



UNIVERSITAT JAUME I DE  
CASTELLÓ

DEPARTAMENTO DE  
FILOLOGÍA Y CULTURAS  
EUROPEAS

*ANTONIO DE ZAYAS.*

*POÉTICA Y POESÍA PARNASIANAS (1892-1902)*

Tesis Doctoral presentada por

Vicente José Nebot Nebot

Director de la Tesis Doctoral

Dr. Santiago Fortuño Llorens

Curso 2013-2014

## ÍNDICE

1. Estado de la cuestión .....	4
2. Antonio de Zayas y su tiempo	
2.1 La cultura española entre siglos .....	20
2.2. Biografía de Antonio de Zayas .....	24
• Antonio de Zayas en la vida cultural de entre siglos .....	26
• Antonio de Zayas, diplomático .....	33
• Últimos días de Antonio de Zayas .....	41
3. La obra poética (1892-1902) de Antonio de Zayas	
3.1. <i>Poesías</i> (1892) .....	45
• Introducción .....	45
• Análisis de <i>Poesías</i> .....	48
• Significación de <i>Poesías</i> en la obra poética de Antonio de Zayas .....	60
3.2. <i>Joyeles bizantinos</i> (1902).....	63
• Introducción .....	61
• Parnasianismo .....	65
• Exotismo .....	91
• Decadentismo .....	105
3.3. <i>Retratos antiguos</i> (1902) .....	117
3.3.1. Introducción.....	117
3.3.2. La éfrasis parnasiana de <i>Retratos antiguos</i> .....	123
• <i>Ut pictura poesis</i> : el tópico, antecedentes y modelos de <i>Retratos antiguos</i> .....	123
-El Siglo de Oro .....	125
-Neoclasicismo .....	128
-Romanticismo y los estetas finiseculares .....	129
-Prerrafaelismo .....	132
-La poesía modernista hispanoamericana .....	133
-La poesía modernista española .....	135

• El debate modernista de la “Carta-prólogo” .....	139
• La correlación poético-pictórica .....	147
-La escuela primitiva o prerrafaelista .....	161
- Pisanello .....	163
- Antonello de Messina.....	167
- Jan Van Eyck .....	168
-La escuela italiana .....	172
- Leonardo da Vinci .....	172
- Rafael Sanzio .....	175
- Tiziano Vecellio .....	178
- Paolo Veronés .....	184
- Tintoretto .....	189
- Carlo Maratta .....	191
- Anónimos .....	192
-La escuela española .....	195
- Antonio del Rincón .....	197
- Vicente de Juanes .....	199
- Sánchez Coello .....	201
- Pantoja de la Cruz .....	204
- El Greco .....	207
- Francisco de Zurbarán.....	214
- Diego Velázquez .....	217
- Bartolomé Esteban Murillo .....	226
- José de Ribera .....	227
- Alonso Cano .....	228
- Juan Carreño de Miranda .....	230
- Francisco de Goya .....	232
- Anónimos .....	237
-Las escuelas germánicas .....	241
- Alberto Durero .....	241
- Jans Holbein el Joven .....	242
- Antonio Moro .....	246
- Pedro Pablo Rubens .....	249
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn .....	252

- Frans-Hals .....	255
- Anton Van Dyck .....	256
- Anónimos .....	261
-La escuela francesa .....	263
-La escuela inglesa .....	272
• Poéticas parnasianas y el simbolismo de la etopeya.....	274
• Estilo, métrica y su función expresiva.....	295
4. Conclusiones.....	303
5. Bibliografía .....	314
• Bibliografía general .....	314
• Bibliografía de Antonio de Zayas .....	323
-Libros de poesía .....	323
-Otros libros .....	324
-Artículos .....	324
-Poemas en revistas .....	325
-Traducciones .....	327
-Antologías .....	328
-Antologías colectivas .....	328
• Bibliografía sobre Antonio de Zayas .....	329
-Libros .....	329
-Artículos .....	331
• Obras literarias citadas .....	338
6. Anexos .....	341
• Expediente personal	
• Hemeroteca	

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los escasos y breves estudios sobre la obra literaria de Antonio de Zayas (1871-1945) coinciden en destacar el injusto olvido de su figura en la Historia de la Literatura y su adscripción casi exclusiva al parnasianismo entre las diversas formas que adoptó el Modernismo hispánico.

Las primeras críticas que recibió su obra -diez años después de publicar su primer libro, *Poesías* (1892), sin repercusión ninguna<sup>1</sup>- se debieron a las numerosas reseñas aparecidas en la prensa -*La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Día*, *El Correo Español*, *El País*, *La Época*, *La Lectura* y *El Globo*- sobre *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*, poemarios publicados ambos en 1902<sup>2</sup>. Entre los autores de dichas reseñas se hallan los hermanos Machado, Manuel y Antonio, Ramón Pérez de Ayala y Eduardo Benot<sup>3</sup>, y sus juicios muestran la admiración hacia la poesía de A. de Zayas, además de apuntar su condición de poeta parnasiano. Éstas son algunas valoraciones de Antonio Machado (2001: 171):

[...] *Joyeles bizantinos* constituye por su espíritu y por su forma un libro parnasiano, si llamamos parnasianismo a aquella intención de arte que persigue una absoluta impersonalidad en la obra. [...] Las evocaciones de Zayas tienen magia esplendente de color y de luz, y una admirable precisión de contornos. [...] Como prodigio de arte puramente descriptivo, como alarde de esa maravillosa facultad de visión de lo externo, que da a Antonio de Zayas un puesto único entre nuestros poetas...

Y respecto a *Retratos antiguos* (2001: 174):

En los *Retratos antiguos* llega el poeta a un perfecto dominio del verso y de la lengua. Me encantan estos sonetos endecasílabos que unen a la tersura clásica cierta gracia y cierta flexibilidad de arte nuevo. Creo que Zayas ha

---

<sup>1</sup> *Poesías* (1892). J. M. Aguirre no incluyó ningún texto de *Poesías* en su edición crítica de Zayas (1980) justificando su decisión en dos aspectos, el primero por ser una obra repudiada por el autor, y el segundo “porque los poemas que lo componen tienen escaso o nulo valor artístico” (1980: XII). Amelina Correa explica que *Poesías* “consiste en un conjunto de composiciones de retórica decimonónica al uso, influido por Gaspar Núñez de Arce, José Zorrilla y un romanticismo ciertamente trasnochado”, y tampoco incluye ningún texto en su edición crítica de Zayas (2005: 18-19).

<sup>2</sup> Las citadas reseñas se hallan reproducidas en “Juicios emitidos por la prensa sobre libros del autor”, en Zayas, 1903: 233: 284. Otras reseñas no contenidas en dicha compilación: Don Ramiro (1903) y Zeda (1902). Fernando González Ollé sitúa la más temprana alusión elogiosa hacia Antonio de Zayas en la persona de “su amigo Valera, cuando lo relaciona entre los asistentes a su tertulia” (1982: 133).

<sup>3</sup> Los Machado fueron íntimos amigos de A. de Zayas; los tres asistieron a lo largo del año 1893 a la tertulia de Eduardo Benot, académico, escritor, llegó a ser ministro de Instrucción Pública y fue una personalidad que gozó de una alta estimación entre los intelectuales de la época. *Joyeles bizantinos* está dedicado, precisamente, a Eduardo Benot.

realizado un verdadero prodigio de estilo, al transcribir en poesía los inmortales cuadros de los grandes maestros.<sup>4</sup>

Manuel Machado se sorprende del éxito de *Joyeles bizantinos* entre la crítica por ser un libro lleno de “novedades y rarezas” y compara a A. de Zayas con José María de Heredia, poeta parnasiano francés (1903: 263):

He dicho implícitamente, al comparar con Heredia al autor de *Retratos antiguos*, que Zayas es un poeta que no canta. Pinta, o mejor aún, esculpe. Rinde con exactitud suprema la naturaleza o el arte, el paisaje o la estatua, y desaparece perfectamente detrás de su obra.

Sin embargo, después matiza su visión sobre el parnasianismo de A. de Zayas (1903: 265):

Porque Zayas añade al color la idea. Porque el *parnasianismo* de Zayas no se limita, como el de Heredia, a la forma, puramente externa, sino que copia también lo íntimo: porque Zayas, poeta, puede decir lo que al pintor no le fue dado jamás, y revelar la vida, el alma del retrato.<sup>5</sup>

Pocos años después [1908], A. de Zayas traducirá la obra maestra de Heredia *Les Trophées*, que le reportará grandes elogios y consolidará su imagen de poeta parnasiano. En la encuesta de *El Nuevo Mercurio* sobre el Modernismo, contestada por treinta y tres escritores a lo largo del año 1907, M. Machado destaca a A. de Zayas entre los mejores poetas españoles del momento con la siguiente caracterización (2000: 423):

Zayas es el último de los parnasianos, el Heredia español, absolutamente impersonal, y dueño de la forma.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> El 4 de abril de 1905, A. Machado publicará en *El país* otra reseña dedicada a un poemario de A. de Zayas, *Noches blancas*, también elogiosa y destacando, aunque no tan explícitamente, el parnasianismo de sus versos: “Zayas sabe pintar lo que ve con magia singular”, en Machado (2001: 202).

<sup>5</sup> Sobre este fragmento dice J. M. Aguirre que “Manuel Machado se siente en la necesidad de defender la obra de su amigo de un posible ataque modernista contra su frialdad emocional parnasiana” (1982: 178), juicio que entendemos acertado y tendremos ocasión de desarrollar. M. Machado, como su hermano, publicará otra reseña sobre un libro de A. de Zayas, *Paisajes* -en *El Liberal*, 26 de enero de 1904-, poemario donde se percibe un simbolismo ausente hasta entonces en el autor y que gustará más al crítico: “Si antes, *Joyeles* y *Retratos antiguos* despertó Zayas vuestra discreta admiración, ahora sentiréis con él sus *Paisajes*. Y eso es mejor.”, cito Machado, Manuel, *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, ed. de Rafael Alarcón Sierra, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 357.

<sup>6</sup> *El Nuevo Mercurio*, 3 de marzo de 1907.

Eduardo Benot también se suma a los elogios en su reseña sobre *Joyeles bizantinos*, señalando, como Manuel Machado, la habilidad poética de A. de Zayas para configurarle a su escritura no sólo una dimensión externa de la realidad (1903: 236):

Así, con rara maestría pinta usted la realidad visible y la invisible.

Pero donde Eduardo Benot se muestra severo y nada halagador es en la versificación empleada por A. de Zayas. En el prólogo de *Joyeles bizantinos* ya expone su autor las innovaciones formales ejecutadas en la obra y expresa su conocimiento sobre las futuras críticas negativas. Benot reprocha a A. de Zayas la distribución errónea de los acentos en el verso. Considera que el alejandrino -el más usado en *Joyeles bizantinos*- en la métrica castellana debe obligatoriamente tener los acentos rítmicos en las sílabas segunda, sexta, novena y décima, por lo que

no extrañará que las magníficas descripciones de usted puedan parecer a algunos poesías de oro puro, pero sin verdadera versificación (1903: 243).

En el lado opuesto se halla Antonio Machado, que considera “un adelanto” (1903: 246) despojar al verso alejandrino de los mismos acentos fijos a que nos tiene acostumbrados la tradición poética. No obstante, conviene destacar en los hermanos Machado que pese a la efusiva admiración por ambas obras de A. de Zayas, subyace en sus reseñas cierta desaprobación ante la frialdad parnasiana<sup>7</sup>.

La misma oscilación entre el elogio y la censura -ahora más explícita que en los Machado- suscita la opinión de J. M. Aicardo cuando juzga la poesía de A. de Zayas en su estudio sobre la literatura española entre 1901-1905, *De literatura contemporánea (1901-1905)*. Aicardo resume el origen y las características del Parnaso francés, por lo que, si bien se aprecia la admiración hacia sus integrantes, se muestra reticente en la doctrina del “arte por el arte” (1905: 289). Considera a A. de Zayas un “moderno y aun modernista poeta” y “cultísimo parnasiano”; y atribuye a *Retratos antiguos* poseer unos versos

casi todos buenos y muchos muy buenos, contribuyen al deleite noble, a la suprema complacencia artística (1905: 384-394).

---

<sup>7</sup> Opinión que mantienen, entre otros, Fernando González Ollé (1982:134) o J. M. Aguirre (1974: 265-280). Ramón Pérez de Ayala, Fernando de Antón del Olmet, Carlos del Río, Quintiliano Bueno, Melchor Almagro, Manuel Bueno, Don Ramiro, Zeda, Carlos Peñaranda y otras seis reseñas sin firmar, completan los nombres de estos primeros críticos de la obra zayesca, en relación a los poemarios *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*.

