

PRESENCIA DE LA ELEGÍA CLÁSICA EN *EL LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Gladys Granata de Egües
Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

En 1934, motivada por la trágica muerte de su amigo torero, Federico García Lorca escribe una de las más conmovedoras composiciones poéticas de la lengua española: *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Los críticos coinciden en considerarla su obra de madurez lírica: en ella se aúnan y amalgaman los supuestos de su poética con lo más granado de la tradición peninsular, tanto en lo que se refiere a la forma como al tema. Tomo como ejemplo lo que dice Emilia de Zuleta en su *Cinco poetas españoles*:

Con este poema, vasta construcción de equilibrada arquitectura, donde sentimiento, tema y forma sintetizan la experiencia anterior, la decantación de su poética y de sus medios expresivos culmina la obra de Lorca, en vísperas de su muerte! .

El tópico de la muerte, clave significativa de toda la obra de García Lorca, se vuelca en este largo poema, en el molde del llanto que lo liga a toda una tradición de excelencia en la literatura española, que tiene entre sus representantes la figura señera de Jorge Manrique, por citar sólo al más conocido.

El género del poema, la elegía funeral o llanto, ha sido discutido por los críticos porque a los rasgos propios de la elegía,

Lorca suma, en la opinión de Serrano Poncela², caracteres de la épica y del drama, y con ello se alejaría del género clásico. No obstante -sin negar la opinión de Serrano porque la épica y la lírica se entre cruzan en la elegía funeral-, creo que el contenido y la estructuración de la obra la acercan de manera notoria al género grecolatino y, sobre todo, a sus variantes medievales hispánicas.

El propósito de este trabajo es demostrar el parentesco de *El llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* con la elegía clásica, a través del estudio de la formación y las características generales de este género.

La elegía y la elegía fúnebre

La tradición de la elegía fúnebre es de larga data en la literatura española. Sus primeras manifestaciones hay que situarlas en los albores del cultivo de la lengua romance por la influencia de las composiciones literarias grecolatinas.

En ese largo camino diacrónico, los asuntos y las formas sufrieron modificaciones, pero conservaron ciertos "aires" que no hacen forzadas las comparaciones de las creaciones ibéricas con las de la producción griega y romana.

Optar por una definición de la elegía es bastante problemático; no voy a transcribir lo que dicen todos los diccionarios, solamente me voy a remitir a los caracteres sobresalientes del género y a los que son pertinentes para el trabajo que me ocupa.

En reglas generales consideraremos a la elegía como una composición poética bajo cuyo título se agrupan todos los poemas inspirados en dolores personales o universales.

Germán Bleiberg en el *Diccionario de Literatura Española* de la Revista de Occidente³ sostiene que, en su origen, la elegía era una composición fúnebre dedicada a la lamentación por la muerte de una persona querida (la palabra elegía, en griego *elegos*, aparece varias veces en los pasajes líricos de las tragedias de Eurípides y equivale a canción de duelo) y que después sus asuntos se fueron ampliando

hasta abarcar las desgracias familiares, nacionales, amorosas, con un cierto predominio de lo subjetivo-erótico sentimental, incluyendo el relato y la apelación al oyente.

Rodríguez Adrados en *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos* dice que a los orígenes funerarios de estas composiciones, cuya métrica es el dístico elegíaco -un hexámetro y un pentámetro-, hay que agregarle la fuerte influencia de la épica, por lo que resulta un género mixto fruto de las interferencias estructurales de la epopeya y de la lírica.

La variedad de su temática y, más tarde, los cambios en su métrica revelan una ausencia de unidad que hace muy difícil su tratamiento de conjunto.

Lo que sí está claro es que en la Antigüedad griega era un género caracterizado básicamente por la forma -el dístico elegíaco al que antes hacíamos referencia- que se usó para cantar temas amorosos, guerreros, militares, políticos, éticos e incluso funerarios, acompañado por la flauta; su lugar de difusión eran los banquetes.

La elegía latina, en cambio, es básicamente de tema erótico-sentimental y, aunque aparece en ellas la muerte (por ejemplo en los *Amores* o en los *Tristes* de Ovidio), la musa inspiradora es el amor.

