta reflexión permitirá no solo establecer un mapa comparativo de sus sensibilidades estéticas, sino también valorar el lugar que ocupan en la historia literaria y el modo en que sus voces siguen resonando en el presente.

1.1. VIDAS LEYENDARIAS: BIOGRAFÍAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y LUIS ALBERTO DE CUENCA

Yo creo que el ser de Granada me inclina
a la comprensión simpática de los perseguidos.
Del gitano, del negro, del judío…,
del morisco que todos llevamos dentro.

(Gil Benumeya, «Estampa de García Lorca (interviú), La Gaceta Literaria, 98, 1931)

Volveremos a vernos donde siempre es de día
y los feos son guapos y eternamente jóvenes,
donde los poderosos no abusan de los débiles
y cuelgan de los árboles juguetes y tebeos.
(Luis Alberto de Cuenca, El hacha y la rosa, 1987-1993)

Federico García Lorca (1898-1936), poeta intuitivo y receptivo a las múltiples dimensiones de la vida y el arte, constituye una de las voces más singulares de la lírica española del siglo XX, cuya producción poética articula magistralmente la herencia popular y culta con las corrientes vanguardistas, dando lugar

a una estética caracterizada por el uso de metáforas insólitas, símbolos enigmáticos, cromatismo intenso y musicalidad expresiva que configuran un universo lírico de notable fuerza evocadora. Nació el 5 de junio de 1898 en un pequeño pueblo de la vega de Granada, Fuente Vaqueros, en el seno de una familia acomodada. Hijo mayor de Federico García Rodríguez, terrateniente y político republicano, y de su segunda mujer Vicenta Lorca Romero, maestra de primaria. Su infancia rural marcó profundamente su sensibilidad artística, que más tarde se vería enriquecida por su formación en Filosofía y Letras en la Universidad de Granada y su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Allí entabló amistad con figuras clave de la vanguardia como Salvador Dalí y Luis Buñuel, y se integró en la Generación del 27. Luis Alberto de Cuenca, por su parte, nació en Madrid el 29 de diciembre de 1950. Bisnieto del escritor Carlos Luis de Cuenca, nieto del general Luis de Cuenca y Fernández de Toro e hijo del abogado madrileño Juan Antonio de Cuenca y González-Ocampo y Mercedes Prado Estrada, ha residido toda su vida en el Barrio de Salamanca de la capital española. Su formación fue igualmente sólida: tras abandonar los estudios de Derecho, se licenció en 1973 y se doctoró en 1976 en Filología Clásica por la Universidad Autónoma de Madrid. Su perfil académico se consolidó como investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y traductor de textos clásicos, lo que le otorgó una erudición que permea toda su obra. García Lorca vivió en una España convulsa, marcada por el auge del fascismo y la polarización ideológica. Su compromiso con la Republica se manifestó en su participación en las Misiones Pedagógicas y en la dirección de *La Barraca*, un teatro itinerante que acercaba los clásicos a zonas rurales. Su postura antifascista y su identidad sexual lo convirtieron en blanco de la represión franquista, siendo asesinado en agosto de 1936. Luis Alberto de Cuenca, en cambio, desarrolló parte de su carrera durante la democracia española. Ocupó cargos institucionales como director de la Biblioteca Nacional (1996 – 2000) y Secretario de Estado de Cultura (2000 – 2004) bajo gobiernos del Partido Popular. Aunque su obra no se caracteriza por un compromiso político explícito, su presencia en la esfera pública ha sido constante y significativa. La vida personal de García Lorca estuvo marcada por el conflicto entre su identidad sexual y el entorno represivo en que vivía. Relaciones como las que mantuvo, por ejemplo, con Rafael Rodríguez Rapún y Emilio Aladrén influyeron directamente en su obra, como se observa en los *Sonetos del amor oscuro* (1935) cuya análisis será objeto de estudio en los siguientes capitulos. Su poesía es, en muchos casos, una sublimación de su intimidad. Luis Alberto de Cuenca también ha reflejado episodios personales en su obra. De hecho, ha tenido una vida amorosa llena de acontecimientos, entre ellos la perdida prematura de su primera novia, Rita Macau y Fábrega, en un accidente de tráfico a los 19 años, y tres matrimonios: con Genoveva García-Alegre Sánchez, cuya nulidad sacramental fue declarada por la autoridad eclesiástica; con Julia Barella Vigal; y, solo civilmente, con Alicia Mariño Espuelas en 2000. Todas ellas son filólogas y ejercen la docencia universitaria. Tiene dos hijos: Álvaro de Cuenca y García-Alegre (1976) y Inés de Cuenca y Barella (1989). Sin embargo, su tratamiento del dolor y la pérdida se realiza desde una perspectiva más contenida, a menudo filtrada por el humor, la distancia irónica o el juego intertextual. El

granadino, figura canónica de la literatura española, ha visto su obra traducida a múltiples idiomas, representada en escenarios internacionales y objeto de constantes estudios académicos. Su muerte prematura, en la madrugada de 19 de agosto de 1936 en un barranco rodeado de olivares entre los pueblos de Víznar y Alfacar, lo convirtió en símbolo de la represión franquista y en mártir cultural. El madrileño, por su parte, ha sido ampliamente reconocido en vida, con premios como el Premio de Poesía Puente Cultural por su primera obra *Los retratos* (1971) en 1971; el Premio Nacional de la Crítica por el poemario *La caja de plata* (1985) en 1986; el Premio Nacional de traducción por su versión del *Cantar de Valtario* (1987) en 1989; el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla por *La vida en llamas* (2006) en 2005; el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid por su trayectoria literaria en 2007; el Premio Asociación de Editores de Poesía por *El reino blanco* (2009) en 2010; el Premio «Julián María» de Investigación de Humanidades en 2015; el Premio Nacional de Poesía por *Cuaderno de vacaciones* (2014) en 2015; el Premio Alumni UAM Facultad de Filosofía y Letras en 2018; el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca por su trayectoria en 2021. En 2023 el XXXIII Premio Internacional Jaime Gil de Biedma por *El secreto del mago* (2023) y el Premio del Tren de Poesía y Cuento Antonio Machado con el poema *Hubo una vez un tren*. Y acaba de ganar el Premio Reina Sofia de Poesía Iberoamericana. Su obra ha sido celebrada por su capacidad de conectar la tradición con la modernidad, y por su estilo accesible y culto a la vez. Los dos autores representan dos modos distintos de ser poeta en España: el primero, desde la intensidad emocional y el compromiso político; el segundo, desde la erudición, la ironía y la celebración de la cultura. Ambos han sabido convertir su experiencia vital en materia poética, y aunque sus voces sean distintas, comparten una misma vocación: la de hacer del verso un espacio de revelación, memoria y belleza.

Antes de cerrar este apartado, se impone como tarea crítica ineludible la exploración de una dimensión que, pese a su centralidad, ha sido históricamente relegada, silenciada o tratada de forma tangencial en buena parte de los estudios lorquianos: la homosexualidad de García Lorca. Esta no debe ser abordada como un mero dato biográfico, ni como una nota al pie en la reconstrucción de su vida, sino como un eje vertebrador de su universo poético, una clave estructural que atraviesa su obra con implicaciones estéticas, éticas y políticas de gran calado. La omisión sistemática de esta dimensión ha sido funcional a la construcción de una imagen de Lorca despolitizada, domesticada y culturalmente digerible, apta para su canonización como símbolo de la identidad nacional española. Esta operación simbólica —mediante la cual Federico García Lorca ha sido elevado al rango de poeta universal y convertido en figura tutelar de la cultura hispánica, emblema de una sensibilidad nacional y estandarte de la lírica española— ha coexistido, de manera paradójica y reveladora, con una estrategia persistente de ocultamiento que ha tendido a excluir, minimizar o relegar a un plano secundario su orientación sexual. Esta omisión no es inocente ni meramente circunstancial: responde a una lógica cultural que, en su afán por construir una imagen pública aceptable y exportable del poeta, ha preferido silenciar aquellos aspectos de su subjetividad que

resultaban incómodos para los discursos hegemónicos de la identidad nacional, especialmente en contextos marcados por la represión moral y la normatividad heterosexista.

La consagración de García Lorca como símbolo de la universalidad poética ha requerido, en muchos casos, una depuración de su figura, una neutralización de sus aristas más conflictivas, entre ellas su deseo homoerótico, que constituye no solo un elemento biográfico relevante, sino una fuerza estructurante de su imaginario literario. Al negar o diluir esta dimensión, se ha producido una distorsión interpretativa que afecta directamente a la comprensión profunda de su obra, pues se excluye una clave esencial de su sensibilidad estética, de su ética del deseo y de su posicionamiento frente a las normas sociales de su tiempo. En este sentido, el encubrimiento de su orientación sexual no debe entenderse como una simple omisión, sino como una operación ideológica que ha moldeado la recepción de su legado, condicionando las lecturas posibles y limitando el acceso a la complejidad simbólica que atraviesa su escritura.

En el contexto sociopolítico de la España de las primeras décadas del siglo XX —una sociedad profundamente marcada por la hegemonía de la moral católica, por estructuras patriarcales rígidas y por una legislación que criminalizaba explícitamente la sodomía— la expresión del deseo homoerótico se vio forzada a desplazarse hacia los márgenes del lenguaje, hacia lo cifrado, lo simbólico y lo velado. La imposibilidad de una afirmación pública del deseo no implicó su ausencia, sino su transfiguración en formas poéticas que desafiaban las convenciones normativas del discurso amoroso. Aunque García Lorca nunca hizo una declaración explícita sobre su homosexualidad, múltiples testimonios —entre ellos los recogidos por Ian Gibson— así como sus vínculos afectivos con figuras como Salvador Dalí, Emilio Aladrén y Rafael Rodríguez Rapún, permiten reconstruir una vida emocional intensa, marcada por la tensión entre el impulso erótico y la necesidad de ocultamiento. Esta dialéctica entre deseo y represión se inscribe de manera profunda en su escritura, donde el amor se manifiesta a través de imágenes cargadas de ambigüedad, metáforas de doble filo y silencios elocuentes que interpelan al lector desde lo no dicho.

Los *Sonetos del amor oscuro*, compuestos entre 1935 y 1936 pero publicados de forma póstuma, constituyen un hito en la historia de la lírica española por su audaz representación del amor entre hombres. El uso del soneto —forma clásica asociada al amor cortés y a la tradición petrarquista— se convierte aquí en un instrumento de transgresión estética y ética, al poner en juego un deseo que no se ajusta a los moldes heteronormativos. Versos como «Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque duermes en mí estás dormido» condensan la paradoja del amor homosexual en un contexto de invisibilidad: el amado está presente pero inaccesible, deseado pero inconsciente, amado pero no reconocedor del amor que se le profesa. La «oscuridad» que da título al ciclo no remite únicamente al secreto o al ocultamiento, sino también a la radicalidad del deseo, a su carácter no normativo, a su potencia subversiva frente a los discursos hegemónicos del amor.

La dramaturgia lorquiana ofrece otro espacio privilegiado para la exploración del deseo homoerótico, especialmente en obras como *El público*, escrita en 1930 pero censurada durante décadas. Esta pieza teatral se erige como una de las propuestas más radicales y visionarias del teatro europeo contemporáneo, al articular una crítica feroz a la hipocresía burguesa y a los dispositivos sociales de represión del deseo. En ella, Lorca plantea la existencia de una «segunda obra» —la auténtica, la que se atreve a representar el amor entre hombres sin máscaras ni mediaciones— frente a una «primera obra» domesticada, falsa y socialmente aceptable. El teatro se convierte así en un espacio de revelación, en un laboratorio de verdades incómodas, donde el deseo puede ser representado en su desnudez simbólica, sin el corsé de las convenciones morales.

Durante su estancia en Nueva York entre 1929 y 1930, García Lorca vivió una transformación estética y emocional que se tradujo en una mayor apertura afectiva y en una exploración más libre de su identidad sexual. *Poeta en Nueva York* no solo constituye una denuncia feroz del capitalismo, del racismo y de la alienación moderna, sino también una meditación profunda sobre el cuerpo, el deseo y la disidencia erótica. El poema *Oda a Walt Whitman* resulta especialmente revelador en este sentido: en él, Lorca establece un diálogo lírico con el poeta norteamericano —símbolo del homoerotismo lírico y de la afirmación del deseo masculino— y denuncia la mercantilización del cuerpo en la cultura moderna. La oda se configura como homenaje y lamento, como celebración del deseo y crítica de su banalización, como gesto de filiación poética y como acto de resistencia simbólica.

En este sentido, la homosexualidad de Federico García Lorca no puede ser comprendida como un dato biográfico accesorio, ni como una anécdota marginal en la interpretación de su obra. Por el contrario, debe ser reconocida como una clave estructural de su poética, como una fuerza estética que atraviesa sus textos, como un conflicto ético que los tensiona y como un gesto político que los inscribe en una genealogía de la disidencia. En una sociedad que condenaba su existencia, García Lorca optó por sublimar el deseo en imágenes, ritmos y silencios que hoy interpelan al lector con una potencia renovada. Reconocer esta dimensión no implica reducir su obra a una lectura identitaria, sino abrirla a una comprensión más profunda de su complejidad simbólica, de su valentía creadora y de su capacidad para desafiar los límites del lenguaje, del cuerpo y del amor.

En el apartado que sigue, se desarrollará un análisis comparativo detallado de las obras de ambos autores, con el propósito de identificar y examinar las principales líneas de convergencia temática que atraviesan sus respectivas producciones literarias, así como las divergencias estilísticas que configuran sus voces poéticas particulares. Este ejercicio crítico no se limitará a una mera enumeración de similitudes y diferencias, sino que buscará establecer un diálogo profundo entre sus universos simbólicos, atendiendo

a los modos en que cada autor articula su visión del mundo, su relación con la tradición literaria y su posicionamiento estético frente a los discursos hegemónicos de su tiempo.

Se prestará especial atención a los núcleos temáticos compartidos —como el tratamiento del mito, la representación del sufrimiento, la exploración del deseo o la construcción de la identidad— y a las formas en que estos motivos son reconfigurados desde perspectivas formales y éticas divergentes. Asimismo, se analizarán las estrategias estilísticas que definen la singularidad de cada escritura: el uso de la metáfora, la musicalidad del verso, la estructura compositiva, el tono y la densidad simbólica. Este enfoque permitirá no solo contrastar sus poéticas, sino también comprender cómo cada autor se inscribe —o se resiste a inscribirse— en determinadas tradiciones estéticas, ideológicas y culturales.

Finalmente, el análisis abordará los posicionamientos estéticos respectivos, entendidos como el conjunto de decisiones formales, éticas y simbólicas que configuran la relación del autor con su obra, con su contexto histórico y con sus lectores. Se tratará de dilucidar cómo cada poeta construye su figura de autor, cómo se vincula con los discursos de autoridad y cómo su escritura se convierte en espacio de afirmación, de disidencia o de relectura crítica del canon. Esta lectura comparativa aspira, en suma, a iluminar las complejidades de sus proyectos poéticos y a ofrecer una interpretación matizada de sus aportes a la literatura española contemporánea.

1.2. De la metáfora a la meta textualidad: discurso poético entre García Lorca y De Cuenca

La poesía española del siglo XX ofrece un panorama de voces profundamente contrastadas, en el que conviven el lirismo trágico de Federico García Lorca y la agudeza culta de Luis Alberto de Cuenca. Esta sección se propone establecer un diálogo crítico entre dos universos poéticos que, aunque distantes en tiempo, sensibilidad y contexto histórico, revelan tensiones comunes en torno a la identidad, el lenguaje y la tradición literaria. García Lorca construyó una poética marcada por el simbolismo, el mito y el «duende» andaluz, donde la muerte, el deseo y lo popular se entrelazan en una estética de lo trágico. Por su parte, De Cuenca, heredero de la posmodernidad y del culturalismo de los años ochenta, articula una poesía urbana, irónica y metatextual, que dialoga con la tradición clásica desde una perspectiva desacralizadora. A través del análisis comparativo de sus obras, este apartado examina cómo ambos autores reformulan el canon poético español, cada uno desde su singular mirada: García Lorca desde la intensidad simbólica y De Cuenca desde la distancia crítica. La comparación no busca establecer jerarquías, sino iluminar las distintas formas en que la poesía puede responder a su tiempo, reinventar sus

lenguajes y construir mundos estéticos que, aunque divergentes, comparten una profunda vocación literaria.

Federico García Lorca se formó en un ambiente intelectual influido por el modernismo y las vanguardias. Su obra, que abarca poesía, teatro y prosa, se caracteriza por una profunda sensibilidad estética, una constante tensión entre lo popular y lo culto, y una visión trágica de la existencia. La producción lorquiana refleja una evolución estilística y temática que va, como dicho, desde el modernismo y el simbolismo hasta el surrealismo, sin perder nunca su raíz andaluza ni su compromiso con lo humano. Luis Alberto de Cuenca, por su parte, es doctor en Filología Clásica y ha desarrollado una obra que se caracteriza por una fusión entre lo culto y lo popular, lo mítico y lo cotidiano, lo épico y lo irónico. A lo largo de más de cinco décadas de producción literaria, ha producido una poética que transita desde el culturalismo de los Novísimos hasta una lítica urbana y profundamente intertextual. García Lorca emplea un lenguaje lírico, cargado de metáforas, símbolos y musicalidad. Su poesía se caracteriza por la intensidad emocional, el uso de imágenes oníricas y la reivindicación de lo marginal. De Cuenca opta por un tono más coloquial y desenfadado, aunque no exento de profundidad. Su estilo combina la erudición clásica con referencias a la cultura popular contemporánea – cómic, cine, música pop -, creando una poesía hibrida y accesible. En García Lorca predominan temas como la muerte, omnipresente es su obra, que aparece como destino inevitable y como metàfora del límite existencial; el amor imposible y el deseo, abordados desde la pasión, el dolor y la imposibilidad, especialmente en sus últimos poemas; la represión social expresada a través de la marginalidad de gitanos, mujeres, homosexuales protagonistas de su universo poético; la naturaleza como elemento simbólico que refleja estados emocionales y conflictos internos; la identidad reflejada a través de la dualidad – vida/muerte, libertad/opresión, tradición/vanguardia, lo masculino/lo femenino. De Cuenca aborda el mito, la historia y la cotidianeidad. Su poesía alterna registros cultos y coloquiales con clara voluntad de comunicación; juega con la intertextualidad dialogando constantemente con la tradición literaria occidental desde Homero hasta los superhéroes; utiliza la parodia, con ironía y humor como elementos clave para desmitificar el mundo y expresar el desencanto sin caer en el patetismo; se mueve entre lo épico y lo domestico, lo clásico y lo moderno.

La producción poética de García Lorca se puede dividir sustancialmente en dos etapas: una primera etapa (1918-1927) de tradición y vanguardia y una etapa de madurez (1928-1936) de surrealismo y compromiso. En la primera se pueden encasillar obras como *Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1927) que muestran una búsqueda de identidad poética influida por Bécquer, Antonio Machado y el modernismo. Aquí entra también *Poema del cante jondo* (1931) aunque compuesto un poco más tarde. Se observa una tensión entre la inocencia infantil y la angustia existencial, con un lenguaje lírico que incorpora elementos del folclore andaluz. En la segunda etapa se encuentran obras como: *Romancero gitano* (1928) que representa la síntesis entre lo popular y lo culto, con los gitanos como símbolo de la marginalidad y la

rebeldía y *Poeta en Nueva York* (escrito en 1930, publicado póstumamente) que refleja una crisis personal y estética, con una visión crítica de la modernidad deshumanizada. El uso del verso libre y las imágenes irracionales lo vinculan al surrealismo. Otros poemas como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) y poemarios como *Sonetos del amor oscuro* (escritos en 1935) y *Diván del Tamarit* (publicado póstumo en 1940) profundizan en el amor, la muerte y el deseo, con una intensidad lírica excepcional. Cabe recordar que García Lorca tuvo una importante producción teatral. Concibió el teatro como un espacio de transformación social y estética. Su dramaturgia se puede dividir en tres grandes etapas: un teatro simbólico y experimental con obras como *El maleficio de la mariposa* (1920) y *Mariana Pineda* (1927) que exploran el amor imposible y la libertad con influencias modernistas y románticas; un teatro popular y farsesco con obras como *La zapatera prodigiosa* (1930) y *Doña Rosita la soltera* (1935) que combinan humor, crítica social y elementos líricos, con una mirada irónica sobre la condición femenina: y una trilogía rural con obras como *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) que constituyen el núcleo de su teatro trágico. En ellas, el deseo femenino se enfrenta a estructuras sociales opresivas, desembocando en la frustración o la muerte. El lenguaje poético, la simbología (la luna, la sangre, el agua) y la construcción de personajes femeninos complejos hacen de estas obras referentes universales del teatro moderno.

La trayectoria poética del madrileño se puede dividir en dos partes: una inicial más culturista y esteticista para verter luego en una poética de «línea clara». En la etapa inicial el autor se inscribe, como dicho, en la estética de los Novísimos, con una poesía marcada por el exotismo espacial, temporal y mítico. Se insertan en ese periodo poemarios como: *Los retratos* (1971), dedicado a su defunta primera novia Rita Macau, caracterizado por la acumulación caótica de imágenes surrealistas que denotan ciertas influencias del García Lorca de *Poeta en Nueva York* (1930) y con la inserción de referencias eruditas muy heterogéneas (el mundo grecolatino, la mitología germánica, la Edad Media, el siglo XVIII, etc.) que presentan ya el universo temático fruto de su fascinación juvenil por Ezra Pound y por los antiguos poetas alejandrinos; *Elsinore* (1972) que sigue la línea poética del primero con la constante presencia de la «amada muerta»; *Scholia* (1978) que marca un punto de inflexión respecto a la estética precedente, al introducir un enfoque que el propio autor conceptualiza como escritura entendida como reescritura, perspectiva que se consolida en el ensayo «La generación del lenguaje» (23 de septiembre de 1979), donde se delinean las coordenadas temáticas fundamentales de su poética, articuladas en torno a cuatro ejes o sea el Barroco hispano, el Decadentismo finisecular, la generación del 27 y el Surrealismo. El propio poeta etiqueta la segunda etapa de su obra poética como «poesía de la línea clara», en referencia al estilo de cómic europeo cuyo ejemplo más conocido es la serie de *Tintín* del autor belga Hergé. En esta segunda etapa se inscribe primero un poemario como *La caja de plata* (1985) que contribuye a devolver al verso contemporáneo la narratividad y el uso de la lengua natural, al tiempo que promueve un equilibrio entre la subjetividad y la objetividad poética, tras la doble resaca provocada por la vanguardia y la poesía social. La obra incorpora

evidentes ingredientes cinematográficos y revela la vasta cultura libresca del autor, con referencias a la novela negra, el universo artúrico, la poesía trovadoresca y la elegia latina. En esta segunda etapa se inscriben también poemarios como *El otro sueño* (1987), que será objeto de un análisis más detallado en los capítulos siguientes; *El hacha y la rosa* (1993), cuyo título encierra una paradoja que funciona como clave interpretativa de la obra, al representar la tensión entre el dolor y la muerte, por un lado, y el amor y la belleza, por otro; *Por fuertes y fronteras* (1996), uno de los libros más sombríos y desolados del autor, escrito en un contexto marcado por el fallecimiento de su madre en 1995 y la ruptura matrimonial con su segunda esposa en 1996, y que constituye un intento de sobreponerse a las adversidades de la vida; *Sin miedo ni esperanza* (2002), que revela el inicio de un nuevo ciclo amoroso protagonizado por su actual compañera, Alicia Mariño, cuya presencia imprime al poemario un tono más luminoso, como si el yo lírico buscara avanzar desde la oscuridad de las obras precedentes; y finalmente, *La vida en llamas* (2006), donde el poeta invita al lector a adentrarse en el universo que lo ha acompañado desde la infancia, una celebración literaria en la que confluyen la épica y el cine, los tebeos y el género noir, la filología y la poesía. Aunque pueda resultar complejo asumirlo, en los últimos libros del autor, sobre todo *El reino blanco* (2010), *Cuadernos de vacaciones* (2014), *Bloc de otoño* (2018) y *Después del paraíso* (2021), enmarcados dentro del denominado «ciclo de *senectute*», la melancolía adquiere una presencia significativa, alimentada por constantes reflexiones en torno a la vejez y la muerte. Estos sentimientos continúan manifestándose en su discurso actual, en el que la poesía se configura como una expresión íntima y esencial de su propia existencia.

La obra completa de Federico García Lorca constituye un corpus literario de extraordinaria riqueza y complejidad. Su capacidad para integrar lo popular y lo culto, lo lírico y lo dramático, lo íntimo y lo universal, lo convierte en un autor fundamental para comprender la evolución de la literatura española contemporánea. Su legado sigue vivo en cada verso, en cada escena, en cada imagen que interpela al lector y al espectador desde lo más profundo de la condición humana. La obra completa de Luis Alberto de Cuenca constituye un corpus poético excepcional por su capacidad de integrar tradición y modernidad, erudición y cotidianidad, lirismo y narratividad. Su evolución desde el culturalismo hacia una poesía más accesible y urbana refleja no solo una transformación estética, sino también una profunda reflexión sobre el papel del poeta en la sociedad contemporánea. En su voz resuenan los ecos de la historia, los mitos y las calles de Madrid, en una síntesis que convierte su poesía en testimonio y legado. Aunque separados por generaciones y estilos, Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca comparten una profunda vocación poética y una capacidad singular para dialogar con la tradición desde perspectivas distintas. García Lorca desde la emoción y el símbolo, De Cuenca desde la erudición y la ironía. Ambos han contribuido a enriquecer el panorama lírico hispanico, cada uno desde su universo estético.

El apartado siguiente estará consagrado al desarrollo de una exploración comparativa rigurosa entre las poéticas de ambos autores, con el objetivo de identificar, analizar y poner en diálogo tanto las convergencias temáticas como las divergencias estilísticas que configuran sus respectivas escrituras. Esta aproximación no se limitará a una simple yuxtaposición de elementos comunes o contrastantes, sino que buscará construir un marco analítico sólido que permita valorar con profundidad las propuestas estéticas, simbólicas y éticas que cada autor despliega en su obra. En este sentido, se atenderá no solo a los motivos recurrentes —como el tratamiento del mito, la representación del deseo, la articulación del sufrimiento o la construcción de la subjetividad lírica— sino también a las formas en que dichos núcleos temáticos son reconfigurados desde perspectivas formales, ideológicas y culturales distintas.

Asimismo, se examinarán las estrategias retóricas, los recursos expresivos y las decisiones compositivas que definen la singularidad de cada proyecto poético, prestando atención a la relación que cada autor establece con la tradición literaria, con los lenguajes del poder y con los imaginarios colectivos de su tiempo. Esta lectura comparativa permitirá no solo trazar líneas de continuidad y ruptura entre sus obras, sino también comprender cómo cada poeta se posiciona frente a los discursos hegemónicos, cómo negocia su lugar en el campo literario y cómo construye —desde la forma y el símbolo— una ética de la escritura.

1.3. Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca: diferencias y similitudes

Esta sección se propone desarrollar una aproximación comparativa entre las poéticas de Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca, estructurada en torno a dos conceptos que operan como ejes vertebradores de sus respectivas escrituras: la genialidad intuitiva y la erudición consciente. Estos términos, lejos de funcionar como simples etiquetas, permiten delimitar dos modos de concebir la creación poética, dos formas de relación con el lenguaje, la tradición y el acto mismo de escribir. En el caso de García Lorca, se privilegia una visión del poeta como figura inspirada, poseída por una fuerza creadora que brota de lo telúrico, lo emocional y lo simbólicamente oscuro —una concepción que él mismo articula en su célebre «teoría del duende» —. García Lorca se erige así como emblema del poeta-genio, cuya escritura nace de una pulsión vital, de una intuición estética que trasciende la razón y se inscribe en el cuerpo, en el dolor y en la memoria afectiva.