Pero, donde Aicardo observa la mayor elegancia parnasiana es en *Joyeles bizantinos*, en *Paisajes* (1903) y en *Noches blancas* (1905). Sin embargo, los elementos que a su juicio demuestran esta perspectiva son contradictorios (1905: 397):

El verso pulimentado, la estrofa martirizada, el consonante rebuscado, el ritmo imitativo, la armonía adrede quebrantada, la combinación métrica o exhumada o introducida; todo esto lo emplea el Sr. Zayas junto con preciosos versos endecasílabos del patrón genuino castellano.

La poesía de A. de Zayas también mereció los elogios de Rubén Darío (s. f: 69):

He aquí al poeta más español de todos los que hoy escriben versos en España. De él debió decirse hace algún tiempo: “Poeta diplomático. Es un señor. Continúa la tradición propia; es de la familia de los viejos poetas hidalgos, prendados de nobleza, de prestigios, de heroísmo, de ceremonia. Con todo su vocabulario, su elegancia decorativa, los saltos libres de su ingenio, le ponen entre los innovadores.”

Asimismo, R. Darío señala la influencia en los sonetos de A. de Zayas de J. M. de Heredia -la traducción de *Los Trofeos* “ha aumentado sus prestigios” (s. f: 71), afirma R. Darío- y de los poetas del siglo de oro español F. de Quevedo y L. de Góngora, y frente a los críticos que le han declarado seguidor de los clásicos, parnasiano o modernista, R. Darío asegura que A. de Zayas es “simplemente un poeta, un artista del verbo” (s. f.: 72)<sup>8</sup>.

Salvo alguna reseña aparecida en prensa posterior a las mencionadas<sup>9</sup>, no existen en vida del autor más críticas o estudios sobre su obra. Sin embargo, su participación social, política y literaria -tertulias, un notable cargo político como diplomático, escribe en revistas clave del Modernismo como *Helios* y *Renacimiento*- y la amistad mantenida con reconocidos escritores provocan la mención de su figura en cierto número de escritos, aportando, sobre todo, datos biográficos<sup>10</sup>. Francisco Villaespesa, por ejemplo, recordando la tertulia de “Fornos” en un poema homónimo, enumera a sus miembros, y A. de Zayas es descrito, de forma clara, como un poeta parnasiano (1954: 875):

Zayas, el domador de la poesía  
a golpe de buril y de cinceles,

---

<sup>8</sup> González Ollé considera que R. Darío es “más panegirista que crítico” en esta semblanza sobre A. de Zayas (1982: 133). Así termina R. Darío el texto citado: “(...) así vive su lozano vivir mi buen amigo, que acabará sus días *deo volente*, de embajador y académico entre los hombres y portalira glorioso premiado por los dioses” (s. f.: 73).

<sup>9</sup> Véase la Bibliografía de este trabajo.

<sup>10</sup> Dichas menciones serán detalladas en la posterior biografía de A. de Zayas.



esmaltador de líricos joyeles  
que el mismo Benvenuto envidiaría.

No obstante, como ha subrayado Fernando González Ollé, la presencia de A. de Zayas en dos Historias de la Literatura, en vida del autor, “supone el reconocimiento de un prestigio generalizado en aquellos momentos” (1982: 131)<sup>11</sup>. Habría que sumar el argumento de J. M. Aguirre al respecto, quien cita la antología de Emilio Carrere publicada en 1906 para señalar que en la “Nota preliminar” -muy breve para la extensa nómina de poetas recogidos- se dedica el mismo espacio a A. de Zayas que a J. R. Jiménez o A. Machado -la mayoría ni se mencionan- (Aguirre, 1980: VIII). Éstas son las palabras que dedica Carrere (1906: 7):

Antonio de Zayas, pulido, elegante y retórico, tiene alguna semejanza con José María de Heredia. *Retratos antiguos* es un prodigio de gusto y de cultura.

En la misma dirección podríamos citar también la *Biblioteca de autores andaluces* de Francisco Cuenca, cuya publicación data de 1925 y en la que se destaca la originalidad poética de A. de Zayas, su perfección formal y la habilidad para sugestionar al lector recreando figuras históricas. Además, lanza una afirmación cuya veracidad situaría a A. de Zayas en un lugar importante en cuanto al estudio del Modernismo en España (1925: 389):

Es el poeta que introdujo el parnasianismo en España vistiendo con ricas galas los más castizos paisajes y los más clásicos tipos creados en el proceso de nuestra historia.

Las palabras de Ricardo Gullón, recordando sus conversaciones con J. R. Jiménez, corroboran la anterior afirmación sobre A. de Zayas: “un poeta español casi olvidado”, fue “el importador a la Península de los primeros libros parnasianos y simbolistas” (1990: 17)<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Las dos historias de la literatura a las que se refiere González Ollé son Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y la literatura castellana (comprendidos los autores hispanoamericanos) (época regional y modernista)*, Madrid, Tip. de la Rev. De Arch., Bibl. y Museos, tomo X, 1919, nuestra consulta ha sido en la siguiente edición: Madrid, Gredos, 1973: 220; y Salcedo Ruiz, Ángel (1917: 584): *La literatura española. Resumen de Historia Crítica*, Madrid, Tip. Artística. Ambas historias de la literatura inciden en el parnasianismo de A. Zayas y su semejanza con Heredia.

<sup>12</sup> Idea que repite en las páginas 233 y 276 del mismo libro, y en *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (1958: 64) y en “Recuerdo de Manuel Machado” (1974:11). En *Direcciones del Modernismo*, además de las mencionadas, aparecen varias referencias sobre Zayas: como traductor de los parnasianos franceses (p. 17), como integrante de la nómina de escritores modernistas publicada en la obra de A. Machado *Soledades*, Madrid, Pueyo, 1907, reedición ampliada y modificada de la de 1903 (p. 208), como

Tres años después de su muerte, Melchor Fernández Almagro dedica unas pocas páginas a A. de Zayas en su libro *En torno al 98. Política y Literatura* (1948), expresando la cualidad del poeta para transmitir a sus versos su propio estilo de vida elegante y aristocrático, a la vez que incide en su filiación parnasiana e influencia de José María de Heredia (1948: 181-184). Resulta curiosa la defensa de Fernández Almagro hacia el anti-modernismo adoptado por A. de Zayas en el transcurrir de los años (1948: 181):

Antonio de Zayas se sentía ajeno al ir y venir de los gustos generales. Precisamente la estricta Cronología le situaba en la generación del modernismo, y esta coincidencia, que era en él razón para luchar y no convivir, le llevó a reacciones de sentido contrario.<sup>13</sup>

Asimismo, conviene señalar la más temprana alusión al olvido de la figura de Antonio de Zayas -los futuros estudios sobre el autor incidirán constantemente en ello- cuando Fernández Almagro considera injusta su ausencia en la antología de Federico de Onís (1934)<sup>14</sup>.

Años más tarde -1965-, Enrique Díez-Canedo también destacará la cualidad aristocrática de la poesía de A. de Zayas y su caso único en el parnasianismo español (1965: 115):

De todos los poetas señoriales que hoy lucen en el Parnaso español, ninguno con mayor fecundidad que don Antonio de Zayas (...) apareció entre los poetas de nuestra renovación literaria (...) como representante del parnasianismo puro.

Antonio Sánchez Trigueros, en *Villaespesa y su primera obra poética* (1974), cita la reseña de A. de Zayas dedicada a *La copa del rey de Thule* (1898) de F. Villaespesa y sitúa la poesía de nuestro autor con estas palabras (1974: 143):

---

poeta parnasiano y traductor de Heredia (p. 233), como colaborador de *Helios* (p. 284) y *Renacimiento* (p. 296), y por su amistad con los Machado (pp. 233 y 276).

<sup>13</sup> Calificamos de “curiosa” esta opinión porque cuantos se han detenido a estudiar este punto de la obra zayesca deducen que la manifestación anti-modernista de Zayas se debió a su creciente ideología conservadora y tradicionalista.

<sup>14</sup> Onís, Federico (1934): *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos. Quizá la amistad fuera la causa del recuerdo de A. de Zayas en *En torno al 98. Política y Literatura*: “El duque de Amalfi representó su vida con arte muy sincero, y a su memoria vuelvo mi corazón, fiel a la amistad secular de los Zayas y los Almagro” (1948: 184).

Y es que Antonio de Zayas, poeta de versos libres, parnasiano y traductor de Heredia, está muy cerca de la poesía de Villaespesa.<sup>15</sup>

Pero, quien recupera y llama la atención de los estudiosos para valorar la obra de A. Zayas como merece, es J. M. Aguirre, primero en un artículo, después en un ensayo sobre Antonio Machado, y, finalmente, dedicándole una antología poética con una introducción crítica<sup>16</sup>. Dicho artículo, titulado “Antonio Machado y Antonio de Zayas. (Un texto olvidado de Antonio Machado)” (1974), se propone ofrecer algunas ideas sobre teoría poética de A. Machado a partir de la reseña de éste a A. de Zayas, comentada anteriormente. Sin embargo, no sólo “da a conocer un interesante documento crítico machadiano” (1974: 279) pues la intención de Aguirre es doble y advierte de la necesaria recuperación de A. de Zayas por la calidad de su poesía y porque su figura es importante para entender mejor el Modernismo. El siguiente fragmento es contundente al respecto (1974: 265):

Con Zayas ocurre lo que con otros muchos poetas: “misteriosamente”, su obra es ignorada por los críticos, y tenida *a priori* como indigna de consideración. Sin embargo, sus libros ofrecen ejemplos magníficos de poesía “à la parnassienne”, que, además de su mérito intrínseco como arte literario tienen el de representar la tendencia parnasiana en el modernismo. Fue Zayas, tal vez, el único modernista español que aceptó la “objetividad y la “impasibilidad” de los poetas del Parnaso francés. Aunque fuera por esto sólo es urgente estudio de la obra zayesca.

J. M. Aguirre, en *Antonio Machado, poeta simbolista* (1973), reitera el juicio anterior al afirmar que el parnasianismo de A. de Zayas “está fuera de duda” (1973: 165) para añadir, a continuación, una idea importante: la evolución del poeta desde un “parnasianismo puro” a otro “patriótico” (1973: 167). Finalmente, su más esclarecedor y amplio estudio sobre Zayas -los anteriores son circunstanciales al no ser A. de Zayas el motivo principal-, la “Introducción” a la *Antología poética* (1980), consta de un breve esbozo biográfico del autor -apenas tres páginas, importante por ser el primero que se realiza-, una aproximación del parnasianismo y un análisis de sus obras poéticas. Según Aguirre, la poesía de A. de Zayas se encuentra en “el centro mismo del modelo” modernista, sugiriendo una línea evolutiva que parte de Bécquer, sigue con el

---

<sup>15</sup> En una nota a pie de página, Sánchez Trigueros ofrece algunos datos biobibliográficos de A. de Zayas y asegura que “es uno de los grandes olvidados de la época” (1974: 143). La citada reseña de Zayas ha sido consultada en “Opiniones sobre la primera edición de este libro”, en Villaespesa (1909: 179-180).

<sup>16</sup> Posiblemente, el estudio dedicado en varias publicaciones a A. Machado motivó a J. M. Aguirre a interesarse por Zayas, dada la íntima amistad entre ambos poetas.

parnasianismo y termina con el simbolismo, el más influyente. Por otra parte, este crítico es el primero en relacionar *Joyeles bizantinos* con el decadentismo y considera *Retratos antiguos* su libro más representativo, por ser

sin duda alguna, el libro cumbre de la poesía española “a la parnassiense” (1980: XV).

*Paisajes* es la única obra donde percibe Aguirre cierto simbolismo y en la que, a partir de ella, y pese a volver a su actitud parnasiana en los libros posteriores, más acorde a su talante poético, empieza a decaer su calidad artística<sup>17</sup>. También señala el inicio de la afición de A. de Zayas al homenaje poético en *Leyenda* (1906). El siguiente fragmento sintetiza bien la opinión de Aguirre frente a la obra zayesca (1980: XII):

La mejor poesía de Zayas es, ciertamente, un conjunto de cuadros, procedentes o no de modelos pictóricos, en los que no se sabe qué admirar más, si la capacidad de observación y descripción del autor, o su habilidad para, escribiendo “poesía impasible”, hacer que, bajo la “helada suspensión” de sus cuadros, palpite la emoción, desnuda de aspectos sentimentales, pura y sencillamente estética. La obra de Zayas es un espléndido ejemplo del tipo de imaginación literaria capaz de traducir en formas verbales las experiencias de la vista.

Finalmente, es oportuno subrayar la trascendencia de esta antología publicada por J. M. Aguirre dada la ausencia de reediciones de la obra de Antonio de Zayas.

