

FORMAS ZEJELESCAS EN EL *LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS*

POR ADRIANO DUQUE

Desde que en 1912 Julián Ribera propusiera a propósito de un discurso sobre la poesía de Ibn Quzman un origen romance para las formas estróficas árabes, los medievalistas como Luis Massignon expresaron con entusiasmo la influencia de la poesía árabe en autores como Guillaume IX o el *dolce stil nuovo* de Guido Guinzelli¹. Para Ramón Menéndez Pidal, cuyos estudios se centraban mayormente en la península ibérica, la tesis de Julián Ribera tenía especial interés, ya que tendía un puente entre las formas populares poéticas del siglo XX y la poesía medieval². La atención de Menéndez Pidal se dirigió hacia la perduración de formas estróficas como el zéjel. Veía en el zéjel la clave esencial para comprender la perduración y simbiosis de diferentes formas poéticas. Las ideas de Menéndez Pidal encontraron un eco directo en la obra de Federico García Lorca, quien no sólo imitó la estrofa árabe sino que la utilizó para articular una

1. Louis MASSIGNON, *La passion de Husayn Mansûr Al-Hallaj*, Gallimard, París, 1975, p. 176. Sobre la influencia de la poesía popular en la generación del 27, v. Margit FRENK, “Ramón Menéndez Pidal: poesía popular española y otros temas”, *Revista de literaturas populares*, 15: 1 (1951), pp. 223-250.

2. Julián RIBERA TARRAGÓ y Enrique GARCÍA GÓMEZ, “Poesía popular: el zéjel”, *Litoral*, 109 (1983-1984), pp. 101, 103-108.

teoría poética que se inició con los zéjeles del *Diván del Tamarit* y que culminó con la publicación del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en 1935³.

La relación entre Ramón Menéndez Pidal y Federico García Lorca remonta al ciclo de conferencias que Enrique de Mesa organizó en 1919 en el Ateneo de Madrid. Según Enrique de Mesa, el propósito del ciclo era exponer la “cristalización popular de la epopeya”⁴. En las sesiones del Ateneo participaron autores como Eduardo Marquina, Antonio G. Solalinde, Manuel de Sandoval, César Arroyo o Alfonso Hernández Catá⁵. La conferencia inaugural corrió a cargo de don Ramón Menéndez Pidal, quien leyó el discurso titulado “La primitiva poesía lírica española”. En su discurso, desafiaba la noción de que la poesía lírica no se desarrolló bien en épocas primitivas, y sugería en cambio que es un arte que florece en ambientes refinados como las cortes reales. Don Ramón señaló además que la lírica castellana temprana se cultivó en lengua gallega y ejerció una influencia decisiva en la literatura provenzal. A pesar de la percepción de extranjería del arte lírico temprano, don Ramón postula que todo género literario debe tener raíces nacionales o populares⁶.

En 1918, García Lorca escribía al poeta sevillano Adriano del Valle y le comunicaba su entusiasmo con la poesía popular: “Me dedico ahora a recopilar la espléndida polifonía interior de la música popular granadina”⁷ y en enero de 1921, comunicaba a su familia su entusiasmo por la música tradicional:

3. Sobre la influencia de la poesía popular en García Lorca, v. Luis SUÁREZ ÁVILA, “Fuentes, paisaje e interpretación cabal de García Lorca”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (2007), https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19692/fuentes_suarez1_Culturas_2007_N4.pdf?sequence=1&isAllowed=y

4. Enrique de MESA, “Figuras del romancero”, *Revista España*, 27 febrero 1919, p. 10.

5. Gladys GRANATA DE EGÜES, *Recuerdo y homenaje a Federico García Lorca en su centenario, 1898-1998*, Fundar, México, 1999, p. 29.

6. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española: leído en la inauguración del curso de 1919-1920*, Espasa Calpe, Madrid, 1919, p. 342. Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Sobre primitiva lírica española”, *Cultura Neolatina*, 3 (1943), pp. 201-213.