Por su parte, Luis Alberto de Cuenca encarna el modelo del poeta erudito, cuya obra se construye desde una conciencia plena de la tradición literaria, del aparato retórico y de las posibilidades formales del lenguaje. Su poética se caracteriza por una estilización deliberada, por el uso de la intertextualidad

como herramienta de diálogo crítico con el canon, y por una ironía cultivada que le permite distanciarse afectivamente del objeto poético sin renunciar a su belleza. En este sentido, De Cuenca representa una forma de creación que se apoya en el saber, en la lectura y en la reescritura, configurando una voz que se sitúa en el cruce entre la elegancia formal y la reflexión cultural.

A pesar de las divergencias estilísticas, contextuales y motivacionales que los separan — García Lorca como poeta de la España convulsa de entreguerras, De Cuenca como autor en el marco de la democracia postfranquista—, ambos comparten una profunda devoción por la palabra poética, entendida como espacio de revelación, de construcción simbólica y de comunicación estética. En sus obras, la belleza no es un ornamento, sino una forma de conocimiento, una vía para interpelar al lector y para inscribir en el lenguaje las verdades emocionales, éticas y culturales que atraviesan la experiencia humana. Esta coincidencia fundamental, más allá de las diferencias de tono, de forma y de intención, permite establecer un diálogo fecundo entre sus poéticas, iluminando las múltiples maneras en que la poesía puede ser concebida, vivida y compartida.

García Lorca representa la figura del creador intuitivo, cuya producción literaria parece emanar de una fuente interna, inagotable y enigmática. Su noción del «duende», expuesta en la conferencia *Teoría y juego del duende*, constituye una clave interpretativa fundamental: se trata de una fuerza irracional, visceral y no transmisible, que se manifiesta en el arte como experiencia vivida, no como conocimiento adquirido. En obras como *Romancero gitano* (1928) y *Poeta en Nueva York* (1930), el poeta granadino amalgama lo popular y lo simbólico, lo trágico y lo lírico, dando lugar a un universo poético singular, marcado por una musicalidad envolvente, imágenes oníricas y metáforas audaces. Su lenguaje, más próximo a la sensibilidad que a la razón, transforma lo cotidiano en lo mítico y lo local en lo universal. La creación lorquiana no se inscribe en los márgenes de la academia, sino que brota de la entraña, como experiencia estética y emocional que trasciende coordenadas temporales y espaciales. Por su parte, Luis Alberto de Cuenca encarna el paradigma del poeta erudito, cuya escritura se fundamenta en el conocimiento, la tradición y el diálogo constante con la historia literaria. Filólogo clásico, traductor y ensayista, su obra se distingue por una intertextualidad densa y una ironía refinada que conjuga lo culto y lo cotidiano. En poemarios como *El otro sueño* (1987) o *Cuaderno de vacaciones* (2014), el autor madrileño incorpora referencias a autores grecolatinos, medievales, modernos y contemporáneos, así como elementos de la cultura popular – el cine, el cómic, la música -, configurando una voz poética clara, directa y versátil, que oscila entre la métrica clásica y el verso libre. Su tono, alejado del dramatismo, adopta una actitud reflexiva y lúdica. En su caso, la erudición no opera como ornamento sino como sustancia: cada poema constituye una conversación crítica y creativa con el pasado, una relectura activa de la tradición. De Cuenca demuestra que la poesía puede ser intelectual sin perder frescura, y que el saber puede ser fuente legitima de emoción estética. Aunque García Lorca y De Cuenca representan modelos antitéticos de creación poética, no resultan

excluyentes. Ambos comparten una pasión por la palabra, una búsqueda de belleza y una vocación comunicativa. La diferencia radica en el punto de partida: García Lorca escribe desde el misterio y la intuición; De Cuenca desde la conciencia y el saber. El primero apela al inconsciente colectivo; el segundo a la memoria cultural. Mientras García Lorca se deja poseer por el duende, De Cuenca dialoga con los textos. Si se quisiera sintetizar sus respectivas poéticas en una sola palabra, García Lorca sería «fuego» y De Cuenca «alquimia». Ambos constituyen formas complementarias de concebir el arte poético, y su coexistencia en el panorama literaria contemporáneo evidencia que la diversidad estilística y conceptual es una de las mayores fortalezas de la lírica actual.

Asimismo, resulta pertinente examinar cómo cada autor, desde su singular perspectiva estética, contribuye a la democratización del lenguaje poético mediante la incorporación de elementos culturales accesibles y reconocibles por amplios sectores sociales. En el caso de García Lorca, esta apertura se manifiesta en la relectura del folclore andaluz, que el poeta no reproduce de forma mimética, sino que transforma en materia simbólica y lírica. Su poesía recoge ritmos, imágenes y temáticas populares – el cante jondo, la imaginería gitana, las leyendas rurales – y los eleva a una dimensión universal, sin perder su arraigo local. En su poética lo popular constituye el núcleo estético y simbólico desde el cual se articula su universo lírico. El empleo de formas métricas tradicionales, como el romance o la seguidilla, no responde a una voluntad de reproducción folclórica, sino a una estrategia de relectura y resignificación que permite renovar el lenguaje poético desde sus raíces culturales. Esta operación no implica una mera recuperación de lo tradicional sino una transformación estética que convierte lo local en materia universal. El concepto de «duende», eje vertebrador de su teoría estética, encarna una fuerza irracional, visceral y profundamente enraizada en lo popular, que atraviesa el arte autentico como experiencia vivida y no como construcción intelectual. En este sentido, el duende no se aprende ni se enseña: se manifiesta como presencia inefable que confiere al acto creativo una intensidad emocional irreductible. La poesía lorquiana recoge el dolor, la pasión y la musicalidad del pueblo andaluz, y los eleva a una categoría simbólica que trasciende su contexto originario. No se trata, por tanto, de una práctica folclorista, sino de una relectura crítica y poética del imaginario popular, en la que lo tradicional se convierte en vehículo de expresión estética y en fuente de universalidad. García Lorca no reproduce el folclore: lo reinterpreta desde una sensibilidad moderna que reconoce en lo popular una potencia simbólica capaz de renovar los lenguajes del arte. El estilo poético de Luis Alberto de Cuenca se inscribe en lo que él mismo ha denominado la «línea clara», caracterizado por la ironía, la concisión expresiva y una intertextualidad deliberada que articula lo culto y lo popular en un mismo plano estético. En poemarios como *El otro sueño* (1987) y *Cuadernos de vacaciones* (2014), conviven referencias a Homero y a Tintín, a Eurípides y a Loquillo, evidenciando una voluntad de integrar diversos registros culturales sin jerarquías excluyentes. La cultura popular, lejos de operar como recurso superficial o decorativo, se convierte en una vía legitima para explorar lo íntimo desde lo cotidiano. Su poesía, de marcado carácter urbano e hibrido, celebra la cultura de masas como

espacio fértil de emoción estética y como territorio simbólico compartido por el lector contemporáneo. En este sentido, De Cuenca no trivializa la experiencia poética, sino que la enraíza en lo común, en lo reconocible, en lo vivido, sin renunciar a la sofisticación intelectual. Su escritura convierte lo trivial en poético, lo cotidiano en literario y lo pop en clásico, mediante una operación estética que reconfigura los límites del canon y amplía las posibilidades expresivas de la lírica. Esta actitud supone una relectura crítica de la tradición, en la que el saber filológico convive con la cultura popular en una síntesis que redefine el lugar de la poesía en el imaginario contemporáneo. Ambos autores, desde contextos históricos, culturales y estéticos profundamente distintos, han logrado integrar en sus respectivas poéticas elementos provenientes tanto del imaginario popular como de la cultura de masas. Esta incorporación, lejos de diluir la dimensión artística de sus obras, evidencia que la poesía puede dialogar con el imaginario colectivo sin renunciar a su exigencia formal ni a su profundidad simbólica. A pesar de sus diferencias, ambos comparten una misma vocación: convertir la poesía en un espacio de encuentro entre el arte y la vida cotidiana. En sus obras, lo cotidiano se transforma en símbolo, lo trivial en materia estética, y lo popular en vehículo de emoción y reflexión. Esta convergencia revela una concepción inclusiva de la poesía, capaz de resonar en la experiencia común sin perder su densidad artística ni su capacidad de interrogación.

En el capítulo siguiente se abordará, desde una perspectiva crítica y contextualizada, la figura de Luis Alberto de Cuenca en su papel como curador, editor y mediador cultural, prestando especial atención a su labor en relación con la obra de Federico García Lorca. Esta faceta, menos explorada en los estudios sobre De Cuenca, reviste una importancia singular en tanto que implica no solo una lectura interpretativa de los textos lorquianos, sino también una intervención activa en su circulación, recepción y resignificación dentro del campo literario contemporáneo. Se examinarán las decisiones editoriales, los criterios de selección y los marcos interpretativos que De Cuenca ha empleado al presentar la obra del poeta granadino, así como las implicaciones simbólicas y políticas de dicha mediación en el proceso de canonización y relectura de García Lorca.

Paralelamente, el capítulo se dedicará a analizar de manera amplia y matizada la recepción crítica, cultural e institucional de Federico García Lorca en el ámbito de la lengua española, atendiendo tanto a su presencia en los discursos académicos como a su inscripción en el imaginario colectivo. Se estudiará cómo su figura ha sido construida, reinterpretada y apropiada por distintas tradiciones, generaciones y contextos ideológicos, desde su consagración como símbolo de la poesía española hasta su incorporación en narrativas identitarias, pedagógicas y políticas. Esta exploración permitirá comprender no solo la persistencia de García Lorca como referente cultural, sino también las tensiones que atraviesan su legado: entre universalidad y particularismo, entre lirismo y disidencia, entre mito y memoria.

Al poner en diálogo la labor curatorial del poeta madrileño con la recepción del poeta granadino en la cultura hispánica, el capítulo aspira a ofrecer una lectura crítica de los mecanismos de transmisión,

legitimación y relectura que configuran el lugar de ambos autores en el campo literario contemporáneo. Se tratará, en suma, de alumbrar las dinámicas de mediación cultural que articulan la relación entre creación poética, edición y memoria colectiva.

2.

EL LEGADO DE GARCÍA LORCA: CONTEXTO DE UNA RECEPCIÓN

Entre otros galardones, Luis Alberto de Cuenca ha ganado el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca, un logro que no solo consagra su relevancia en el panorama lírico contemporáneo, sino que le permitió evocar públicamente al poeta granadino como fuente primordial de inspiración en sus primeras aproximaciones a la escritura, al tiempo que reiteraba en diversas entrevistas su admiración por quien considera uno de los escritores más eminentes de la literatura universal del siglo XX, capaz de dejar una huella perenne en la tradición literaria española en apenas 38 años de vida, y cuya memoria suscita en el madrileño una reflexión constante sobre las cimas creativas que habría alcanzado de haber permanecido más tiempo en este mundo.

Este capítulo se propone llevar a cabo una indagación profunda y matizada sobre la admiración sostenida, polifacética y culturalmente significativa que Luis Alberto de Cuenca ha manifestado a lo largo de su trayectoria hacia la figura de Federico García Lorca. Lejos de tratarse de una mera simpatía literaria o de una afinidad ocasional, dicha admiración se configura como un vínculo intelectual y afectivo de largo aliento, que ha dejado huella tanto en sus declaraciones públicas como en sus intervenciones editoriales y en su posicionamiento como agente activo en la transmisión del legado lorquiano. Para abordar esta relación compleja y fecunda, el análisis se articulará en torno a tres ejes fundamentales que permitirán desentrañar las distintas capas de esta filiación poética y cultural.

En primer lugar, se examinarán las referencias dispersas que el poeta madrileño ha ofrecido en entrevistas, artículos y declaraciones públicas a lo largo de las últimas décadas, en las que se revela una constante reverencia hacia la figura de García Lorca, no solo como poeta excepcional, sino como símbolo de una sensibilidad estética y ética que el madrileño reivindica como parte de su propia genealogía literaria. Estas menciones, aunque fragmentarias, permiten reconstruir una cartografía afectiva e intelectual en la que el granadino aparece como referente tutelar, como modelo de libertad expresiva y como figura trágica cuya obra sigue interpelando al presente.

En segundo término, se abordarán las intervenciones editoriales que Luis Alberto de Cuenca ha realizado en torno a la obra lorquiana, con especial atención a la edición no autorizada de los *Sonetos del amor oscuro*, publicada en un contexto de gran controversia pero que, al mismo tiempo, se convirtió en una pieza central de su labor como divulgador cultural. Esta edición, junto con otras iniciativas paralelas —como prólogos, selecciones y reediciones—, evidencia el compromiso sostenido del poeta madrileño como pregonero entusiasta y defensor apasionado de la poesía de García Lorca, incluso en momentos en que su obra era objeto de censura, manipulación o instrumentalización ideológica. Se analizarán los criterios editoriales, las decisiones textuales y las estrategias de presentación que revelan no solo una lectura personal, sino también una voluntad de intervenir en el campo cultural desde una posición crítica y afirmativa.

Finalmente, el capítulo se centrará en la persistente presencia del legado lorquiano en distintos ámbitos de la creación artística contemporánea —incluyendo la literatura, el teatro, el cine y la música—, atendiendo al modo en que dicho legado ha contribuido a configurar el imaginario colectivo español desde la posguerra hasta nuestros días. Se explorará cómo la figura de García Lorca ha sido reinterpretada, apropiada y resignificada por diversas generaciones de artistas e intelectuales, y cómo su obra ha funcionado como catalizador de discursos sobre la memoria, la identidad, el deseo y la resistencia. En este marco, se valorará también el papel que Luis Alberto de Cuenca ha desempeñado como mediador cultural, como lector activo y como transmisor de una sensibilidad lorquiana que sigue resonando en el presente.

2.1. UN PIRATA GENTILHOMBRE ENTRE LOS LIBROS: EL HOMENAJE DE LUIS ALBERTO DE CUENCA A FEDERICO GARCÍA LORCA

> Más de ochenta años sin ti, Federico. Poeta universal, poeta hondo, poeta de los mitos añejos y las metáforas redondas, camarada leal desde hace tantos años. Mi Federico (de Cuenca, 2017: 16)

Entre los recuerdos más entrañables y formativos que Luis Alberto de Cuenca ha compartido públicamente a lo largo de su trayectoria, destaca con particular emoción el momento en que sus padres le obsequiaron dos volúmenes de gran formato de la editorial Aguilar, que contenían las obras completas de William Shakespeare y de Federico García Lorca. Aquellos libros, recibidos en su juventud, no solo marcaron el inicio de una relación íntima y duradera con la literatura, sino que, según sus propias palabras,

establecieron una frontera existencial y estética: hubo, para él, un antes y un después de ese gesto fundacional. Así lo expresa en el prólogo que redactó para la edición de *Poeta en Nueva York* publicada en 2017 bajo la dirección de María Robledano y Jesús Egido, donde rememora con gratitud y lucidez el impacto que tuvo en su formación la lectura de esos dos autores fundamentales.

De Cuenca reconoce que, a lo largo de su carrera, ha dedicado numerosos estudios, ensayos y reflexiones al Bardo inmortal, cuya obra ha sido objeto de su atención crítica y de su admiración sostenida. Sin embargo, admite que no ha escrito tanto sobre García Lorca, a pesar de que su vínculo afectivo con el poeta granadino es igualmente profundo y significativo. En ese mismo prólogo, proclama abiertamente su amor por García Lorca y por su obra, afirmando con convicción que el autor de *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York* representa, sin lugar a duda, la figura central de la Generación del '27, no solo por la calidad de su escritura, sino también por la potencia simbólica que encarna dentro del imaginario cultural español.

De manera particular, De Cuenca subraya el carácter innovador de los poemas americanos de García Lorca, en los que el poeta se sumerge de lleno en la modernidad, adoptando una estética fragmentaria, visionaria y profundamente crítica frente a los procesos de deshumanización que observa en la metrópolis neoyorquina. Esta inmersión en lo moderno, lejos de diluir su voz lírica, la potencia y la transforma, convirtiendo al granadino en un poeta capaz de articular una sensibilidad radicalmente nueva, abierta al caos, al dolor y a la belleza convulsa del mundo contemporáneo. Para De Cuenca, esa capacidad de renovación estética y simbólica es precisamente lo que hace de García Lorca un autor imprescindible, cuya obra sigue interpelando al presente desde su intensidad emocional y desde su audacia formal.

A través de entrevistas y espacios culturales en los que ha participado, de Cuenca ha delineado con claridad su estima por la obra lorquiana, resaltando tanto su riqueza simbólica como su vigor expresivo: de hecho, se puede decir que lo considera como un pilar insustituible de la literatura española del siglo XX. Su reconocimiento se extiende no sólo al valor lírico su de poemas, sino también a la dimensión trágica y universal de su piezas teatrales. En dichos comentarios, destaca la capacidad de García Lorca para fusionar lo popular con lo culto, lo andaluz con lo universal, y lo lírico con lo político, generando una estética singular que sigue interpelando al lector contemporáneo. Este respeto intelectual, además, se inscribe dentro de una tradición crítica que reivindica a García Lorca como símbolo de libertad creativa, víctima de la intolerancia, y voz indeleble de lo marginal y lo reprimido. A lo largo de diversas intervenciones públicas – entre ellas, la entrevista en *Letras y Notas (2012),* su participación en el programa *La aventura del saber (RTVE, 2020),* y el acto conmemorativo del Día Mundial de la Poesía en Roma (2024) – De Cuenca ha articulado un discurso que trasciende la mera admiración estética para inscribir a García Lorca en una genealogía ética, política y literaria que continúa moldeando el presente lírico español. En

su evocación del poeta granadino como una de sus primeras influencias, el poeta madrileño no sólo reconoce una filiación estética, sino que reivindica la poesía como instrumento de resistencia frente al dogmatismo y la adversidad, en sintonía con la dimensión vital y comprometida que caracterizó la obra y la vida de García Lorca. Esta lectura se amplía en contextos más divulgativos, como el programa televisivo de RTVE, donde De Cuenca subraya la originalidad estilística y la vocación universal de García Lorca, destacando su capacidad para reconfigurar los imaginarios poéticos posteriores y consolidar una tradición que sigue vive en la lírica contemporánea. Finalmente, en el marco institucional del Instituto Cervantes, De Cuenca profundiza en la función ética de la poesía, situando al granadino como emblema de una literatura capaz de trascender fronteras lingüísticas y culturales. La reivindicación de los Sonetos del amor oscuro como gesto de «justicia poética» revela una sensibilidad crítica que no sólo celebra la calidad formal de estos textos, sino que los inscribe en una poética inclusiva y afirmativa, coherente con la vocación liberadora de la literatura.

De la reflexión crítica de Luis Alberto de Cuenca sobre el papel de Federico García Lorca como símbolo de la poesía comprometida surge una empresa de gran relevancia filológica en colaboración con Pedro Cátedra y Víctor Infantes: la edición, en 1983, de los *Sonetos del amor oscuro*, textos ausentes hasta entonces en las ediciones completas del autor granadino. Este trabajo editorial no solo representa una restitución significativa en el corpus lorquiano, sino que encarna una labor detectivesca que conjuga rigor académico, sensibilidad poética y vínculos personales. La recuperación y publicación de los *Sonetos* puede entenderse como un gesto de justicia literaria, que no solo repara una laguna textual, sino que reivindica una dimensión íntima y política de la obra lorquiana. El proceso, descrito en ocasiones como una investigación casi novelesca, se cimenta en el compromiso ético de poner en circulación textos cuya voz había sido silenciada. Además, el proyecto se vio favorecido por un entramado de relaciones amistosas y colaboraciones entre estudiosos, que hicieron posible su materialización. Así, la edición de 1983 se inscribe en una tradición crítica que concibe la filología no como una actividad técnica aislada, sino como una forma de militancia cultural y afectiva. Daniel Eisenberg, estudioso lorquiano, en el otoño de 1983 tuvo la fortuna de acceder a una copia de los deseados once sonetos en posesión de André Bellamich y lo único que logró fue hacer una transcripción realizada a mano, que pasa a su amigo Víctor Infantes, profesor de la Universidad Complutense de Madrid. Otro catedrático, Pedro M. Catedra, que ni afirma ni niega, pudo participar en esta confabulación literaria. Infantes con tal tesoro en las manos se fue corriendo al despacho de su gran amigo Luis Alberto de Cuenca. El escritor cuenta el episodio, como una suerte de confesión, en la «nota» de su edición de los *Sonetos* (2022:11):

> Una mañana del otoño de 1983 irrumpió Víctor Infantes en mi despacho del CSIC de la calle Duque de Medinaceli y me dijo: «¡Lo tengo! ¡Lo tengo!». Tan pronto se calmó y pudo articular palabras precisas y razonables, me dijo lo que tenía, a saber, una copia a mano, quizá procedente

> de una mano concreta, la de Daniel Eisenberg, […] de los once sonetos a los que se refirió Aleixandre en 1937 como «sonetos del amor oscuro», acuñando ese título de una vez por todas y para siempre.

Fue así como los tres urdieron publicar una edición clandestina, sin autorización alguna por parte de los herederos, de los sonetos en su integridad para que se incorporaran al corpus lorquiano; edición no venal en la que no aparecía el responsable editorial, ni la autoría de Federico, ni pie de imprenta. Esta publicación, conocida también como edición roja, consistía en un volumen de 24 páginas de 16 x 12 cm. en tono ligeramente rosado impresas en tinta roja, con una portada igualmente roja y un cordón del mismo color destinado a servir de marcapáginas, todo ello envuelto en un sobre también rojo.

Los 250 ejemplares numerados, editados deprisa y corriendo, fueron enviados desde Granada a una serie de selectos destinatarios relacionados de cualquier manera con Lorca; entre ellos se encontraban el hispanista Ian Gibson, los poetas Vicente Aleixandre y Luis Rosales, además de algunos de los descendientes del poeta como Isabel García Lorca y Manuel Fernández Montesinos. Tenía una anotación a final del pequeño libro que incluía la frase: «Esta primera edición de los *Sonetos del amor oscuro* se publica para recordar la pasión de quien lo escribió. Granada, en el otoño de 1983».

La reacción de la familia de Federico García Lorca ante la publicación clandestina de los *Sonetos del amor oscuro* fue, como era de esperar, profundamente crítica. Lejos de interpretar la iniciativa como un homenaje o como un gesto de restitución poética, los herederos del autor granadino la consideraron una transgresión legal y simbólica, una intromisión no autorizada en el legado literario que ellos custodiaban con celo. Esta tensión entre el impulso divulgador de los editores y la voluntad de control patrimonial por parte de la familia derivó en un conflicto que, aunque inicialmente se mantuvo en el ámbito privado, acabó por adquirir una dimensión pública que obligó a los herederos a tomar una decisión definitiva.

Cuatro meses después de la aparición de la llamada "edición roja", y ante la creciente presión mediática y cultural que reclamaba la difusión legítima de los sonetos, la familia se vio finalmente obligada a conceder su consentimiento para que los poemas salieran a la luz de manera oficial. Este giro en la postura de los herederos estuvo motivado, en parte, por la intervención directa del entonces director del diario *ABC*, Luis María Anson, figura clave en el ámbito periodístico y cultural de la España de la época. Anson, decidido a publicar los sonetos en su periódico, se presentó personalmente en el domicilio del sobrino de García Lorca, acompañado de un fotógrafo, con el objetivo de obtener imágenes de los manuscritos originales que permitieran legitimar la publicación.

Así, el sábado 17 de marzo de 1984, *ABC* publicó por primera vez en lengua castellana los once sonetos que conforman el ciclo lorquiano, en una edición que combinaba la solemnidad del homenaje

con la espectacularidad mediática. La portada del diario presentaba un retrato de García Lorca a toda página, enmarcado por el titular «Lorca, Sonetos de amor», que anunciaba la revelación de un corpus poético largamente esperado por críticos, lectores y estudiosos. Sin embargo, en un gesto que no pasó desapercibido, el diario omitió deliberadamente la palabra "oscuro" en el titular, eludiendo así la carga simbólica, afectiva y política que dicho adjetivo conlleva. Esta omisión, lejos de ser inocente, puede interpretarse como una estrategia editorial orientada a suavizar el impacto de los poemas, a desactivar su potencial subversivo y a facilitar su recepción en un contexto aún marcado por resistencias frente a la expresión abierta del deseo homoerótico.

La publicación de los sonetos en *ABC* marcó un punto de inflexión en la historia editorial de la obra lorquiana, inaugurando una nueva etapa en la que el acceso al texto se democratizaba, pero también se negociaba, se filtraba y se reconfiguraba según los intereses y sensibilidades del momento. Este episodio, cargado de implicaciones éticas, estéticas y políticas, revela las complejidades que rodean la gestión del legado literario y la tensión constante entre memoria, poder y deseo.

Cabe aquí recordar que fueron muchos aquellos que se expresaron a favor de la *edición roja*; entre ellos, Francisco Ayala quien en un artículo publicado en ABC el 3 de abril de 1984 afirmó:

> Esa edición ilegal que él [Manuel Fernández Montesinos] califica de pirata […] parece no perseguir ningún despojo económico, ni tampoco muestra otras intenciones torpes, sino que más bien da la impresión de ser una ofrenda anónima y desinteresada a la memoria inmortal del poeta.

En el capítulo siguiente se procederá a un análisis detallado y crítico del conjunto de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca, atendiendo a sus procedimientos retóricos, sus estructuras formales y sus implicaciones simbólicas dentro de la tradición lírica hispánica. Este estudio permitirá desentrañar las capas de sentido que configuran la poética lorquiana en su etapa final, marcada por una intensidad emocional y una audacia estética que han convertido estos textos en referentes ineludibles de la modernidad poética en lengua española.

No obstante, para comprender en profundidad la pasión sostenida y multifacética que Luis Alberto de Cuenca manifiesta hacia la obra de García Lorca —una admiración que se expresa tanto en sus intervenciones editoriales como en sus gestos de reescritura y en sus declaraciones públicas— resulta indispensable considerar el conjunto de estudios, prólogos, ensayos y reflexiones que ha dedicado al poeta

granadino a lo largo de su trayectoria. Estos textos, dispersos en distintos formatos y contextos, configuran una cartografía crítica que revela no solo el respeto intelectual que De Cuenca profesa por García Lorca, sino también la dimensión afectiva y simbólica que este ocupa en su imaginario literario.

La lectura de estos estudios permite reconstruir una relación de filiación poética que trasciende la mera influencia estilística, y que se articula como un diálogo constante entre dos sensibilidades estéticas profundamente distintas pero unidas por una devoción compartida hacia la palabra poética como espacio de revelación, de belleza y de resistencia. En este sentido, el análisis de los *Sonetos* se verá enriquecido por la consideración de este corpus crítico, que ofrece claves interpretativas fundamentales para entender cómo y por qué García Lorca se convierte, en la obra de De Cuenca, en figura tutelar, en interlocutor simbólico y en objeto de reescritura apasionada.