En la revista *Ínsula*, Luis Antonio de Villena nos presenta a Zayas como ejemplo de figura secundaria o desconocida cuya obra es necesario estudiar para comprender mejor un periodo literario. El título elegido por Villena para esta publicación es revelador: “Un parnasiano español, Antonio de Zayas, entre el modernismo y la reacción” (1981)<sup>18</sup>. Así pues, el poeta es visto como un buen parnasiano en sus primeras obras y “un mero versificador de salón antiguo” (2002: 113) a medida que se arraiga en él un poderoso casticismo. Villena centra su atención en *Joyeles bizantinos*, que considera su máximo logro, pero dos son las objeciones críticas lanzadas sobre la obra: por un lado, un título “engañoso”, porque promete una actitud decadente que resulta escasa en su contenido; por otro, el parnasianismo puro o exclusivo de A. de Zayas, que le parece insuficiente (2002: 109):

---

<sup>17</sup> Si bien la fecha de esta pérdida de interés poético en Zayas varía de unos críticos a otros, todos han coincidido posteriormente en señalarla.

<sup>18</sup> *Ínsula*, Madrid, nº 415, junio de 1981, p. 3; incluido después en Villena, Luis Antonio, *Máscaras y formas del fin de siglo* (1988), reeditado (2002:103-113); nuestra consulta se ha realizado con esta última edición. “Luis Antonio de Villena contribuye bajo muy acertado título unas buenas páginas para la mayor comprensión del escritor” (Phillips, 1989: 260).

¿Es, pues, *Joyeles bizantinos*, un libro modernista? Lo es métricamente, lo es también por la frecuentación de algún léxico exótico y lujoso, y lo es - finalmente- por la actitud parnasiana, marmórea, de los poemas. Pero en él no hay cosmovisión ninguna, y especialmente ninguna característica del simbolismo.

Fernando González Ollé, en un artículo muy documentado, “Antonio de Zayas, principal poeta del parnasianismo español” (1982)<sup>19</sup>, juzga “imprescindible” el estudio de A. de Zayas, pese a la poca atención que le ha prestado la crítica. Tras ponernos en antecedentes -justificación de su necesario estudio, algunos datos biográficos y los juicios emitidos por algunos de sus contemporáneos-, se sirve del libro *Retratos antiguos*, “el más pura e íntegramente parnasiano” (1982: 135) de A. de Zayas, para demostrar su adscripción a esta tendencia literaria del modernismo. A continuación, y en el mismo sentido, destaca *Reliquias* (1910), donde observa la realización de un paso más en el ideal poético parnasiano (1982: 131):

Junto a la perfección formal, a la exaltación suntuaria y al gesto aristocrático, Zayas sienta rotunda constancia [...] de su fondo cristiano y español.<sup>20</sup>

Asimismo, González Ollé advierte que no sólo es A. de Zayas quien ha recibido una atención secundaria, también la corriente literaria adoptada en su poesía, el parnasianismo (1982: 131):

Confío en que se estimen suficientes [los datos y observaciones presentados] para salvar la omisión denunciada y devolver –sería más exacto decir *incorporar*- a la historia literaria española la figura del representante mejor y más caracterizado de una de las provincias peor exploradas.

Allen W. Philips confirma algunas de las observaciones anteriores en “Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio de Zayas)” (1989), desde el olvido del autor, su posición como poeta más puramente parnasiano o la pérdida de calidad artística a medida que afloran sus fuertes sentimientos católicos y tradicionalistas<sup>21</sup>. En *Joyeles bizantinos* descubre Philips que no sólo hay poesía visual (1989: 268):

---

<sup>19</sup> Dice González Ollé que su artículo es una aproximación a la figura de Zayas, más informativo y descriptivo que analítico.

<sup>20</sup> González Ollé es quien mayor atención ha prestado a *Reliquias* entre los críticos que se han interesado por su autor.

<sup>21</sup> Philips sugiere como punto de inflexión después de *Noches blancas*, aunque confiesa no conocer en su totalidad *Reliquias*.

Zayas está alerta también para captar otras sensaciones, y de modo especial las sonoras y olfativas.

Y en *Retratos antiguos* (1989: 271):

No sólo atiende Zayas a la descripción exterior de sus personajes, sino que profundiza acertadamente en la psicología interior.<sup>22</sup>

Otro aspecto donde se hace hincapié es en la poética de A. de Zayas, expuesta por el autor en los prólogos a *Joyeles bizantinos* y a su traducción de *Les Trophées* de Heredia, y en *Ensayos de crítica histórica y literaria* (1907).

Aprovechando el centenario de la primera obra de A de Zayas -*Poesías*-, Roberto Mansberg Amorós avisa de su inexplicable olvido por parte de la historia literaria en “Un parnasiano español bajo el signo de Heredia: Antonio de Zayas y Beaumont, duque de Amalfi” (1992). Obviamente, se señala la influencia de Heredia en Zayas y la consagración de éste como poeta parnasiano al traducir a uno de los maestros de esta tendencia literaria<sup>23</sup>. En este artículo se declara a A. de Zayas seguidor del “arte por el arte”, de la poesía objetiva, artificiosa, cuyos *Retratos antiguos* son los que mejor representan estos ideales con la imitación del arte y no de la naturaleza, como sucedía en *Joyeles bizantinos*. Sin negar la evidente filiación parnasiana de A de Zayas, Mansberg Amorós también alude a cierto simbolismo (1992: 629):

(...) aspirante a un sensorialismo total de estirpe baudelairiana, en busca de correspondencias interiores, próxima ya a planteamientos simbolistas, a los que dialécticamente tendieron, con frecuencia, los parnasianos.

Otro de los libros del poeta mencionados es *Reliquias*. Dos aspectos se destacan en él: la existencia de notas prerrafaelitas -es la primera vez que alguien lo observa- y la combinación entre lo cristiano y lo pagano, armonizado por la intención descriptiva. A modo de conclusión, Mansberg Amorós resume su tesis (1992: 637):

Antonio de Zayas, fijando su atención en los objetos exteriores, como él solicitaba de los poetas y como exigía la estética parnasiana, es, a nuestro juicio, el más impecable y el más parnasiano de los poetas españoles, el que más

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 271. Juzgamos oportuno señalar que Philips no tiene la necesidad, como algunos críticos han afirmado en el caso de los Machado, de defender el parnasianismo de Zayas.

<sup>23</sup> “Probablemente, más que por sus obras originales es citado Zayas como traductor de *Los Trofeos* de José María de Heredia”, González Ollé, 1982: 133.

merece ser rescatado del olvido en todas las antologías y en todas las historias de ese período.

Por estas mismas fechas, Khaterina Niemeyer, en un estudio sobre el premodernismo español (1992)<sup>24</sup>, inscribe a Zayas como poeta plenamente modernista y cita *Joyeles bizantinos*, *Retratos antiguos* y *Paisajes* como obras iniciadoras del modernismo, junto a otras de J. R. Jiménez, Villaespesa, los Machado, Pérez de Ayala y Martínez Sierra. A de Zayas es citado en numerosas ocasiones como ejemplo para establecer diferencias entre la poesía premodernista objetiva y la modernista parnasiana. No obstante, según Niemeyer, el viraje poético de A. de Zayas hacia un ideal patriótico, hizo que su poesía pudiera estar escrita por cualquier premodernista, perdiendo la innovación introducida en sus anteriores libros.

El estudio más completo sobre Antonio de Zayas pertenece a Amelina Correa (2005), con la publicación de una antología precedida de una “Introducción” muy documentada<sup>25</sup>. Anteriormente, A. Correa ya se había acercado a la figura de este autor en los artículos “Un poeta parnasiano de raíces granadinas: Antonio de Zayas Beaumont” (2003) y “La experiencia del Oriente Bizantino. Vida y literatura del poeta Antonio de Zayas” (2005), y al incluirlo en *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario* (2001) y en *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología* (2004). En la mencionada “Introducción” a *Obra poética* (2005), A. Correa analiza, por un lado, la vida del escritor, y por otro, su obra poética. Hasta la fecha, tan sólo se habían ofrecido algunos datos biográficos de A. de Zayas, sin embargo, ahora, por extensión y rigurosidad, podríamos afirmar que estamos ante la primera biografía del poeta -63 años después de su muerte-. En cuanto a su poesía, si desde *Joyeles bizantinos* está “adscrita unánimemente al parnasianismo por críticos y estudiosos” (2005: 54), el arraigado tradicionalismo de A. de Zayas, cada vez más explícito en sus libros, motiva la sugerencia de A. Correa de denominar “involución” (2005: 81) y no evolución al transcurrir de su obra poética. Así, en sus últimos poemarios se dedicará

a cantar con retórica solemne y arcaizante a esa suerte de receptáculo de la españolidad que es el hidalgo, protagonista de hazañas guerreras, conquistas literarias y devociones religiosas (2005: 81).

---

<sup>24</sup> Niemeyer, Khaterina (1992): *La poesía del premodernismo español*. Según la autora, poetas premodernistas son Manuel Reina, Salvador Rueda, Ricardo Gil, Manuel Paso o Carlos Fernández Shaw.

<sup>25</sup> Además, este libro contiene una fundamental “Bibliografía” para el estudio de A. de Zayas.

No obstante, el estudio de A. Correa se centra en las obras de mayor interés, de *Joyeles bizantinos*, 1902, a *Leyenda*, 1906<sup>26</sup>. Del primero destaca el evidente parnasianismo, repleto de una sensibilidad que apela, sobre todo, a la vista, el exotismo, su culturalismo y el tema de la muerte vinculado con el decadentismo. De *Retratos antiguos* acentúa todavía más si cabe, “la eliminación casi total del yo poético” (2005: 57), en un intento de fusión ideal de las distintas artes -propio del modernismo- (2005: 58):

[Zayas se] dedica a *mimetizar* las características de determinados cuadros intentando transcribir mediante el lenguaje las líneas, los colores y el mundo pictórico de cada uno de los artistas elegidos en un amplio catálogo.

Acerca de *Paisajes* señala un “aliento simbolista que convive con la tendencia predominantemente parnasiana” (2005: 72). *Noches blancas*, según A. Correa, es el libro donde se percibe ya claramente el sentimiento católico agudizado en sus siguientes obras, y *Leyenda* “puede considerarse una obra de exaltación castellana” (2005: 74). También resulta interesante la mirada dedicada en esta “Introducción” hacia la defensa de A. de Zayas del parnasianismo y su posterior reacción antimodernista.

Varios artículos más recientes inciden en la singularidad poética de Antonio de Zayas en el ámbito modernista. Juana María González Martínez, en “Antonio de Zayas: el mar, la fuente y el agua” (2007), analiza el parnasianismo del autor según “un progresivo despertar del “yo” y una interiorización creciente de la experiencia estética” (2007: 403), vinculado a las imágenes que indican el título del artículo. Por su parte, Carlos Primo, en “Calas en torno a la visión orientalista de Antonio de Zayas” (2010), destaca ya la obra zayesca como objeto de interés de lectores e investigadores, y pone de manifiesto, en relación a *A orillas del Bósforo* y *Joyeles bizantinos*, que la recuperación de sus páginas modernistas “servirá para poner de manifiesto la riqueza y variedad de la obra de un exquisito literato de entresiglos” (2010: 177).