7. F. GARCÍA LORCA, *Epistolario completo*, p. 47.

La otra noche hablé en el salón de la Residencia de las canciones granadinas y no podéis imaginar lo que gustaron. Esto me valió unas cuantas ovaciones de los compañeros residentes. Es una verdadera lástima que no estén recogidas más, pues el director me encargó que otra noche continuara⁸.

En octubre de 1926, en carta a Melchor Fernández Almagro, vemos que sigue con su idea antes anunciada de un cancionero que nunca apareció:

Emilio Prados me ha encargado una colección de libros de canciones populares y romances que pienso organizar enseguida. En ellos saldrá a la luz por fin el cancionero granadino tan importante para esta clase de estudios todavía inédito⁹.

Poco tiempo después, en 1920, Menéndez Pidal y García Lorca volvieron a encontrarse en Granada, donde el poeta le sirvió de cicerone y donde se ofreció a ayudarle. Al despedirse, García Lorca se comprometió a seguir enviándole romances, pero olvidó pronto su promesa¹⁰. Don Ramón se refirió a este encuentro en su libro *Romancero Hispánico*, y se lamentó de que la “juventud y poesía” de García Lorca le hubieran hecho olvidar su oferta de ayuda, aplicándose por el contrario “a transfigurar ese género ínfimo con genial fuerza imaginativa, maravillosa metaforización y poderoso lirismo”¹¹.

El primer concurso de Cante Jondo en Granada, que se celebró los días 13 y 14 de junio de 1922, cristalizó el interés de García Lorca por las formas primitivas de cante andaluz. En su conferencia, “Importancia histórica del primitivo cante andaluz”, analizó la significancia histórica y artística del “cante jondo” como forma primitiva del canto andaluz influida a su vez

8. F. GARCÍA LORCA, *Epistolario Completo*, ed. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Cátedra, Madrid, 1997, p. 96.

9. F. GARCÍA LORCA, *Epistolario Completo*, p. 383.

10. Penina MELLER, “Federico García Lorca (1898-1936). Lo gitano y lo judío en su vida y su obra”, en *Actas AEPE XXXV Congreso Almería hacia el 2005: lengua, historia, arte, economía y turismo*, Almería, AEPE-Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2000, p. 59.

11. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Espasa Calpe, Madrid, 1953.

por tres eventos históricos que moldearon su estilo musical: la adopción del canto litúrgico por la Iglesia española, la invasión musulmana y la llegada de los gitanos a España, que fueron los que dieron al cante jondo su forma definitiva. Aunque resalta la influencia gitana, García Lorca aclara que el cante jondo tiene raíces profundas en Andalucía, con características que sugieren un origen prehistórico similar a la música india. Para ello, García Lorca se remitió a los trabajos de Felipe Pedrell y Manuel de Falla, quienes encontraron elementos del canto litúrgico bizantino en la *siguiriya*. García Lorca lamentaba la incomprensión y el desprecio histórico hacia el cante jondo, asociado injustamente con ambientes marginales, y aboga por su reconocimiento como una expresión pura de la cultura española.

Los trabajos de Menéndez Pidal proporcionaron a García Lorca un modelo de creación poética que tenía como referencia una poesía donde la “geografía y el cielo triunfan de la biblioteca”¹². Por otro lado, García Lorca encontró en la métrica del *zéjel* el modelo de poesía popular que sin duda inspiró su interés por una poesía arábigoandaluza a medio camino entre las formas estróficas árabes y los temas del amor cortés. Las posibilidades del *zéjel* andalusí quedaron plasmadas en la versión que García Lorca grabó de la canción de “Las tres morillas” en 1931 y que sin duda debía mucho a la reconstrucción zejelesca llevada a cabo por Menéndez Pidal¹³. Lejos sin embargo de imitar la versión de su maestro, García Lorca incorporó una glosa al estribillo tradicional, creando un producto nuevo a partir de elementos heterogéneos¹⁴. A través de esta particular transformación, García Lorca comprendió el valor que el *zéjel* podía tener para encontrar nuevas vías de expresión poética, lo que le llevaría a una serie de ensayos e intentos que culminarían con la publicación en 1935 del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

12. F. GARCÍA LORCA, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, *Revista Residencia*, 3:4 (1932), p. 95.

13. Julián ROZAS ORTIZ, “Crear en tradición: acerca del motivo de las tres morillas en la poesía del siglo XX”, en Santiago FORTUÑO LLORENS y Tomás MARTÍNEZ ROMERO, eds., *Actes del VII Congr s de la Associació Hispanica de Literatura Medieval*, 3, Universidad Jaime I, Castellón, 1997, p. 303.