Décadas después de esta emblemática edición, Luis Alberto de Cuenca emprende en solitario dos nuevas iniciativas editoriales: la publicación conjunta, en el volumen de la editorial Reino de Cordelia aparecido en 2022, de los *Sonetos del amor oscuro* y del *Diván del Tamarit*, este último considerado por el autor como su poemario predilecto dentro del repertorio lorquiano. Esta elección afectiva se fundamenta en su profundo conocimiento del texto, ya que, según ha declarado, memorizó la mayoría de las gacelas y casidas que lo componen, lo que revela una apropiación íntima y devocional de la obra. La nueva edición respeta la estructura original establecida en 1983, pero introduce una dimensión estética adicional mediante la inclusión de ilustraciones de Javier de Juan en cada página. Estas imágenes, cuidadosamente integradas con los versos, no solo enriquecen la lectura visual del poemario, sino que amplifican el registro emocional y simbólico del texto, proponiendo una experiencia multisensorial que conecta el lirismo lorquiano con la plasticidad del arte contemporáneo. Desde una perspectiva crítica, esta edición revela la continuidad de un proyecto editorial que trasciende lo filológico para afirmar una relación personal y renovadora con Lorca. De Cuenca actúa aquí no solo como editor, sino como lector apasionado que convierte la edición en una forma de homenaje interpretativo. Al incluir el *Diván del Tamarit* y subrayar su carácter favorito, no solo otorga visibilidad a una de las obras más singulares del poeta granadino, sino que reitera la vigencia lírica de su voz en el imaginario afectivo del presente.

En 2024, Luis Alberto de Cuenca emprendió la edición crítica del *Poema del Cante Jondo*, obra fundacional en el corpus temprano de Federico García Lorca. A pesar de no ser aficionado al género musical que da título al poemario, de Cuenca reconoce en estos versos una capacidad de seducción artística que, según sus propias palabras, «colma de emoción el corazón del lector, convirtiéndolo en su cómplice». Esta valoración apunta no solo a la intensidad lírica del texto, sino a su poder comunicativo y afectivo, capaz de generar una experiencia estética compartida entre autor y lector. Una de las aportaciones más significativas de esta nueva edición radica en la decisión editorial de revisar la puntuación original del

texto lorquiano, considerada por de Cuenca como defectuosa. Este gesto, infrecuente en ediciones críticas de autores canónicos, revela una voluntad de diálogo con el texto que supera la mera preservación filológica y aspira a facilitar una lectura más clara y eficaz sin traicionar la musicalidad interna del poema. En este sentido, la edición del madrileño se inscribe en una práctica hermenéutica que concilia el respeto por la obra original con la intervención crítica razonada, reafirmando así la vigencia contemporánea de Lorca en el horizonte lector actual.

2.2. UN HOMBRE PARA TODAS LAS ARTES: GARCÍA LORCA EN LA CULTURA ESPAÑOLA

La casi total ausencia de García Lorca en la década de los cuarenta se debe a las circunstancias excepcionales que vivió la cultura española tras la victoria del bando franquista en la Guerra Civil. La historia de las difíciles relaciones del granadino con la Falange comenzó antes de esa guerra fratricida y tuvo razones tanto políticas como estéticas. Los artículos publicados en diversas revistas de la Falange con motivo de la adaptación que Lorca hizo del drama de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, son los testimonios más significativos de una antigua enemistad. Eran todos artículos sin firma y que arremetían contra *La Barraca* pero no atacaban directamente al poeta. Luego los artículos empezaron a aparecer con un estilo más agresivo, típico de la Falange, adonde se calificaban los miembros del teatro universitario, García Lorca incluido, como «verdaderos herejes del arte», «pseudointelectuales», «intelectuales de pacotilla que se llaman revolucionarios». Las diferencias entre García Lorca y la Falange eran principalmente estéticas. En enero de 1932, Ernesto Giménez Caballero, el principal ideólogo del fascismo español, publicó en su revista, *La Gaceta Literaria*, un artículo titulado «Decadencia de la poesía española», que inauguraba el rito falangista de atacar a los poetas republicanos y a todas las tendencias poéticas que ellos representaban, debido a su supuesta decadencia. Los insultos contra la poesía última se intensificaron en su libro *Arte y estado* (Madrid, 1935), donde descalificaba toda la poesía moderna y contemporánea, y dirigía sus peores calificativos a las tendencias vanguardistas y puristas de esta poesía.

Si se intenta reconstruir la historia de la recepción de los poetas republicanos en la España de la posguerra, sorprende la pronta recuperación de Antonio Machado como poeta «español» por parte del frente victorioso, en comparación con la posterior recuperación de Federico García Lorca. En noviembre de 1940, en el primer número de la revista franquista *Escorial*, Dionisio Ridruejo (director de la revista entre 1940 y 1942) publicó un prólogo titulado «El poeta rescatado», con el que intentaba liberar a Machado de la culpa por haber dicho *bobadas progresistas*. Comentaba que el hecho de que el frente republicano se hubiera apropiado de la poesía de Machado constituía un caso de secuestro moral, y que este no sería un poeta «rojo». Según el crítico, su poesía poseía muchas de las cualidades que el grupo falangista deseaba para su propia producción poética; la consideraba magistral y eterna. Una poesía que

coincidía en muchos aspectos con la llamada Generación del 36: sencillez, realismo, claridad y simbolismo, pero no hermético. El estilo de Machado no poseía ningún exceso de barroquismo gongorino ni de experimentalismo ni de vanguardismo.

Para que García Lorca pudiera regresar con pleno derecho a la historia de la literatura española, tuvo que esperar once años. Durante ese tiempo ocupó el lugar del tabú. Ninguna de las revistas representativas de la época dedicó páginas críticas de importancia a la figura del poeta granadino. No se editó ningún libro de él ni sobre él; única excepción a la norma que excluyó al poeta de la cultura española puede considerarse el artículo escrito por Dámaso Alonso y publicado en 1944.[1] Ese ensayo tenía por objeto demostrar que, en el contexto cultural y político de la España de la década de 1930, ningún poeta encarnó con mayor fidelidad el espíritu del genio hispánico que Federico García Lorca. En este sentido, se argumentaba que, si hubo un autor capaz de reavivar la figura literaria de Lope de Vega – modelo estético y nacionalista exaltado por la Falange Española – ese fue, sin duda, Lorca. A través de su obra poética y dramática, el granadino logró sintetizar lo popular y lo elevado, la tradición y la vanguardia, convirtiéndose en heredero legítimo del legado barroco e ícono cultural de su tiempo. Con su muerte, se habría perdido la mejor expresión del alma de España en el siglo XX. Lo que Damaso Alonso quería hacer era caracterizar el granadino como persona y no como poeta; intentaba presentarlo como un personaje simpático, incluso subrayando su habilidad para la imitación. Esta visión de García Lorca debió de tener una positiva repercusión en su rescate en la posguerra.

La recepción de García Lorca en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil se vio profundamente condicionada por el clima ideológico del franquismo, que tendía a excluir o silenciar las voces asociadas a la República. En este contexto, el estudio de Díaz-Plaja (1948) representa un gesto de recuperación que, si bien evita el enfrentamiento directo con la censura, propone una lectura neorromántica

[1] «Federico García Lorca y la expresión de lo español», *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, 1944. Reproducido en *Poetas españoles contemporáneos,* Gredos, Madrid, 1952, pp. 271 – 280.

que revaloriza la figura del poeta granadino como símbolo de sensibilidad estética y expresión nacional. Díaz-Plaja subraya la popularidad de García Lorca como orador y artista, defendiendo su experimentación teatral frente a las acusaciones de irreverencia por parte de la Falange. Esta defensa se articula como una estrategia de legitimación cultural, que busca inscribir a García Lorca en una tradición española depurada de connotaciones políticas. En contraste con la postura de Dámaso Alonso, que había optado por ignorar la producción más comprometida del poeta, Díaz-Plaja reivindica su dimensión lúdica y creativa, alineándola con los valores de la poética neorromántica dominante en la época. La intervención de Antonio Villanova, aunque menos conocida, refuerza esta tendencia al denunciar la exclusión de García Lorca en la bibliografía española. Su crítica, centrada en razones estéticas más que ideológicas, anticipa una apertura interpretativa que será clave en la década siguiente.

A partir de 1950, se observa una progresiva normalización de la presencia del granadino en el campo académico y editorial español. Esta etapa se caracteriza por una diversificación de enfoques y una consolidación de su estudio como objeto legítimo de investigación literaria. El trabajo de Sánchez (1950) inaugura esta fase con un análisis centrado en el teatro lorquiano, marcando el inicio de una recuperación sistemática del corpus dramático. Le sigue García Luengo (1951), quien profundiza en la revisión crítica del repertorio teatral, aportando una perspectiva más estructurada y técnica. La publicación de Del Río (1952) ofrece una visión panorámica de la vida y obra de García Lorca, integrando elementos biográficos y literarios en un marco interpretativo más amplio. Este enfoque contribuye a consolidar la figura del poeta como autor total, cuya obra excede los límites de la lírica y el drama. En el plano editorial, Del Hoyo (1954) realiza un gesto decisivo al editar la poesía completa del granadino, lo que supone una restitución simbólica de su lugar en el canon. Finalmente, el estudio de Flys (1955) sobre el lenguaje poético del autor introduce una dimensión estilística y expresiva que complementa las aproximaciones anteriores, destacando la singularidad formal de su escritura.

El periodo comprendido entre 1940 y 1955 muestra una evolución significativa en la recepción de Federico García Lorca, que va desde la reivindicación estética condicionada por el contexto ideológico hasta la consolidación crítica y editorial de su obra. Las intervenciones de Díaz-Plaja y Villanova preparan el terreno para una normalización que se articula en los estudios de Sánchez, García Luengo, Del Río, Del Hoyo y Flys, quienes contribuyen a inscribir a García Lorca en una tradición literaria activa y plural. Este proceso revela no solo la resiliencia de la figura lorquiana frente a los intentos de silenciamiento, sino también la capacidad de su obra para generar lecturas renovadoras que dialogan con las transformaciones culturales y políticas del franquismo tardío.

En el transcurso de los años cincuenta, diversos poetas españoles evidenciaron la impronta estética y temática de Federico García Lorca en sus respectivas obras, si bien no puede hablarse con propiedad de una generación poética directamente influenciada por él en dicho período. La presencia del granadino se manifiesta especialmente en el empleo de un lenguaje lírico intensamente evocador, en el simbolismo

arraigado en la cultura popular, y en la exploración de lo marginal y lo cotidiano como fuentes de expresión artística. Autores como Gabriel Celaya, Ángel González y José Agustín Goytisolo, aunque no se adscribieron formalmente a la herencia lorquiana, incorporaron elementos estilísticos y temáticos que revelan una afinidad subyacente con la sensibilidad del poeta granadino. Aunque no se puede establecer la existencia de una influencia directa ni uniforme de Federico García Lorca sobre los poetas españoles de la década de 1950, resulta evidente una continuidad en la exploración de ciertas dimensiones poéticas que el autor granadino desarrolló ampliamente en su obra. Entre dichas dimensiones destacan el tratamiento de lo popular como categoría estética, la incorporación de un lenguaje próximo a lo coloquial y una marcada sensibilidad frente a la realidad social de su tiempo. Estas características, lejos de desaparecer tras la Guerra Civil, fueron retomadas y reformuladas por diversos poetas del periodo, quienes, desde sus respectivas búsquedas expresivas y estilísticas, revelan una impronta lorquiana persistente en la poesía española de mediados del siglo XX.

A continuación se expone un ejemplo representativo de un poeta que gravita en la órbita intelectual y estética del autor granadino. Si bien pertenecen a contextos históricos y generacionales distintos Luis García Montero e Federico García Lorca constituyen dos referencias fundamentales dentro del panorama literario español. García Montero, poeta y ensayista nacido en Granada en 1958, ha abordado con rigor y sensibilidad el legado lorquiano, dedicando parte significativa de su producción crítica y poética al análisis e interpretación de la obra de Lorca. Pese a la imposibilidad de un vínculo personal directo entre ambos, es notoria la convergencia estética y emocional que los une, evidenciada en el profundo vínculo con la ciudad de Granada, así como en la concepción de la poesía como medio de expresión ética, cultural y afectiva. El propio García Montero ha manifestado explícitamente la influencia del autor granadino en la configuración de su universo lírico. Luis García Montero, en colaboración con otros autores contemporáneos, fue uno de los principales impulsores del movimiento literario conocido como *Poesía de la experiencia*, surgido en el contexto de la renovación lírica española de finales del siglo XX. Esta corriente, caracterizada por el uso de un lenguaje accesible, una perspectiva subjetiva del yo poético y una aproximación directa a las vivencias cotidianas establece un diálogo implícito con la tradición lorquiana. Si bien la *Poesía de la experiencia* presenta rasgos estilísticos y temáticos propios, los vínculos con Federico García Lorca se hacen evidentes en la valorización de lo cotidiano como materia poética y en la búsqueda de una expresión natural que trascienda el artificio retórico. La influencia de García Lorca, por tanto, se proyecta como una referencia simbólica y estética que contribuye a configurar el horizonte creativo de este movimiento. Luis García Montero ha señalado reiteradamente el valor simbólico de Federico García Lorca dentro del imaginario democrático y libertario de la cultura española contemporánea. En sus intervenciones públicas y textos críticos, ha destacado la figura de García Lorca como un emblema de resistencia frente a la intolerancia y como un referente de integridad estética e intelectual. Esta lectura en clave ética y política convierte al poeta granadino no solo en un modelo literario, sino también en un símbolo de los

valores culturales que sustentan la modernidad democrática. La reivindicación de García Lorca por parte de García Montero, por tanto, trasciende lo literario para situarse en una dimensión ideológica y patrimonial que lo vincula con las aspiraciones colectivas de libertad, justicia y memoria histórica. Luis García Montero ha subrayado en diversas ocasiones el valor fundamental de la vertiente dramática de Federico García Lorca, con especial énfasis en la iniciativa cultural de *La Barraca*. Ha reconocido la dimensión pedagógica y social de dicha empresa, considerándola una manifestación ejemplar del compromiso ético y estético del poeta granadino. Su implicación en homenajes, actos conmemorativos y estudios dedicados a la figura de García Lorca refrenda su vínculo intelectual y afectivo con el legado lorquiano. Entre los reconocimientos recibidos, destaca el Premio Federico García Lorca otorgado por la Universidad de Granada (1980), distinción que simboliza no solo su contribución al estudio del poeta, sino también su filiación cultural con una tradición que concibe la literatura como herramienta de transformación social.

A pesar de su trágico y prematuro fallecimiento en 1936, la figura de Federico García Lorca continúa ejerciendo una presencia constante, vibrante y profundamente significativa en el panorama cultural contemporáneo, tanto en España como a nivel internacional. Su legado artístico y literario, lejos de haberse diluido con el paso del tiempo, se reactiva periódicamente a través de múltiples actos conmemorativos, proyectos escénicos, homenajes musicales y exposiciones que no solo celebran su obra, sino que también dialogan activamente con los contextos históricos, estéticos y simbólicos que la rodean. Estas iniciativas, diversas en su formato y enfoque, contribuyen a mantener viva la memoria del poeta granadino, reafirmando su lugar central en el imaginario cultural y en la genealogía poética del siglo XX.

Entre las manifestaciones más emotivas y simbólicamente cargadas de este tributo sostenido, destaca la interpretación recitada que realizó Lola Flores del poema *Réquiem por Federico*, escrito por Rafael de León. Esta pieza, concebida como elegía lírica, constituye un homenaje de gran intensidad afectiva hacia el autor andaluz, en el que la voz flamenca de Flores se convierte en vehículo de duelo, de memoria y de reivindicación. La elección de una figura tan emblemática del arte popular español para dar cuerpo a este texto refuerza la dimensión transversal del legado lorquiano, capaz de interpelar tanto a la alta cultura como a las expresiones más arraigadas del sentir colectivo.

Igualmente relevante es la puesta en escena desarrollada en 2017 por el Centro de Producción Teatral oscense Viridiana, bajo el título *Amor oscuro [sonetos]*. Este montaje teatral se centró en la dramatización de los *Sonetos del amor oscuro*, ofreciendo una lectura escénica que exploraba las tensiones entre deseo, censura y belleza, y que proponía una relectura contemporánea de los textos lorquianos desde una perspectiva estética y ética comprometida. La propuesta escénica, al incorporar elementos visuales, musicales y performativos, permitió una experiencia inmersiva que reactivaba el poder emocional de los sonetos y los situaba en el centro del debate cultural sobre la memoria, la identidad y la expresión del deseo.

Por su parte, el cineasta aragonés Carlos Saura, reconocido por su trayectoria en el ámbito del cine y del teatro musical, elaboró un proyecto escénico titulado *Lorca por Saura*, cuyo estreno tuvo lugar el 15 de febrero de 2022. Esta obra, concebida como una síntesis visual y sonora del universo lorquiano, combinaba fragmentos poéticos, imágenes documentales y coreografías flamencas para construir un retrato polifónico del poeta. La mirada de Saura, profundamente personal y estilizada ofrecía una interpretación que no solo rendía homenaje a García Lorca, sino que también lo situaba como figura clave en la articulación de una sensibilidad artística moderna, abierta al mestizaje cultural y a la experimentación formal.

Finalmente, en el marco de la conmemoración del centenario del histórico Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922 —evento en el que Lorca participó activamente junto a Manuel de Falla y que marcó un hito en la reivindicación de las raíces musicales andaluzas— se inauguró en junio de 2022 una exposición en una sala de la Alhambra bajo el título *Desde lo Jondo del Flamenco. Granada 1922. Primer Concurso de Cante Jondo*. Esta muestra, concebida como recorrido histórico y estético, ofrecía una mirada retrospectiva sobre el impacto cultural del concurso y sobre el papel que García Lorca desempeñó en la recuperación y dignificación del flamenco como expresión artística legítima. La exposición, al reunir documentos, fotografías, partituras y testimonios, contribuía a contextualizar la figura del poeta dentro de un proyecto más amplio de defensa de la cultura popular y de construcción de una identidad artística nacional.

En conjunto, estas iniciativas evidencian la persistencia del legado lorquiano como fuente de inspiración, como objeto de reflexión crítica y como símbolo de una sensibilidad poética que sigue resonando en el presente. La figura de García Lorca, lejos de quedar confinada al pasado, se proyecta hacia el futuro como emblema de belleza, de libertad y de resistencia estética.

La influencia de Federico García Lorca en la creación musical contemporánea se ha manifestado de forma sostenida a lo largo de las décadas, consolidándolo como una fuente inagotable de inspiración para diversos artistas tanto en el ámbito hispano como internacional. La riqueza lírica de su obra, así como la potencia simbólica de sus versos, han propiciado múltiples interpretaciones musicales que abarcan géneros y estilos muy diversos. Entre los exponentes más destacados se encuentra Camarón de la Isla, quien en 1979 integró elementos lorquianos en su influyente álbum *La leyenda del tiempo*, marcando un hito en la renovación del flamenco. Ese mismo año, la banda británica The Clash rindió tributo al poeta mediante la canción *Spanish Bombs*, incluida en el disco *London Calling*, en la que se alude explícitamente a la Guerra Civil española y a la memoria de García Lorca. El cantautor Amancio Prada ha mantenido un vínculo profundo con la obra del poeta, musicalizando en 1986 el conjunto *Sonetos del amor oscuro*, y ofreciendo una versión ampliada en 2017. En el plano internacional, Leonard Cohen mostró una admiración excepcional por García Lorca, al punto de nombrar a su hija en su honor; además, en su álbum *I'm Your Man*

(1988), incluyó *Take This Waltz*, versión libre y en inglés del *Pequeño vals vienés*, poema contenido en *Poeta en Nueva York*. La obra de Enrique Morente constituye otra de las aproximaciones más fecundas al universo lorquiano. En sus álbumes *Lorca* (1998) y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (2010), el cantaor articuló un lenguaje musical que entrelaza lo jondo con la poesía lorquiana. Asimismo, el compositor y guitarrista Manolo Sanlúcar incorporó varios poemas de García Lorca en su disco *Locura de brisa y trino* (2000), subrayando la versatilidad de los textos en composiciones instrumentales complejas. En el ámbito del rock, la banda uruguaya La Trampa ofreció en su álbum *Laberinto* (2005) una versión de *El poeta dice la verdad*, recontextualizando el poema en una estética urbana y contemporánea. Miguel Poveda, por su parte, contribuyó notablemente al diálogo entre música y poesía lorquiana al incluir los sonetos *Romance de la dulce queja* y *El poeta le pide a su amor que le escriba* en su álbum *Sonetos y poemas para la libertad* (2015), seguido de su obra *Enlorquecido* en 2018. Finalmente, la cantante Amparo Lagares aportó una reinterpretación del *Romance sonámbulo* (incluido en *Romancero gitano*) bajo el título *Verde que te quiero verde*, utilizada en la banda sonora de la serie de Netflix *La casa de papel* (2017). Este ejemplo evidencia la vigencia del imaginario lorquiano en medios audiovisuales contemporáneos y su capacidad de resonar en nuevas generaciones.

El legado de García Lorca ha sido abordado con profundidad y sensibilidad tanto por el cine como por la televisión, medios que han explorado su figura y su obra desde diversas perspectivas estéticas y narrativas. A lo largo del tiempo, numerosas producciones han contribuido a mantener vigente el imaginario lorquiano, alternando entre adaptaciones poéticas, dramatizaciones escénicas y aproximaciones biográficas. En el ámbito cinematográfico, Carlos Saura inauguró en 1981 esta línea de exploración con *Bodas de sangre*, adaptación de la obra homónima del poeta. Posteriormente, en 1984, RTVE emitió la miniserie *Proceso a Mariana Pineda*, inspirada en otro de los textos emblemáticos de Lorca, mientras que ese mismo año se estrenó *El balcón abierto*, que dramatiza fragmentos de sus poemas en formato de homenaje audiovisual. En 1999, Pilar Távora presentó su versión de *Yerma*, y en 2015 Paula Ortiz realizó una libre adaptación de *Bodas de sangre* bajo el título *La novia*, destacando la vigencia escénica de los conflictos lorquianos. De modo complementario, múltiples producciones han centrado su interés en aspectos biográficos del poeta. En 1968 se estrenó *Deep Song, Black Sound*, documental producido por la BBC, así como el episodio *La Granada de García Lorca*, perteneciente a la serie *La víspera de nuestro tiempo* emitida por TVE. El largometraje *A un dios desconocido* (1977), la serie *Lorca, muerte de un poeta* (RTVE, 1987), y la película *Muerte en Granada* (1997), también conocida como *La desaparición de García Lorca*, representan distintas aproximaciones a los últimos días del escritor. Entre las propuestas más originales figura *El jardín de los poetas* (1995), concebido como falso documental, así como el video inédito *F.G.L. (1898–1936): Federico cumple 100 años*. En 1998 se presentaron el documental de TVE *Federico García Lorca: retrato de familia* y la serie *Buscando a Lorca* transmitida por Canal Sur TV. La película *La luz prodigiosa* (2003) y el documental *Lorca, el mar deja de moverse* (2006) de Radiotelevisión Valenciana se suman a este corpus con tratamientos introspectivos y

poéticos. La dimensión internacional del poeta también ha sido objeto de atención, como en *Little Ashes* (2008), producción británica centrada en la relación entre Lorca y Salvador Dalí. Además, su experiencia en América ha inspirado la trilogía compuesta por *Lunas de Nueva York* (2015), *Luna grande, un tango por García Lorca* (2017) y *Luna negra* (2019), obras que dialogan con la etapa neoyorquina del autor. Por otro lado, la película *Omega* (2016) constituye una transposición musical de sus poemas, realizada por Enrique Morente en colaboración con la banda de rock Lagartija Nick. Finalmente, la serie *El Ministerio del Tiempo*, emitida por TVE desde 2015, ha incorporado a Federico García Lorca como personaje en diversos episodios: *La leyenda del tiempo* (temporada 1, episodio 8), *Perdido en el tiempo* (temporada 4, episodio 1) y *Bloody Mary Hour* (temporada 4, episodio 3), testimonio del arraigo cultural que el poeta mantiene en la ficción televisiva contemporánea.

Los ejemplos anteriormente mencionados constituyen apenas una muestra representativa —aunque significativa— de la constante y multifacética presencia de la figura de Federico García Lorca en el ámbito artístico y cultural contemporáneo. Desde interpretaciones teatrales y musicales hasta exposiciones conmemorativas y proyectos audiovisuales, la obra y el legado del poeta granadino han sido objeto de innumerables homenajes, relecturas y apropiaciones creativas que evidencian su vigencia inquebrantable y su capacidad de interpelar sensibilidades diversas a través del tiempo. Es indudable que existen muchas otras iniciativas, tanto en el plano nacional como internacional, que continúan dialogando con su universo poético, reafirmando así el lugar central que García Lorca ocupa en la memoria cultural y en la genealogía estética del siglo XX.

Sin embargo, más allá de estas manifestaciones externas —valiosas por su dimensión simbólica y por su contribución a la difusión del legado lorquiano—, resulta ahora pertinente y necesario dirigir la atención hacia el núcleo mismo de su producción poética, y en particular hacia uno de sus conjuntos líricos más intensos, complejos y reveladores: los *Sonetos del amor oscuro*. Esta obra, compuesta por once sonetos que permanecieron inéditos durante décadas y cuya publicación estuvo rodeada de controversias editoriales y silencios institucionales, constituye una pieza de excepcional relevancia dentro del canon literario hispánico, no solo por su calidad formal, sino también por la densidad simbólica y emocional que la atraviesa.

El análisis detenido de estos sonetos permite acceder a una comprensión más profunda del sujeto lírico lorquiano, caracterizado por una voz que oscila entre la exaltación del deseo y la experiencia del sufrimiento, entre la afirmación amorosa y la conciencia de la pérdida. Asimismo, el estudio de estos textos ofrece claves fundamentales para interpretar el contexto histórico, afectivo y cultural en el que fueron concebidos: un entorno marcado por la represión del deseo homoerótico, por la tensión entre

modernidad y tradición, y por la búsqueda de una expresión poética capaz de articular lo íntimo desde una perspectiva estética radical.

En este sentido, los *Sonetos del amor oscuro* no solo deben ser leídos como una manifestación lírica de alto valor formal, sino también como un espacio de resistencia simbólica, como un testimonio de la valentía estética y ética de García Lorca al inscribir en el lenguaje poético una experiencia afectiva que desafiaba las normas de su tiempo.

En el capítulo siguiente se procederá a un análisis detallado y contextualizado de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca, poemario que no solo representa una de las cumbres líricas de la producción lorquiana, sino que ha sido objeto de una relectura y reescritura significativa por parte de Luis Alberto de Cuenca. Esta intervención, que se inscribe en el marco de una relación intertextual compleja y fecunda, será examinada a partir de la noción de fuerza creadora que Lorca desarrolló en su célebre «teoría del duende», formulada en conferencias y ensayos que han adquirido un carácter casi programático dentro de su pensamiento estético.

La lectura de los *Sonetos* se articulará en torno a la idea del duende como principio de autenticidad, de intensidad emocional y de riesgo expresivo, entendido no como técnica ni como inspiración convencional, sino como una energía visceral que brota del fondo de la tierra, del cuerpo y del sufrimiento. Esta concepción, profundamente arraigada en la tradición andaluza y en la estética del flamenco, será utilizada como lente interpretativa para desentrañar las tensiones, ambigüedades y potencias simbólicas que atraviesan los sonetos, especialmente en lo que respecta a la representación del deseo homoerótico, la experiencia del amor no correspondido y la sublimación del dolor.

Asimismo, se analizará cómo Luis Alberto de Cuenca, desde su propia sensibilidad poética y desde su posicionamiento como lector culto y curador literario, ha dialogado con este corpus lorquiano, proponiendo una reescritura que no pretende sustituir ni corregir el original, sino más bien actualizarlo, reactivarlo y reinscribirlo en nuevos marcos de lectura. Se estudiarán las estrategias formales, los desplazamientos temáticos y las decisiones estilísticas que configuran esta reescritura, atendiendo a las implicaciones éticas, estéticas y culturales que conlleva intervenir en un texto tan cargado de simbolismo, memoria y afecto.

Este capítulo, por tanto, no solo se propone esclarecer las capas profundas de los *Sonetos del amor oscuro*, sino también explorar el modo en que el legado lorquiano sigue generando resonancias, apropiaciones y relecturas en la poesía contemporánea, y cómo la figura de Luis Alberto de Cuenca se inscribe en esta genealogía crítica como mediador, intérprete y reescritor de una obra que continúa interpelando al lector desde su oscuridad luminosa.