Mencionaremos otros estudios que contribuyen a mejorar la percepción crítica sobre Antonio de Zayas. De esta forma, las investigaciones de Pablo Martín Asuero sobre los diplomáticos españoles en Estambul indagan en las experiencias de Antonio Zayas: *Viajeros hispánicos en Estambul; de la cuestión de Oriente al reencuentro con los sefardíes (1784-1918)* (2005), *Estambul, el ejército otomano y los sefardíes en textos en español* (2003), y, particularmente, en “Antonio de Zayas y los judíos otomanos” (1997). Rafael Alarcón Sierra y Eloy Navarro Domínguez ofrecen relevantes

---

<sup>26</sup> Sin embargo, en el siguiente libro, *Reliquias*, de 1910, reconoce A. Correa la calidad de numerosos poemas, insertos todavía en la estética finisecular.



investigaciones en cuanto a la poesía pictórica de Antonio de Zayas, en relación con Manuel Machado, en *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)* (1999) y “La pintura como referente en Manuel Machado y Antonio de Zayas”, respectivamente<sup>27</sup>. Guillermo Díaz Platja cita a A. de Zayas en *Modernismo y 98* como uno de los iniciadores de la revalorización de Góngora durante el modernismo, a partir de un artículo elogioso en *Helios* (1951: 164-165), al igual que Patricia O’Riordan en “*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)” (1973: 110). Relacionado con el exotismo musulmán es citado en varias ocasiones por Lily Litvak en *El jardín de Aláh* (1985). Y en *La pluma ante el espejo* (1989), de M<sup>a</sup> Pilar Celma Valero, Antonio de Zayas es citado, sobre todo, en relación con el antimodernismo.<sup>28</sup>

Enumeraremos la presencia de A. de Zayas en antologías colectivas. La ya citada *La corte de los poetas* (1906), de Emilio Carrere, es la primera en la que se recogen algunos poemas del autor. Le seguirá, dos años después, *La nueva musa* (Madrid, 1908) de Eduardo de Ory. En 1914, se publicará la última en vida del poeta: *Parnaso español contemporáneo. Antología completa de los mejores poetas*, de José Brissa (Barcelona, Maucci). En 1946, César González Ruano incluiría un solo poema: “A Jesús crucificado”, en la amplia *Antología de poetas españoles contemporáneos en Lengua Castellana* (Madrid, Gustavo Gili). En 1978, la antología de Ignaci Prat *Poesía modernista española* (Madrid, Cupsa), como subrayaba J. M. Aguirre, resulta muy útil por mostrar “sólo muestras de la poesía modernista de tendencia parnasiana”<sup>29</sup>. J. M. Aguirre, que no había incluido poemas de A. de Zayas en la primera edición de 1961 *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* (Zaragoza, Ebro), le dio cabida en la cuarta edición de 1979. Abdellah Djbilou, en una antología sobre el Oriente islámico, *Diwan modernista. Una visión de Oriente* (Madrid, Taurus, 1986), recoge varios poemas de *Joyeles bizantinos*, uno de *Leyenda* y un texto en prosa de *A Orillas*

---

<sup>27</sup> R. Alarcón Sierra también aporta datos biográficos sobre Zayas. Un año antes de esta publicación, en “Entre modernistas y modernos (Del fin de siglo a Ramón). Ensayo de bibliografía biográfica”, en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (1998: 145: 225), Alarcón Sierra apuntaba las referencias bibliográficas para la realización de una biografía sobre Zayas -“estimable poeta no sólo parnasiano”-, que se reducen a la “antología reivindicativa de Aguirre (1980) y los artículos más recientes de González Ollé (1982) y Mansberg Amorós (1992)”.

<sup>28</sup> Señalar, finalmente, que entre los estudios dedicados a A. de Zayas, se encuentra en curso de publicación Ponce Cárdenas, Jesús, *Un parnasiano andaluz. Variaciones en torno a la obra lírica de Antonio de Zayas*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

<sup>29</sup> Aguirre, J. M., *o. c.*, 1980, p.XIX. Las palabras de I. Prat son: “Un número considerable de los textos escogidos responde a la línea exterior del movimiento (que no puede identificarse -es obvio- con el Parnasianismo ortodoxo de Francia”, p. 49. Sin embargo, sí puede aplicarse esta relación, afirma I. Prat, a A. de Zayas: “éste sí parnasiano ortodoxo a la francesa y traductor impecable de *Les Trophées* de J. M. Heredia” (1978: 22).

*del Bósforo*, y afirma en el “Estudio preliminar” que A. de Zayas, junto al guatemalteco Gómez Carrillo, es quien mejor conoce el mundo árabe entre los escritores modernistas (p. 46). Arturo Ramoneda muestra los mismos sonetos del autor en dos antologías -uno de *Joyeles bizantinos*, dos de *Retratos antiguos-: Antología de la literatura española del siglo XX* (Madrid, Coloquio, 1988) y *Antología de la poesía española del siglo XX (1890-1939)* (Madrid, Alianza Editorial, 1995)<sup>30</sup>. En 1998, Pilar Gómez Bedate incluye tres sonetos de A. de Zayas de distintos poemarios –*Joyeles bizantinos*, *Retratos antiguos* y *Reliquias*- en *Antología de la poesía modernista* (Madrid, Grupo Hermes Editora General). En 2001, en un curioso libro de Joaquín Palacios Albiñana, *Antología de la poesía macabra española e hispanoamericana* (Madrid, Valdemar), aparece el poema “El cementerio”, de *Joyeles bizantinos*. En 2004, de manos de Amelina Correa, se recogen algunos textos en el citado anteriormente *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*. En 2006, la antología de Jorge Urrutia *Poesía de la Guerra Civil española*, por su evidente vinculación temática, incluye un poema de *Ante el Altar y en la Lid*. Finalmente, en 2008 se publica la última *Antología de la poesía modernista española* (Madrid, Castalia), cuyos editores, Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz Castro, seleccionan algunos poemas de A. de Zayas -“el poeta español más claramente parnasiano” (2008: 177)- en un libro que recoge a veintiocho poetas más.

Para terminar, daremos una relación de antologías modernistas o de poetas contemporáneos a A. de Zayas donde no se incluyen poemas del autor. Seguramente, las dos antologías de mayor influencia y de las que se halla ausente son las de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología (1915-1931)* (Madrid, 1932), y Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (New York, Americas Publishing Company, 1961)<sup>31</sup>. Pedro Crespo, *Los mejores poetas contemporáneos*, Madrid, Editorial Llorca y Compañía (¿1914-15?<sup>32</sup>) sorprende su ausencia: “Después de algunos años de penuria literaria, en que olvidamos nuestra gloriosa historia poética, escribiendo en castellano versos franceses [...] Por amor a la justicia, por amor a la patria, he lanzado este libro de poetas castellanos [...] Aunque en las páginas de esta obra hallará el lector vestigios (muy pocos son ya los que restan) del

<sup>30</sup> A. Ramoneda, como afirmara Ignaci Prat, escribe: “La dicotomía entre simbolismo y parnasianismo apenas se dio en nuestro país. Quizá el único poeta que siguió fielmente la definición que Juan Ramón Jiménez dio a esta última tendencia (“La expresión perfecta de una hermosa objetividad impasible”) fue Antonio de Zayas” (1995: 18).

<sup>31</sup> “Pienso que su inclusión en alguna de las dos [las antologías de G. Diego y F. de Onís] hubiera resultado decisiva para la fama posterior de Zayas y que su situación en la reciente historia literaria sería hoy muy distinta de la expuesta”, González Ollé, 1989: 130.

<sup>32</sup> Fecha sospechada según la información bibliográfica de los autores antologados.

*modernismo* de estos últimos años, piense en que son los postreros malandrines de una falsa escuela poética que, por la de nuestro verdadero *Don Quijote*, el *Romancero*, “vanse ya tambaleando y habrán de caer del todo, sin duda alguna””, pp.6-7. Juan José Domenchina, *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, México, D. F., Editorial Atlante, 1941, modernistas -J. R. Jiménez, los Machado, Unamuno, Villaespesa, Marquina, P. de Ayala, Valle-Inclán, E. de Mesa, Díez-Canedo, T. Morales- hasta la generación del 27, finalizando con Miguel Hernández. En la *Antología de poetas andaluces* de Bruno Portillo y Enrique Vázquez de Aldana (Huéscar, Imp. de Sucesores de Rodríguez García, 1914), manifiestan sus editores la intención de incluir poetas desconocidos junto a otros de una ya considerable fama en esas fechas, como J. R. Jiménez, S. Rueda o F. Villaespesa. En esta selección tan arbitraria -tampoco están los Machado en ella- A. de Zayas quedó ausente. En 1952, otra *Antología de poetas andaluces contemporáneos* (Madrid, Ed. Cultura del Centro Iberoamericano de Cooperación), a cargo de José Luís Cano, sólo recoge poemas de época modernista de los Machado, Rueda, Villaespesa, J. R. Jiménez, Villalón y R. L. de la Vega<sup>33</sup>. En 2007, la *Antología de poetas andaluces* de José Manuel Delgado (Sevilla, RD Editores) - aunque se trata más bien de un estudio que de una antología- olvida también a A. de Zayas entre muchos, debido a la reducida nómina de autores y a lo amplio del periodo escogido -de 25 poetas, sólo dos son de época modernista: A. Machado y J. R. Jiménez. En tiempos recientes y ya exclusivamente en antologías modernistas, A. de Zayas está ausente en: Gimferrer, Pedro, *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, Barral, 1969<sup>34</sup>; Crespo, Ángel, *Antología de la poesía modernista*, Tarragona, Tarraco, 1980; Fernández Molina, Antonio, *Antología de la poesía modernista*, Madrid, Júcar, 1982<sup>35</sup>; Schulman, Ivan A., Garfield, Evelyn Picon, *Poesía modernista hispanoamericana y española*, Madrid, Taurus, 1986; Vicente Sabido y Ángel Esteban, *Antología del modernismo literario hispánico*, Granada, Comares, 2001 (2ª ed. 2009); y en Acereda, Alberto, *El Modernismo poético. Estudio crítico y antología temática*, Salamanca, Ediciones Almar, 2001, donde en el estudio que precede a la antología se cita a A. de

---

<sup>33</sup> Nuestra consulta se ha realizado con la 3ª ed. aumentada de 1978.

<sup>34</sup> P. Gimferrer olvida a A. de Zayas entre más de 60 poetas modernistas españoles e hispanoamericanos antologados.

<sup>35</sup> Fernández Molina expone cómo a partir del modernismo crece el interés pictórico en poesía y menciona el *Apolo* de M. Machado y no el anterior *Retratos antiguos* de A. de Zayas.

Zayas entre el grupo de escritores en la órbita del Modernismo que padecen un injustificado descuido crítico y se hallan a la espera de nuevos trabajos<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Entre otros trabajos, A. de Zayas tampoco figura en el libro de María Pilar Celma Valero (1999): *Caras y máscaras de 1900*, Valladolid, Dificil Editores, conjunto antológico de cuarenta y cinco retratos literarios de escritores de entre siglos -de R. de Campoamor a G. Martínez Sierra- realizados por escritores.

## 2. ANTONIO DE ZAYAS Y SU TIEMPO

### 2.1. LA CULTURA ESPAÑOLA ENTRE SIGLOS

Diez años trascurren entre la publicación de la primera y la segunda obra poética de Antonio de Zayas, 1892-1902, por tanto, inmersas en la etapa finisecular que tuvo en esta última fecha, 1902, un momento crucial para la literatura española<sup>37</sup>. Así pues, cuando A. de Zayas publica *Poesías*, el contexto histórico español es el de la Restauración borbónica, iniciada en 1875, y que en este momento, 1892, se encuentra bajo la regencia de María Cristina desde 1885, que finalizará, precisamente, el año de *Joyeles bizantinos*, 1902, con la subida al trono de Alfonso XIII.

En diciembre de 1874 se proclamó rey a Alfonso XII, después del último de los acontecimientos que completaron la caída de la Primera República, el pronunciamiento de Martínez Campos. Se abrió un periodo de la historia española conocido como la Restauración, duradero hasta la dictadura de Primo de Rivera en 1923. Cánovas del Castillo fue el teórico del nuevo sistema político, basado en el principio de soberanía compartida entre las Cortes y la Corona -Constitución de 1876-, e implantándose un liberalismo doctrinario que defendía los intereses de las clases altas de la sociedad, reforzado por el poder local de los caciques. Dos partidos, el conservador de Cánovas y el liberal de Sagasta, se alternaron en el poder en un régimen que se ha definido como de turno, en el que se aglutinaban las dos ideologías principales, defendiendo ambas los mismos valores fundamentales<sup>38</sup>. Con la muerte de Alfonso XII (1885), se inició la regencia de María Cristina y el primer gobierno del partido de Sagasta. Diez años después, la Restauración se vio afectada por la crisis que supuso el comienzo de la guerra con Cuba y, posteriormente, la entrada de Estados Unidos en el conflicto que propició la derrota española y la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898.

La entrada en los años noventa coincidió con el final de una etapa larga de gobierno de los liberales -el Parlamento largo- y la imposición de barreras arancelarias y proteccionistas debido a la crisis económica europea finisecular. Durante el gobierno de los liberales se habían extendido las libertades de los ciudadanos, como la aplicación del

---

<sup>37</sup> 1902 es la fecha de inicio de la llamada “Edad de Plata”, término que acuñó José-Carlos Mainer en su estudio *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1975).

<sup>38</sup> A propósito de esta estabilidad política de la Restauración, expresa Santos Julià que “El precio pagado por la estabilidad del sistema fue la corrupción radical del proceso político”, (Valdeón, 2008: 452).

sufragio universal y la igualdad jurídica, aunque se había mantenido el mismo sistema oligárquico. La Restauración se enfrentaría a partir de estos años noventa con varias dificultades que perturbarían su paz social: el movimiento obrero -manifestaciones, mítines, atentados anarquistas en Barcelona...-, la generalización de la conciencia regeneracionista -crítica a este momento de crisis, tanto en el ámbito político como social-, los movimientos nacionalistas -en el País Vasco, Cataluña y Galicia: recuperación del idioma, congresos, juegos florales...<sup>39</sup>- y la guerra hispanoamericana, que terminó con el desastre del 98. No obstante, la crisis española de fin de siglo debe ser contextualizada junto a la crisis ideológica europea, en la que se manifiesta una reacción antipositivista.