14. Ibidem.

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón... Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas¹⁵.

Una lírica primitiva

En su expresión más simple, el zéjel es una composición estrófica dividida en tres partes: un prelude, una mudanza y un verso de vuelta que repite la rima del prelude¹⁶. Con motivo de la publicación de su libro *Poesía árabe y poesía europea* (1938), Menéndez Pidal defendía la importancia del zéjel como clave para entender la deuda de la poesía tradicional con la poesía popular y con la estrofa románica europea. Partiendo de las composiciones de Ibn Quzman, don Ramón describió una serie de rasgos formales propios de la poesía zejelezca. Uno de estos rasgos se cifraba en la rima inicial (AA, ádda[AA]), dando idea de un préstamo formal que se repetía al principio del canto de la *muwassshahah*¹⁷. Entre otros ejemplos, Menéndez Pidal señalaba el caso paradigmático de la Cantiga 200 de Alfonso X, que utilizaba el esquema estrófico del zéjel como elemento característico del canto religioso y donde el refrán inicial se repetía como verso de vuelta:

Santa María loei
et loo et loarei
 Ca ontr'os que oge nados
 son d'omees muit'onrrados
 a mí á ela mostrados
 mais bees que contarei
*Santa Maria loei...*¹⁸

15. F. GARCÍA LORCA, "El Cante jondo (Primitivo Canto Andalúz)", en *La mirada joven: (estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Universidad, Granada, 1997, p. 53.

16. FRANCISCO MARCOS MARÍN, "Observaciones preliminares sobre el zéjel de Al-Andalus", *Revista de Filología Románica*, vol 3, 1985, p. 290.

17. R. MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía árabe y poesía europea", *Bulletin Hispanique*, 40:4 (1938), p. 354.

18. R. MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía árabe y poesía europea", p. 360.

Alfonso X sabía que, al aplicarse a fines religiosos, la poesía se vinculaba con los valores de la monarquía y encajaba en lo que Menéndez Pidal identifica como un producto de la influencia árabe. Para Emilio García Gómez, quien en 1933 publicaba el *Cancionero* de Ibn Quzman, la verdadera aportación de la poesía árabe radicaba no en la perfección de expresión y estilo, sino en la espontaneidad de lo popular, que mezclaba el realismo del sentimiento poético con una serie de juegos y burla. Según García Gómez, el secreto del zéjel radicaba no en la excelencia de estilo, sino precisamente en la simplicidad de una rima donde la métrica se adecuaba a la literatura popular y adoptaba un “cómputo silábico en el que el acento sustituye la cantidad –breve o larga– de la sílaba”¹⁹.

Al describir la composición del zéjel andalusí, Menéndez Pidal precisaba que lo esencial de la estrofa zejelesca no era el estribillo sino “aquel cuarto verso de vuelta con rima igual a través de todas las estrofas de la canción” que se apreciaba en la poesía de autores como Guillaume IX. Esto le permitía relacionar esta poesía con el “verso unisonante de vuelta” de los villancicos españoles²⁰. Por otro lado, el descubrimiento de los zéjeles árabes permitió reconocer su importancia como “forma propia y corriente en la lírica popular castellana”²¹.

Las ideas pidalianas del zéjel debieron inspirar el concepto lorquiano de la poesía popular y quedaron plasmados en algunos primeros intentos en el *Diván del Tamarit* (1934). Luego reaparecen en la primera parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), donde García Lorca combina la métrica del zéjel con el motivo castellano del *plahn* o *plantus*. En este poema, las formas de la poesía popular coexisten con el uso de una métrica rítmico acentual o cuantitativa que se aleja cada vez más de la forma del villancico. García Lorca parece aceptar el carácter híbrido de la estrofa zejelesca como representación de la tradición poética. La poesía popular se combina con la forma tradicional, generando

19. Emilio GARCÍA GÓMEZ, *Cinco poetas musulmanes*, Espasa, Madrid, 1959, p. 151.

20. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía árabe y poesía europea”, p. 384.

21. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía árabe y poesía europea”, p. 37.

a su vez una nueva forma de expresión²². El énfasis aquí queda puesto en el tercer verso, que es el que lleva el mensaje y donde se glosa el estribillo:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.

Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde²³.

Los temas de la poesía popular

La teoría pidaliana sobre el origen árabe de la poesía popular arranca de las ideas de Alfred Jeanroy sobre el origen zejelesco de la poesía andalusí. Pero mientras que Jeanroy veía en este origen una prueba de la influencia de la poesía latina, Menéndez Pidal aboga por un origen árabe y se basaba para ello en los temas de la canción de alba que luego aparecerán en la lírica europea y la ausencia de los temas propiamente islámicos de las casidas como la vida nómada o el desierto, abogando por un origen netamente español que hacía que las formas románicas andaluzas se mezclaran con el árabe vulgar²⁴. “El zéjel –escribe Menéndez Pidal– a la vez que olvidado de los temas literarios islámicos, aparece empapado en la vida cotidiana del musulmán andaluz, y contagiado de costumbres mozárabes”²⁵.

Según apunta Menéndez Pidal, la forma zejelesca de Ibn Quzman influyó en la formación del género elegíaco de autores

22. Gustav SIEBENMANN, “Elevación de lo popular en la poesía de García Lorca”, en Norbert POLUSSEN and Jaime Sánchez ROMERALO, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, p. 599.

23. F. GARCÍA LORCA, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, Madrid, Cruz y Raya, Madrid, 1935, p. 7.

24. Alfred JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Henri Didier, Paris, 1943. Cfr. Vicente BELTRAN, “De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta”, *Revista de Filología Española*, 64, 3-4 (1984), p. 243.

25. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía árabe y poesía europea”, p. 346.

como Cercamon o Gudin de Luxeuil (+1036) y en la utilización de un verso de vuelta, eco de un estribillo perdido²⁶. La forma de resolver el verso de vuelta influyó en la adaptación y desarrollo de la elegía medieval a los temas del zéjel y permitió ver en la elegía no ya una lamentación de la muerte de un individuo sino también una evocación de la inminente presencia del amado²⁷. La llegada de un prelado, la coronación de un rey o la entrada triunfal de la reina Urraca en Sahagún en 1166, se convierten así en motivos de aspiración y señalan la frustración de un individuo que se sitúa socialmente por debajo de ellos²⁸.

Al igual que en la elegía medieval, la tensión del *plahn* se dirige hacia los nuevos trovadores que trastornan el comportamiento de los personajes y los empujan hacia los celos, revelando la importancia de un canto cuya importancia radica en su poder de evocación. Lo imposible se convierte aquí en un pretexto para la evocación del poeta, que se convierte en verdadero protagonista del poema. Así al menos aparece expresado en la segunda parte del *Llanto*, donde García Lorca repite el verso del estribillo y lo utiliza como vuelta, sugiriendo la posibilidad de que el poeta haya tomado de la poesía popular no sólo el verso final sino también los tres versos que riman en asonante:

¡Que no quiero verla!
Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.
¡Que no quiero verla!²⁹.

Elementos tradicionales: el significado de la elegía.

Las ideas de Menéndez Pidal sobre el zéjel y la elegía encontraron un eco directo en la obra de Enrique García Gómez, quien veía en el zéjel la expresión de una métrica silábico-

26. R. MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía árabe y poesía europea", p. 338.

27. Emilio GARCÍA JIMÉNEZ, "La poesía elegíaca medieval, un discurso epidíctico", *Cuadernos de investigación filológica*, 19-20 (1993-1994), pp. 7-26.

28. Begoña MOLINA PRIETO, "Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el "Diván del Tamarit", de Federico García Lorca", *Rythmica*, 11 (2013), p. 156.