3.

POÉTICAS Y REESCRITURAS

Tras el contraste biográfico y la proyección editorial de Luis Alberto de Cuenca, así como la persistente centralidad de García Lorca en el imaginario cultural español, puede identificarse otro eje de convergencia entre ambos autores: la práctica de la reescritura de composiciones poéticas anteriores, entendida como gesto estético y estrategia de autoría. Es un eje fundamental en la configuración del corpus poéticos de los dos autores, aunque con motivaciones, procedimientos y efectos divergentes que revelan tanto sus respectivas concepciones de la poesía como sus posicionamientos frente a la tradición y la recepción. En el caso de García Lorca, la reescritura se manifiesta como una forma de depuración estética y de intensificación simbólica. La revisión constante de sus textos – desde las variantes manuscritas hasta las ediciones póstumas - responde a una búsqueda de densidad expresiva, donde el ritmo, la imagen y el tono adquieren una dimensión casi ritual. Un proceso que no solo modifica el texto sino que lo transforma en una experiencia liminal, abierta a la ambigüedad y al descentramiento. La reescritura lorquiana, por tanto, no se limita a la corrección formal, sino que encarna una «poética del duende»: una pulsión de lo inacabado, lo oscuro y lo visceral. Luis Alberto de Cuenca, por su parte, convierte la reescritura en una estrategia editorial consciente y programática. Como se ha señalado en estudios recientes (Suárez Martinez, 2011; Martín Barrachina, 2024), sus recopilaciones poéticas – especialmente *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002* – revelan un proceso de reconfiguración textual que incluye la supresión de libros completos, la fusión de poemarios y la recuperación de versiones anteriores. Esta práctica, lejos de ser meramente técnica, responde a una concepción de la poesía como archivo móvil, donde el autor ejerce un control autorreflexivo sobre su canon personal. La reescritura en De Cuenca se vincula, además, con su poética de la intertextualidad y la ironía: al reordenar y recontextualizar sus textos, el poeta construye una narrativa autoral que dialoga con la tradición clásica, el imaginario pop y la cultura de masas. Ambos autores, desde perspectivas distintas, convierten la reescritura en un gesto de autoría que desafía la noción de texto cerrado. En García Lorca, la reescritura intensifica la dimensión simbólica y performativa del poema; en De Cuenca, la reescritura articula una poética de la edición como forma de lectura crítica de sí mismo. En ambos casos, se trata de una práctica que revela la tensión entre la escritura como creación y la reescritura como relectura, entre el impulso lírico y la conciencia histórica del texto.

Este capítulo se estructura en torno a tres momentos analíticos complementarios que, en conjunto, permiten desplegar una lectura crítica y comparativa entre la poética de Federico García Lorca y la de Luis Alberto de Cuenca, atendiendo tanto a sus fundamentos estéticos como a las resonancias simbólicas

y culturales que atraviesan sus respectivas obras. El objetivo principal es establecer un marco interpretativo que deslumbre las relaciones intertextuales, los gestos de reescritura y las tensiones creativas que emergen del diálogo entre ambos autores, especialmente en torno a la figura del duende, al tratamiento del deseo y a la configuración del sujeto lírico.

En primer lugar, se propone una comparación entre la célebre «teoría del duende» formulada por García Lorca —concebida como principio estético de autenticidad, intensidad emocional y arraigo telúrico— y la poética de Luis Alberto de Cuenca, caracterizada por una ironía cultivada, una estilización consciente del lenguaje y una voluntad de diálogo con la tradición clásica y moderna. Esta confrontación permitirá explorar las diferencias en la concepción del acto poético: mientras el granadino reivindica una escritura atravesada por el dolor, el misterio y la pulsión vital, el madrileño se sitúa en una estética de la distancia, del juego intertextual y de la elegancia formal. Se atenderá, por tanto, a los fundamentos simbólicos que sustentan ambas poéticas, así como a los contextos culturales que las condicionan y a las formas en que cada autor construye su figura de poeta frente a los discursos hegemónicos de su tiempo.

En segundo término, se presentará un estado de la cuestión que confronta los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca —obra póstuma que condensa la expresión lírica del deseo homoerótico en clave clásica— con el *Soneto del amor de oscuro* de Luis Alberto de Cuenca, texto que se inscribe como reescritura explícita y homenaje estilizado al poemario lorquiano. Esta sección se centrará en el análisis de las respectivas genealogías textuales, atendiendo a los contextos de producción, a las condiciones de publicación y a las estrategias de recepción que han acompañado cada obra. Se examinarán las formas en que el texto cuenquista dialoga con el legado lorquiano, ya sea por vía de la imitación, la parodia, la actualización o la relectura crítica, y se valorará el alcance simbólico de esta intervención en el marco de la poesía española contemporánea.

Finalmente, se desarrollará un análisis detallado de los *Sonetos del amor oscuro*, centrado en sus procedimientos retóricos —como el uso del encabalgamiento, la metáfora, el oxímoron y la musicalidad del verso— y en su inscripción dentro de la tradición lírica hispánica, en particular en relación con el soneto petrarquista, el amor cortés y la poesía mística. Este estudio permitirá desentrañar las capas simbólicas que configuran el deseo en la obra lorquiana, así como las formas de resistencia estética que se articulan frente a la normatividad del lenguaje amoroso. En contraste, se abordará la lectura del texto cuenquista como gesto de reconfiguración contemporánea, que mantiene vínculos explícitos con el legado lorquiano pero que también introduce desplazamientos significativos en términos de tono, perspectiva y construcción del sujeto poético. Esta comparación permitirá explorar las tensiones entre continuidad y ruptura, entre homenaje y apropiación, y entre memoria y reescritura, iluminando así las dinámicas que articulan la relación entre ambos autores desde una perspectiva crítica, intertextual y culturalmente situada.

3.1. DUENDE Y CULTURA: DOS POÉTICAS

En el vasto panorama de la poesía española contemporánea, dos voces se erigen con singular fuerza y contraste estilístico: la de Federico García Lorca, marcada por el misterio telúrico del duende, y la de Luis Alberto de Cuenca, tejida con los hilos cultos de la tradición y la ironía. Esta dicotomía no solo revela dos modos de concebir la creación poética, sino que también permite trazar una cartografía estética en la que emoción encarnada y lucidez intertextual se configuran como polos complementarios. El término *duende*, cuyo origen etimológico remite a la expresión apocopada «dueño de la casa»[2], fue resignificado por García Lorca en su célebre conferencia *Juego y teoría del duende* (1933), donde lo convierte en categoría estética vinculada a la autenticidad, el riesgo y la conmoción. El *duende* lorquiano no es musa ni ángel, sino fuerza visceral que brota desde las entrañas, asociada a la tierra, la muerte y el dolor. El artista, en este marco, se convierte en médium de una energía que lo desborda y lo transforma, y cuya manifestación se verifica en el estremecimiento compartido entre creador y público. En contraste, la poética de Luis Alberto de Cuenca se articula desde una conciencia erudita e irónica, que privilegia el juego intertextual, el distanciamiento afectivo y la hibridez cultural. Su escritura se nutre de la literatura clásica, el cine, el cómic, la mitología y la cultura pop, configurando un collage cosmopolita donde la tradición no se venera, sino que se reescribe. El poeta no es médium, sino demiurgo que organiza, reinterpreta y construye la inspiración como ejercicio intelectual. La emoción estética, en su caso, se filtra por la ironía: el dolor, el amor o la muerte son tematizados con humor, distancia y guiños cultos, generando una complicidad intelectual más que una conmoción visceral. Mientras García Lorca reinterpreta el mito andaluz, el *cante jondo*, la tauromaquia y la cultura popular desde una perspectiva universal, buscando lo eterno en lo local y lo sublime en lo marginal, De Cuenca celebra la hibridez y lo actualizable. Su poesía no aspira a lo

[2] El término *duende* proviene de la contracción de la expresión castellana antigua *duen de casa* ("dueño de casa"), documentada desde el siglo XIII. Originalmente designaba un espíritu doméstico que habitaba en las viviendas, asociado a fenómenos inexplicables o travesuras sobrenaturales. Con el tiempo, el vocablo adquirió connotaciones mitológicas y folclóricas, vinculadas a seres fantásticos de pequeño tamaño, escurridizos y a menudo traviesos. Véase: Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954, s.v. "duende".

trágico, sino a lo lúcido; no busca lo eterno, sino lo vigente. La erudición, en su obra, se convierte en juego, no en dogma. La comparación entre ambos revela dos paradigmas antitéticos de la creación poética: uno fundado en la entrega emocional, el misterio y la autenticidad; otro en la inteligencia cultural, el distanciamiento y la ironía. Sin embargo, ambos comparten una aguda conciencia estética y una voluntad de estilo que los sitúa como referentes insoslayables de sus respectivas generaciones. En este sentido, el *duende* y la ironía no deben entenderse como fuerzas excluyentes, sino como vectores complementarios en el mapa de la sensibilidad poética contemporánea.

Resulta ahora pertinente examinar de qué modo el granadino logró traducir en su praxis poética los principios estéticos que previamente había formulado en el plano teórico, particularmente en su conferencia citada antes. Esta indagación adquiere especial relevancia al centrarse en uno de los conjuntos líricos más enigmáticos y densos de su producción: los *Sonetos del amor oscuro*. Publicados póstumamente y marcados por una intensa carga emocional y simbólica, estos poemas constituyen no solo una expresión de la plenitud creativa del poeta en sus últimos años, sino también una cristalización de su concepción del arte como experiencia límite, visceral y profundamente auténtica. El análisis crítico de estos sonetos permite rastrear cómo García Lorca articula, en el plano formal y temático, una poética del estremecimiento que se vincula directamente con la noción de duende. La tensión entre eros y muerte, la oscuridad como metáfora del deseo reprimido, y la musicalidad interna del verso revelan una voluntad estética que trasciende lo meramente literario para situarse en el terreno de lo ontológico. En este sentido, los *Sonetos del amor oscuro* no solo deben leerse como testimonio lírico de una pasión clandestina, sino como espacio privilegiado donde el poeta encarna —con una intensidad pocas veces alcanzada— los fundamentos de su teoría estética.

3.2. DE SONETOS VAN LAS COSAS, SI OSCUROS MEJOR

Durante décadas, la colección *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca permaneció en relativa ocultación, aunque algunos poemas comenzaron a circular desde los años cuarenta en publicaciones dispersas, como *El poeta pide a su amor que le escriba*, difundido en la *Revista Hispánica Moderna* en 1940 y posteriormente en otras versiones con títulos variantes. También se publicó *Soneto de la dulce queja* en 1941, pero hasta 1981 sólo se conocían estos dos textos. La edición de las obras completas realizada por Arturo del Hoyo y Jorge Guillén amplió el corpus al incorporar tres sonetos más, consolidando así el interés crítico por esta faceta íntima y lírica del poeta.

Numerosos estudios han abordado este poemario desde diversas perspectivas críticas. En términos generales, se ha examinado ampliamente su contenido y estructura (Hernández, 1984; Diez de Revenga, 1988; López Castro, 1990; Anderson, 1997; Moreno Jiménez, 2019). Asimismo, se ha explorado su relación con la tradición clásica, destacando influencias y diálogos intertextuales con autores antiguos

(Matas Caballero, 2000; Leuci, 2008; Anderson, 2015; Pezzini, 2015; García Jurado, 2017; Núñez, 2019). La temática amorosa en la obra de García Lorca ha sido objeto de análisis desde múltiples enfoques interpretativos (Newton, 1986; Díaz, 1990; Briganti, 2003; Dobrian, 2005; Frattale, 2010; Del Prado, 2011), al igual que los estudios centrados en la recepción crítica y el proceso editorial del poemario (Eisenberg, 1988). Finalmente, la dimensión homoerótica, ya sea implícita o explicita, ha suscitado un creciente interés en la investigación contemporánea (Manrique, 1999; Garlinger, 2002; Costa, 2015; García López, 2021; La Madrid Vivar, 2022; Plaza González, 2024).

El poemario toma vida en el hotel Victoria de Valencia en 1935 adonde García Lorca se encuentra para atender al estreno de su segunda tragedia rural, *Yerma.* Estos once sonetos tienen como destinatario a Rafael Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca (grupo de teatro universitario ambulante dirigido por el granadino y otros compañeros), catorce años más joven que García Lorca, al que conoció en 1933. El joven encarnaba ese amor insatisfecho y tumultuoso que el poeta empieza a plasmar en forma de sonetos entre el mes de noviembre de 1935 y el mes de agosto de 1936, cuando es asesinado por el régimen franquista. En una entrevista publicada en La Voz de Madrid en la primavera del 1936 por el periodista Felipe Morales nuestro autor afirmaba: «El libro de *Sonetos* significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada».

Aunque parece que al menos uno de los *Sonetos* tuviera otro destinatario. García Lorca en los últimos años de su vida tuvo otro amor además de Rapún, tal Juan Ramírez de Lucas, el «rubio de Albacete» le apodaba, que parece desplazó el lugar ocupado, como «último amor del poeta», por aquel entonces del secretario de *La Barraca*. Esto soneto sería el titulado «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca». El hombre conservó hasta su muerte en 2010 el secreto sobre este amor y la correspondencia abundante que recibió de García Lorca durante el último año de vida del poeta. Uno de los párrafos de la última de estas cartas, fechada en Granada el 18 de julio de 1936, reza:

> Juan, es preciso que vuelvas a reír. A mí me han pasado también cosas gordas, por no decir terribles, y las he toreado con gracia. No te dejes llevar por la tristeza […]

Parece la despedida involuntaria de un García Lorca enamorado que trata de reconfortar a su amado, luego pasará lo que todos saben. Ramírez de Lucas siempre pensó haber sido la causa de la muerte del granadino porque habían planeado irse juntos a México para huir del desastre que estaba llegando; pero el joven tenía 19 años y por aquel tiempo era menor de edad y para salir del país debía tener el permiso de sus padres. Mientras esperaban ese permiso el poeta se fue a visitar a sus padres y la historia siguió su curso. El joven, ya adulto, en una conversación con Luis Maria Anson ex director del periódico ABC, desmintió que los poemas estuviesen dedicados a él, como algunos pensaban. «Mi relación con Federico

fue una maravilla. Tranquila, apacible, sin problemas. Él me doblaba la edad y yo estuve siempre rendido de admiración, [pero] los poemas los escribía pensando en Rapún».

Los *Sonetos* remite a la tradición del Siglo de Oro, cuyos temas y motivos poéticos hallan eco constante en las composiciones de García Lorca. Las frecuentes referencias al místico expresan el deseo de nuestro autor de que sus *Sonetos* se leyeran como continuación de la tradición de literatura mística y amorosa. Son una historia de pasión, de miedo y de misterios en la cual explicita su reivindicación de la homosexualidad, del amor sin límites, de su quejas y angustias por el amor estéril y en aquella época incomprendido. Escribía Vicente Aleixandre en un artículo publicado en la revista *El mono azul* en 1937: «Me leía sus *Sonetos del amor oscuro,* prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento de amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción» (Aleixandre, 1937). El tema por excelencia de los sonetos es el amor como asunto primordial. Apasionado y solo, el que desgarra el corazón sin esperanza, aunque a veces tenga un viso de alegría.

En esta edición[3] no se sigue la organización de los poemas que fijó Miguel García-Posada quien se encargó de la primera edición de los *Sonetos* autorizada por la familia de García Lorca en el 1984, y a quien el resto de los editores han seguido. La organización de los poemas de la maravillosa edición de Luis Alberto de Cuenca es la que se muestra a continuación: *Soneto de la guirnalda de rosas*, *Noche del amor insomne*, *Llagas de amor*, *Soneto de la dulce queja*, *El poeta le pide a su amor que le escriba* también conocido come el *Soneto de la carta*, *El poeta habla por teléfono con el amor*, *El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de Cuenca*, *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma*, *[¡Ay, voz secreta del amor oscuro!]*, *El amor duerme en el pecho del poeta*, y *El poeta dice la verdad*.

Entre estos once poemas hay algunos que por su construcción o su temática pueden ser más significativos que otros porque ofrecen una mirada más íntima al mundo emocional interno del poeta.

[3] La edición empleada en este estudio corresponde a *Sonetos del amor oscuro*, preparada por Luis Alberto de Cuenca y publicada por la editorial Reino de Cordelia en 2022.

Como por ejemplo *El poeta dice la verdad* y *El poeta le pide a su amor que le escriba*. Este último poema constituye el hipo-texto que Luis Alberto de Cuenca retomará como base para la reescritura que será objeto de análisis en este estudio. Si nos centramos en la temática uno de los rasgos distintivos es la personificación del amor. Los poemas fueron compuestos con una persona concreta en mente, y esa persona era un hombre. El poeta intenta neutralizar de alguna forma el género de la persona amada a la que los sonetos iban dirigidos, sea por la época de su composición o sea por el estatus quo que el granadino ya tan conocido debía mantener para que se alejara su homosexualidad de su vida profesional y pública. Este intento conllevaba la búsqueda de otros artificios poéticos para expresar sus sentimientos amorosos y seguro que le provocó toda una serie de conflictos internos muy profundos que se dejan ver en su poesía debido al choque que le provocaba con su ideología católica tradicional.

Aunque Luis Alberto de Cuenca no ha llevado a cabo una reescritura literal de la obra de Federico García Lorca, su producción poética mantiene un diálogo constante con la tradición lorquiana. El propio autor madrileño ha reconocido explícitamente la influencia del poeta granadino entre sus referentes literarios. Esta impronta se manifiesta, entre otros, en el *Soneto del amor de oscuro*, obra que será objeto de un análisis más detallado en la sección siguiente de este capítulo. Cabe destacar, además, la presencia de la figura de García Lorca en el poemario *La caja de plata* (1985), donde al menos dos composiciones —*Nocturno*, incluida en la sección *El puente de la espada*, y *Casada*, perteneciente a la sección *Serie negra*— evocan con claridad las atmósferas poéticas características del granadino, específicamente aquellas presentes en el poema *La casada infiel*, incluido en el *Romancero gitano*. Asimismo, el poema *La malcasada*, recogido en el volumen *El otro sueño* (1987), revela una inspiración directa en el universo lorquiano, y será objeto de un análisis más detallado en el capítulo siguiente.

El apartado siguiente estará dedicado a un examen minucioso, riguroso y comparativo de dos composiciones líricas que ocupan un lugar destacado en el corpus poético de Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca, respectivamente: *El poeta pide a su amor que le escriba*, perteneciente a los *Sonetos del amor oscuro* del autor granadino, y *Soneto del amor de oscuro*, texto que constituye una reescritura explícita y homenaje estilizado por parte del poeta madrileño. Esta sección se propone analizar en profundidad el contraste temático, estilístico y simbólico entre ambas piezas, atendiendo a los modos en que cada autor configura el deseo, la ausencia, la escritura y la figura del amado dentro de la estructura formal del soneto.

Se prestará especial atención a los procedimientos retóricos empleados en cada texto —como el uso del encabalgamiento, la musicalidad del verso, la elección léxica y la construcción de imágenes— así como a las tonalidades afectivas que los atraviesan: la súplica desesperada y la vulnerabilidad en García Lorca, frente a la ironía contenida y la estilización culta en De Cuenca. El análisis buscará desentrañar cómo se articula el deseo en cada caso, qué tipo de relación se establece entre el yo poético y el tú ausente, y cómo se inscriben estas dinámicas en sus respectivos contextos históricos, culturales y estéticos.

Asimismo, se examinará el modo en que ambos sonetos dialogan con la tradición lírica hispánica, particularmente con el legado del amor cortés, el petrarquismo y la poesía mística, y cómo cada autor reconfigura estos referentes desde su propia sensibilidad poética. En el caso de García Lorca, se valorará la intensidad emocional y la radicalidad simbólica con que el deseo homoerótico se inscribe en el texto, mientras que en De Cuenca se analizará el gesto de reescritura como ejercicio de intertextualidad consciente, como apropiación crítica y como forma de actualización del legado lorquiano en clave contemporánea.

Este contraste permitirá no solo evidenciar las diferencias estilísticas y temáticas entre ambos sonetos, sino también reflexionar sobre las continuidades, desplazamientos y tensiones que se producen cuando un texto clásico es retomado por un autor posterior, en un gesto que combina homenaje, diálogo y transformación poética.

3.3. Sombras compartidas: el amor oscuro en Federico García Lorca y su eco irónico en Luis Alberto de Cuenca

Con el propósito de indagar en profundidad las resonancias, desplazamientos y tensiones intertextuales que se producen entre la lírica de Federico García Lorca y las reescrituras contemporáneas que dialogan con ella desde distintas sensibilidades poéticas, el presente apartado se inicia con una comparación detallada entre *El poeta pide a su amor que le escriba*, uno de los sonetos más emblemáticos del ciclo *Sonetos del amor oscuro*, y el *Soneto del amor de oscuro* de Luis Alberto de Cuenca, texto que se presenta como una relectura explícita y estilizada del universo lorquiano.

Este ejercicio comparativo no se limita a establecer paralelismos formales o temáticos, sino que busca desentrañar las operaciones simbólicas que cada poema realiza en relación con el deseo, la ausencia, la escritura y la figura del amado. En el caso del granadino, se analizará cómo el poema articula una súplica cargada de vulnerabilidad, marcada por la urgencia afectiva y por una tensión entre el anhelo de comunicación y el silencio impuesto por el contexto sociocultural. En contraste, el texto del madrileño será abordado como una reescritura que, desde una estética más contenida y una ironía cultivada, reformula los motivos lorquianos en clave contemporánea, introduciendo desplazamientos significativos en el tono, la perspectiva y la construcción del sujeto lírico.

La comparación entre ambos sonetos permitirá explorar no solo las continuidades y rupturas en el tratamiento del amor y del lenguaje poético, sino también las formas en que el legado lorquiano es apro-

piado, reinterpretado y resignificado por autores posteriores. En este sentido, se atenderá a las implicaciones éticas y estéticas de la reescritura, así como a los modos en que el diálogo intertextual se convierte en espacio de afirmación, crítica y transformación dentro del campo literario español contemporáneo.

Con el objetivo de propiciar una lectura crítica más rigurosa y facilitar el análisis textual detallado del soneto *El poeta pide a su amor que le escriba*, se ofrece a continuación la transcripción íntegra de dicha composición. Esta inclusión responde a la necesidad metodológica de contar con el texto completo como base para la exploración de sus procedimientos retóricos, su estructura formal y sus implicaciones simbólicas. Al disponer del poema en su totalidad, el lector podrá seguir de manera directa las observaciones interpretativas que se desarrollarán en las páginas siguientes, lo que permitirá una aproximación más precisa a los recursos expresivos empleados por Federico García Lorca, así como a las tensiones temáticas que articulan el deseo, la ausencia y la escritura dentro del marco lírico del soneto.

Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.

El aire es inmortal, la piedra inerte
ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.

Pero yo te sufrí, rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.

Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena noche
del alma para siempre oscura.

El poema se compone de catorce versos endecasílabos, si bien García Lorca introduce variantes rítmicas que enriquecen su musicalidad: endecasílabos a maiori de carácter heroico, con cesuras que dividen el verso en hemistiquios, así como el empleo de sinalefas y acentos antirrítmicos que intensifican el tono emocional y contribuyen a la expresividad del texto. Ya en el titulo hay una clara declaración sobre el tema de la composición. Desde el primer verso el sentimiento amoroso se expresa con totalidad, es una muerte en vida que nace por dentro y explota con sentimientos excesivos que el poeta no sabe controlar. Es en este soneto que mejor se nota la necesidad visceral de mantener el contacto con el ser amado por el miedo a la pérdida. En el primer cuarteto aparece un elemento que hace un guiño a la poesía del cancionero, un tipo de composición poética del siglo XV. Esta alusión se encuentra en el tercer y cuarto

verso, donde se ve la concepción del amor cortés del amante que vive a través del ser amado y cuando no está en compañía del otro se choca con la soledad. Siempre aquí aparece la preocupación por la pérdida de la juventud: «…la flor que se marchita…». Al inicio del segundo cuarteto hay dos versos que aluden a la tradición hispánica a la manera de Garcilaso de la Vega. En los siguientes dos versos el poeta hace uso de una metáfora difícil de esclarecer. Aunque la luna en García Lorca suele tomarse como símbolo que profetiza la muerte y la «miel helada» puede referirse a la frialdad del cuerpo que fallece.

En el primer terceto vuelve la imagen del amante que implora «…yo te sufrí, rasgué mis venas…». La singularidad de ese acto amoroso, su violencia y su ternura, se expresa mediante la doble conjunción de lo destructivo (tigre y mordiscos) y lo amoroso (paloma y azucenas). El segundo terceto finaliza el tema con un regreso a la calma mediante el último, y muy singular, verso. Aquí hay una referencia directa a la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz: «… déjame vivir en mi serena noche del alma para siempre oscura» que pone delante de nuestros ojos la imagen del amante que huye en la noche para encontrarse con el amado y poder, en secreto y en la oscuridad, consumar su amor.

Con el objetivo de proporcionar una base textual sólida que permita desarrollar un análisis crítico riguroso y matizado, se incluye a continuación la transcripción íntegra del *Soneto del amor de oscuro* de Luis Alberto de Cuenca. Esta incorporación responde a la necesidad metodológica de contar con el texto completo como punto de partida para una lectura detenida que atienda tanto a los aspectos formales —estructura métrica, recursos retóricos, ritmo, encabalgamientos, elección léxica— como a los elementos temáticos que configuran el universo simbólico del poema. La presencia del texto en su totalidad permitirá al lector seguir con precisión las observaciones interpretativas que se desplegarán en las secciones siguientes, facilitando así la identificación de los vínculos intertextuales con la lírica lorquiana, los desplazamientos estilísticos introducidos por el autor madrileño y las tensiones que se generan entre homenaje, reescritura y apropiación crítica. Esta lectura se inscribe en el marco de una reflexión más amplia sobre la persistencia del legado lorquiano en la poesía contemporánea y sobre las formas en que dicho legado es actualizado, resignificado y transformado por nuevas voces poéticas.

> La otra noche, después de la movida,
> en la mesa de siempre me encontraste
> y, sin mediar palabra, me quitaste
> no sé si la cartera o si la vida.
>
> Recuerdo la emoción de tu venida
> y, luego, nada más. ¡Dulce contraste,
> recordar el amor que me dejaste
> y olvidar el tamaño de la herida!

Muerto o vivo, si quieres más dinero,
date una vuelta por la lencería
y salpica tu piel de seda oscura.

Que voy a regalarte el mundo entero
si me asaltas de negro, vida mía,
y me invaden tu noche y tu locura.

El *Soneto del amor de oscuro* fue inicialmente publicado bajo el extenso título «El poeta a su atracadora, pidiéndole que vuelva sucintamente vestida de negro. Soneto», nomenclatura que figura en ediciones previas a su inclusión en la recopilación *Poesía 1970–1989* (1990). No obstante, a partir de dicha edición, el texto adopta el título definitivo *Soneto del amor de oscuro*, lo cual representa una transformación relevante en su presentación editorial y simbólica. Este cambio nominal no solo simplifica la referencia al poema, sino que también sugiere una resignificación del contenido, orientando la lectura hacia una interpretación más universal del amor vinculado con lo oscuro, lo oculto y lo profundo.