Azorín, en 1913, con el marbete de “generación del 98”, aludía a los escritores de la generación de la crisis del 98 que vieron cómo ese mismo año España perdía los últimos territorios de su imperio marítimo<sup>40</sup>. Esta circunstancia agudizaba la literatura de fin de siglo, eminentemente pesimista y escéptica, y los autores conciben muchas de sus obras desde la situación insoluble española. En el campo de la novela, autores realistas y naturalistas que, coincidiendo con el inicio de la regencia de María Cristina, como B. P. Galdós y Clarín, escriben sus obras maestras, *Fortunata y Jacinta*, de 1887, y *La Regenta*, de 1885, respectivamente, evolucionan en sus postulados literarios hacia nuevas formas acordes con la crisis finisecular. Así, en *Misericordia*, de 1897, B. P. Galdós incorpora a su narrativa un hálito de espiritualismo, trascendiendo los parámetros realistas-naturalistas.

Durante la segunda mitad del s. XIX, la poesía postromántica, representada en voces tan personales como las de G. A. Bécquer o Rosalía de Castro, convive con la del realismo. Las *Rimas* se publican póstumas en 1871 y *En las orillas del Sar* en 1884. Si, por un lado, estos poetas son románticos tardíos, por otro, son precursores de los movimientos literarios posteriores. Otra dimensión adquiere la poesía realista, muy en boga en la Restauración, que rechaza los principios idealistas románticos -aunque su influjo no desaparece-, y centra su interés en la observación exterior, cuyo contexto temático es la realidad inmediata, adoptando muchas veces una actitud crítica. Autores adscritos a esta estética son Ramón de Campoamor o Gaspar Núñez de Arce, quien, por

---

<sup>39</sup> Santos Julià: “Durante la regencia, la irrupción en escena de una nueva generación de políticos e intelectuales en Cataluña y en el País Vasco rompió ese molde y afirmó la nación propia como única nación y al Estado español como opresor o ajeno.” (Valdeón, 2008: 465).

<sup>40</sup> En una serie de artículos publicados en *ABC* a partir del lunes 10 de febrero de 1913.

su cuidado en la forma y su “objetividad” poética, ha sido calificado por algunos críticos de parnasiano<sup>41</sup>.

La renovación literaria que supuso el Modernismo en España empezó a sentirse a finales del s. XIX, con caracteres románticos, pero con elementos que anunciaban una nueva sensibilidad. Actualmente, la crítica literaria ha calificado de precursores o premodernistas a un grupo de poetas que escribieron algunas de sus obras bajo esta estela renovadora. También, por otro lado, se ha restado veracidad a la afirmación de Rubén Darío como poeta fundacional del Modernismo, ya que, tanto en Hispanoamérica como en España existen autores y obras antecesoras de la poesía del nicaragüense<sup>42</sup>. Sin embargo, la influencia y el prestigio de este poeta fueron decisivos<sup>43</sup>. Así, antes de la llegada a nuestro país de R. Darío en 1892<sup>44</sup>, se publican algunas obras que recogen características determinantes del Modernismo: Manuel Reina, *Andantes y alegros* (1877), *Cromos y acuarelas* (1878), y Salvador Rueda, *Noventa estrofas* (1883), *Entropel* (1883), *Sinfonía del año* (1888) o *Himno a la carne* (1890). En la década de los noventa siguió afirmándose esta tendencia, hasta llegar a la “ruptura modernista”<sup>45</sup> de 1902. Títulos significativos de estos años noventa fueron: Ricardo Gil, *La caja de música* (1898), Manuel Reina, *La vida inquieta* (1894), Salvador Rueda, *La Bacanal* (1893), *Piedras preciosas* (1900), Manuel Machado, con su primer libro *Tristes y alegres* (1894), Francisco Villaespesa, *La copa del rey de Thule* (1900) o *La musa enferma* (1900), y J. R. Jiménez, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, ambas de 1900.

En el ámbito teatral, la fuerza del Modernismo en esta década fue menor, en un momento donde triunfaba la alta comedia o comedia burguesa, representada por J. de Echegaray. Sin embargo, Jacinto Benavente publicó en 1892 *Teatro fantástico*, obra iniciadora del teatro simbolista en España que influenciará en los primeros años del s.

---

<sup>41</sup> Federico de Onís (1934: 22) o Díaz Plaja (1972: 199). Otros poetas del realismo: José María Gabriel y Galán, Joaquín Bartrina, Gabriel García Tassara, Manuel del Palacio, Ventura Ruiz de Aguilera o José Velarde.

<sup>42</sup> Ver el ilustrativo estudio Cardwell, Richard A. (1995): “Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el Modernismo en España”. Otros autores han llamado la atención tempranamente a este hecho, como Enrique Díez Canedo (1923): “Los comienzos del Modernismo en España”, *España*, 21 de julio de 1923, o Luis Cernuda (1957): *Estudios sobre poesía española contemporánea*.

<sup>43</sup> Escribe J. R. Jiménez: “Porque en el modernismo hubo muchas variantes. Rubén Darío era la cabeza evidente, el conjunto, la síntesis, el *modernista ideal*, e influyó en todos nosotros, exotistas y castellanistas” (1975: 334).

<sup>44</sup> Los libros de R. Darío *Azul...* (1888) y *Prosas profanas* (1896) “no se conocían extensamente hasta la edición parisiense de este último en 1901 y la edición de Barcelona de aquél en 1905. Como observó J. R. Jiménez, la lectura de Darío fue el privilegio de una minoría” (Cardwell, 1995: 26).

<sup>45</sup> En palabras de José-Carlos Mainer, dando título al primer capítulo de *La edad de plata*: “La ruptura modernista: algunas novedades de 1902-1903”.

XX a dramaturgos renovadores como G. Martínez Sierra, E. Marquina o R. del Valle-Inclán.

Finalmente, en 1902 surgen las obras poéticas que inician la madurez del Modernismo: J. R. Jiménez, *Rimas*, F. Villaespesa, *El alto de los bohemios* -junto a las distintas ediciones ampliadas durante esta década de *La copa del rey de Thule*-, M. Machado, *Alma*, y Antonio de Zayas, *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*. En 1903, se sumarían *Arias tristes*, de J. R. Jiménez, *Soledades*, de A. Machado, *La paz del sendero*, de Pérez de Ayala, *Paisajes*, de A. de Zayas<sup>46</sup>, y la creación de la revista más importante del Modernismo: *Helios*. En 1902, se publicaban también cuatro importantes novelas, reveladoras de la crisis finisecular: *La voluntad*, de Azorín, *Camino de perfección*, de Pío Baroja, *Amor y pedagogía*, de M. de Unamuno, y *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Katherina Niemeyer (1992) propone la fecha orientativa de 1900 para establecer la separación entre la poesía premodernista y la propiamente modernista, y cita estas mismas obras como muestras más evidentes.

<sup>47</sup> 1902 es la fecha también de la segunda edición de *Prosas profanas* de Rubén Darío y de la exposición del Museo del Prado dedicada al Greco.



## 2.2. BIOGRAFÍA DE ANTONIO DE ZAYAS

Las escasas referencias biográficas acerca de Antonio de Zayas se hallan dispersas entre semblanzas, evocaciones o epistolarios, centradas principalmente en los últimos años del s. XIX y los primeros del s. XX, cuando el poeta tuvo una mayor relevancia participativa en tertulias, revistas y relaciones con otros escritores en un momento de gran actividad cultural. En cuanto a su labor profesional, su “Expediente personal” nos permite seguir su evolución en el Cuerpo Diplomático<sup>48</sup>. A ello hay que añadir la pertenencia de A. de Zayas a una familia de la nobleza española -él mismo fue Caballero de la Real Maestranza de Zaragoza desde 1893 y duque de Amalfi a partir de 1914-, por lo que se halla documentada su genealogía.

La familia Zayas, de origen granadino, adscrita a la línea de Cabra, cuya ascendencia se remonta a varios siglos, tuvo en Antonio de Zayas-Fernández de Córdoba y Beaumont el undécimo nieto del segundo conde de Cabra, vencedor de Boabdil en la batalla de Lucena (1483)<sup>49</sup>. Sus padres fueron Emilio de Zayas-Fernández de Córdoba, cuarto marqués de Casavelice, Caballero de la Real Maestranza de Zaragoza y duque de Amalfi<sup>50</sup>, y María del Consuelo de Beaumont y Sa del Rey<sup>51</sup>, casados en Madrid en diciembre de 1869. Antonio de Zayas fue el primer hijo de este matrimonio, nacido en la misma ciudad el 3 de septiembre de 1871, y un año más tarde, también en el mismo mes, nacía su hermana María Luisa, a la postre marquesa de Casavelice.

De la infancia de Antonio de Zayas no poseemos datos suficientes para trazar una semblanza concluyente. Amelina Correa deduce que la familia del escritor alternaría su residencia entre Madrid y Granada -la ciudad andaluza durante los periodos

---

<sup>48</sup> La signatura del Expediente personal es 301, nº 22.202, depositado en el Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores. En el “Apéndice” de este trabajo reproducimos documentación varia del citado Expediente personal de Antonio de Zayas.

<sup>49</sup> Para la descripción genealógica de la familia de A. de Zayas: Fernández de Betancourt, Francisco, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa real y grandes de España* (1907, VII: 279-315). Su nombre completo era Antonio María Manuel Emilio Nicolás Pedro Luis Joaquín Mariano Alfonso Ricardo de la Santísima Trinidad de Zayas-Fernández de Córdoba y Beaumont (1907, VII: 313; Expediente personal). El escudo de la familia de Zayas en Granada está acolado de las 22 banderas moras ganadas en la batalla de Lucena (1907, VII: 280).

<sup>50</sup> Este último título, creado en 1642, fue rehabilitado en 1902 como Grandeza de España y adquirido por sentencia judicial, Alonso de Cadenas, Ampelio y Cadenas Vicent, Vicente de (1994: 86): *Elenco de Grandezas y títulos nobiliarios españoles*.

<sup>51</sup> La familia Beaumont es originaria de Bertrein en el Obispado de Comminges (Francia), (Betancourt, 1907: 312).

vacacionales (Correa, 2005: 13)-, y por motivos desconocidos, también pasó en Galicia parte de su etapa infantil, según testimonio del propio poeta (Zayas,1903: 92):

¡Galicia!... Al cabo de luengos años  
de ti me acuerdo, que, cuando niño,  
me diste sombra con tus castaños  
en las riberas mansas del Miño!

No obstante, debemos considerar más extensa la estancia de A. de Zayas en tierras gallegas, puesto que allí cursa estudios de Bachillerato, según consta en su Expediente Académico, con la calificación de Sobresaliente, en el Instituto de Pontevedra, a fecha de 15 de junio de 1885<sup>52</sup>. En el curso 1890-91 empieza los estudios universitarios en la Licenciatura de Derecho, matriculado en Madrid, pero será en Granada donde últimamente obtiene la Licenciatura el 18 de diciembre de 1894, con la calificación final de Sobresaliente<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Para su Expediente Académico, procedente de la Universidad de Madrid y conservado en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, Madrid). Su Expediente Personal contiene una copia de su Certificación Académica procedente del Instituto de Pontevedra en la que se describen las asignaturas superadas por A. de Zayas hasta su ingreso en la universidad. Significativamente, recibe una *Mención honorífica* en Retórica y Poética e Historia Universal, campos donde el autor mostrará en el futuro un notable interés.

<sup>53</sup> Observa A. Correa que en el Expediente Académico de A. de Zayas, pese a esta calificación final, solamente se aprecia un “Sobresaliente”, significativamente en la asignatura “Literatura general española” (2005: 14). Su Expediente Personal posee una copia del título de Licenciado en Derecho.

### ● Antonio de Zayas en la vida cultural de entre siglos.

Seguramente, previo a su paso por la Universidad, conoce a los hermanos Machado, Antonio y Manuel, y a Ricardo Calvo, hijo del famoso actor Rafael Calvo y en el futuro también actor de éxito, con los que entablaría una íntima amistad<sup>54</sup>. Dicha amistad está bien documentada, como veremos, y formaron un grupo indisoluble con el que se iniciaron en la poesía y el teatro, asistiendo a reuniones y tertulias literarias. De hecho, la afición al teatro de todos ellos fue una de las causas que originó su amistad. Ricardo Calvo, en una entrevista de 1966, recuerda cuándo conoció a los Machado y a A. de Zayas:

Mi padre era muy amigo del padre de los Machado, y los Machado entraban y salían en el Teatro Español como “Pedro por su casa”. Iban gratis, y allí los conocí yo. Conocí a Antonio Machado, a Manuel Machado y a Antonio de Zayas, el que sería después duque de Amalfi. Tendríamos catorce o quince años, y un poco más el Duque. Desde entonces, ya no nos separamos, hasta que ellos murieron y yo quedé solo<sup>55</sup>.