La originalidad del género elegíaco latino consiste en saber aunar un sistema métrico concreto y una expresión de sentimientos de un orden particular e individual, comunicándole un espíritu nuevo, todo él latinos .

Por otra parte, en las artes poéticas latinas y griegas y los tratados de retórica, también conocidos y estudiados durante la Edad Media en España, aparecen definiciones y caracterizaciones que, aunque no son muy detalladas, imponen los límites de los géneros y sus particularidades básicas.

Hacia finales del siglo XV se conocieron en España las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano quien da un panorama de la elegía latina (libro X, 1, 93) y menciona a Calímaco como iniciador de este tipo de poemas:

Entonces nos quedará lugar para haber a las manos la elegía de la que es tenido por el príncipe Calímaco. Filetas ha ocupado el segundo lugar, según confiesan muchísimos⁶.

El origen temático de la elegía funeraria hay que buscarlo, según Emilia García Jiménez⁷, en el *threnos*, una variante del himno que cultivaron los griegos, en el que el poeta se lamentaba por la muerte de un héroe o de un hombre al par que se lo elogia~a y se reflexionaba sobre asuntos relacionados con el fin de la vida terrenal.

Sin embargo, el contenido de alabanza funeraria de la elegía está emparentado con un género retórico: el *genus demonstrativum* o epidíctico, cuya finalidad es la alabanza o el vituperio de una persona o de una cosa y, si bien, las distintas retóricas (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano) no coinciden en cuanto a la determinación de la estructura, consideran la *amplificatio* como elemento primordial. Para Aristóteles:

[oo.] la amplificación entra con todo fundamento en el elogio puesto que se cifra en una superioridad y la superioridad es una de las cosas más bellas⁸.

Este recurso eleva el estilo y lo convierte en un género solemne por cuanto incluye en su conformación recursos como la metáfora, la comparación, la descripción de personas y escenas, el apóstrofe, repeticiones, hipérboles y la apelación al que escucha o al que lee.

De lo dicho se infiere que la elegía funeraria, tal como ha llegado hasta nuestros días, nace de la confluencia de la elegía clásica con la épica, con el *threnos* y con el discurso retórico demostrativo, esto último en lo que se refiere tanto al tema propiamente dicho como a la forma de encararlo.

En cuanto a la estructura, si bien no podemos hablar de un esquema rígido, se pueden fijar ciertos momentos que, sin mantener estrictamente el orden, se repiten en la mayoría de estos poemas: la conciencia de la inexorabilidad de la muerte y, frente a ella, la finitud

de la vida, la salvación del muerto y la consolación. Gustavo Zonana en "La elegía funeral en la lírica de Sola González"⁹, propone una estructura ideal de cuatro partes: presentación, *lamentatio*, *laudatio* y *consolatio*. A cada una de ellas corresponden los tópicos del epitafio, la soledad del muerto, la interpelación al difunto, el *ubi sunt*, la *mors inmaturo*, la decrepitud, la evocación del difunto en vida, la apoteosis y la visión del encuentro futuro con el muerto, entre los más importantes.

El Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías

No es necesario insistir en que Federico García Lorca era un conocedor y un admirador de las formas líricas populares y cultas. Su obra poética es un verdadero compendio de composiciones de métrica clásica y popular, reelaboradas a la luz de las nuevas tendencias, pero respetuosa siempre de su espíritu primigenio.

La otra gran fuente de la poesía de Lorca resulta de la integración de una herencia muy vasta, conscientemente recogida y reelaborada. En el banquete de *Gallo*, la revista juvenil rigurosamente contemporánea que Lorca y sus amigos publican en Granada, es significativo que figure todo un programa de reincorporación de la nueva poesía a la gran poesía clásica española. Lorca -como Eliot-, alude a una tradición viviente, una herencia lúcidamente recibida y aceptada, en la cual las obras vigentes del pasado se emparejan con las de la tradición moderna de hoy.