El tono paródico del poema del madrileño con relación al hipo-texto lorquiano lo explica así Letrán (2015:114): «El *Soneto del amor de oscuro* parodia desde el título el dado póstumamente a la serie de sonetos lorquianos, y subvierte desde el contenido uno de estos sonetos en particular, cuyo título barroquizante *El poeta pide a su amor que le escriba* está presente en el título princeps del poema luisalbertiano *El poeta a su atracadora, pidiéndole que vuelva sucintamente vestida de negro. Soneto.* El tema de la esquivez de la persona amada se mantiene junto al del erotismo en ambos textos, pero el sentido y la actitud del poema postmoderno no son mistificadores, sino más bien todo lo contrario: el 'amor oscuro' sanjuaniano, se transforma ahora paródicamente en el 'amor de oscuro' lusialbertiano, salpicado de fetichismo con mínimas prendas de lencería de seda oscura».

En el texto hay una declaración formal de pertenencia de este a la tradición clásica sonetística. Es un poema narrativo parecido a los de la serie negra y habla de un encuentro amoroso nocturno en un bar. Hay en el primer verso la palabra *movida* que podría referirse a los excesos del yo poético como ser una condena a los abusos y a las pérdidas que tal comportamiento conlleva. O también ser un elogio a la explosión cultural que tuvo lugar en los tiempos de redacción del texto aunque en aquel caso la palabra llevaría una *eme* mayúscula. Volviendo a la situación, después de haber hecho una movida el protagonista se encuentra con esta mujer. Ella le pide dinero, se aprovecha de él. En término del Siglo de Oro sería la que se llamaba una *buscona.* Aquí se puede ver el elemento onírico. Se trata de un encuentro fugaz y luego no se acuerdan de lo que ha sucedido. Es como si no funcionara y por tanto hay una separación. Los importantes en este texto son los versos 5 – 8, «Recuerdo la emoción…», porque aquí es como si hubiera una lucha entre diferentes sentimientos.

Como en los mejores sonetos hay un cambio estructural entre los cuartetos y los tercetos. En el primer terceto el locutor poético no parece que se pueda identificar con Luis Alberto de Cuenca. Se trata

de un personaje más cercano a los detectives de series negras que se encuentran, por ejemplo, en *La caja de plata* (1985). Aquí pasa a un parlamento directo en primera persona: «…si quieres más dinero…». Le pide que se vista de lencería de seda negra como en preparación del encuentro erótico aunque se trata de una situación de provecho económico. El ultimo terceto, como final, sintetiza o potencia la pasión.

Al igual que ocurrió con los sonetos de García Lorca, este soneto de Luis Alberto de Cuenca también ha sido musicado. Se trata de un proyecto llevado a cabo en 2013 por el también poeta y músico Santiago Gómez Valverde y el productor Paco Ortega llamado *La palabra y el tiempo II*. Ya habían preparado un primera parte en 2010 en la que habían puesto melodía en los versos de grandes autores de la literatura española. Incluso en esta segunda parte, que al igual que la primera donó una parte de lo recaudado a obras benéficas, se musicalizaron versos universales de todas las épocas. Voces maravillosas interpretaron esos versos en melodías variadas para que llegara en los oídos y en las almas del gran público. El *Soneto de la dulce queja* del poeta granadino también se encuentra en esta edición de la que el mismo Luis Alberto de Cuenca prologó la carpeta.

Aunque diversos críticos (Dadson, 1997; Lanz, 2000) han señalado una relación intertextual entre el presente soneto y los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca – presunta conexión que, según ellos, se anuncia ya desde el título mismo -, el propio Luis Alberto ha desmentido dicha interpretación en reiteradas entrevistas, calificándola como una mera ocurrencia humorística sin intención literaria deliberada. Parece como si estuviera explorando el uso de la parodia como técnica literaria. En realidad la parodia, más allá de su función humorística, puede convertirse en una herramienta de crítica y reflexión, permitiendo al autor desmontar discursos previos y ofrecer una nueva perspectiva sobre temas universales como el amor, la muerte, la espiritualidad y, en este caso, el erotismo. La condición paródica homenajea el texto parodiado y lo supera. El arquetipo más simbólico de este disfraz paródico se encuentra en este soneto cuyo hipo texto como dicho era *El poeta pide a su amor que le escriba* y también en algunos elementos del *Soneto de la dulce queja* de García Lorca. Según Gómez-Montero (1994: 144 - 145), que ahonda en la correspondencia entre ambos textos, de Cuenca traslada el tema al marco de la novela negra, desde un tono humorístico, parodiando el poema lorquiano en la apropiación de su esquema métrico y en un nivel paratextual. Desde el punto de vista semántico, ambas obras tratan sobre un sentimiento que engloba los polos extremos de la vida y la muerte, sin embargo, no se refiere a la poesía mística castellana que se puede rastrear en el hipo texto pues «la experiencia mística del poeta renacentista, transformada en deseo y nostalgia del cuerpo en el poema lorquiano, es objeto de una violenta parodia». Este caso es un ejemplo fascinante de cómo la intertextualidad puede generar nuevas capas de significado.

A continuación, se emprenderá un recorrido analítico, aunque de carácter sucinto, por el conjunto restante de los sonetos que integran el ciclo *Sonetos del amor oscuro*. Esta aproximación, si bien no exhaus-

tiva, se justifica plenamente por la notable riqueza compositiva que dichos textos ofrecen, tanto en términos de estructura formal como de densidad simbólica, y por su capacidad para revelar con mayor profundidad la potencia expresiva que caracteriza la lírica lorquiana en su etapa final. El análisis se centrará en destacar los procedimientos retóricos más relevantes —como el uso de imágenes de fuerte carga emocional, la musicalidad del verso, la tensión entre claridad y oscuridad semántica, y la construcción del sujeto lírico— con el fin de poner en evidencia la complejidad estética y la radicalidad afectiva que atraviesan estos poemas.

Este examen permitirá, además, valorar cómo cada soneto contribuye a la configuración de un universo poético coherente, marcado por la presencia del deseo homoerótico, la experiencia del sufrimiento amoroso y la sublimación del dolor en formas de belleza intensa y contenida. En conjunto, los sonetos ofrecen una muestra paradigmática de la madurez estilística de García Lorca, así como de su capacidad para inscribir el deseo en el lenguaje poético desde una perspectiva que desafía las convenciones normativas y que reivindica la emoción como fuerza estructurante de la escritura. El análisis que se propone, por tanto, no solo busca iluminar las particularidades formales de cada composición, sino también contribuir a una comprensión más profunda del proyecto lírico que Lorca articula en este ciclo, en el que la oscuridad no es ausencia de luz, sino espacio de revelación simbólica y de intensidad estética.

El poeta dice la verdad.
Quiero llorar mi pena y te lo digo
para que tú me quieras y me llores
en un anochecer de ruiseñores
con un puñal, con besos y contigo.
Quiero matar al único testigo
para el asesinato de mis flores
y convertir mi llanto y mis sudores
en eterno montón de duro trigo.
Que no se acabe nunca la madeja
del te quiero me quieres, siempre ardida
con decrépito sol y luna vieja.
Que lo que no me des y no te pida
será para la muerte, que no deja
ni sombra por la carne estremecida.

En el soneto *El poeta dice la verdad* se manifiesta con notable intensidad uno de los grandes conflictos que atraviesan la obra del autor: la angustia provocada por la pérdida del ser amado. Desde los primeros versos, el poema se configura como una súplica desesperada, una tentativa de retener aquello que se escapa, de evitar el desenlace doloroso de una relación amorosa que parece estar al borde de la ruptura. Esta tensión se hace especialmente evidente en el primer verso del primer terceto, donde la voz poética, enunciada en primera persona, se dirige a un interlocutor cuya identidad puede interpretarse como la del amante perdido o ausente. En ese verso, Lorca articula un ruego explícito para que no se consume el final del vínculo afectivo, proponiendo en su lugar una forma de comunicación amorosa que se entreteje como una madeja, imagen que sugiere complejidad, entrelazamiento y continuidad. La expresión «con un puñal, con besos y contigo» condensa una tríada de elementos que oscilan entre la violencia, la ternura y la presencia del otro, revelando la ambivalencia emocional que caracteriza la experiencia amorosa en la poética lorquiana.

Desde el inicio, el poema se impregna de una angustia profunda y visceral, que se convierte en una constante en la obra del autor granadino. Esta angustia no solo se expresa en el plano afectivo, sino que se proyecta también hacia una dimensión existencial, como se observa en el segundo cuarteto. Allí aparece la figura del testigo muerto, una imagen que puede interpretarse como el deseo del poeta de borrar toda mirada externa, de silenciar cualquier juicio o presencia que interfiera en su vivencia íntima. Esta figura se ve inmediatamente seguida por la frase «para el asesinato de mis flores», expresión que introduce una poderosa metáfora de pérdida: la muerte de las flores puede leerse como la extinción de la juventud, de la belleza o de la inocencia, elementos que el poeta asocia con su propia sensibilidad y con el esplendor de una etapa vital que se desvanece.

Los dos versos siguientes del mismo cuarteto ofrecen una clave interpretativa que permite acceder al núcleo simbólico del poema. En ellos se establece una oposición entre el sudor y el llanto —manifestaciones físicas del sufrimiento y del desgaste corporal— y el «eterno montón de duro trigo», imagen que remite al alimento esencial de la cultura europea, al sustento básico que, paradójicamente, se origina en el dolor. Esta transformación del sufrimiento en trigo sugiere una transmutación poética: el dolor se convierte en materia fértil, en legado, en obra. El poeta parece insinuar que de la experiencia desgarradora puede surgir algo duradero, algo que nutra, aunque sea desde la aspereza.

Como ocurre en gran parte de la producción lorquiana, la presencia de la muerte se impone como un eje temático ineludible. En los dos últimos versos del soneto, esta presencia se intensifica y se convierte en una especie de sentencia final. La voz poética, que al principio se mostraba suplicante, adopta ahora un tono resignado, casi profético, al afirmar que todo será «para la muerte, que no deja / ni sombra por la carne estremecida». Esta imagen final, de una muerte que borra incluso la huella del estremecimiento corporal, sugiere una desaparición absoluta, una aniquilación sin rastro. El poema, así, se cierra con una

visión radical de la finitud, en la que el deseo, el cuerpo y la memoria se disuelven en la nada, dejando al lector ante la crudeza de una verdad poética que no se oculta ni se suaviza.

Soneto de guirnaldas de rosas.
¡Esa guirnalda! ¡Pronto! ¡Que me muero!
¡Teje deprisa! ¡Canta! ¡Gime! ¡Canta!
Que la sombra me enturbia la garganta
y otra vez viene y mil la luz de enero.
Entre lo que me quieres y te quiero,
aire de estrellas y temblor de planta,
espesura de anémonas levanta
con oscuro gemir un año entero.
Goza el fresco paisaje de mi herida,
quiebra juncos y arroyos delicados,
bebe en muslo de miel sangre vertida.
Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,
boca rota de amor y alma mordida,
el tiempo nos encuentre destrozados.

En el *Soneto de las guirnaldas de rosas*, en cambio, el poeta introduce un entramado simbólico profundamente vinculado a la mitología clásica, en particular al mito de Adonis, cuya presencia vertebra el sentido trágico y amoroso del poema. A diferencia de otros sonetos del ciclo, este texto se caracteriza por una imaginería que remite directamente al universo grecolatino, donde la rosa y la guirnalda adquieren una dimensión ritual y simbólica. La palabra "guirnalda", que aparece en el título y se repite en el cuerpo del poema, no es una mera decoración floral, sino que se asocia con la rosa, flor consagrada a la diosa Afrodita. En la tradición griega, la rosa era originalmente blanca, pero el mito cuenta que, al correr Afrodita hacia el cuerpo herido de Adonis, se pincha con una espina y su sangre tiñe las rosas de rojo. Esta transformación cromática encierra una metáfora del amor herido, del deseo que se entrelaza con el sufrimiento, y del vínculo entre la belleza y la muerte.

En el verso séptimo del soneto aparece la palabra "anémonas", flor que en la mitología está directamente asociada a Adonis. Según la leyenda, fue Venus —la versión romana de Afrodita— quien, al ver morir a su amado, transforma su cuerpo en una anémona púrpura. Esta flor, de vida breve y delicada, se convierte en símbolo de lo efímero, de la fragilidad del amor y de la caducidad de la pasión. Su naturaleza transitoria la vincula también al viento, elemento que en la poesía lorquiana suele representar lo inestable,

lo cambiante, lo que no puede ser retenido. Así, la anémona encarna un amor sometido a los vaivenes del deseo, a los caprichos del destino, y a la imposibilidad de permanencia.

García Lorca retoma este mito no como una simple alusión erudita, sino como una estructura simbólica que le permite articular una historia de amor truncada por la irrupción de la muerte. El yo poético se identifica con Adonis, no solo en su condición de amante herido, sino también en su tránsito hacia la disolución. Sin embargo, a medida que se aproxima el final, el poeta no se entrega pasivamente al destino, sino que convoca a su amado a participar en un acto de creación: la confección de una guirnalda. Este gesto, lejos de ser ornamental, adquiere un valor salvífico, como si el acto de tejer —metáfora de la escritura y del vínculo amoroso— pudiera detener o transformar el curso de la muerte.

A diferencia del mito clásico, donde la sangre de Afrodita tiñe las rosas, en el poema lorquiano es la sangre del propio poeta la que se mezcla con el néctar y la miel, sustancias que tradicionalmente simbolizan la dulzura, la fertilidad y la vida. Esta mezcla se convierte en una linfa vital que el poeta ofrece a su amado, pidiéndole que la beba, que no la desperdicie, que la incorpore como acto de amor y de salvación. En los versos: «¡Esa guirnalda! ¡Pronto! ¡Que me muero! / ¡Teje deprisa! ¡Canta! ¡Gime! ¡Canta!», se intensifica el tono urgente y dramático del poema. Los imperativos que se suceden en la segunda línea refuerzan la idea de que el acto poético —tejer, cantar, gemir— es una forma de resistencia ante la muerte, una manera de perpetuar la voz del poeta más allá de su desaparición física.

La guirnalda, entonces, se convierte en una poderosa metáfora de la poesía misma: es el texto que se entrelaza con la vida, que recoge el dolor y la belleza, que se ofrece al otro como legado. Es también el vehículo por el cual el poeta puede sobrevivir a su propia muerte, y al mismo tiempo, dejar una huella que lo trascienda. En este sentido, el poema no solo reescribe el mito de Adonis, sino que lo resignifica desde una perspectiva moderna, donde la creación artística se erige como acto de amor, de memoria y de salvación.

Noche del amor insomne.
Noche arriba los dos con luna llena,
yo me puse a llorar y tú reías.
Tu desdén era un dios, las quejas mías
momentos y palomas en cadena.
Noche abajo los dos. Cristal de pena,
llorabas tú por hondas lejanías.
Mi dolor era un grupo de agonías
sobre tu débil corazón de arena.
La aurora nos unió sobre la cama,
las bocas puestas sobre el chorro helado
de una sangre sin fin que se derrama.

Y el sol entró por el balcón cerrado
y el coral de la vida abrió su rama
sobre mi corazón amortajado.

Los demás sonetos comparten una visión del amor profundamente marcada por el sufrimiento, la contradicción emocional y la tensión entre el deseo y la pérdida. En particular, el *Soneto de la noche del amor insomne* se erige como una pieza emblemática en la que se explora el amor y el desamor en un contexto nocturno, cargado de melancolía y simbolismo. El poema se abre con la imagen de dos amantes bajo la luna llena, una escena que, lejos de evocar serenidad, se convierte en el escenario de una confrontación afectiva. La luna, símbolo recurrente en la poética lorquiana, no solo representa la belleza etérea y la sensualidad, sino también la tristeza, la soledad y la fatalidad. Su luz blanca y fría baña la escena amorosa, acentuando el contraste entre los sentimientos de los dos protagonistas.

Desde los primeros versos, se establece una disonancia emocional entre los amantes: mientras el yo poético llora, su amado ríe. Esta oposición entre el llanto y la risa no es meramente anecdótica, sino que condensa el núcleo temático del poema: la coexistencia de la entrega amorosa y el rechazo, del deseo y la indiferencia. La relación entre ambos personajes se revela como profundamente desigual, marcada por el desdén, las quejas y el dolor. El amante, distante y altivo, es comparado con una figura divina e inaccesible: «Tú desdén era un dios». Esta metáfora eleva al amado a una categoría superior, pero también lo aleja, lo convierte en un ser inalcanzable cuya indiferencia oprime y desespera al sujeto lírico.

Las quejas del yo poético, expresadas a lo largo del poema, revelan una sensación de asfixia emocional, de impotencia ante un amor que no es correspondido con la misma intensidad. La noche, en este contexto, no es solo el marco temporal de la escena, sino también una metáfora del estado interior del poeta: una oscuridad que envuelve sus sentimientos, una vigilia dolorosa en la que el amor se convierte en tormento. A medida que avanza el poema, se percibe un cambio en la relación, una evolución que se insinúa a través de los símbolos de la aurora y el sol. Estos elementos, tradicionalmente asociados con el renacimiento, la claridad y la esperanza, irrumpen en la atmósfera sombría del poema como signos de un posible nuevo comienzo. La aurora representa la transición entre la noche y el día, entre el sufrimiento y la posibilidad de redención emocional.

La conclusión del soneto ofrece una imagen de gran fuerza simbólica y poética: «el coral de la vida abrió su rama / sobre mi corazón amortajado». Aquí, García Lorca entrelaza los temas del amor y la muerte en una metáfora que sugiere simultáneamente la fecundidad y la clausura. El coral, organismo vivo que crece en el fondo del mar, se convierte en símbolo de la vida que persiste, que brota incluso sobre un corazón envuelto en mortaja, es decir, sobre un cuerpo emocionalmente muerto o herido. Esta imagen final no solo intensifica el dramatismo del poema, sino que introduce una nota de ambigüedad: a

pesar del dolor, de la tristeza y del desengaño, hay una posibilidad de renacimiento, de crecimiento interior, de transformación a través del sufrimiento.

Finalmente, *Noche del amor insomne* articula una visión del amor como experiencia límite, donde la belleza convive con la desesperación, y donde la poesía se convierte en el único espacio posible para elaborar el duelo, la pérdida y la esperanza. Lorca, con su lenguaje preciso y simbólicamente cargado, logra convertir una escena íntima en una reflexión universal sobre la condición amorosa y la vulnerabilidad del ser.

Llagas de amor.
Esta luz, este fuego que devora,
este paisaje gris que me rodea,
este dolor por una sola idea,
esta angustia de cielo, mundo y hora,
este llanto de sangre que decora
lira sin pulso ya, lúbrica tea,
este peso del mar que me golpea,
este alacrán que por mi pecho mora,
son guirnalda de amor, cama de herido,
donde sin sueño, sueño tu presencia
entre las ruinas de mi pecho hundido.
Y aunque busco la cumbre de prudencia
me da tu corazón valle tendido
con cicuta y pasión de amarga ciencia.

El poema *Llagas de amor* se configura como una intensa meditación lírica sobre el amor entendido no como experiencia idealizada, sino como vivencia desgarradora, marcada por el sufrimiento, la obsesión y la pérdida. Desde los primeros versos —«Esta luz, este fuego que devora. / Este paisaje gris que me rodea»— el soneto establece una polaridad simbólica que atraviesa todo el texto: por un lado, la pasión ardiente, abrasadora, representada por la luz y el fuego; por otro, la tristeza, la desolación y el vacío emocional, encarnados en el paisaje gris que rodea al hablante lírico. Esta tensión entre el fulgor del deseo y la opacidad del dolor configura el espacio emocional del poema, donde el amor se manifiesta como una fuerza ambivalente, capaz de iluminar y consumir al mismo tiempo.

El yo poético se presenta desde el inicio como una figura herida, profundamente afectada por un amor que no encuentra consuelo ni equilibrio. La intensidad de su sentimiento lo lleva a una disposición extrema: estaría dispuesto a sacrificar su propia vida por ese amor que lo desborda y lo sofoca. Esta entrega absoluta, casi sacrificial, revela la dimensión trágica del vínculo amoroso, que en lugar de elevar

al sujeto lo arrastra hacia el abismo. El amor, en este contexto, no es fuente de plenitud, sino de tormento. García Lorca recurre a una imagen particularmente poderosa para expresar esta experiencia: «este alacrán que por mi pecho mora». El alacrán, símbolo de veneno, de dolor punzante y de amenaza latente, se convierte en metáfora del amor que habita en el interior del poeta, corroyendo su corazón desde dentro, inoculando una pasión que es al mismo tiempo fuente de vida y de destrucción.

A lo largo del poema, se percibe una progresiva intensificación del sufrimiento. El hablante lírico no solo está desesperado por la ausencia o el rechazo del ser amado, sino que experimenta una nostalgia profunda por un amor que, a pesar de haberle causado una devastación emocional, sigue siendo objeto de deseo y añoranza. Esta contradicción —amar lo que hiere, desear lo que destruye— es uno de los núcleos temáticos del soneto, y se inscribe en la tradición lorquiana de concebir el amor como experiencia límite, donde la belleza convive con la herida, y el deseo con la muerte.

Hacia el final del poema, se produce un giro significativo en la actitud del yo poético. Tras haber atravesado el dolor, la desesperación y la nostalgia, el hablante busca refugio en la razón, en un intento por distanciarse de ese amor que lo consume. Este alejamiento no implica una negación del sentimiento, sino más bien una tentativa de sobrevivencia, de reconstrucción emocional. Sin embargo, el amor no desaparece: sigue siendo una fuerza poderosa, latente, dolorosa, que persiste incluso cuando se intenta racionalizarla. El poema concluye, así, con una ambigüedad que refleja la complejidad de la experiencia amorosa: el deseo de liberarse del sufrimiento convive con la imposibilidad de olvidar, con la permanencia de una pasión que deja llagas, cicatrices profundas en el alma de quien la ha vivido.

En *Llagas de amor*, García Lorca logra articular una poética del dolor amoroso que trasciende lo anecdótico y se convierte en reflexión existencial. El soneto no solo da cuenta de una historia íntima, sino que propone una visión del amor como fuerza que transforma, hiere y revela la vulnerabilidad radical del ser humano ante el otro.

Soneto de la dulce queja.
Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua, y el acento
que me pone de noche en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.
Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas, y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mis sufrimiento.
Si tú eres el tesoro oculto mío,
Si eres mi cruz y mi dolor mojado,

si soy el perro de tu señorío,
no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado.

El *Soneto de la dulce queja*, uno de los más conmovedores del ciclo, se abre con una inquietud fundamental: el temor del yo poético ante la posible pérdida del ser amado. Esta angustia inicial no se expresa de manera directa, sino que se articula a través de una serie de imágenes que exaltan la figura del otro, revelando tanto la intensidad del deseo como la vulnerabilidad que lo acompaña. En la primera estrofa, el poeta recurre a la metáfora de los «ojos de estatua» para describir la mirada del amado. Esta imagen, cargada de resonancias clásicas, sugiere no solo una belleza idealizada, marmórea y eterna, sino también una cierta distancia emocional, una inmovilidad que puede interpretarse como inaccesibilidad o indiferencia. La estatua, en su perfección estética, es también símbolo de lo inerte, lo que no responde, lo que permanece ajeno al sufrimiento del otro.

Junto a esta imagen, aparece el «acento» del aliento del ser amado, una expresión que introduce una dimensión más íntima y corporal. El aliento, como manifestación de la vida y de la cercanía física, evoca la presencia tangible del otro, su calor, su voz, su respiración compartida. Esta dualidad entre la frialdad de la estatua y la calidez del aliento configura la tensión afectiva que atraviesa el poema: el amado es al mismo tiempo objeto de adoración y fuente de dolor, presencia deseada y ausencia temida.

En la segunda estrofa, García Lorca introduce la imagen del «tronco sin ramas», metáfora que refleja la esterilidad emocional del vínculo amoroso. El yo poético se siente incapaz de hacer florecer ese amor, de desarrollarlo, de expandirlo en plenitud. La relación aparece como truncada, como un cuerpo sin prolongaciones, sin frutos. Por ello, el hablante expresa su deseo de poseer la flor y la pulpa, elementos que simbolizan la belleza y la sustancia del amor, aquello que podría nutrir su angustia y darle sentido a su sufrimiento. Esta necesidad de alimento emocional revela la dependencia afectiva del poeta, su búsqueda desesperada de consuelo en el cuerpo y en el alma del otro.

El amado es descrito a lo largo del poema mediante una serie de imágenes que acentúan su carácter ambivalente: es un «tesoro oculto», una «cruz» y un «dolor mojado». Estas expresiones condensan la complejidad del vínculo amoroso: el tesoro oculto sugiere algo valioso pero inaccesible; la cruz remite al sufrimiento redentor, al peso que se lleva por amor; y el dolor mojado introduce una dimensión sensorial, casi táctil, del sufrimiento, como si el dolor se derramara, se filtrara en cada rincón del cuerpo y del alma. El amor, en este contexto, no es solo fuente de gozo, sino también de sacrificio, de carga, de llanto.

Una de las imágenes más impactantes del poema es la comparación del yo poético con un perro. Esta figura, lejos de ser degradante, se convierte en símbolo de lealtad absoluta, de devoción incondicional. El hablante se presenta como un ser que, a pesar de los desafíos, de las humillaciones y del dolor,

permanece fiel al amado, esperando una caricia, una palabra, una señal de afecto. Esta animalización del deseo amoroso intensifica la dimensión instintiva y vulnerable del sujeto lírico, que se entrega por completo, sin reservas, sin defensa.

El poema culmina con una súplica desesperada: el hablante implora al amado que no permita que se pierda lo que han construido juntos, que no deje que el amor se disuelva en la nada. Esta petición final no es solo un gesto de preservación afectiva, sino también una afirmación del valor de lo vivido, de la memoria compartida, de la intensidad del vínculo. El soneto, así, se cierra con una nota de esperanza trágica: el deseo de que el amor, a pesar de su complejidad y de su dolor, no se pierda, no se olvide, no se extinga.

El poeta habla por teléfono con el amor.
Tu voz regó la duna de mi pecho
en la dulce cabina de madera.
Por el sur de mis pies fue primavera,
y al norte de mi frente flor de helecho.
Pino de luz por el espacio estrecho
cantó sin alborada y sementera,
y mi llanto prendió por vez primera
coronas de esperanza por el techo.
Dulce y lejana voz por mí vertida.
Dulce y lejana voz por mí gustada.
Lejana y dulce voz amortecida.
Lejana como oscura corza herida.
Dulce como un sollozo en la nevada.
¡Lejana y dulce en tuétano metida!

El *Soneto El poeta habla por teléfono con el amor* se articula en torno a una escena aparentemente cotidiana — una conversación telefónica entre dos amantes — que, sin embargo, se transforma en una experiencia lírica de gran intensidad emocional y simbólica. El teléfono, objeto moderno y funcional, se convierte en vehículo poético que permite la comunicación entre dos seres separados por la distancia física, pero unidos por el deseo, la memoria y la fuerza del sentimiento amoroso. Esta mediación tecnológica no atenúa la pasión, sino que la intensifica, al convertir la voz del ser amado en una presencia incorpórea, evocadora, capaz de atravesar el espacio y el tiempo.

La distancia entre los amantes se representa mediante una serie de metáforas espaciales y temporales que configuran un paisaje emocional marcado por la ausencia, el anhelo y la imaginación. El amor, en este contexto, no se vive en la cercanía del cuerpo, sino en la evocación de la voz, en la resonancia de las

palabras que llegan desde lejos. La voz del amado, descrita como «dulce y lejana», encierra una doble carga afectiva: por un lado, expresa la ternura, la intimidad y la conexión profunda que une a los amantes; por otro, revela la tristeza de la separación, la imposibilidad de compartir plenamente el presente. Esta voz, que no toca pero que envuelve, se convierte en el centro emocional del poema, en el hilo que mantiene viva la relación a pesar de la ausencia.