29. F. GARCÍA LORCA, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", p. 11.

acentual donde el acento desempeñaba un papel similar al de la cantidad en la poesía clásica³⁰. El formalismo del zéjel de Ibn Quzman resultaba en este sentido de especial interés, ya que conllevaba la incorporación de una serie de temas como la visión idealizada de un amor espiritual donde el poeta se rendía a la persona amada.³¹

Consciente de esta expresión de deseo, García Lorca utiliza el motivo del zéjel en varias gacelas amorosas para expresar el deseo y ansia del amado. La concepción lorquiana del zéjel se centra aquí en “el cuarto verso, el cual posee una rima idéntica a la del estribillo, que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción”³². Esta forma se aplica a la explicación de Menéndez Pidal, para quien lo único indispensable en el zéjel es la combinación de los tres versos monorrimos, que cambian de rima en cada estrofa y que aparecen seguidos de otro verso de rima igual en todas las estrofas, a menudo octosílabas. El mismo esquema se aplica más o menos libremente en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, donde los versos alejandrinos se acentúan como versos heptasílabos, remanentes de la poesía popular³³.

En su expresión métrica, el *Llanto* sugiere cómo el metro del zéjel no debe ser considerado como una masa uniforme sino como un poema germinado de las formas poéticas de la poesía popular y de la elegía. García Lorca no busca evocar el motivo de la muerte como tipo y paisaje literario de cualquier lugar y tiempo, sino del torero que coronado por su tragedia vive en la memoria del lector. Este breve examen nos aclara un hecho muy importante: el *Llanto* enlaza con la elegía de Jorge Manrique o la *Canción de Roncesvalles*³⁴. Al realzar el valor de la elegía medieval y entroncar con la tradición

30. Francisco MARCOS MARÍN, op. cit., p. 289. Para un estudio sobre la elegía en García Lorca, v. Salvatore Poeta, *La elegía funeral española: Aproximación a la función del género y antología*, Editorial Nueva, Madrid, 2013.

31. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española: leído en la inauguración del curso de 1919-1920*, Espasa Calpe, Madrid, 1919, p. 21.

32. Begoña MOLINA PRIETO, op. cit., p. 150.

33. Ibidem, p. 154.

34. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII”, *Revista de Filología Española*, 4 (1917), pp. 105-204.

castellana, García Lorca usa la forma popular de tal manera que el acento toma preminencia sobre la rima. En este pasaje, la anáfora de la piedra transforma la imagen pétrea del cuerpo presente.

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas³⁵.

Las formas estróficas

García Lorca busca en su propia poesía la unidad poética que no encuentra en el mundo sensible. Es entonces cuando el hecho poético del *Llanto* se enriquece con una concepción historicista del lenguaje donde el hablante

proyecta sobre la misma representación objetiva una luz afectiva diferente, que ora vulgariza o rebaja el concepto, ora lo ennoblece e idealiza..., según la tensión de ánimo en que se halla el hablante, según la persona o el público a quien él se dirige, según el círculo social en que la representación surge³⁶.

En su deseo por ennoblecer su obra, el poeta evoca formas arcaicas que lo sitúan por encima de su modelo. La pérdida casi completa de la lírica primitiva³⁷ convierte la misma forma del zéjel en una forma arcaica en la que resuena la lírica popular.

A principios de los años 30, derrotado ya el tipismo lírico del desengaño o del sentimentalismo, la proyección lingüística del poeta se resuelve en García Lorca como lo que don Ramón reconoce como un “fragmentarismo” de corte medieval que estimula la imaginación del lector y le invita a recuperar las secuencias perdidas³⁸. Más allá del mito romántico, Pidal defiende

35. F. GARCÍA LORCA, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, p. 11.

36. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Estudios de linguística: las leyes fonéticas, Menendus, el diccionario ideal, y otros*. Espasa Calpe, Madrid, 1970, p. 133. Cfr. Paul ZUMTHOR, “Typologische Untersuchung der ‘planctus’ im Rolandslied (1959)”, en Henning Krauss, ed., *Altfranzösische Epik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1978, pp. 273-289.