Según este testimonio se conocieron alrededor de 1887-1888<sup>56</sup>. José Machado, hermano de Antonio y Manuel, viene también a situar el comienzo de la relación de estos cuatro amigos en el Teatro Español (1971: 18). No obstante, J. M. Aguirre, “según información proporcionada por un gran amigo de ellos”, afirma que se conocieron en el Paseo de Recoletos, donde los estudiantes salían “a charlar con las niñas en edad de merecer”, y por ahí andaba A. de Zayas, que los Machado llamaban “el pollo de la capa

---

<sup>54</sup> Son varias las dedicatorias entre los amigos poetas. Antonio Machado dedica *Soledades* (1903) a Zayas y Calvo, y Manuel Machado dedica a Zayas el poema “Felipe IV” de *Alma* (1902), la sección “Cadencia de cadencias” de *Caprichos* (1905), la sección “Tizziano” de *Apolo. Teatro pictórico* (1911) y el libro *Ars moriendi* (1921). Por su parte, Zayas escribe los poemas “El poeta Antonio Machado”, “El poeta Manuel Machado”, en *Epinicios* (1912), “Para el libro de Poesías Completas de Manuel Machado” (González, 1981: 236-237), “A los insignes poetas Manuel y Antonio Machado”, con motivo del homenaje a los Machado de 1929 (González, 1981: 236-239), y “Al gran actor y gran amigo Ricardo Calvo”, en *Epinicios. Segunda serie* (1926).

<sup>55</sup> Núñez, Antonio (1966: 8): “En torno a las figuras del 98. Antonio Machado en los recuerdos de Ricardo Calvo”. En cuanto a los recuerdos de Ricardo Calvo, véase también: González-Ruano, César (1999: 324): “Conversación con Ricardo Calvo”. Miguel Pérez Ferrero y Gordon Brotherston tratan esta amistad en sus respectivos estudios machadianos: (1952): *Vida de Antonio Machado y Manuel* -nuestra consulta: 3ª ed. de 1973- y (1936): *Manuel Machado*, respectivamente.

<sup>56</sup> Esta fecha la retrasa M. Machado para su relación con A. de Zayas en la dedicatoria al duque de Amalfi de *Ars moriendi* (1921): “Hace veinticinco años que escribíamos juntos nuestros primeros versos”. Existe un error de cálculo por parte del autor de *Ars moriendi*, puesto que él y Zayas habían publicado sus primeros libros de versos hacía más de veinticinco años.

colorada”, por llevar una capa con los forros encarnados (1980: VII)<sup>57</sup>. Siguiendo con la entrevista de Ricardo Calvo, relata el actor cómo jugaban en la calle a toros y cada uno poseía un nombre de torero: A. de Zayas era “Lagartijo”, M. Machado era “Curro”, R. Calvo era “Guerrita” y A. Machado pretendía ser un torero malo, “de manera que era el gracioso del grupo” (Núñez, 1966: 8)<sup>58</sup>. A la par de estos juegos infantiles, empiezan a escribir versos. Expone Manuel Machado (1945: 22):

Durante toda mi adolescencia y aun bien entrada la juventud, Antonio de Zayas, duque de Amalfi, Ricardo Calvo, el hoy gran actor, mi hermano Antonio y yo, formábamos una peña indisolublemente fraterna en que nos leíamos mutuamente las poesías que los cuatro escribíamos<sup>59</sup>.

Juntos asisten a la casa de doña Victoria Minelli, antigua bailarina afamada, donde, en un ambiente festivo, se organizan funciones teatrales, veladas musicales, bailes o tertulias. En una de estas reuniones se alza como tema central el estreno de A. de Zayas como dramaturgo por su obra *Entre el amor y la sangre*, sintiéndose partícipes del éxito los asiduos a las reuniones de V. Minelli al “ver extenderse la influencia del grupo a un teatro de verdad” (Pérez, 1952: 37)<sup>60</sup>. Cuenta Ricardo Calvo que, después del estreno de esta obra, él, los dos Machado y A. de Zayas, se dirigieron a un local de Chamberí, donde solían representar ellos mismos algún drama, para interpretarla<sup>61</sup>. Como se puede deducir, la pasión que les unía al teatro fue poderosa desde el principio. Pérez Ferrero, informado de los frecuentes recuerdos de Manuel y Antonio Machado, pasados ya muchos años, sobre sus experiencias juveniles en el mundo del teatro, exclama: “Eran los días sonrientes en que Zayas rompía el fuego en un teatro de verdad” (Pérez, 1973:

---

<sup>57</sup> El amigo del que habla Aguirre dice ser don Manuel Alcanza Suárez en carta que le envía desde Madrid el 31 de marzo de 1980. Como curiosidad, M. Machado escribiría años después un artículo en defensa de la capa, “Por la capa”, en *La guerra literaria*, (1ª ed. 1913) (1981:168-170).

<sup>58</sup> Núñez, Antonio, 1966: 8.

<sup>59</sup> Respecto a esta exposición de M. Machado, resultan curiosas las palabras de R. Calvo: “Antonio Machado no escribía ningún verso [al inicio de la amistad entre ellos]; tanto que, por meterlo en estas cosas de la literatura, le inventamos que sería un crítico inmenso” (Núñez, 1966: 8).

<sup>60</sup> Pérez Ferrero, Miguel, *o. c.*, p. 37. Dicha obra se ha perdido (A. Correa, *o. c.*, 2005, pp. 16-17), y no existe ninguna evidencia de que A. de Zayas haya escrito alguna otra para la escena, sí en cambio, como es sabido, los hermanos Machado.

<sup>61</sup> “El mejor papel era el del Duque; Manolo hacía de traidor; un escudero medieval era Antonio, y yo era el que tenía menor papel: era un paje que salía a describir la batalla de Clavijo, con unos versos muy buenos” (Núñez, 1966: 8). En el semanario satírico *La caricatura*, A. Machado escribió un artículo -17 de septiembre de 1893- donde Jordi Doménech ha observado que “parece satirizarse en clave la obra de Antonio de Zayas *Entre el amor y la sangre*, que fue representada por los jóvenes poetas, y que en el artículo es parodiada como *Entre el amor y el suicidio*”, (Machado, Antonio, 2001: 77). Un elemento más reforzaría esta tesis: inmediatamente antes de centrarse en *Entre el amor y el suicidio*, A. Machado menciona otra obra del protagonista de su relato, *La batalla de Guadalupe*, que quizás parodia los versos sobre la batalla de Clavijo de *Entre el amor y la sangre*.

151). Parece ser que los jóvenes amigos organizaban o, en ocasiones, contribuían, a realizar acciones de ruidosa desaprobación cuando la obra que se representaba no era de su agrado, y A. de Zayas era quien dirigía la repulsa o quien con más vehemencia la manifestaba. Así ocurre, por ejemplo, con *La calumnia por castigo*, de J. Echegaray: el público empieza sus protestas y A. Machado y A. de Zayas se unen a ellas, siendo éste último quien avisa al primero de la forma de actuar (Pérez, 1973: 46)<sup>62</sup>. O en la representación de *Los viejos*, de Ignacio Iglesias, escribe Guillermo Díaz-Plaja: “el día del estreno [1904], el poeta Antonio de Zayas promovió un regular alboroto con sus gritos de desaprobación” (1951: 347).

Otros lugares a los que asisten son los cafés flamencos, como el de la Marina, el del Pez o El Naranjero, o los cafés del Continental, el Universal, el Español, Recoletos, el Nacional, o Gijón, compartiendo con entusiasmo el fervor cultural y bohemio del fin de siglo (Pérez, 1973: 39; y Núñez, 1966: 8). Mención especial merece el Café de Fornos (Pérez, 1973: 39):

Por Fornos desfila todo un mundo complejo, en el que siempre se descubre novedad: artistas, periodistas, actores, toreros de nombradía, mozas garbosas de mantón *alfombrado* y buenas joyas, o pretenciosa bisutería, señoritos de rumbo...

Francisco Villaespesa, evocando los felices días pasados en aquel café, recuerda las figuras de M. Machado, R. Calvo y A. de Zayas como personalidades destacadas que asistían a aquellas reuniones. Éste último es recordado como un impecable poeta parnasiano, creador de bellas estampas orientales<sup>63</sup>. Pasados algunos años, en 1918 escribe F. Villaespesa el artículo “Embajador de Reyes y de las Letras”, con motivo de la llegada a México de A. de Zayas como Ministro Plenipotenciario, y recuerda efusivamente aquellos días compartidos en la juventud.

---

<sup>62</sup> A. Correa fecha este acontecimiento el día del estreno de la citada obra, en 1897 (2005: 17). Años después, A. de Zayas se uniría al grupo de intelectuales que se opusieron al homenaje nacional dedicado a Echegaray por la concesión del Nobel de Literatura. Sobre el liderazgo de A. de Zayas entre los cuatro amigos, escribe José Machado (1971: 92): “Aquella tarde, llevaba [A. de Zayas], como en tantas otras, la voz cantante”.

<sup>63</sup> Dichas estampas hacen referencia al libro *Joyeles bizantinos* (1902). Escribe F. Villaespesa (1954: 873): “Café de toros y política, / trianón de fáciles amores, / peña de los trasnochadores, / y mentidero de la crítica”. Asimismo, A. de Zayas dice de M. Machado, en una dedicatoria manuscrita a éste de su traducción de *Los trofeos* de J. M. de Heredia, que era “el decano de la asamblea literaria de Fornos” (Brotherston, 1976: 22).

A. de Zayas y los Machado también asistieron en la década de los noventa a la tertulia de Eduardo Benot, a quien está dedicado *Joyeles bizantinos*<sup>64</sup>. A la casa del político y académico acuden importantes personajes, y se discute, principalmente, de política, aunque, en ocasiones, la poesía también es motivo de debate<sup>65</sup>.

El escritor Juan Valera es otra de las amistades ilustres de A. de Zayas. El epistolario del autor de *Pepita Jiménez* demuestra el afecto y consideración hacia él. La primera carta data de agosto de 1897 y la última de junio de 1904, por lo que se deduce una relación duradera hasta la muerte de Valera en 1905. Así, durante sus estancias en Madrid, A. de Zayas frecuentará su “tertulia de sabios”, como la menciona varias veces el anfitrión en su epistolario. El novelista destaca en las cartas dirigidas a sus hijos la erudición y la capacidad oratoria de A. de Zayas (1991: 258 y 304):

El entendimiento además es prenda rarísima, y si alguien se empeñase en no hablar sino con los entendidos, tendría que someterse al soliloquio. Y si llegaba a entenderse de que él era tonto también, tendría que caer en el mutismo. Por todo esto celebro yo a Antonio de Zayas, que habla fácil y primorosamente y que, si bien es cándido y petulante, de lo que se curará con los años, dista mucho de decir tonterías. (Madrid 29 de agosto 1898).

El más asiduo de mis visitantes sigue siendo con todo el joven Antoñito Zayas, cuya fea y enorme boca, que yo no veo por fortuna, es un inagotable y caudaloso manantial de prosas y de versos con los que me entretiene y hasta me admira. (Madrid, 19 de septiembre 1903).<sup>66</sup>

Por su parte, A. de Zayas, en el prólogo a *Retratos antiguos* se dirige al “Excmo Sr. D. Juan Valera”, a modo de dedicatoria en forma de carta en la que el autor expone la poética de su obra. En *Ensayos de crítica histórica y literaria* (1907) escribe un “Elogio de don Juan Valera”, que en su origen fue un discurso de homenaje a la muerte del escritor encargado por la sección de Literatura del Ateneo de Madrid, y en *Epinicios. Segunda serie* (1926), le dedica una serie de seis sonetos laudatorios.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> A. Correa sitúa el inicio de la asistencia de A. de Zayas a esta tertulia el año 1893, (2005:18), y Pérez Ferrero, entre 1893 y 1894, (1975: 91). Según éste último, Benot sostiene con los Machado “comunicación casi diaria” (1973: 41), aplicable, seguramente, también a A. de Zayas.

<sup>65</sup> Son personajes del mundo de la política los que asisten a casa de E. Benot: Nicolás Estévez, Carracito, Sánchez Pérez, Pi y Margall o Enrique Paradas (Pérez, 1973: 41-44). Cuando en la tertulia se discute de poesía, los mayores se manifiestan partidarios de Federico Balart, y los jóvenes de Salvador Rueda, testimonio inequívoco de las estimaciones decimonónicas frente a las nuevas corrientes modernistas. Sin embargo, cuenta José Machado una anécdota de los tiempos de esta tertulia de E. Benot en la que se muestra a A. de Zayas desfavorable a Salvador Rueda.

<sup>66</sup> Como dice González Ollé, “Quizá la más temprana alusión, elogiosa, a Zayas, sea la de su amigo Valera, cuando lo relaciona entre los asistentes a su tertulia” (1982: 133).