García Lorca dota a esta voz de un poder transformador: mediante la fuerza del amor, las distintas partes del cuerpo del poeta se convierten en paisajes naturales. Esta transfiguración poética — el cuerpo como geografía, como territorio afectivo — revela la fusión entre lo humano y lo natural, entre el deseo y el mundo. El amor no solo afecta al alma, sino que reconfigura la corporalidad, la convierte en espacio simbólico donde se inscriben las emociones. Esta operación metafórica recuerda la tradición mística, en la que el cuerpo se espiritualiza y se convierte en lugar de revelación.

Una de las imágenes más delicadas y conmovedoras del poema es la comparación de la voz con «un sollozo en la nevada». Esta expresión condensa la ambigüedad afectiva que atraviesa el soneto: el sollozo remite al dolor, a la tristeza contenida; la nevada, al silencio, a la pureza, a la inmovilidad del paisaje invernal. La voz del amado, entonces, es a la vez consuelo y herida, belleza y melancolía. Su dulzura no elimina el sufrimiento, pero lo embellece, lo convierte en experiencia estética, en materia poética.

La naturaleza desempeña en este soneto un papel central, no como mero decorado, sino como expresión de un amor universal, eterno, inscrito en el ciclo vital. Los elementos naturales — el paisaje, la nevada, los cuerpos convertidos en geografía — funcionan como símbolos de una pasión que trasciende lo individual y se inscribe en el orden cósmico. El amor, en la visión lorquiana, no es solo una experiencia íntima, sino una fuerza que atraviesa la existencia, que se manifiesta en el ritmo de la vida, en la transformación de los cuerpos, en la resonancia de las voces.

En resumen, *El poeta habla por teléfono con el amor* es un soneto que convierte la distancia en presencia, la ausencia en creación, y la voz en puente entre el deseo y la realidad. Lorca logra, a través de una escena mínima, construir una poética del amor que es al mismo tiempo moderna y atemporal, corporal y espiritual, dolorosa y luminosa.

El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de Cuenca.
¿Te gustó la ciudad que gota a gota
labró el agua en el centro de los pinos?
¿Viste sueños y rostros y caminos
y muros de dolor que el aire azota?
¿Viste la grieta azul de luna rota
que el Júcar moja de cristal y trinos?
¿Han besado tus dedos los espinos

que coronan de amor piedra remota?
¿Te acordaste de mí cuando subías
al silencio que sufre la serpiente,
prisionera de grillos y de umbrías?
¿No viste por el aire transparente
una dalia de penas y alegrías
que te mandó mi corazón caliente?

Una particular singularidad distingue el poema *El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de Cuenca*, ya que en él se entrelaza de manera excepcional el sentimiento amoroso con la evocación lírica de un espacio geográfico concreto: la Ciudad Encantada de Cuenca. Este enclave natural, conocido por sus formaciones rocosas de apariencia fantástica, se convierte en el escenario simbólico donde el poeta proyecta sus emociones, sus preguntas y su deseo de comunión afectiva. El poema adopta la forma de una carta poética, una especie de interrogatorio amoroso en el que el yo lírico se dirige a su amado no para obtener respuestas racionales, sino para indagar si el otro ha experimentado las mismas sensaciones, si ha sentido la misma conmoción estética y emocional ante la contemplación de ese paisaje.

Las preguntas que vertebran el poema no tienen una función descriptiva en sentido estricto; no buscan representar el lugar con precisión topográfica, sino que operan como catalizadores de la emoción, como vehículos para expresar la dualidad entre el paisaje externo y el paisaje interior del amor. El poeta no describe la Ciudad Encantada, sino que la convierte en espejo de sus sentimientos, en escenario donde se proyecta el deseo, la nostalgia y la búsqueda de reciprocidad. En este sentido, el poema se inscribe en una tradición lírica en la que el espacio natural se transforma en correlato del estado anímico del sujeto poético.

En el primer cuarteto, García Lorca ensalza la belleza del lugar mediante una personificación del agua, elemento que aparece como agente creador, como fuerza paciente que, gota a gota, ha esculpido las formas caprichosas del paisaje. Esta imagen del agua como escultora natural introduce una dimensión temporal en la contemplación del espacio: la belleza no es inmediata, sino fruto de un proceso lento, casi ritual, que remite a la idea de transformación, de persistencia, de memoria. El paisaje, así, se convierte en testimonio de una historia silenciosa, de una labor invisible que, como el amor, se construye en la duración, en la repetición, en la huella.

En el segundo cuarteto, el poema se desplaza hacia el ámbito más íntimo del yo poético. Aparecen conceptos que se relacionan con las experiencias personales del hablante, expresadas mediante metáforas de gran delicadeza y carga simbólica. La belleza del paisaje se funde con la belleza del sentimiento, y el poeta busca en el amado una confirmación de esa fusión: ¿ha sentido él también esa mezcla de asombro

y ternura, de dolor y plenitud? Las imágenes que se suceden no son meramente ornamentales, sino que revelan una sensibilidad que percibe el mundo como extensión del cuerpo y del alma.

En los tercetos, el paisaje se reduce a dos elementos esenciales: el camino y la serpiente. El primero, «subir al silencio que sufre la serpiente», sugiere una ascensión hacia un espacio de contemplación o de revelación, pero también de sufrimiento. El silencio que sufre introduce una paradoja: el silencio no es ausencia, sino presencia dolorosa, carga emocional. La serpiente, por su parte, puede interpretarse como símbolo del pecado, del deseo prohibido, del amor que se vive en lo oculto, en lo marginal. En el contexto de la obra lorquiana, donde la homosexualidad se insinúa como experiencia silenciada, la serpiente adquiere una dimensión pública y transgresora: es el signo del amor que desafía las normas, que se arrastra por los márgenes, que sufre en su visibilidad.

El poema culmina con una metáfora de gran fuerza dramática: «dolía de penas y alegrías». Esta antítesis condensa la complejidad del sentimiento amoroso, que no se reduce a una sola emoción, sino que se vive como mezcla de opuestos, como coexistencia de gozo y sufrimiento. El dolor no excluye la alegría, y la alegría no anula el dolor: ambos se entrelazan en una experiencia total, radical, que define la vivencia amorosa en la poética lorquiana. El poema, así, se convierte en una elegía del amor sentido en la distancia, en la contemplación, en la pregunta sin respuesta, y en la fusión entre el paisaje externo y el paisaje del alma.

Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma.
Este pichón del Turia que te mando,
de dulces ojos y de blanca pluma,
sobre laurel de Grecia vierte y suma
llama lenta de amor do estoy parando.
Su cándida virtud, su cuello blando,
en lirio doble de caliente espuma,
con un temblor de escarcha, perla y bruma
la ausencia de tu boca está marcando.
Pasa la mano sobre su blancura
y verás qué nevada melodía
esparce en copos sobre tu hermosura.
Así mi corazón de noche y día,
preso en la cárcel del amor oscura,
llora sin verte su melancolía.

El *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma* constituye una pieza singular, no solo por su temática amorosa, sino por la evidente filiación estilística con la tradición barroca, en particular con la

poesía de Luis de Góngora. Desde el título mismo, García Lorca declara su intención de dialogar con el legado gongorino, adoptando un lenguaje densamente metafórico, de gran riqueza sensorial y simbólica, que se despliega a lo largo del poema con una musicalidad refinada y una imaginería exuberante.

El poema se abre con la imagen de un «pichón del Turia», metáfora que condensa múltiples significados. Por un lado, el pichón —ave joven, frágil y mensajera— simboliza el amor platónico, idealizado, que el yo poético siente por el ser amado. Por otro, la referencia al río Turia introduce una localización geográfica que ancla el poema en un espacio concreto, pero también evoca la fluidez del deseo, el curso del sentimiento que, como el agua, se desliza y se transforma. Esta ave enviada como emisaria amorosa encarna la delicadeza del afecto, su carácter tímido y contenido, y anticipa el tono elegíaco que dominará el resto del soneto.

A lo largo del poema, el poeta construye una serie de imágenes que exaltan la figura del amado mediante atributos que remiten a la pureza, la inocencia y la belleza ideal. Los «dulces ojos» y la «blanca pluma» no solo describen rasgos físicos, sino que funcionan como símbolos de un amor que se mantiene en el plano espiritual, alejado de la carnalidad explícita. Esta blancura reiterada —en la pluma, en la piel, en la melodía nevada— configura un universo estético donde la pureza se asocia con la intensidad emocional, y donde el deseo se expresa a través de la sublimación poética.

El «laurel de Grecia», otro símbolo destacado, introduce una dimensión heroica y celebratoria del amor. En la tradición clásica, el laurel era emblema de victoria, de gloria alcanzada, de reconocimiento público. Al incluirlo en el poema, García Lorca sugiere que el amor que siente el yo poético, aunque contenido y no confesado abiertamente, es digno de ser celebrado, de ser coronado como triunfo íntimo. Sin embargo, esta exaltación convive con una pasión contenida, una «llama lenta de amor» que arde sin consumirse, que se mantiene en el ámbito de lo no dicho, de lo insinuado, de lo reprimido. El poeta no se atreve a expresar abiertamente su deseo, y esa contención se convierte en fuente de melancolía, en espacio de dolor silencioso.

La descripción del ser amado se articula mediante imágenes que evocan una belleza delicada y etérea. La «cándida virtud» y el «cuello blando» remiten a una corporeidad idealizada, casi intangible, donde la suavidad y la fragilidad se convierten en atributos de lo deseado. El cuerpo del amado no se presenta como objeto de posesión, sino como territorio de contemplación, como superficie que invita al tacto pero que permanece fuera del alcance. Esta distancia física y emocional se convierte en uno de los motores del poema: el yo poético añora la cercanía, desea la unión, pero se ve obligado a permanecer en la esfera del deseo no realizado.

En este contexto, la súplica del hablante —«pasar la mano sobre tu blancura»— adquiere un tono de ternura desesperada. No se trata de una demanda posesiva, sino de un gesto de intimidad, de reconocimiento, de contacto que permita experimentar la «nevada melodía que se esparce en copos sobre su

hermosura». Esta imagen final, de gran fuerza lírica, condensa la esencia del amor que atraviesa el poema: un amor tan intenso y puro como la nieve, que cubre todo a su paso, que embellece y oculta, que transforma el paisaje emocional en un espacio de blancura silenciosa. Pero también es un amor que consume al hablante poético por completo, que lo atrapa en un estado de melancolía, de contemplación dolorosa, de espera sin resolución.

Al final, este soneto se inscribe en una tradición gongorina no solo por su estilo elevado y su riqueza metafórica, sino por su capacidad de convertir el deseo en arte, la ausencia en belleza, y la contención en forma. García Lorca, al adoptar este registro, no imita a Góngora, sino que lo reinterpreta desde su sensibilidad moderna, creando una pieza donde el amor se vive como experiencia estética, como exaltación lírica, y como herida silenciosa.

[¡Ay, voz secreta del amor oscuro!]
¡Ay, voz secreta del amor oscuro!
¡Ay, balido si lanas! ¡Ay, herida!
¡Ay, aguja de hiel, camelia hundida!
¡Ay, corriente sin mar, ciudad sin muro!
¡Ay, noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!
¡Ay, perro en corazón, voz perseguida,
Silencio sin confín, lirio maduro!
Huye de mí, caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.
Deja el duro marfil de mi cabeza,
Apiádate de mí, rompe mi duelo,
¡que soy amor, que soy naturaleza!

Una de las constantes temáticas que atraviesa varios sonetos de esta serie es la tensión entre el amor y el sufrimiento, concebidos no como polos opuestos sino como fuerzas entrelazadas que configuran la experiencia afectiva en su dimensión más profunda. Esta dualidad se manifiesta de manera especialmente intensa en el poema *¡Ay, voz secreta del amor oscuro!*, donde el amor se presenta como una fuerza clandestina, prohibida, que somete al yo poético a un dilema emocional irresoluble. La "voz secreta" que da título al poema no es simplemente una metáfora del deseo reprimido, sino una presencia interior que interpela al sujeto desde lo más hondo de su ser, revelando la imposibilidad de escapar de aquello que, aunque doloroso, constituye su esencia más íntima.

El poema se construye sobre la paradoja de un amor que, por su carácter oculto y transgresor, no puede ser expresado abiertamente. El yo poético se debate entre el impulso de huir de esa voz que lo atormenta —una voz que le recuerda constantemente su vulnerabilidad, su deseo, su herida— y la conciencia de que ese amor, por más que duela, forma parte inseparable de su naturaleza humana. Esta ambivalencia se articula en un tono elegíaco, donde la pasión no se celebra sino que se lamenta, y donde el deseo se vive como condena.

Dos elementos simbólicos adquieren un papel central en la configuración del poema: el silencio y la oscuridad. El silencio, lejos de ser ausencia de sonido, representa aquí la imposibilidad de verbalizar el amor, la censura interior y exterior que impide su manifestación. Es un silencio impuesto por las normas sociales, por el miedo, por la represión, pero también por la incapacidad del lenguaje para contener la intensidad del sentimiento. La oscuridad, por su parte, no es solo el marco nocturno en el que se inscribe la escena lírica, sino una metáfora del amor mismo: un amor oscuro, secreto, que se enraíza en lo más profundo del alma, que habita en la sombra, que se nutre de lo no dicho, de lo oculto, de lo prohibido.

La noche inmensa que envuelve al poema no es simplemente un decorado, sino un espacio simbólico donde se despliega la lucha interior del poeta. En esa noche, el amor se vuelve más intenso, más absoluto, pero también más doloroso. La oscuridad permite que la voz secreta se manifieste, que el deseo se exprese sin testigos, pero también acentúa la soledad del sujeto, su aislamiento, su duelo.

En la última estrofa, el poema alcanza su clímax emocional. El yo poético, agotado por la lucha interna, se dirige directamente a esa voz secreta en tono de súplica. Le pide que tenga piedad, que rompa el duelo que lo consume, que le ofrezca algún tipo de consuelo, de aceptación, de redención. Esta súplica no es solo una petición de alivio, sino una afirmación del derecho a amar, a sentir, a vivir el amor más allá del dolor que pueda causar. El poeta no renuncia al amor, aunque lo reconozca como fuente de sufrimiento; más bien, lo reivindica como parte constitutiva de su identidad, como fuerza que lo define y lo transforma.

En última instancia, *¡Ay, voz secreta del amor oscuro!* es un poema que condensa la poética lorquiana del amor como experiencia límite, donde el deseo se vive en la sombra, donde el silencio grita, y donde la oscuridad se convierte en espacio de revelación. García Lorca logra, con una economía verbal cargada de intensidad simbólica, articular una visión del amor que es al mismo tiempo íntima y universal, dolorosa y luminosa, secreta y esencial.

El amor duerme en el pecho del poeta.
Tú nunca entenderás lo que te quiero
Porque duermes en mí y estás dormido.
Yo te oculto llorando, perseguido
por una voz de penetrante acero.

Norma que agita igual carne y lucero
Traspasa ya mi pecho dolorido
y las turbias palabras han mordido
las alas de tu espíritu severo.
Grupo de gente salta en los jardines
esperando tu cuerpo y mi agonía
en caballos de luz y verdes crines.
Pero sigue durmiendo, vida mía.
¡Oye mi sangre rota en los violines!
¡Mira que nos acechan todavía!

Todavía falta un soneto: *El amor duerme en el pecho del poeta.* Este soneto se presenta como una meditación íntima y contenida sobre el amor oculto, reprimido y profundamente arraigado en el interior del sujeto lírico. El título mismo anticipa el tono introspectivo del poema: el amor no se manifiesta en gestos visibles ni en palabras explícitas, sino que permanece dormido, latente, en el pecho del poeta, como una fuerza silenciosa que lo habita y lo define. Esta imagen inicial sugiere una interioridad cargada de emoción, una pasión que, por diversas razones — sociales, culturales, personales —, no puede exteriorizarse, pero que sin embargo constituye el núcleo vital del yo poético.

Desde los primeros versos, el hablante se dirige al amado con una mezcla de ternura, frustración y resignación. La afirmación «Tú nunca entenderás lo que te quiero» establece una barrera insalvable entre los dos: no se trata simplemente de una falta de comunicación, sino de una imposibilidad ontológica de comprensión. El amor que el poeta siente es tan profundo, tan singular, tan íntimo, que no puede ser comprendido por el otro, quizás porque el amado permanece ajeno, indiferente, o porque las circunstancias impiden que ese amor se revele en su totalidad. Esta incomprensión se refuerza con el verso «porque duermes en mí y estás dormido», que introduce una paradoja dolorosa: el amado habita en el interior del poeta, forma parte de su ser, pero permanece inconsciente, inactivo, inaccesible. El amor, entonces, se vive como una presencia ausente, como una compañía que no responde, como una llama que arde en la sombra.

El poema se inscribe en una poética de la represión afectiva, donde las expectativas culturales y las normas sociales impiden que los amantes vivan su amor con libertad. Esta dimensión se expresa con fuerza en el verso «voz de penetrante acero», metáfora que condensa la violencia simbólica del entorno, la dureza de las convenciones que atraviesan la subjetividad del poeta. La voz, que debería ser vehículo de expresión amorosa, se convierte en instrumento de censura, en filo que hiere, en obstáculo que impide la comunicación. Asimismo, la «norma que agita igual carne y lucero» alude a la imposibilidad de disociar el amor del cuerpo y del espíritu, de separar el deseo físico de la aspiración trascendente. El poeta no

puede arrancar el amor de su vida cotidiana ni de su dimensión espiritual: está atrapado en una experiencia total, que lo compromete en todos los niveles de su existencia.

Uno de los elementos más destacados del soneto es su musicalidad, que contribuye a intensificar la carga emocional del texto. El verso «oye mi sangre rota en los violines» constituye una imagen de gran potencia lírica, donde la música se convierte en metáfora del sufrimiento. La sangre rota — símbolo del dolor íntimo, de la herida emocional — se transforma en sonido, en melodía que emana del cuerpo del poeta. Los violines, instrumentos asociados tradicionalmente con la melancolía y la pasión, canalizan ese dolor, lo convierten en arte, en expresión estética. La música, entonces, no es solo acompañamiento, sino manifestación del alma herida, del corazón vulnerable que busca consuelo en la armonía.

En conjunto, *El amor duerme en el pecho del poeta* se configura como una elegía del amor no correspondido, del deseo silenciado, de la pasión que se vive en secreto. García Lorca logra articular, con una economía verbal cargada de intensidad simbólica, una visión del amor como experiencia interior, como fuerza que transforma y consume, como presencia que define al sujeto incluso en su invisibilidad. El soneto se cierra, así, con una nota de dolor contenido, de belleza trágica, donde el amor, aunque dormido, sigue siendo el centro de la vida poética.

Resulta verdaderamente asombroso constatar cómo la poesía de Federico García Lorca, a pesar del paso del tiempo y de los cambios profundos en las sensibilidades culturales, continúa ejerciendo una poderosa influencia emocional e intelectual sobre generaciones de lectores y creadores. Su escritura, marcada por una intensidad lírica excepcional y por una sensibilidad estética profundamente arraigada en la experiencia del deseo, del dolor y de la belleza, sigue iluminando el alma humana, provocando conmociones íntimas y resonancias afectivas que trascienden las coordenadas históricas de su producción.

Los versos lorquianos, cargados de anhelo, de tensión simbólica y de una belleza que oscila entre lo trágico y lo sublime, revelan con una honestidad conmovedora la lucha interna del poeta: una batalla entre el impulso amoroso y las restricciones sociales de una época que condenaba la expresión abierta del amor homoerótico. En ese gesto de valentía estética y ética, García Lorca no solo desafía las normas de su tiempo, sino que inscribe en el lenguaje poético una forma de resistencia, una afirmación del deseo que se manifiesta a través de imágenes transfiguradas, silencios elocuentes y ritmos que vibran con una intensidad emocional única.

Lo que confiere a su obra una vigencia inquebrantable es precisamente su capacidad para conectar con emociones universales — el amor, la pérdida, la soledad, el deseo, la muerte — desde una perspectiva profundamente personal pero abierta a la experiencia colectiva. Esta universalidad emocional, tejida con una voz singular y una estética radical, ha convertido a García Lorca en una fuente inagotable de inspiración para escritores, músicos, cineastas, dramaturgos y artistas visuales, quienes encuentran en su obra

no solo un legado literario, sino también un espejo simbólico en el que se reflejan sus propias verdades, inquietudes y búsquedas creativas.

Así, la poesía de García Lorca no solo perdura: se reactiva, se transforma y se reinterpreta constantemente, manteniendo su capacidad de interpelar al lector contemporáneo con una fuerza renovada, como si sus versos — nacidos en un contexto de represión y oscuridad — siguieran ardiendo con la luz intensa de lo que no puede ser silenciado.

Tal como se ha evidenciado en los apartados anteriores, tanto Federico García Lorca como Luis Alberto de Cuenca abordan en sus respectivas obras un conjunto de temáticas que, si bien comparten ciertos núcleos simbólicos — como el deseo, el conflicto amoroso, la figura femenina y la tensión entre libertad y norma —, son tratados desde enfoques estilísticos, discursivos y éticos profundamente distintos. Esta coincidencia temática no implica una homogeneidad en la expresión poética, sino que revela la riqueza de perspectivas que cada autor aporta desde su sensibilidad particular, desde su contexto histórico y desde su posicionamiento frente a la tradición literaria.

Entre los diversos aspectos analizados en este estudio comparativo, adquiere especial relevancia la manera en que ambos poetas reescriben, reinterpretan o dialogan con un tema emblemático de la tradición del romancero español: *La bella malmaridada*. Este romance, que condensa en su estructura narrativa el drama de una mujer atrapada en un matrimonio impuesto y la irrupción del deseo como fuerza disruptiva, ha sido objeto de múltiples relecturas a lo largo de la historia literaria hispánica. Tanto García Lorca como De Cuenca se apropian de este material tradicional, pero lo hacen desde registros estéticos y simbólicos que divergen notablemente: mientras el primero lo inscribe en una poética trágica, marcada por la intensidad emocional y por una crítica implícita a las estructuras patriarcales, el segundo lo aborda desde una perspectiva más distanciada, irónica y estilizada, que reformula los elementos del romance en clave contemporánea.

Este contraste en la reescritura de *La bella malmaridada* no solo permite observar las diferencias formales entre ambos autores, sino que también ofrece una vía privilegiada para explorar sus respectivas concepciones del amor, del género, de la tradición y de la función del poema como espacio de memoria, de resistencia o de juego intertextual. Por ello, el capítulo siguiente estará dedicado a un análisis detallado de esta relectura cruzada, con el fin de iluminar las operaciones simbólicas que cada autor realiza sobre el texto fuente, así como las implicaciones culturales, éticas y estéticas que se derivan de dicha intervención.

4.

LA REESCRITURA ES TAMBIÉN POESÍA: LA VISIÓN DE LA «MUJER INFIEL» SEGÚN LOS DOS POETAS

Otro motivo que vincula la poética del granadino con la del madrileño es la reescritura del célebre tema de *la malcasada*, figura literaria que remite a la mujer atrapada en un vínculo conyugal impuesto, insatisfactorio o violento. Ambos autores, desde registros estéticos y contextos históricos distintos, reactualizan este motivo con estrategias que oscilan entre la evocación trágica y la ironía posmoderna. En *La casada infiel*, García Lorca recupera el imaginario popular del romancero para construir una escena de deseo transgresor, donde la mujer casada se convierte en objeto de fascinación y ambigüedad moral. Por su parte, De Cuenca, en *La malcasada*, juega con la intertextualidad del romancero viejo — en particular con *La bella malmaridada* — para ofrecer una versión engañosamente ligera, que subvierte el pathos tradicional mediante una poética de la distancia, el humor y la complicidad cultural. Esta convergencia revela no sólo la persistencia del motivo en la literatura española, sino también su capacidad de adaptación a distintas sensibilidades poéticas y éticas.

Este capítulo, tras una breve digresión inicial dedicada al análisis de una serie de ejemplos representativos que ilustran el tratamiento literario del motivo de la *malcasada* en distintas tradiciones poéticas, se encamina hacia una lectura comparativa de dos textos que, desde poéticas claramente divergentes, reactivan dicha figura femenina mediante registros que oscilan entre lo irónico, lo erótico y lo ético. Esta aproximación crítica permitirá no solo identificar las estrategias discursivas que cada autor emplea para resignificar el motivo, sino también valorar la amplitud semántica y la plasticidad simbólica que este adquiere al ser situado en contextos estéticos y culturales diferenciados.

La figura de la *malcasada*, entendida como símbolo de disidencia afectiva, de conflicto entre deseo y norma, y de resistencia frente a estructuras patriarcales, se convierte en un prisma a través del cual se proyectan distintas sensibilidades poéticas: por un lado, una escritura marcada por la intensidad emocional, la tragedia y la denuncia implícita de la opresión; por otro, una voz que recurre a la estilización, la ironía y el distanciamiento crítico para abordar el mismo motivo desde una perspectiva más lúdica y reflexiva. Esta dualidad permitirá explorar cómo el mismo arquetipo femenino puede ser reconfigurado en función de las coordenadas ideológicas, estéticas y generacionales que atraviesan cada proyecto poético.

El análisis comparativo que se propone en este capítulo no solo busca establecer un diálogo entre los textos en cuestión, sino también aclarar las operaciones simbólicas que subyacen a la reactivación del motivo de la *malcasada*, revelando su capacidad para articular discursos sobre el género, el deseo, la libertad

y la escritura. En este sentido, se pondrá de relieve cómo la figura, lejos de agotarse en una lectura unívoca, se despliega como espacio de tensión, de reapropiación y de crítica cultural, capaz de interpelar al lector contemporáneo desde registros múltiples y desde una pluralidad de significados que enriquecen su interpretación.

4.1. La malcasada: genealogía de un motivo literario entre norma, deseo y subversión

El motivo de la *malcasada* ha atravesado la literatura española como una figura cargada de conflicto, ambigüedad y crítica social. Más que un simple arquetipo narrativo, representa la colisión entre el mandato patriarcal del matrimonio y la subjetividad femenina, entre la legalidad impuesta y el deseo propio. Desde las comedias barrocas hasta la narrativa feminista del siglo XX, la *malcasada* ha sido encarnación de la mujer atrapada en un vínculo conyugal no deseado, insatisfactorio o violento, y ha servido como vehículo para explorar las tensiones entre género, poder y libertad. La primera formulación canónica del motivo se encuentra en *La malcasada* de Lope de Vega, comedia escrita entre 1610 y 1615 y publicada en 1621. En ella, Lucrecia, joven viuda, es obligada por su madre Feliciana a casarse con Fabricio, sobrino de su difunto esposo, para asegurar la herencia. El conflicto se desarrolla en torno a la imposición del matrimonio como transacción económica y a la resistencia de Lucrecia, que ama a Don Juan. A través de enredos, disfraces y astucias – elementos típicos de la *comedia nueva* – Lope construye una trama donde el deseo femenino logra imponerse, aunque dentro de los límites del final feliz y la restauración del orden. Lope no presenta a la *malcasada* como víctima trágica, sino como figura activa en el juego del ingenio. La crítica ha señalado que esta comedia, aunque responde a las convenciones del teatro barroco, permite entrever una tensión entre el mandato social y la voluntad individual. El conflicto no se resuelve por vía legal ni por ruptura del sistema, sino por la astucia de los personajes y la flexibilidad de la ficción dramática. En este sentido, la *malcasada* de Lope es una figura de negociación, no de subversión. Tres siglos después, Carmen de Burgos reactualiza el motivo en su novela *La malcasada* (1923), transformándolo en alegato feminista. La protagonista, Dolores, vive un matrimonio marcado por la violencia física y psicológica, y su intento de separarse es condenado por la sociedad. A diferencia de Lucrecia, Dolores no dispone de los recursos del ingenio ni del disfraz: su lucha es directa, dolorosa y sin artificios. La novela denuncia la indisolubilidad del matrimonio, la falta de derechos legales para las mujeres y la complicidad de las instituciones religiosas y jurídicas en la perpetuación del sufrimiento femenino. Burgos convierte la *malcasada* en símbolo de la opresión estructural, y su texto se inscribe en la tradición del realismo social y del feminismo liberal. La crítica ha destacado la valentía de la autora al abordar un tema tabú en la España de la Restauración, y al proponer una reforma legal que permita el

divorcio y la autonomía femenina. En este contexto, la *malcasada* deja de ser figura de enredo para convertirse en sujeto ético y político.