En este contexto no resulta extraño que adoptase la elegía para plasmar su dolor por la muerte del amigo torero, forma que asoma en otras composiciones de Lorca como la "Muerte de Antoñito el Camborio"¹¹. Por otra parte, es posible que conociera las elegías de Pedro Soto de Rojas -*Elegía a don Antonio Portocarrero* y *Elegía en la muerte de licenciado Gaspar Alonso*-, poeta granadino del

siglo XVII bastante olvidado, que fue homenajeado por el Ateneo de Granada en 1926. En esa oportunidad García Lorca pronunció una conferencia sobre *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos*, que escribiera Soto de Rojas en 1648.

El *Llanto...12* -poema fúnebre dividido en cuatro partes: "La cogida y la muerte", "La sangre derramada", "Cuerpo presente" y "Alma ausente"- constituye un largo lamento por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, su amigo torero, alcanzado por una cornada en agosto de 1934. Por el tema, es una elegía funeral: brota -y no es casual el uso de este verbo porque da la impresión de que el poema es una explosión de dolor y angustia- ante el hecho real de la muerte de un ser querido y plasma ese profundo sufrimiento que invade al poeta. El sentimiento que lo impregna es más fuerte que el que aparece en la elegía clásica y medieval, que no se permiten grandes desbordes, antes bien son medidas y contenidas.

Hay que considerar que es habitual que Lorca vuelque en la poesía toda su angustia, a manera de torrente, como ya había hecho en *Poeta en Nueva York* ("poesía de abrirse las venas"). El estudio temático revela que el *Llanto...* se mantiene dentro de los cánones del género: lamento por la muerte del amigo.

Las circunstancias y la personalidad de Sánchez Mejías hacen que el poema esté a mitad de camino entre la elegía fúnebre privada y la pública: por un lado está el amigo y el sentimiento que nace por su muerte -que sin dudas es el motor de la creación- y, por otro, el torero, encarnación de la valentía española, que lo convierte en el protagonista de una gesta nacional que trasciende lo íntimo y lo instala en un universo heroico.

Estructuralmente, el dolor sin barreras de García Lorca da como resultado un aumento del espacio dedicado al lamento, dejando la consolación circunscripta a unos pocos versos, al tinap³. Dentro del esquema ideal de la elegía fúnebre, la primera parte del poema -"La cogida y la muerte"- constituye la presentación. Y a sabemos por el título el género -llanto- y el objeto -Ignacio Sánchez Mejías-, ahora el poeta va a precisar el momento. Los términos del título nos van a ubicar en dos circunstancias que Lorca transforma en simultáneas

gracias al estribillo que, como un martillo insistente, solitario y obsesivo, se repite veinticinco veces: "a las cinco de la tarde".

A las lúgubres reminiscencias musicales de gong o badajo del estribillo, se agrega cierto estilo teatral. Hay un tiempo suspendido en el que se multiplican las acciones y los espacios: un cielo que prepara el encuentro del asta y el muslo, un niño que trae la sábana blanca, el toro que asesta su cornada, la muerte que se disfraza de gangrena, el silencio que primero invade las esquinas y luego se transforma en gentío que rompe las ventanas. Mientras todo ese vértigo de acciones y de imágenes se suceden, el estribillo repite el inexorable momento: las cinco de la tarde.

La intensidad que deviene de la acumulación de las acciones y de la repetición del estribillo -que aparece primero en boca de quien sería el hablante lírico y, luego, se desplaza a otra voz, el coro, constituyéndose en el corolario de esta letanía agorera y trágica- conforman una estructura dramática. En los tres versos finales, el poeta retorna el estribillo y lo transforma, para dejar testimonio de su sentir:

¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
 ¡Eran las cinco en todos los relojes!
 ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

El ingrediente épico se hace presente desde los primeros versos y se extiende a las dos partes siguientes: según Serrano Poncelal⁴, el *Llanto...* es un cantar de gesta, un poema épico de toros en el que un juglar narra el enfrentamiento del héroe torero con la muerte, a un público receptor al que se alude permanentemente a través de exhortaciones, sobre todo en la segunda parte. La aseveración del crítico es legítima porque la elegía y la epopeya guardan una estrecha relación en la tradición literaria hispánica: la primera está casi siempre presente en la narración épica -como también sucede en la épica grecolatina- y pasa después desglosada, a los romances. Esta dependencia hace que el poema funeral conserve características propias del cantar heroico, sobre todo en lo referido a la contemporaneidad

de lo cantado, al contenido narrativo, a la ausencia de elementos fantásticos o maravillosos, a la exhortación al oyente y a la tipificación del héroe.