<sup>67</sup> La consideración de Juan Valera por los jóvenes modernistas fue, generalmente, muy crítica. A pesar del cierto carácter aperturista hacia las nuevas generaciones y compartir con A. de Zayas el ideal del arte por el arte, Valera representaba esa España castiza que los modernistas, sobre todo, en su primera época,

Alrededor de 1900, cuando los escritores modernistas empiezan su entusiasta andadura en favor de la renovación literaria, a partir de cenáculos, publicaciones o creación de revistas, -“O renovarse o morire”, es la cita de D’Annunzio escogida por F. Villaespesa para encabezar *La copa del rey de Thule*- Antonio de Zayas figura como uno de sus integrantes. Rafael Cansinos-Assens relata en *La novela de un literato*, como vivo testimonio de la época, este ambiente bohemio y arrebatado (1982: 77):

Como todas las minorías incomprendidas, los modernistas, anatemizados por los críticos viejos, ridiculizados por los semanarios festivos, mantenían entre ellos una unión exaltada. Como los románticos en su tiempo, todos eran amigos del alma (...) Aunque cada cual tuviera sus dilecciones personales, a todos los unía el odio a lo viejo y vulgar y el amor a lo nuevo, raro y exquisito.

El mismo Cansinos-Assens describe la ocasión en que F. Villaespesa le presenta a A. de Zayas -“El Duque de Amalfi era un tipo de señorito vulgar y vestía con una elegancia rebuscada”<sup>68</sup>- en el Café Universal, mientras escuchan la crónica que Alejandro Sawa perora sobre las evocaciones del París fin de siglo, tan del gusto modernista. A. de Zayas también participa en la célebre tertulia del Sanatorio de El Rosario, lugar en el que, por aquel entonces, residía J. R. Jiménez<sup>69</sup>. Las tardes del domingo se reunían allí los abanderados del modernismo: junto a los citados J. R. Jiménez y A. de Zayas, los Machado, F. Villaespesa, R. del Valle-Inclán, G. Martínez Sierra o R. Pérez de Ayala<sup>70</sup>. Muchos años más tarde, el autor de *Platero y yo*, según

---

detestaban. M. Machado escribe de él que su “estilo castizo y agarbanzado, ha llegado a ser su segunda naturaleza”, y su hermano Antonio, en una carta a José Ortega y Gasset (20 de julio de 1912), es contundente al respecto: “Valera tenía enorme cultura, grandísimo talento, eso es indudable. No por eso deja de ser el representante, o mejor, el ídolo de una España abominable que desgraciadamente no entenderemos nunca. Un hombre frío y burlón sin calor de alma para nada, con un fondo odiosamente negativo que consiste en negar todo lo noble y afirmar todo lo grosero, aunque envuelto en sedas y holandas. [...] Valera es para mí una fúnebre pesadilla. Solamente encuentro en Francia ingenios que me disgusten tanto como Don Juan Valera”, (Machado, Manuel, 2000: 371-372).

<sup>68</sup> Melchor Fernández Almagro -rindiendo tributo a la amistad secular entre los Zayas y los Almagro- definió a Antonio de Zayas entre la contradicción de un “estilo de magnate” que “tanto quiere decir lujo y distinción como anacronismo”, pero reconoce que “llevó siempre su literaria veste con aire inconfundible de señorial elegancia”, donde “fácilmente advertimos que el poeta no podía ser popular” y serlo, le hubiese enojado mucho (1948: 181-84).

<sup>69</sup> En más calidad de huésped que de paciente. Cansinos-Assens hace pronunciar a M. Machado (1982:71): “-¡Bah!-repuso Machado-, aprensiones..., algo de neurastenia... ¡Con la vida que podría darse!... En Francia..., en París y con dinero... Pero él no sale de los sanatorios... ¡Pose! A cada cual le da por una cosa...”

<sup>70</sup> Cansinos-Assens relata una de las visitas al Sanatorio El Rosario -J. R. Jiménez lo llamaba “Sanatorio del Retraído”-en *La novela de un literato* (1982: 118-126) y en “Juan Ramón Jiménez” (Gullón, 1980: 292-301). Refiere Cansinos-Assens cómo en esta visita “estaban embromando a Pinedito [J. Ortiz de Pinedo], al que trataban de hacerle creer -tópico muy frecuente en aquel tiempo- que para ser genial había que ser invertido”, y termina la broma con esta afirmación “El genio es la anormalidad -dogmatizaba Zayas-. Sólo las medianías son normales... Pero por ser genial, bien vale la pena ser homosexual y hasta asesino” (1982: 119-121).

nos informa Ricardo Gullón, aseguraba que el duque de Amalfi traía de París muchos libros y se los prestaba a los Machado, y lo consideraba el importador de los primeros libros parnasianos y simbolistas (Gullón, 1958: 64 y 1990: 17, 233 y 276)<sup>71</sup>. Quizá es exagerada esta afirmación, pero “muestra a las claras la imagen que el poeta aristócrata y viajero daba a sus amigos” (Villena, 2002: 104).

José Ortiz de Pinedo, también asiduo visitante del Sanatorio de El Rosario, recordando los asistentes a otro importante cenáculo, el de F. Villaespesa -quizá el más entusiasta y destacado impulsor de la poesía modernista<sup>72</sup>-, en su casa de la calle Divino Pastor, cita en primer lugar a A. de Zayas, uno de los poetas, dice, que más frecuentan la reunión (1946: 25)<sup>73</sup>. El futuro duque de Amalfi ya tuvo la ocasión de elogiar un poemario importante para el modernismo de F. Villaespesa, *La copa del rey de Thule*, adhiriéndose a esa minoría literaria que promovía la renovación desde una actitud de rebeldía (1909: 179):

Fiel a la promesa encerrada en la hermosa frase que encabeza sus cantos [la citada “O rinovarse o morire”], exhala la musa de Villaespesa un perfume fresco y fortificante que purifica el ambiente viciado de la Academia Española, estufa caldeada de vapores nocivos, en donde desde hace dos siglos se marchita nuestro idioma.

Como sugieren estas valoraciones, la Academia Española suscitó entre los jóvenes escritores un destacado desprecio. Veían en ella una institución representante de una lengua y una literatura anclada en el pasado y pendiente de una urgente renovación, un símbolo de todo lo viejo. A. de Zayas demuestra la misma actitud combativa sumándose, en 1906, a las firmas presididas por Valle-Inclán en el manifiesto de reprobación al homenaje nacional a José de Echegaray, premiado con el Nobel de Literatura.

Podemos deducir pues, que el ambiente literario era francamente hostil, los nuevos caminos promovidos por el modernismo originaron un evidente rechazo. Así nos lo relata Manuel Machado (1913: 104):

---

<sup>71</sup>. Si M. y A. Machado vivieron en París de marzo de 1899 a diciembre de 1900 el primero, y el segundo de junio de 1899 a septiembre de 1900, A. de Zayas debió traer los citados libros anteriormente a estas fechas.

<sup>72</sup> R. Gullón titula uno de los capítulos de sus *Direcciones del Modernismo* “Francisco Villaespesa, abanderado del Modernismo” (1990: 253-264).

<sup>73</sup> Otros poetas que menciona Ortiz de Pinedo y que no hemos citado hasta ahora son Emilio Carrere - editor de la primera antología modernista- y Eduardo Marquina.



Apenas aparecieron los primeros innovadores, la indiferencia general se convirtió en unánime zumba atronadora. La palabra *modernismo*, que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra literatura, era entonces un dicerio complejo de toda clase de desprecios.

Durante los primeros años del siglo XX Antonio de Zayas colabora en distintas revistas. Se trata de proyectos difusores del modernismo, de vida efímera, pero vitalista y de gran repercusión alguno de ellos<sup>74</sup>. Publica poemas en *Revista Ibérica*: “La infanta Doña María Teresa de Austria” (Madrid, año I, nº 1, 1902) -incluido meses después en *Retratos antiguos* (1902)-, en *Renacimiento*: “El viejo orífice”, traducción de J. M. de Heredia -incluido más tarde en dicha traducción, *Los Trofeos*-, y “Habla el retrato de Pantoja” (Madrid, nº VIII, 1907) -incluido en 1910 en *Reliquias*-, reanuda su antigua colaboración en *El Álbum Ibero Americano*, donde el poeta publica composiciones ya mostradas en sus libros *Retratos antiguos* (1902), *Paisajes* (1903) y en su anterior participación en la citada revista madrileña, en *La Época*: “A SS. MM. Los reyes Don Alfonso y Doña Victoria, en sus bodas”, (lunes 25 de junio de 1906), en *El Liberal*: “*Conceptos nobles, bajo tersa forma*” (“Poetas del Día. Antonio de Zayas”, sábado 7 de marzo de 1908) -incluido en 1910 en *Reliquias*-, y en *Por esos mundos* (1910), *El Globo* (1910) y *El cuento Semanal* (1910), sobre todo, anticipos de su obra *Epinicios* (1912). En cuanto a textos en prosa, en *Renacimiento* escribe una interesante poética: “Habla el poeta” (Madrid, nº VIII, 1907), en *Helios* un artículo elogioso sobre Luis de Góngora, de título homónimo (Madrid, nº 3, 1903), una de las más tempranas manifestaciones en favor de la revalorización del poeta cordobés, y en 1907 recoge en *Ensayos de crítica histórica y literaria* discursos y conferencias. Pero, sin duda, su mayor aportación al modernismo y a la renovación literaria de esta época son los dos poemarios que publica en 1902: *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*, considerados por sus estudiosos -como se ha descrito en “El estado de la cuestión”- los más originalmente parnasianos en lengua castellana. Durante la primera década del siglo otros poemarios consolidarán su participación modernista: *Paisajes* (1903), *Noches*

---

<sup>74</sup> M. Machado cita algunas de las más importantes revistas del modernismo -*Vida Literaria*, *Electra*, *Juventud*, *Revista Ibérica*, *Revista Latina*, *Helios*, *Renacimiento*- para, a continuación, escribir: “y tantas otras creadas al calor de la juventud, independiente para todo, pero solidaria únicamente ante el amor del arte. Estas revistas, sostenidas principalmente por los poetas, lo tenían todo: escritores, suscriptores, público. Carecían solamente de administración y, como hijas pródigas de las más generosas intenciones, se arruinaban pronto y morían jóvenes. Morían, pero no sin dejar su buena huella luminosa.” (1913: 128-129). “La solidaridad entre los poetas se hacía mayor con su intervención en estas revistas, pues si de vida breve y aventurada, sirvieron para ir ganando al público poco a poco, rescatándole de los abortos pseudo-humorísticos de los folicularios al uso.” (Gullón, 1990: 272).

*blancas* (1905), *Leyenda* (1906), *Reliquias* (1910) y su elogiada traducción de *Les Trophées* de José María de Heredia [1908]<sup>75</sup>.

● **Antonio de Zayas, diplomático.**

En mayo de 1892, cuando todavía se halla cursando Derecho en la Universidad y meses antes de publicar su primer libro, *Poesías*, Antonio de Zayas ingresa en el Cuerpo de Aspirantes a Agregados. Es pues, temprana, su pretensión de dedicarse a la diplomacia, hecho que consigue a partir del 1 febrero de 1896, año en que termina su carrera universitaria y aprueba las oposiciones para Agregado Diplomático<sup>76</sup>. Esta dedicación profesional le alejará durante algunas temporadas del ambiente cultural de Madrid. No así en su primer cargo como Agregado, desempeñado en la sede del Ministerio hasta diciembre de 1896, que pasa a ser nombrado Secretario de Tercera Clase y destinado a Tokio. No obstante, este destino es sustituido por el de Estambul, como él mismo relata en *A orillas del Bósforo*<sup>77</sup>, testimonio de su estancia en la antigua capital bizantina. A sus 25 años, es el primer viaje al extranjero de A. de Zayas por un largo periodo de tiempo, y el entusiasmo cede a la tristeza:

[...] la perspectiva nada halagüeña de abandonar por indefinido tiempo a los seres queridos [...] amargaban las alegrías de mi carácter aventurero. [...] Al pasar el Bidasoa, mi corazón palpitó con violencia y mis ojos se inundaron de lágrimas. [...] porque desde allí en adelante no escucharía ya los sonoros acentos de la lengua castellana.<sup>78</sup>

Sin embargo, Estambul causó en su espíritu una honda impresión cultural, pues consagró dos libros a la descripción de la ciudad -paisajes, historia, monumentos,

---

<sup>75</sup> También traducirá a Carl Snoilsky, Bertel Gripenberg, Paul Verlaine (véase Alarcón, 1993) y Ferdinand Lovio.

<sup>76</sup> Anteriormente, el día 4 de junio de 1895 pronunció la conferencia *El Conde Duque de Olivares y la decadencia española*, en el Ateneo de Madrid, publicada después en Madrid, Imp. de Ezequiel Solís, 1895.