La figura de *la malcasada* ha evidenciado una notable capacidad de persistencia y resignificación a lo largo de la tradición literaria española. Desde su configuración en la comedia barroca hasta su reformulación en la poesía posmoderna, pasando por su instrumentalización en la narrativa feminista, este motivo ha funcionado como dispositivo crítico para explorar las tensiones entre norma social y deseo individual, así como entre la institución matrimonial y la subjetividad femenina. Su evolución no sólo refleja desplazamientos en la sensibilidad estética, sino también transformaciones en la conciencia ética y política de los autores que la han abordado. En este sentido, Lope de Vega la construye como figura de negociación dentro del orden patriarcal; Carmen de Burgos la erige como sujeto de denuncia y reivindicación; mientras que las reescrituras de Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca — que serán objeto de análisis en el apartado siguiente — revelan nuevas modulaciones del motivo desde registros líricos, simbólicos e irónicos. En conjunto, estas representaciones permiten delinear una genealogía crítica que convierte a *la malcasada* en espejo de las mutaciones del imaginario femenino y de las estrategias discursivas que lo interpelan.

4.2. REESCRITURA DEL DESEO Y LA NORMA: *LA CASA INFIEL* Y *LA MALCASADA* EN DIALOGO POÉTICO

La casada infiel de Federico García Lorca y *La malcasada* de Luis Alberto de Cuenca, aunque separados por contextos históricos y estéticos distintos, convergen en su exploración irónica y provocadora de la figura femenina transgresora, revelando cómo el imaginario poético español ha reconfigurado, entre deseo y desencanto, los márgenes de la fidelidad, el matrimonio y la autonomía femenina. A continuación se presentan en su totalidad los dos poemas, cuya lectura directa permite apreciar no solo la intensidad lírica y la riqueza expresiva de cada texto, sino también las resonancias temáticas y estilísticas que fundamentan su comparación crítica.

La casada infiel.

A Lydia Cabrea y a su negrita

Y que yo me la llevé al rio
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.
Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas

toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido
y su horizonte de perros
ladra muy lejos del rio.

Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.

La luz del entendimiento
me hace ser muy cometido.
Sucia de besos y arena
Yo me la llevé del río.
Con el aire se batían
Las espadas de los lirios.

Me porté como quien soy.
Como un gitano legitimo.
La regalé un costurero
grande de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

La malcasada.

Me dice que Juan Luis no te comprende,
que solo piensa en sus computadoras
y que no te hace caso por las noches.
Me dices que tus hijos no te sirven,
que solo dan problemas, que se aburren
de todo y que estás harta de aguantarlos.
Me dices que tus padres están viejos,
que se han vuelto tacaños y egoístas
y ya no eres su reina como antes.
Me dices que has cumplido los cuarenta
y que no es fácil empezar de nuevo,
que los únicos hombres con que tratas
son colegas de Juan en IBM
y no te gustan los ejecutivos.
Y yo, ¿qué es lo que pinto en esta historia?
¿Qué quieres que haga yo? ¿Que mate a alguien?
¿Qué de golpe de estado libertario?

Te quise como un loco. No lo niego.
Pero eso fue hace mucho, cuando el mundo
era una reluciente madrugada
que no quisiste compartir conmigo.
La nostalgia es un burdo pasatiempo.
Vuelve a ser la que fuiste. Ve a un gimnasio,
píntate más, alisa tus arrugas
y ponte ropa sexy, no seas tonta,
que a lo mejor Juan Luis vuelve a mimarte,
y tus hijos se van a un campamento,
y tus padres se mueren.

La casada infiel forma parte del *Romancero gitano* (1928), obra emblemática del García Lorca neopopularista. El poemario combina la métrica tradicional del romance con una sensibilidad moderna, explorando temas como el deseo, la muerte, la identidad gitana y la transgresión social. Este poema, en particular, se sitúa en el cruce entre lo lírico y lo narrativo, con una fuerte carta erótica y simbólica. *La malcasada* aparece en el poemario *El otro sueño* (1987), y ha sido reeditado en *Los mundos y los días* (2019). El poema se inscribe en la llamada «línea clara» de la poesía del madrileño: una estética que privilegia la sencillez formal, la ironía y la intertextualidad, con guiños que van desde el romancero medieval hasta la cultura pop contemporánea. El título remite directamente al romance tradicional de *La bella malmaridada*, pero el poema no reproduce su tono ni su estructura. Se trata de una reescritura engañosa, que juega con las expectativas del lector para desmontar el pathos romántico y sustituirlo por una respuesta desencantada y epigramática.

La casada infiel está dedicada a la escritora cubana Lydia Cabrera, a quien Federico García Lorca conoció durante su estancia en España. En este contexto, también menciona a Carmela Bejarano – apodada «la negrita» - doncella de la escritora y ferviente admiradora de la poesía. El poema se compone de 55 versos y presenta una particularidad estructural que lo distingue del romance tradicional: la rima asonante se encuentra en los versos impares, rompiendo con la convención métrica habitual. El verso inicial es eneasílabo y comienza con la conjunción «y», utilizada como recurso enfático y expresivo, frecuente en el habla coloquial y en las coplas flamencas. Según el testimonio de su hermano Francisco, los tres primeros versos fueron tomados de manera inconsciente por García Lorca de una canción popular entonada por un mulero durante una excursión a Sierra Nevada, lo que refuerza la intertextualidad con el folclore andaluz. Los restantes cincuenta y cuatro versos son octosílabos, propios del estilo romance. La narración se centra en un encuentro sexual ocasional entre un gitano y una mujer casada – aunque ésta se presenta como soltera – ocurrido en la noche de Santiago, es decir, el 25 de julio.

Más allá del argumento anecdótico, García Lorca emplea una situación como pretexto narrativo para resaltar el verdadero foco temático del poema: la virilidad del protagonista masculino. Este enfoque se manifiesta explícitamente en fragmentos como: «y casi por compromiso» (v. 5), donde el gitano revela una aparente indiferencia frente al encuentro íntimo, aceptándolo por una cuestión de honor viril; «No quiero decir, por hombre, / las cosas que ella me dijo, / la voz del entendimiento / me hace muy cometido» (vv. 40 - 43), en los que su prudencia contrasta con la actitud descarada de la mujer, permitiéndole mantener intacta su dignidad masculina; «Me porté como quien soy. / Como un gitano legítimo.» (vv. 48 - 49), donde se explicita su afirmación de identidad, tanto en términos de género como de pertenencia étnica; «La regalé un costurero / grande de raso pajizo, / y no quise enamorarme» (vv. 50 - 52), expresión que revela la distancia emocional con la mujer y el tratamiento simbólico de ésta como objeto de deseo consumado, reforzado por el obsequio asociado a su rol doméstico.

Desde el verso sexto hasta el cuarenta y siete, el poema despliega un conjunto de imágenes poéticas que elevan la sencilla anécdota de un adulterio a una escena cargada de intensidad lirica y simbolismo. La utilización de figuras retoricas – en particular la metáfora y la antítesis – contribuye a la construcción de una atmósfera envolvente que transforma la experiencia fisica en una vivencia casi mística. El binomio antitético «se apagaron / se encendieron» marca el tránsito de la claridad artificial – provista por los faroles – hacia la penumbra natural, animada por el canto de los grillos. Esta transición se presenta mediante la integración de estímulos visuales y auditivos, revelando una sensibilidad estética que funde el paisaje exterior con el estado emocional de los personajes. En el desplazamiento hacia los márgenes urbanos, el gitano inicia un contacto físico con la mujer, y García Lorca lo representa a través de una comparación altamente sugestiva: los pechos de la joven son descritos como «ramos de jacintos» que se abren súbitamente al tacto. Esta imagen no solo remite a la delicadeza de la flor, sino que incorpora una referencia mitológica profunda: el jacinto, en la tradición griega, surge de la transformación de un joven amado por Apolo tras su muerte. Este vínculo añade una dimensión trágica y erótica que refuerza la intensidad simbólica del momento. La tensión entre el adjetivo «dormidos» y la locución adverbial «de pronto» enfatiza el despertar del deseo femenino, provocado por las caricias del gitano. Esta evocación del placer emergente se amplifica mediante una poderosa imagen auditiva: el sonido del almidón de las enaguas de la joven es comparado con una seda desgarrada por «diez cuchillos», metáfora que insinúa tanto el impacto sensorial como la ruptura de una delicada contención emocional. Lorca retoma el ambiente como elemento narrativo central, subrayando la ausencia de la luna para acentuar la profundidad de la noche, solo interrumpida por los ladridos que se desvanecen en la distancia. Esta combinación de lo visual y lo sonoro genera una sensación de aislamiento que favorece el desarrollo de la escena íntima. En los cuatro versos finales de esta primera parte, el poeta modifica los tiempos verbales: desde el pretérito de indicativo pasa al pretérito perfecto y luego al presente. Esta variación confiere inmediatez a

la narración, involucrando al lector en el instante preciso en que los protagonistas alcanzan la orilla del río, donde el crescendo poético coincide con el clímax narrativo.

La segunda parte del poema se inicia con la descripción de un lecho improvisado en las márgenes fangosas del río, tras haber atravesado la vegetación silvestre. La enumeración de diversas plantas espinosas y puntiagudas funciona como presagio simbólico de la inminente unión carnal, marcando el tránsito desde lo agreste hacia lo íntimo. En este pasaje, los amantes de despojan rápidamente de sus vestiduras, y García Lorca recurre a un montaje paralelo para intensificar el ritmo poético. Esta técnica se articula en cuatro secuencias, cada una compuesta por tres elementos básicos, que alternan el enfoque narrativo entre los dos protagonistas. El resultado es una composición marcada por la cadencia, la simetría y la progresión dinámica. La representación del cuerpo femenino se caracteriza por una exaltación sensorial de alto contenido lírico. El poeta compara la suavidad de la piel de la mujer con la textura aromática de los nardos blancos y con el brillo perlado de las caracolas marinas, estableciendo así asociaciones entre el cuerpo humano y elementos naturales de refinada delicadeza. La luminosidad corporal se describe como superior a la de los cristales iluminados por la luz lunar, lo que confiere a la figura femenina una cualidad casi sobrenatural. A través de esta combinación de imágenes táctiles, olfativas y visuales, Lorca no solo celebra la sensualidad del encuentro amoroso, sino que transforma la experiencia erótica en un acto estético cargado de simbolismo, elevando la corporalidad a un plano poético de plenitud emocional.

El clímax del poema se presenta mediante un aumento sostenido del ritmo narrativo, que alcanza su punto álgido en los versos: «Aquella noche corrí /el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos». En esta metáfora ecuestre, García Lorca emplea imágenes intensamente simbólicas para evocar la culminación del acto sexual: la figura de la potra de nácar representa tanto la sensualidad femenina como la experiencia liberadora del deseo satisfecho. La ausencia de bridas y estribos refuerza la idea de una entrega total, marcada por la espontaneidad y la pérdida de control. Una vez alcanzado el vértice emocional, el ritmo del poema se desacelera, reflejando el tránsito hacia la resolución narrativa. Los amantes se alejan del escenario ribereño, dejando atrás un paisaje poéticamente descrito como lleno del susurro de lirios agitados por la brisa nocturna, imagen que sugiere la efímera belleza del encuentro. El protagonista masculino, el gitano, confronta la mujer por haberle ocultado su condición de casada, situación que pone en relieve no solo la dimensión moral del engaño, sino también la reafirmación del orgullo viril y étnico del hablante: «Me porté como quien soy. / Como un gitano legítimo». Este enunciado reafirma su identidad desde una doble perspectiva – como hombre y como miembro de una comunidad cultural definida -, resaltando su integridad personal pese a las circunstancias. El poema concluye con la entrega de un costurero como forma de compensación por el encuentro sexual, gesto cargado de significación simbólica. El costurero, objeto asociado tradicionalmente a la mujer casada, funciona como recordatorio de su estado civil y como herramienta de estigmatización: mediante este

obsequio, el gitano equipara a la mujer con una figura marginal, reforzando su superioridad frente al esposo engañado, quien queda tácitamente desplazado y humillado. Con este desenlace, García Lorca logra articular una poética de la seducción que trasciende la anécdota narrativa. A través de una lengua estilizada y rítmica, el poema ofrece no solo una representación de la pasión clandestina, sino una visión estética del mundo donde el deseo, el honor y el simbolismo cultural convergen en una expresión lírica de notable riqueza.

El poema *La malcasada*, compuesto por veintiocho versos, se caracteriza por una arquitectura expresiva y simétrica que divide el texto en dos segmentos claramente diferenciados. Los primeros catorce versos recogen, mediante repetición anafórica de la expresión «dices que», las confesiones de una mujer de cuarenta años que manifiesta su descontento vital, el cual se vincula a la pérdida del afecto familiar y la frustración emocional. Este recurso enfatiza qua las palabras citadas no pertenecen al yo poético, sino que reproducen literalmente las quejas de una antigua amante que, según se deduce, lo rechazó en el pasado. La segunda mitad del poema – desde el verso quince hasta el final – introduce al yo poético en un tono marcadamente irónico. A través de un juego dialógico, el hablante desarrolla una respuesta que alterna interrogaciones mordaces con recomendaciones de tinte satírico. En este tramo, se aprecia una actitud burlona que raya en lo cruel, revelando el resentimiento latente del hablante lírico hacia aquella mujer. Entre las sugerencias que el yo poético formula figuran consejos sobre el cuidado personal – como acudir al gimnasio, maquillarse y adoptar gestos de seducción -, presentados como estrategias para recuperar el interés de su esposo. Aunque estas indicaciones pueden parecer insensibles, se enmarcan en una lógica que, según el hablante, podría tener efectos beneficiosos para quien vive una situación afectiva deteriorada. Esta segunda parte, que contrasta en tono y función con la primera, permite interpretar que la actitud sarcástica del hablante no es meramente estilística, sino que constituye una manifestación encubierta de un conflicto emocional no resuelto. El poema revela, así, un juego de poder discursivo, donde la aparente frivolidad oculta una herida de rechazo amoroso aún abierta.

La casada infiel puede leerse como una exploración del deseo masculino en conflicto con la norma social. La mujer aparece como figura ambigua: deseada, engañosa, pero también víctima de una estructura que la silencia. El narrador, por su parte, se muestra orgulloso pero también herido, lo que revela una tensión entre virilidad y vulnerabilidad. *La malcasada* es un ejemplo paradigmático de la poética cuenquista: intertextualidad lúdica, desdramatización del conflicto amoroso, y una mirada masculina que se distancia del pathos romántico. El poema no busca empatía, sino complicidad con el lector. La mujer casada se convierte en emblema de una sentimentalidad gastada y el poema en un ejercicio de estilo que desmonta la tradición desde dentro.

LA CONTINUIDAD Y LA REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN:

CONCLUSIONES

En la obra de Federico García Lorca, la frustración se erige como un eje temático fundamental, no solo en su aspecto social o personal —como la represión del deseo, la violencia estructural o la imposibilidad de realización afectiva— sino también como una pulsión existencial que atraviesa sus textos con una intensidad trágica y ritual. Sin embargo, más allá del drama individual, García Lorca construye una poética donde la frustración se convierte en metáfora de la condición humana, marcada por la tensión irresoluble entre el impulso vital y su negación cultural. Luis Alberto de Cuenca, por su parte, recoge esta herencia lorquiana, pero la reconfigura desde una sensibilidad distinta, más irónica, culta y distanciada. En su poesía, la frustración no desaparece, sino que se transforma: ya no es el grito destrozado de la tragedia andaluza, sino una conciencia lúcida de la pérdida, el desencanto y la imposibilidad, enmarcada en un universo intertextual que dialoga con la mitología grecolatina, la literatura clásica y la tradición humanista. El sujeto poético cuenquista no se desgarra ante el destino, sino que lo contempla con una mezcla de escepticismo y elegancia, como si la frustración fuera una constante histórica que se repite desde los héroes homéricos hasta los amantes del siglo XX.

Así, mientras García Lorca dramatiza la frustración como experiencia límite —con duende, sangre y muerte simbólica— De Cuenca la convierte en motivo de reflexión culta. Sus poemas, poblados de referencias a los mitos clásicos, no buscan resolver el conflicto, sino inscribirlo en una genealogía literaria que les da otro significado. En este contexto, la frustración existencial deja de ser una herida abierta para convertirse en una cicatriz que dialoga con los grandes textos del pasado: una sabiduría melancólica que habilita al poeta madrileño a inscribirse en una tradición simultáneamente clásica y contemporánea. Esta transformación revela no solo una diferencia de estilo, sino también de posicionamiento cultural: García Lorca escribe desde la urgencia del cuerpo y la tierra; De Cuenca, desde la biblioteca y el palimpsesto. Y sin embargo, ambos coinciden en reconocer que la frustración —sea trágica o irónica, visceral o culta— constituye una clave profunda de la experiencia poética, una forma de nombrar lo que falta, lo que duele y lo que persiste.

El poeta granadino concibe al poeta como un médium de lo universal, un ser atravesado por fuerzas colectivas, arquetípicas y emocionales que exceden la experiencia individual. En su poética, el yo lírico no se limita a expresar vivencias personales, sino que se convierte en vehículo de sentimientos compartidos —el deseo, la muerte, la frustración, la pasión— que resuenan en lo popular, lo mítico y lo simbólico. Esta concepción, profundamente ligada al duende como fuerza telúrica y emocional, sitúa al poeta en una posición de entrega: su voz no es solo suya, sino la de un pueblo, una cultura, una memoria afectiva que lo atraviesa. El poeta madrileño recoge esta idea, pero la reformula desde una perspectiva más inte-

lectualizada y postmoderna. En su poesía, el yo lírico se presenta como una figura abstracta, despersonalizada, que permite al lector proyectarse sin exceso de enfoque en lo biográfico. Este yo, aunque en ocasiones irónico o distanciado, conserva una capacidad de resonancia emocional que lo vincula con la tradición lorquiana: no es un yo autobiográfico, sino un yo literario que encarna emociones universales a través de la intertextualidad, el juego cultural y la evocación mitológica. La clave de esta transformación reside en la manera en que De Cuenca difumina la frontera entre la experiencia vital y la literaria. Sus poemas, poblados de referencias a la literatura clásica, el cine, la mitología grecolatina y la cultura popular, construyen un espacio donde lo vivido y lo leído se entrelazan, generando una identidad poética que es a la vez íntima y colectiva. El lector, al enfrentarse a este yo lírico, no encuentra una voz ajena, sino una máscara compartida, una figura que le permite reconocerse en la experiencia estética, en la emoción codificada por la cultura.

Así, mientras García Lorca dramatiza lo universal desde la intensidad emocional y el arraigo simbólico, De Cuenca lo articula desde la distancia culta y la ironía elegíaca. Ambos, sin embargo, coinciden en una intuición profunda: la poesía no es solo expresión individual, sino forma de comunión, de transmisión de lo humano en sus múltiples registros. El poeta, en este sentido, no habla solo por sí mismo, sino por todos aquellos que han sentido, leído, deseado y perdido.

Federico García Lorca, especialmente en su *Romancero gitano*, se nutre de la cultura popular y la tradición española como fuente viva, inmediata y simbólicamente cargada. Su poesía no solo incorpora elementos del folclore andaluz, más bien gitano o los mitos rurales, sino que los eleva a una dimensión lírica donde lo popular se convierte en expresión de lo trágico, lo erótico y lo ritual. En García Lorca, la cultura tradicional no es un repertorio distante, sino una materia palpitante que el poeta transforma en mito moderno, con una intensidad emocional que busca conmover y convocar fuerzas colectivas. Su poética, en este sentido, se inscribe en una lógica de encarnación: el poeta se sumerge en lo popular para extraer de allí una verdad estética y existencial. Luis Alberto de Cuenca, por el contrario, se aproxima a la cultura popular y a la tradición española desde una perspectiva más reflexiva, intertextual y distanciada. Aunque también recurre a referentes del imaginario colectivo —desde el romancero hasta el cine, pasando por la mitología grecolatina y la literatura medieval— su uso de estos elementos no responde a una búsqueda de autenticidad emocional, sino a una estrategia de construcción cultural. En el madrileño, lo popular y lo tradicional no son vivencias inmediatas, sino materiales simbólicos que el poeta organiza, reinterpreta y recontextualiza dentro de un proyecto estético que privilegia la ironía, la elegancia y la erudición. Esta diferencia revela dos modos de entender la relación entre poesía y cultura. García Lorca bebe de la tradición como quien se deja poseer por una fuerza ancestral; De Cuenca la utiliza como quien dispone de una biblioteca infinita, un archivo de voces y formas que puede activar según las necesidades de su discurso lírico. En lugar de dramatizar lo popular, lo cita; en lugar de encarnarlo, lo estiliza. Así, su poesía se convierte en un espacio de diálogo entre lo culto y lo popular, donde la tradición española no es un

destino, sino un recurso, un bagaje cultural que permite articular una voz poética consciente de su lugar en la historia literaria. Esta operación no implica una pérdida de profundidad, sino una transformación del pathos lorquiano en carácter de cuño clásico. De Cuenca no busca conmover desde la emoción primaria, sino desde la inteligencia afectiva que reconoce en lo popular una forma de sabiduría compartida, una estética de lo cotidiano que puede ser elevada mediante el juego literario. En este sentido, su poesía no se limita a reproducir la tradición, sino que la reinscribe en un horizonte contemporáneo, donde el lector puede reconocerse tanto en la cita culta como en el guiño popular. La poesía de Luis Alberto de Cuenca revela una filiación estética con Federico García Lorca, especialmente en el uso de imágenes evocadoras que buscan condensar emociones complejas en figuras de alto poder simbólico. Sin embargo, esta influencia no se traduce en una mera imitación estilística, sino en una relectura crítica que transforma el legado lorquiano en clave contemporánea.

Mientras García Lorca, en etapas como la de *Poeta en Nueva York*, se entrega a una visión exuberante, de raíz surrealista y marcada por la angustia existencial, De Cuenca opta por un lenguaje más depurado, irónico y personal, que rehúye el exceso simbólico para abrazar un lirismo contenido y reflexivo. En García Lorca, la metáfora opera como explosión: el caballo, la luna, la sangre, el ángel caído, todos ellos irrumpen en el poema con una fuerza visionaria que desborda los límites de la lógica discursiva. Su poesía, especialmente en sus momentos más radicales, se construye desde la intensidad emocional y la ruptura formal, buscando conmover desde lo irracional, lo onírico y lo visceral. De Cuenca, en cambio, proyecta sus imágenes en un marco más racionalizado, donde la metáfora no estalla, sino que se insinúa, se desliza con elegancia y se enmarca en un universo cultural que incluye la mitología clásica, la literatura medieval, el cine y la cultura pop. Este giro estilístico implica también una transformación del sujeto poético. Mientras García Lorca se presenta como médium de fuerzas colectivas, De Cuenca construye un yo lírico más íntimo, aunque abstracto, que reflexiona sobre la experiencia desde una distancia crítica. Sus imágenes, aunque evocadoras, no buscan el desgarro, sino la resonancia emocional en clave intelectual. El lector no se enfrenta a un torbellino simbólico, sino a una constelación de referencias que, al entrelazarse, generan una emoción contenida, una melancolía lúcida que sustituye al pathos lorquiano por una elegancia resignada. En este sentido, De Cuenca no renuncia a la potencia de la imagen, pero la somete a una economía expresiva que privilegia la claridad, la ironía y la intertextualidad. Su lirismo, aunque influido por García Lorca, se distancia de la exuberancia surrealista para construir una poética donde la metáfora es vehículo de reflexión. Esta operación revela una sensibilidad moderna, consciente de la tradición pero también de sus límites, que busca en la imagen no solo la belleza, sino la inteligencia afectiva que permite al lector reconocerse en ella. La influencia de Federico García Lorca en la poesía de Luis Alberto de Cuenca constituye un ejemplo paradigmático de cómo la tradición puede operar no como modelo a imitar, sino como matriz a reinterpretar. Lejos de reproducir los rasgos estilísticos o temáticos del granadino, De Cuenca se apropia de ciertos gestos lorquianos —la potencia de la imagen, la vocación de universalidad,

el diálogo con lo popular— para someterlos a un proceso de depuración formal y resignificación cultural. Esta operación revela una sensibilidad distinta, más contemporánea, más irónica, más consciente de la hibridez del presente.

Comparar el poema *El poeta pide a su amor que le escriba* de Federico García Lorca con el poema *Soneto del amor de oscuro* del poeta madrileño permite observar cómo dos voces líricas, separadas por generaciones y contextos culturales, dialogan en torno a la experiencia amorosa desde registros estéticos profundamente distintos. García Lorca, en su soneto, construye una súplica íntima, marcada por la vulnerabilidad, el deseo y la espera. El poema se inscribe en una tradición clásica, pero la carga emocional que lo atraviesa — la necesidad de ser nombrado por el otro, de recibir una palabra que redima el silencio — lo convierte en una expresión radical de la dependencia afectiva y del amor como herida abierta. Luis Alberto de Cuenca, al titular su poema *Soneto del amor de oscuro*, establece un vínculo explícito con el universo lorquiano, pero lo transforma desde una sensibilidad moderna, irónica y culta. Su soneto no reproduce la súplica ni la intensidad emocional de Lorca, sino que propone una relectura distanciada, donde el amor se presenta como experiencia estilizada, intelectualizada y atravesada por el juego intertextual. El adjetivo "de oscuro", que en Lorca remite a lo clandestino, lo reprimido y lo trágico, se convierte en De Cuenca en guiño, en desplazamiento, en reapropiación crítica. Ambos poemas comparten la forma del soneto como espacio de contención formal, pero divergen en su tratamiento del deseo y del yo lírico. Mientras García Lorca se revela en su vulnerabilidad íntima, De Cuenca articula una voz más conceptual, que facilita la identificación del lector al margen de los condicionamientos biográficos. El amor, en García Lorca, es súplica; en De Cuenca, es evocación culta. El primero dramatiza la ausencia; el segundo la contempla con elegancia resignada.

En definitiva, la influencia de García Lorca en De Cuenca se manifiesta como punto de partida para una poética transformada, que asume la tradición como impulso creativo y no como límite. El gesto de reescritura que articula el *Soneto del amor de oscuro* no es solo homenaje, sino también desplazamiento, actualización y crítica. En ambos textos, el amor se convierte en espejo de lo humano, pero mientras García Lorca lo canta desde la herida, De Cuenca lo piensa desde la distancia. Y en ese contraste, se revela no solo una diferencia de estilo, sino una evolución de la sensibilidad poética española.