La *lamentatio* y la *laudatio* ocupan el resto del poema, salvo los últimos versos que funcionan a manera de consolación, pero alejada de las fórmulas clásicas de resignación cristiana. El hablante lírico asume la voz, con un grito que abre la segunda parte y se repite a manera de estribillo: "¡Que no quiero verla!". La muerte ha cobrado su víctima y el poeta frente a la sangre derramada de Ignacio, se dirige a una segunda persona para que lo aleje de la visión macabra:

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

La naturaleza, como ocurre en la elegía tradicional, se subjetiviza y se transforma en el reflejo exacto del estado de ánimo del poeta:

La luna de par en par
caballo de nubes quietas
y la plaza gris del sueño
con sauces en la ribera.

Este recurso que Camacho Guizadol¹⁵ llama "los efectos de la muerte sobre la naturaleza", funde al objeto en el sujeto y prepara, por así decirlo, la escenografía del momento fatal: la aparición de la víctima, su enfrentamiento con la muerte -el toro- y, finalmente, su derrota:

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a costas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
'Buscaba su perfil seguro
y el sueño lo desorienta.

Buscaba su hennoso cuerpo y
encontró su sangre abierta.

La narración de la muerte deja paso a la *laudatio* construida sobre la base de comparaciones y exclamaciones. Tal como sucede en la elegía tradicional, el elogio ubica al muerto por encima de los demás hombres, ya sea en una virtud determinada o en general:

No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda ni
espada como su espada ni
corazón tan de veras.

El retrato se completa con comparaciones y exclamaciones que rebosan vitalidad por lo que adquieren enorme fuerza en relación con los versos que siguen: de esa figura apolínea y majestuosa no queda más que la sangre seca, mientras su carne se degrada y se enseñorean en ella las hierbas y los musgos:

Pero ya duenne sin fin. Ya
los musgos y las hierbas
abren con dedos seguros la
flor de su calavera.

En el final, se vuelve a la lamentación que va profundizando el dolor hasta transformarse en el grito que cierra la segunda parte: "¡ Yo no quiero verla! ¡".

Al ritmo vertiginoso de "La sangre derramada", debido a los octosílabos, le sigue el quietamiento de los alejandrinos de la tercera parte. Ahora el lamento es menos extrovertido pero más profundo: el poeta ya no grita ni cuenta, reflexiona, se vuelve sobre sí mismo frente a la figura inmóvil de Ignacio.

La muerte es la dueña de ese cadáver tendido sobre la piedra inerte que le contagia su frío y su esterilidad; la piedra que es lápida y eternidad simboliza el final. La muerte no es tránsito como en la

elegía medieval, no hay consuelo cristiano, ni creencia en otra vida. La muerte es nada más que principio de desintegración tumefacta, de desaparición, de esfumamiento.

A manera de consuelo, si es que así puede llamárselo, Lorca, retornando la imagen del mar de Jorge Manrique, cierra "Cuerpo presente" con un verso que clausura definitivamente cualquier esperanza: "Duerme, vuela, reposa ¡También se muere el mar!"¹⁶.

"Alma ausente", la última parte, contiene, quizás, los versos más patéticos del poema. No sólo muere el cuerpo; todo desaparece porque lo fagocita el olvido. La repetición de "no te conoce" y de "porque te has muerto para siempre" llevan a un punto culminante el lamento: no hay vida ultraterrena, no hay vida de la fama, no hay recuerdo. Pero cuando todo parece hundido y acabado surge la voz del poeta que trae la única consolación posible: la salvación por el arte. Las dos últimas estrofas configuran la *conso/alio* de la elegía tradicional. García Lorca, utilizando nuevamente las imágenes apologéticas, inmortaliza a Sánchez Mejías y con ello vence a la muerte.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto. Yo
canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
la tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen y
recuerdo una brisa triste por los olivos.