37. R. Menéndez Pidal, *Estudios de lingüística...*, p. 30.

38. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, Madrid, 1953, p. 222.

la idea que el romancero se hace del héroe como personaje real. En este sentido, afirma Candelas Newton, el mito “ofrece la posibilidad de combinar la necesidad de control sobre la obra y las exigencias formales admiradas en la técnica gongorina junto con el acceso al plano instintivo, sin caer en el excesivo subjetivismo y en el automatismo surrealista”³⁹.

Mientras que el zéjel contrasta la ruina del momento presente con el pasado a veces idealizado, la elegía épica proyecta el recuerdo hacia un futuro glorioso dominado por la fama del héroe. La muerte del protagonista en el *Llanto* pone en escena el complicado entramado de intereses personales y políticos que dominan el mundo de la plaza. Más que simplemente dar prueba de valor, el héroe se convierte en modelo de conducta y muestra su habilidad para enfrentarse a las adversidades que lo rodean. El *planctus* del *Llanto de Ignacio Sánchez Mejías* representa también, a través de la estructura y composición métrica, la ansiedad ante el torero muerto. La novedad se revela en el verso de vuelta que se repite una y otra vez, privando a la glosa de un significado preciso. Pero mientras que en la primera y segunda parte del *Llanto* el verso de vuelta cede en importancia a su glosa, García Lorca invierte aquí las ternas y toma mano de metáforas conceptistas y descriptivas. Lanzado el concepto, el autor glosa la idea y se entrega a la fantasía de querer descifrar el significado de las formas. El significado oculto y mitológico del toro y la higuera (representación esquemática de lo apolíneo y lo dionisiaco) se rinde aquí a la insistencia del pentámetro (“no te conoce”) con que comienza cada uno de los versos endecasílabos. La solución no está en encontrar un significado sino en reconocer la concisión que el poeta hereda de la poesía popular.

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre⁴⁰.

39. Candelas NEWTON, “Mitificación y lenguaje poético: el Romancero gitano de García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, 48:1 (1995), p. 115.

40. F. GARCÍA LORCA, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, p.11.

Conclusión

Ya desde el primer discurso de Menéndez Pidal en 1919, saltan a la vista ciertas concepciones sobre la poesía popular y la poesía tradicional no como realidades diferentes sino como aspectos complementarios de la poesía castellana. Sin volver sobre lo ya señalado, conviene resaltar el interés con que García Lorca abarca las opiniones filológicas de Menéndez Pidal sobre la poesía popular. Entendido como síntesis poética, el *Llanto* armoniza elementos contrarios. El hombre es poseído por una instancia que le supera, por un espíritu que emana del fondo de la palabra y convierte al poeta en un intermediario. Al igual que don Ramón, García Lorca no considera el texto desnudo, sino que lo sitúa dentro de un contexto literario que evoca el ambiente y los temas de la primitiva lírica española.

García Lorca tiene en común con el zéjel medieval y con la canción épica un esquema métrico y conceptual que es eminentemente sintético, que trata motivos elementales de la sensibilidad y que se desentiende, según dice Menéndez Pidal, de todo análisis interpretativo: “por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva”⁴¹. La poesía popular de García Lorca deja de ser un simple recuerdo y se convierte en una forma de indagar en la diferencia entre tradición y vanguardia. Al hilo de esta visión, la evocación del mito impuesta por la forma del zéjel ofrece la posibilidad de valorar la contribución poética de García Lorca y su habilidad para evocar un sentimiento poético propio y original. Este mismo espíritu popular, ese interés por la forma arcaica, mueven a García Lorca a estampar en el *Llanto* una teoría poética en la que se juntan la poesía popular y la tradicional. Esa identificación de zéjel y elegía, esa metonimia de lo poético y lo animal, esa síntesis entre lo vulgar y lo erudito es lo que produce la sorpresa, clave de la emoción poética. Y esa poesía popular, esa expresión exacta y nueva, es lo que nos obliga a darles la razón a Menéndez Pelayo y a García Lorca, para identificar la estrofa zejelesca del *Llanto* con las formas estróficas de la tradición oral popular.

41. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española*, pp. 45-46.