El estudio de *La casada infiel* del granadino y *La malcasada* del madrileño permite observar cómo dos poetas de distintas generaciones abordan el motivo de la mujer casada desde perspectivas estéticas, éticas y culturales profundamente distintas, aunque en diálogo implícito. García Lorca, en su romance, construye una escena de deseo furtivo y transgresión, marcada por la sensualidad, el ritmo popular y una ambigüedad moral que oscila entre la celebración del encuentro erótico y la constatación de una frustración latente. La mujer casada aparece como figura de deseo, pero también como símbolo de una libertad imposible, atrapada en convenciones sociales que el poema apenas insinúa. Luis Alberto de Cuenca re-

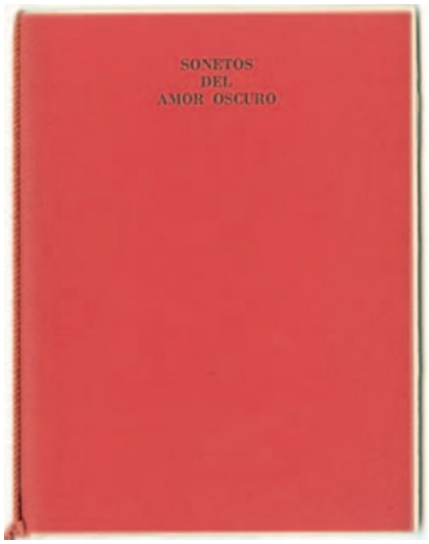
toma este motivo en *La malcasada*, pero lo transforma desde una sensibilidad más irónica, culta y contemporánea. Su poema no se inscribe en la tradición del romance popular, sino en una lírica que juega con el distanciamiento, la intertextualidad y la crítica cultural. La figura femenina ya no es objeto de deseo furtivo, sino sujeto de una reflexión sobre el desencanto, la rutina y la erosión del vínculo amoroso. El título mismo — *La malcasada* — introduce una dimensión ética y social que García Lorca evita nombrar, y que De Cuenca explora con lucidez y sarcasmo. Ambos textos, sin embargo, comparten una preocupación por las tensiones entre deseo y norma, entre lo íntimo y lo social, entre lo vivido y lo representado. Pero mientras García Lorca dramatiza estas tensiones desde la intensidad emocional y la imaginería popular, De Cuenca las contempla desde la distancia crítica, el guiño erudito y la economía expresiva. El resultado es una reescritura que no niega el legado lorquiano, sino que lo actualiza, lo problematiza y lo convierte en materia de reflexión. En definitiva, *La casada infiel* y *La malcasada* dialogan como dos momentos de una misma inquietud poética: la exploración de lo femenino en su relación con el deseo, la frustración y la cultura. La influencia de García Lorca en De Cuenca se manifiesta aquí como primer paso para una poética transformada, que convierte la tradición en impulso creativo y la experiencia literaria en espejo de lo humano. Así, el gesto de reescritura no es solo homenaje, sino también crítica, continuidad y renovación.

La comparación entre las poéticas de Federico García Lorca y Luis Alberto de Cuenca ofrece aún un amplio campo de investigación por desarrollar, especialmente en lo relativo a las estrategias de reescritura y reelaboración intertextual de materiales literarios heredados. En este sentido, resulta particularmente significativo el abordaje del «tema del incesto», que García Lorca articula en el poema *Thamàr y Amnòn*, perteneciente al *Romancero gitano* (1928), mientras que De Cuenca lo retoma desde una perspectiva distinta en *Amour fou*, incluido en la colección *La caja de plata* (1985). El estudio comparativo de ambas composiciones, atendiendo no solo a sus dimensiones temáticas, sino también a sus recursos estilísticos y simbólicos, podría constituir el eje de una investigación crítica de notable relevancia. Tal análisis permitiría esclarecer las formas en que cada autor establece un diálogo con la tradición literaria, reformulando sus núcleos míticos y narrativos desde poéticas singulares y contextos culturales diferenciados.

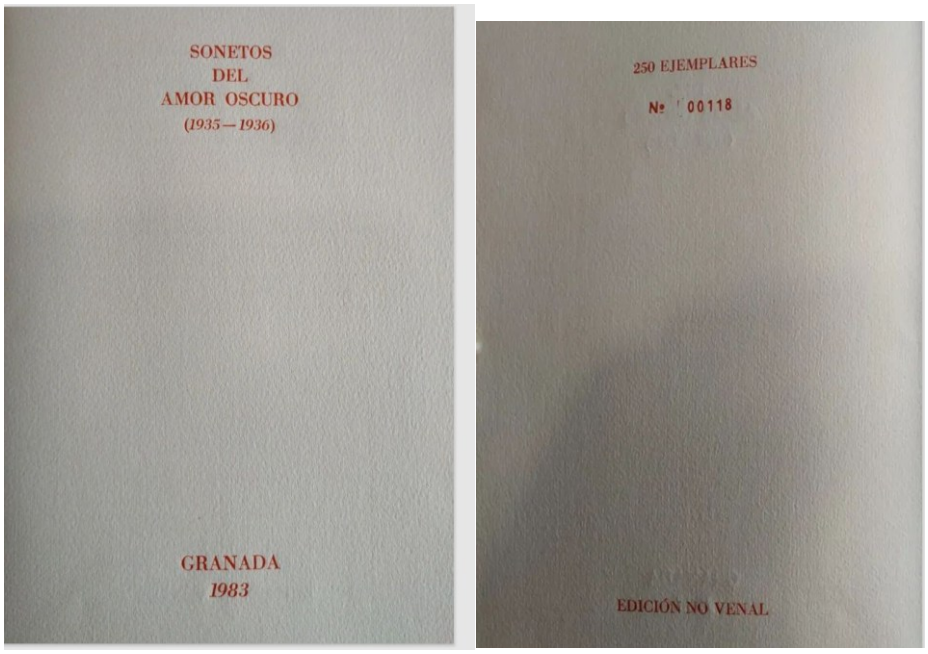
En conclusión, la herencia de García Lorca en De Cuenca no se manifiesta como una continuidad temática o estilística, sino como un punto de origen para una poética renovada. El gesto lorquiano de hacer del poema un espacio de resonancia universal se actualiza en De Cuenca como ejercicio de memoria afectiva y literaria, como forma de pensar y sentir a través de la palabra, y como espejo donde el lector puede reconocerse en la complejidad de lo humano y lo textual. La influencia, así entendida, no es repetición, sino reescritura: una tradición que se prolonga en el cambio.

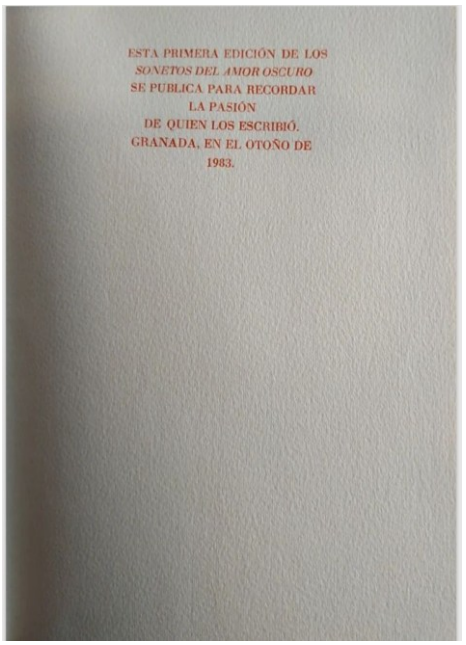
APÉNDICE

Algunas imágenes de la *edición roja* de los *Sonetos del amor oscuro:*









Portada de la revista ABC del 17 de marzo 1984:



BIBLIOGRAFÍA

ALONSO FERNÁNDEZ, Ana María, «La lengua poética de Luis Alberto de Cuenca: del mito a los novisimos», *Revista AEPE*, n. 2, 2019, pp. 13-28.

ALONSO VALERO, Encarna, «García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos*», Revista de Letras*, 54.1, 2014, pp. 111-128.

ALVAR LÓPEZ, Manuel, «Amnón y Tamar en el romancero marroquí*», Vox Romanica*, 15, 1956, pp. 241-258.

—, «García Lorca en la encrucijada (erudición y popularismo en el romance di Thamar)», *Revista de la Facultad de Filología*, 9, 1959, pp. 228-235.

—, «el romance de Amnón y Tamar (Un tema erudito en la tradición oral)», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 238-240, 1969, pp. 308-376.

AMORES FÚSTER, Miguel, «El antihéroe cínico de Lorca: La casada infiel o el sabotaje mítico de un romancero», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 33, Núm. Especial, 2015, pp. 13-27.

ANDERSON, Andrew A., «New Light on the Textual History of García Lorca's 'Sonetos Del Amor Oscuro'», *Negotiating Past and Present. Studies in Spanish Literature for Javier Herrero,* 1997, pp. 109-126.

—, «García Lorca como poeta petrarquista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. XXXVIII, 1986, pp. 495-519.

BAMPI, Massimiliano y Adrián J. SÁEZ, «Luis Alberto de Cuenca el Bárbaro: mitos, sagas y tradición germánica», *Neophilologus*, 107, 2023, pp. 279-299.

BAZÁN BONFIL, Rodrigo, «Thamar y Amnón: el Romancero Gitano entre tradición y vanguardia», *Destiempo,* 3.15, 2008, pp. 153-165.

BENUMEYA, Gil, «Estampa de García Lorca (interviú)», *La Gaceta Literaria,* 98, 1931.

BIZ, Teresa, «"Tus ojos son como tigres": Ezra Pound en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Artifara,* 22.1, 2022, Contribuciones, pp. 39-49.

BLINI, Lorenzo, «Forme metriche e traduzione nella poesia di Federico García Lorca», in *Ripensando a Federico García Lorca,* Gaeta M. C. Desiderio e M. S. Zagolin (a cura di), Bibliotheca, 2000, pp. 151-165.

BOSCÁN DE LOMBARDI, Lilia, «El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21* – 26 de agosto de 1995, *Birmingham,* vol. 4, 1998, pp. 107-114.

BRANDO, Oscar, «Federico García Lorca: Biografías del corazón», *Revista Letral,* 19, 2017, pp. 43-52.

BRIGANTI, Andrea, «"Las aguas de tu rio": per un ritratto metaforico-grammaticale dell'amato nei sonetti dell'amore oscuro di Federico García Lorca», *Torre di Babele: rivista di Letteratura e Linguistica*,1, 2003, pp. 123-132.

CAMACHO, Ana Coleto, «José alameda y un soneto de Federico García Lorca», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH),* LXVII, núm. 1, 2019, pp. 213-228.

CAPPUCCIO, Brenda L., «"Cómo es ancha y larga": la queja de la malmaridada en la poesía española», *Letras Femeninas,* 17.1-2, 1991, pp. 1-14.

CAÑAS, Dionisio, «Lorca/Cummings: una amistad más allá del bien y del mal», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, Año nº 10, Nº 52, 1988-1989, pp. 27-29.

CATTANEO, María Teresa, «Un ejemplo de la mitografía lorquiana: el romance Thamar y Amnón», en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, *Madrid*, Ediciones Istmo, 1986, pp. 381-389.

CILIA, Elisa, «El problema de la equivalencia en la traducción de la poesía. La traducción al italiano de *La casada infiel,* de Federico García Lorca», *Estudios de Traducción*, 5, 2015, pp. 43-57.

Ciortea, Raluca y Patricia Lucas, «Imágenes pop en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Revista de la Red de hispanistas de Europa Central*, 5, 2014, pp. 181-193. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=529375

COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana,* Madrid, Gredos, 1954.

COSTA, Gustavo, «La homosexualidad reprimida en la vida y en la obra *"Sonetos del amor oscuro"* de Federico García Lorca», *Revista Desenredos*, año VII, 24, 2015.

CUENCA, Luis Alberto de, «Encuentro con Luis Alberto de Cuenca», Venecia, 30 marzo 2023.

—, *Antología poética,* ed. de Javier Letrán, Madrid, Castalia, 2008.

—, *Poética y poesía,* ed. de Antonio Gallego, Madrid: Fundación Juan March, 2005. Disponible en https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/gc660.pdf

—, *Cuaderno de vacaciones,* cuarta edición, Madrid, Visor Libros, 2017 [2014].

—, *Bloc de otoño,* Madrid, Visor Libros, 2018.

—, *Los mundos y los días (poesía 1970-2009),* quinta edición, Madrid, Visor Libros, 2019 [2018].

—, *Sobre mi poesía (1971-2018),* Rodrigo Olay Valdés y Pablo Núñez Biaz, Jerez (Cádiz), 2020.

—, *Después del paraíso,* segunda edición, Madrid, Visor Libros, 2022 [2021].

—, *El secreto del Mago*, Madrid, Visor Libros, 2023.

CUETO PÉREZ, Magdalena, «Naturaleza y sociedad en las tragedias de Federico García Lorca», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras,* 33, 1983, pp. 187-200.

DADSON, Trevor J., «Art and the Distancing of Grief: Luis Alberto de Cuenca's "La caja de plata" and Its Golden Age Antecedents», *Revista Hispánica Moderna,* Año 50.2, 1997, pp. 363-381.

DEL PRADO, Javier, «Paroxismo amoroso y preciosismo en los *Sonetos del amor oscuro», Versants* 58:3, fascículo español, 2011, pp. 129-149.

DÍAZ, Epicteto, «El *"amor oscuro"* en los sonetos de García Lorca*», Draco*, n.2, 1990, pp. 35-49.

DÍAZ VIANA, Luis, «Amnón y Tamar: Romance tradicional y poema lorquiano», *Revista de Folklore,* 1b-10, 1981, pp. 3-7.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Federico García Lorca: De los *"poemas neoyorquinos"* a los *"Sonetos oscuros"», Revista Hispánica Moderna*, Año 41, 2, 1988, pp. 105-114.

DOBRIAN, Walter, «Garcìa Lorca: los Sonetos del amor oscuro como expresión culminante de su vida angustiada», *Hispania,* 88:3, 2005, pp. 456-467.

—, «"Muerto de amor" de Lorca: ¿un tercer romance Camborio?», *Hispania*, 84.3, 2001, pp. 399-405.

DOLFI, Laura, «García Lorca en Italia: la primera recepción», *Anales de Literatura Española*, 40, 2024, pp. 61-80.

EISENBERG, Daniel, «Reaction to the Publication of the Sonetos de amor oscuro», *Bulletin of Hispanic Studies,* 65, 1988, pp. 129-139.

FERNÁNDEZ ÚBEDA, Jesùs, «Entrevista. Luis Alberto de Cuenca». Zenda libros (2018). Fecha de consulta 22/02/2025. Disponible en: https://www.zendalibros.com/luis-alberto-cuenca-espero-bienestar-todos-no-avance-la-policia-lo-correcto/

FERRERA LAGOA, Alberto, «De ríos, jacintos y lugares oscuros: el tema del amor homosexual en *"pequeño vals vienés"* de Federico García Lorca», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XLV, 2022, pp. 357-370.

FRATTALE, Loretta, «Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2007.

GARCÍA JURADO, Francisco, «La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del *"Soneto gongorino"* de García Lorca», *Literatura: teoría, historia, crítica,* 19·1, 2017, pp. 11-37.

GARCÍA LÒPEZ, Miguel, «Sujetos poéticos queer: género, espacio y tiempo en la poesía tardía de García Lorca», *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44, 2021, pp. 251-277.

GARCÍA LORCA, Federico, *Sonetos del amor oscuro – Diván del Tamarit,* Edición y prólogos de Luis Alberto de Cuenca, Reino de Cordelia, Madrid, 2022.

—, *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1962.

—, *Gioco e teoria del duende,* a cura di Enrico Di Pastena, Milano, Adelphi Edizioni, 2007.

—, *Poesie d'amore,* a cura di Pietro Menarini, Ugo Guanda Editore, Milano, 2008.

—, *Sonetos del amor oscuro,* Flores rares ediciones, Septiembre 2018.

—, *Antología poética,* José Luis Ferris eds., Editorial Planeta, Barcelona, 2019.

—, *Romancero gitano (edición facsimilar de la primera edición de Madrid, Revista de Occidente 1928),* Jdej Editores, Madrid, 2020.

—, *Poeta en Nueva York,* edición de María Clementa Millán, Catedra, Madrid, 2022.

GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo (de Fuente Vaqueros a Madrid),* Fundación Federico García Lorca, Granada, 1997.

GARCÍA MONTERO, Luis, *Un lector llamado Federico García Lorca,* Penguin Random House, Barcelona, 2016.

GARLINGER, Patrick Paul, «Voicing (Untold) Desires: Silence and Sexuality in Federico García Lorca's *"Sonetos del amor oscuro" », Bulletin of Spanish Studies*, LXXIX, 2002, pp. 709-730.

GIBSON, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: 1898 – 1936,* Debolsillo, Barcelona, 2016.

—, *Cuatro poetas en guerra,* Penguin Random House, Barcelona, 2019.

GIMÉNEZ, Facundo, «Luis Alberto de Cuenca en el país de Tintín», *V Congreso Internacional Celehis de literatura,* 2017, Disponible en: http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/372/Luis_Alberto_de_Cuenca_en_el_pa_s_de_Tint_n_d%20(1).pdf?sequence=1 [Consulta: 22. 02. 2025]

—, «*"La épica persiste":* Entrevista a Luis Alberto de Cuenca*», Celehis – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 26, n. 34, Mar del Plata, Argentina, 2017, pp. 184-191.

—, «El alejandrinismo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Recial*, Vol. XII, n. 19, 2021.

—, *La línea clara. La poesía de Luis Alberto de Cuenca,* Editorial Renacimiento, Sevilla, 2022.

—, «Écfrasis y seducción: las imágenes en la poesía de Luis Alberto de cuenca», *Signos Literarios*, vol. XIX, núm. 37, 2023, pp. 110-132.

GÓMEZ LANCE, Betty Rita, «Muerte y Vida en el Drama de Federico García Lorca», *Hispania*, 43.3, 1960, pp. 376-377.

GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en Poesía (1970- 1989) de Luis Alberto de Cuenca», en ed. T. Blesa et alii, *Actas del IX Simposio de Literatura General y Comparada, tomo II*, Zaragoza, Universidad, 1994, pp. 133-151.

GÜNTER, Georges, «Entusiasmo y crítica: Gustav Siebenmann, lector de la obra poética de Federico García Lorca», *Ibero,* 80, 2014, pp. 215-232.

HERNÁNDEZ, Mario, «Jardín deshecho: los *Sonetos* de Garcìa Lorca», *El Crotalón,* 1, 1984, pp. 193-228.

KRYNEN, Jean, « Lorca y la tragedia », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 9, 1967, pp. 85-95.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel, «*"Compulsory poetry":* an interview to Luis Alberto de Cuenca», *Littera Aperta* 1, 2013, pp. 77-82.

LA MADRID VIVAR, Pablo Lenin, «Homosexualidades póstumas: poéticas queer en Sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca», *Desde el Sur*, 14.3, Lima, pp. 1-25.

LANZ, Juan José, «En la Biblioteca de Babel: Algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca»*, Revista Hispánica Moderna*, Año 53.1, 2000, pp. 242-268.

—, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68,* Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 400.

—*, «"Hacer versos con todo y sobre todo":* Título, transtextualidad e ironía textual en algunos poemas de Luis Alberto de Cuenca»*, Versants*, 66:3, fascículo español, 2019, pp. 35-57.

LETRÁN, Javier, *La poesía posmoderna de Luis Alberto de Cuenca,* Sevilla, Renacimiento, 2005.

LEUCI, Verónica, «Eros y Thánatos: la mística del amor en los Sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 40, 2008.

LOCATELLI, Milena, «Lo spazio nel teatro tragico di Federico García Lorca», *Orillas*, 1, 2012, pp. 1-23.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Augusta LÒPEZ BERNASOCCHI, «Un clásico moderno. Libros recientes sobre la obra de Federico Garcìa Lorca», *Iberoamericana,* VIII, 29, 2008, pp. 191-204.

LÓPEZ CASTRO, Armando, «La aventura poética de federico García Lorca», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* Año LXVI, 1990, pp. 167-212.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, «La mirada de Lorca a los clásicos», *Anuario de estudios filológicos*, 24, 2001, pp. 285-301.

LÓPEZ OJEDA, Esther, «Lorca y la tragedia griega. El caso concreto de *"Bodas de sangre"», Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales: Universidad de La Rioja, Logroño*, 22-24 de octubre 2007, coord. por María José Castillo Pascual, Silke Knippschild (ed. lit.), Marta García Morcillo (ed. lit.), Carmen Herreros González (ed. lit.), 2008, pp. 747-764.

LORENZO GRADÍN, Pilar, «La canción de la malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto», en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del congreso internacional Lyra mínima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001),* coord. Pedro Manuel Piñero y Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 189-208.

LUQUE MOYA, Gloria, «El desgarrador canto a la muerte. Análisis filosófico de la obra de Federico García Lorca», *Claridades. Revista de filosofía*, 12/1, 2020, pp. 307-325.

MANRIQUE, Jaime, «Federico García Lorca and Internalized Homophobia», en *Eminent maricones: Arenas, Lorca, Puig and me,* University of Wisconsin Press, 1999, pp. 70-102.

MARTÍN BARRACHINA, Antonio, «La voz al mito debida: reescritura y desmitificación de la mitología y la épica clásicas en el ciclo troyano de Luis Alberto de Cuenca», *Revista de Literatura,* 86, 2024, pp. 1-21.

MARTÍNEZ, Fulgencio, «Por fuertes y calles del tiempo. Conversaciones con … Luis Alberto de Cuenca», *Ágora,* 27, 2012, pp. 45-54.

MARTÍNEZ, José Enrique, «Reescrituras: *"El caballero, la muerte y el diablo"* de Luis Alberto de Cuenca», *Itinerarios*, 6, 2007, pp. 263-281.

MARTÍNEZ OLIVA, Jesùs, «Dibujar lo indecible: La poliédrica presencia de la homosexualidad en la plástica poética de Federico García Lorca», *Estudios Hispánicos,* 29, 2021, pp. 25-33.

MATAS CABALLERO, Juan, «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro», Contextos XVII-XVIII*, 33 -36, 1999-2000, pp. 361-384.

MAYORAL, Carlos, *Lorca. Entre la luna y el deseo,* Oberón Eds., Madrid, 2023.

—, *Yo no maté a Federico,* Editorial Planeta, Barcelona, 2022.

MEDINA VICARIO, Miguel, «La tragedia en Lorca», *Acotaciones: revista de investigación teatral,* n. 1, 1998, (Ejemplar dedicado a: Federico García Lorca), pp. 42-53.

MENÉNDEZ, Xaime Martínez, «"*Las Dos Lunas De Barsoom":* La Poesía De Ciencia Ficción De Luis Alberto De Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 147-168.

MORENO JIMÉNEZ, Sergio, «Los arreglos del jardín sobre el texto de los sonetos de García Lorca», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 99, Nº. 319, 2019, pp. 301-325.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, «La intuición rítmica en Federico García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, Año 34, No. 1/2, Homenaje a Federico de Onís (1885-1966), Volumen I, 1968, pp. 363-375.

NEWTON, Candelas, «Los paisajes del amor: iconos centrales en los *"Sonetos"* de Lorca», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 11, n. 1/2. Special Issue in Honor of Federico García Lorca, 1986, pp. 143-159.

NOGUÉS BRUNO, María, «"La bella malmaridada" en el auto *La adúltera perdonada* de Lope de Vega: de la condena medieval al perdón sacramental pasando por la comedia», *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro,* 5.2, 2017, pp. 121-132.

NÚÑEZ, IRIS IRIMIA, «Noche del alma para siempre oscura: Lorca y San Juan de la Cruz en los Sonetos del amor oscuro», *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*, vol. 0, 2019, pp. 36-41.

OGNO, Lia, «Thamar y Amnón di Federico García Lorca. Una traduzione», *Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies*, n. 23 Special Issue. 2019, pp. 175-183.

OTERO SECO, Antonio, «Una conversación inédita con FGL», *Mundo Gráfico*, Madrid, 24 febrero 1937.

PELÁEZ, María José, «Luis Alberto de Cuenca: *"Mi biblioteca es una cartografía de mi propia alma"»*, *Déjate de Historias*, es Radio, 18 julio 2014, en red.

PEZZINI, Sara, «Claves gongorinas en un soneto de Lorca», *AnMal Electrónica*, 38, 2015, pp. 63-73.

—, «Entrevista a Luis Alberto de Cuenca», *SigMa, Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo,* n. 8, 2024, pp. 468-480.

PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J., «*"Dulce y lejana voz por mí gustada":* los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca frente a Para Mirta (sonetos barrocos) de Antonio Gala», *Artifara.* 24.2, 2024, Contribuciones, pp. 255-265.

PLOWER, Freya, «La rebeldía de Lorca contra las normas españolas», *The Kennesaw Tower Undergraduate Foreign Language Research Journal*, vol. 1, article 3, 2008.

RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván, «El matrimonio y la fidelidad en *"La casada infiel"* de Federico García Lorca», *Ius Inkarri: Revista de la Facultad de Derecho y Ciencia Política de la Universidad Ricardo Palma*, 6.6, 2017, pp. 229-238.

RODRÍGUEZ MATA, Lydia S., «Ecos de la lírica popular y tradicional en el poema *"La casada infiel",* de Federico García Lorca», *Boletín de Literatura Oral*, 12, 2022, pp. 168-181.

SÁEZ, Adrián J., «*"No merece la pena vivir tanto":* las drogas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Artifara,* 20.1, 2020, pp. 315-324.

—, «*"No seas tonta":* el juego intertextual de *"La malcasada"* de Luis Alberto de Cuenca», *Artifara,* 24.1, 2024, Contribuciones, pp. 241-254.

—, «Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *"Haré un poema de la pura nada": la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, 2019, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-28.

SAINZ BORGO, Karina, «Nuevas noticias de los viejos papeles de García Lorca», *ABC Cultural*, Madrid, 4 enero 2025.

SALATINO DE SUBIRÍA, María Cristina, «Yerma. Por qué poema trágico y no tragedia poética», *Revista de Literaturas Modernas,* Número 35, 2005, pp. 143-161.

SALAZAR RINCÓN, Javier, «Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca», *Revista de Literatura*, LXI, 122, 1999, pp. 495-519.

SMUGA, Lukasz, «Los traductores polacos ante la dimensión homosexual de la poesía de Federico García Lorca: retos y malentendidos», *Estudios Hispánicos* XXX, 2022, pp. 57-80.

SOLER-QUÍLEZ, Guillermo, «Cómics y álbumes ilustrados sobre Federico García Lorca: obra y vida ¿gay?», *Cuaderno 123, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 2020/2021, pp. 173-184.

STRAZZA, Elena, «*"Hola mi amor, yo soy el lobo":* el erotismo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Artifara,* 21.2, 2021, Contribuciones, pp. 195-208.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: Los mundos y los días. Poesía 1970-2002», *Dicenda. Cuaderno de Filología Hispánica*, 29, 2011, pp. 289-299.

TAPIA, Juan Luis, «El romancero lorquiano. Los cuatro hombres del poeta», *2008,* disponible en http://www.ideal.es/jaen/20081005/cultura/romancerolorquiano-cuatro-hombres-20081005.html.

TERRADAS, José Carlos, «Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos», *Miscelánea medieval murciana* 31, 2007, pp. 149-160.

UTRERA MACÍAS, Rafael, «Filmografía de García Lorca: de agujero negro en el franquismo a constelación del audiovisual contemporáneo», *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 33, No. 2, El Teatro de Federico García Lorca en la Construcción de la Identidad Colectiva Española, 2008, pp. 395-410.

VARELA ÁLVAREZ, Violeta, «El concepto de tragedia en la trilogía rural lorquiana», *Stichomythia*, 9, 2009, pp. 89-107.

VÍLCHEZ DÍAZ, Mercedes, «Elementos rituales y formales en la trilogía inacabada de Federico García Lorca», *Philologia hispalensis*, n. 7, 1992, pp. 77-90.

VILLENA, Luis Antonio de, «La sensibilidad homoerótica en el *Romancero Gitano*», *Castilla, Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 501-516.

WAHNÓN, Sultana, «La recepción de García Lorca en la España de la posguerra», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIII, 2, 1995, pp. 409-431.

WOJTYSIAK-WAWRZYNIAK, KATARZYNA, «Las inspiraciones griegas en la trilogía dramática de la tierra española de Federico García Lorca», *Collectanea Philologica*, XVI, 2013, pp. 175-184.