En cuanto a la métrica del poema, se aleja de sus antecedentes grecolatinos y tradicionales hispánicos. Lorca elige un metro para cada una de las partes en consonancia con el contenido y con sus sentimientos. La variación de medidas le imprime cierta estructura musical de sonata y convierte al poema en un canto fúnebre.

Conclusión

El *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* representa la continuidad y la renovación de un género ampliamente cultivado en la literatura española, que hunde sus raíces en la tradición grecolatina. Federico García Lorca, conocedor de su herencia literaria, reelabora a partir de su poética, las formas y los motivos, pero respeta la esencia primitiva. Su obra se construye sobre el esquema de la elegía funeral clásica e incluye los *topoi* que están en consonancia con su pensar y sentir poéticos.

RESUMEN

En 1935, motivada por la trágica muerte de su amigo torero, Federico García Lorca escribe una de las más bellas composiciones poéticas de la lengua española: el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Los críticos están de acuerdo en considerarla su obra cumbre: en ella se aúnan y amalgaman los supuestos de su poética con lo más granado de la tradición peninsular, tanto en lo que se refiere la forma como al tema:

El género del poema, la elegía funeral, llanto o llanto ha sido discutido por los estudiosos de su obra porque a los rasgos propios de la elegía, Lorca sumó los caracteres de la épica y el drama y con ello, sostiene, se alejaría del género clásico. No obstante, creo que el contenido y la estructuración de la obra tiene un estrecho parentesco con el género grecolatino y, sobre todo, con sus variantes hispánicas.

El propósito de este trabajo es demostrar el parentesco del Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías con la elegía clásica, a través del estudio de la formación y las características generales de este género.

NOTAS

- ¹ Emilia de Zuleta. *Cinco poetas españoles*. Madrid, Gredos, 1971; p. 255.
- ² Segundo Serrano Poncela. "La canción de gesta de Ignacio Sánchez Mejías". En: *Cuadernos*. N° 39, nov-dic. 1959, pp. 58-64.
- ³ Germán Bleiberg. *Diccionario de Literatura Española de la Revista de Occidente*. Madrid, 1952, p. 228.
- ⁴ F. Rodríguez Adrados. *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*. Barcelona, Ariel, 1956.
- ⁵ María Cruz García Fuente. "La elegía de la época de Augusto". En: *Cuadernos de Filología Clásica*. Madrid, Universidad Complutense, 1976, t. X, pp. 33-62.
- ⁶ Quintiliano. *Instituciones Oratorias*. p. 457.
- ⁷ Emilia García Jiménez. *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- ⁸ Aristóteles. *Retórica*. Madrid, Gredos, 1990, pp. 23-24.
- ⁹ Víctor Gustavo Zonana. "La elegía funeral en la lírica de Solá González". En: *Piedra y Canto, Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, CELIM, n° 2, 1994, pp. 101-117.
- ¹⁰ Emilia de Zuleta. *Op. cit.*, p. 179.
- ¹¹ Federico García Lorca, Federico. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 447.
- ¹² *Ibid.*, pp. 537-545.
- ¹³ Esta desproporción de la elegía lorquiana la acerca al planto no literario, es decir a las endechas. Dice Camacho Guizado: "Esta es una de las más importantes diferencias entre el planto no literario y los poemas funerales

contemporáneos: mientras el primero basa toda su fuerza y efecto en el lamento, los segundos asordinan o suprimen la lamentación, mientras crece en ellos, al propio tiempo y consecuentemente, la consolación. Se podría formular una ley elegíaca, válida para casi todos los casos, de forma casi matemática: a mayor lamentación, menos consolación; y, recíprocamente, cuanto mayor sea el consuelo, menor será el lamento" . *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos, 1969, p. 36.

¹⁴ S. Serrano Poncela. *Op. cit.*

¹⁵ Eduardo Camacho Guizado. *Op. cit.*

¹⁶ Particular importancia reviste el artículo "Medio verso de Lorca: ¡También se muere el mar!" de Segundo Serrano Poncela, sobre la significación de este verso. En: *[mula*. N° 478, 1986, p. 3 Y 14.