<sup>77</sup> “Tenía hechos los preparativos necesarios para emprender tan largo viaje [Tokio] cuando mi amigo y compañero el Sr. D. Tomás Acquaroni fue destinado a Constantinopla y me propuso una permuta que acogí al principio perplejo, pero que acabé por aceptar siguiendo gustosísimo los consejos de mis padres”, (Zayas, 1912: 13-14).

<sup>78</sup> Antes de llegar a Estambul, A. de Zayas visita Hendaya, Burdeos, París, Munich y Viena (Zayas, 1912: 13-17).

personajes o costumbres- uno en prosa y otro en verso, los ya citados *A orillas del Bósforo* y *Joyeles bizantinos*, respectivamente.

Con el mismo cargo debe dirigirse a París en junio de 1898, pero en una excursión a caballo con unos amigos sufre una caída a treinta kilómetros de Estambul. A. de Zayas se fractura la base del cráneo y es atendido por los mejores médicos, llegando las lesiones a tal gravedad que se le aplica la extremaunción<sup>79</sup>. El accidente le retiene en Madrid, primero convaleciente y después prestando sus servicios en el Ministerio de Estado hasta diciembre de 1902. Durante esta estancia en Madrid se desarrolla buena parte de su participación en la cultura de la ciudad -anteriormente descrito- y ve publicado *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*, ambos de 1902 y adscritos a las novedades modernistas. En septiembre de 1901 viaja a Granada para asistir a la boda de su hermana, que se celebra el 6 de octubre<sup>80</sup>, y el 16 del mes siguiente es él quien contrae matrimonio con Rosa María de Lemour y Santa Cruz, de su misma edad y perteneciente también a la alta sociedad, en la Parroquia de la Concepción de Madrid<sup>81</sup>. A. de Zayas le dedicará a su esposa el soneto inicial de *Leyenda* (1906), “A Rosa María”, la sección de *Epinicios* (1912) “El encaje de Manilas”: “A la amada compañera de mi vida, de cuyos labios aprendí esta leyenda flamenca”, y el soneto “A mi amada compañera” de *Epinicios. Segunda serie* (1926)<sup>82</sup>.

Desde el 20 de diciembre de 1902 hasta 19 de julio de 1904 permanecerá en Estocolmo y Copenhague, ascendido a Secretario de Segunda Clase, salvo los meses de septiembre de 1903 y enero de 1904, que estuvo de comisionado en la Haya. Por el

---

<sup>79</sup> Según relato del Ministro Plenipotenciario de España en Constantinopla en una carta dirigida al Ministro de Estado a fecha de 16 de junio de 1898, conservada en el Expediente Personal de A. de Zayas. Escribe el Ministro Plenipotenciario: “Hace veinticuatro horas que sucedió la horrible caída y el enfermo no recobró el sentido”. El mismo sultán se preocupó por el herido, y entre los médicos que lo atendieron figuraba “el célebre cirujano Cambouroglou, que aquí es considerado como el mejor del Imperio”. Contamos también con el testimonio del mismo A. de Zayas en la “Advertencia” preliminar de *A orillas del Bósforo*, donde refiere que la caída se produjo el 15 de junio (1912: 7).

<sup>80</sup> J. Valera, en carta fechada a Madrid 5 de septiembre 1901: “También se casa en Granada aquella hermana de Zayitas que anhelaba meterse monja y que prefiere al cabo el convento de San Andrés. Zayitas ha ido para asistir a la boda, de suerte que tengo también a este tertuliano menos” (1991: 289). F. de Betancourt refiere esta boda, celebrada en la Capilla del Palacio Arzobispal (1907: 315).

<sup>81</sup> La familia Lemour es originaria del Velay en Francia, donde fueron señores de Lotoire, de Pignieu, de la Clotte y de Frambon, llevaron el título de Escuderos, y entraron en la Nobleza por adquisición del cargo de Secretario del Rey a principios del s. XVII. Por razón de enlaces matrimoniales vinieron a España en el reinado de Fernando VI. Por línea materna, los Santa Cruz son descendientes de Rodrigo de Santa Cruz, Secretario del Rey Enrique IV, ennoblecidos por éste en diciembre de 1457 (Betancourt, 1907: 314).

<sup>82</sup> Sólo estas dos referencias hacia su esposa en toda la obra poética de A. de Zayas viene a afirmar la casi inexistente inclinación del autor por el tema amoroso, y por extensión, de la íntima expresión de los sentimientos humanos, prefiriendo la impersonalidad parnasiana. Sirvan de excepción el erotismo de algunos poemas de *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos* o “Cántica de Serrana” y “Endechas”, de *Leyenda*, recreaciones del marqués de Santillana y Jorge Manrique, respectivamente.

epistolario de J. Valera, se deducen periodos vacacionales en España (1991: 330, 304, 305 y 307)<sup>83</sup>, además de disfrutar de una licencia entre julio y septiembre de 1903 por motivos de salud<sup>84</sup>. Las tierras escandinavas motivarán en el poeta la escritura de dos poemarios y dos traducciones. En 1903 se publica *Paisajes*, evocación de lugares andaluces, de Castilla, jardines, ocasos... donde A. de Zayas sugiere estados emocionales inéditos en sus anteriores libros, seguramente, producido por la lejanía de su Patria:

Mis *Paisajes*, inspirados por la contemplación de los campos de Andalucía y en solitarios paseos por las arideces del suelo castellano, han sido sin embargo escritos en las inmediaciones del Círculo Polar Ártico durante el rigor del invierno, cuando rodeado de nieve por todas partes y perdida la mirada en los turbios cristales del Melar, contemplaba en lontananza como único límite del horizonte, inmóviles ejércitos de abetos, solemnes como obeliscos funerarios.<sup>85</sup>

Como ocurriera ya en Estambul, A. de Zayas, interesado por la cultura del lugar donde trabaja como diplomático, escribe ahora sobre temas del norte de Europa -sin abandonar el parnasianismo-. El aprendizaje de la literatura escandinava ocasiona las traducciones del sueco Carl Snoilsky y el finlandés Berthel Gryppenbergr -poetas a los que conoció en Estocolmo e inéditos en España- incluidas al final del libro en cuestión: *Noches blancas* (1905)<sup>86</sup>.

Pero, debieron agotar a A. de Zayas las severas condiciones de estas tierras norteañas, pues, cuando en junio de 1904 se anuncia su nuevo destino, San Petersburgo, el diplomático tratará de conseguir un traslado. Alegando problemas de salud necesitados de climas más benignos<sup>87</sup>, se le concede una licencia entre el 13 de diciembre de 1904 y el 6 de marzo de 1905. Al inicio de este intervalo de tiempo, A. de Zayas solicitó de su amigo Juan Valera sus influencias:

---

<sup>83</sup> También sabemos, gracias a Valera, de una “indisposición” de la esposa de A. de Zayas en Copenhague, de la que se restableció en Estocolmo, según carta fechada el 26 de enero de 1903 (1956: 279), y que en junio de 1904 A. de Zayas ya tiene casi terminada su traducción de *Los Trofeos* de J. M. de Heredia (1956: 293).

<sup>84</sup> Solicitada por A. de Zayas “en la necesidad de atender al restablecimiento de mi salud, un tanto quebrantada en estas latitudes [...] suplicarle se sirva concederme, con la mayor urgencia posible”, en una carta dirigida al Ministro de Estado a fecha de 8 de junio de 1903 (Expediente Personal).

<sup>85</sup> “Carta a un literato insigne dedicándole un ejemplar de *Paisajes*” (1907: 290).

<sup>86</sup> “Las largas noches vestidas de nieve por los inviernos árticos y el único crepúsculo de los estios polares, llamado *noche blanca* por los naturales del país, han inspirado este libro” (Zayas, 1905: IX). Los poetas traducidos se enmarcan también en la estela parnasiana y sus textos, los recogidos por Zayas para *Noches blancas*, son temas españoles.

<sup>87</sup> En carta dirigida al Ministro de Estado a fecha de 22 de noviembre de 1904 (Expediente Personal).

El infatigable poeta y fecundo prosista Zayas ha venido a Madrid con licencia esperando le saque de Rusia, le envíen a otra Legación o le coloquen en este Ministerio. Ayer tarde me hizo Zayas una larguísima visita que duró, sin exageración, más de dos horas. Confieso, no obstante, que Zayas no me fatiga ni me aburre, sino que me divierte. Pienso escribir y probablemente escribiré mañana a León y Castillo para que pida a Paco, si la segunda secretaría de su Embajada queda vacante<sup>88</sup>.

El objetivo de A. de Zayas se alcanza y el 6 de marzo de 1905 -terminada esa licencia mencionada por Valera- es enviado con una comisión a Berna, pero vuelve a disfrutar de otra licencia, que suponemos pasada en Madrid, entre el 16 de noviembre de 1905 y el 25 de febrero de 1906. En esta última fecha es destinado a Berlín, pero no llega a incorporarse, esta vez por motivos desconocidos<sup>89</sup>. A partir de abril de 1906, en el Ministerio de Estado va a asentar su cargo hasta julio de 1914. Todo hace suponer que A. de Zayas perseguía un largo periodo diplomático en la capital española, en la que fue varias veces ascendido: Jefe del Negociado de Política americana del Ministerio de Estado en 1908<sup>90</sup>, Secretario de Primera Clase en agosto de 1909, y Ministro Residente en febrero de 1913<sup>91</sup>. En cuanto a este último nombramiento, presenta una dimisión declarando asuntos de índole personal<sup>92</sup>, y es nombrado “cesante” desde febrero de 1913 a enero de 1914, fecha en que recupera su puesto.

Durante este extenso espacio de tiempo en que permanece en Madrid, A. de Zayas publica nuevos libros. En 1906 *Leyenda*, poemario inspirado en la historia y la literatura españolas. En 1907 *Ensayos de crítica histórica y literaria*, recopilación de artículos y discursos. En 1908 la traducción de J. M. de Heredia *Los Trofeos. Romancero y Los Conquistadores de Oro*, obra que le valió numerosos elogios<sup>93</sup>. En

---

<sup>88</sup> J. Valera en carta fechada a 21-12-1904 (1991: 338).

<sup>89</sup> En su Expediente Personal solamente consta la fecha de su nombramiento.

<sup>90</sup> Este cargo no consta en su Expediente Personal, tenemos noticia de él por una carta del entonces representante diplomático de Nicaragua en España, Rubén Darío, a fecha de 15 de septiembre de 1908, dirigida al Presidente de la nación Americana, José Santos Zelaya (Ghiraldo, 1943: 195-196).

<sup>91</sup> Entre el 2 de marzo de 1913 y el 1 de enero de 1914 aparece como “Cesante”.

<sup>92</sup> En carta dirigida al Ministerio de Estado a fecha de 15 de febrero de 1913. No obstante, en otra carta fechada a 13 de marzo del mismo año, A. de Zayas solicita volver al servicio activo de la carrera diplomática habiendo cesado ya las causas que le obligaron a presentar su dimisión (Expediente Personal).

<sup>93</sup> Este libro carece de fecha de publicación. Como se ha expuesto anteriormente, en 1904, según J. Valera, A. de Zayas en 1904 ya casi ha terminado la traducción. En *Reliquias* (1910) -como en otras de del autor- aparecen un listado por orden cronológico de las obras de A. de Zayas, y *Los Trofeos* es la inmediatamente anterior, por tanto, debemos situarla entre 1907 y 1910. No obstante, por las reseñas dedicadas a dicha traducción, puede fecharse la obra como de 1908 (véase la “Bibliografía” de nuestro estudio). González Ollé también matiza: “seguramente 1908, puesto que *Bibliografía española* da cabida al libro de Heredia en su número correspondiente a 16.X.1908. Una indagación bibliográfica, que no estimo ahora necesaria, permitiría llegar a una plena certeza en este punto” (1982: 144). Sobre su

1910 *Reliquias*, conjunto de sonetos donde, sin abandonar su técnica parnasiana, describe pinturas y objetos antiguos o personajes del pasado. Finalmente, en 1912 *Epinicios*, dedicado exclusivamente al homenaje poético hacia distintos personajes. Durante este periodo (1906-1914), también pueden señalarse algunos hechos relevantes, como su participación fuera de concurso -“prueba del prestigio que ya le acompañaba” (Ollé, 1982: 132) - al certamen promovido con ocasión de los sitios de Zaragoza y, entre otras recitaciones públicas, en 1910 la lectura de “Poesía de Leyenda” -incluido en *Epinicios*- en la sesión inaugural de la Academia de la Poesía Española celebrada en el Ateneo de Madrid<sup>94</sup>. Dicha Academia organizó ese mismo año de 1910 el Congreso Universal de Poesía, celebrado en Valencia entre el 27 de octubre y el 3 de noviembre y entre cuyas firmas organizadoras se hallaba la de Antonio de Zayas, junto a Alfredo Vicenti, José Francos Rodríguez, José Joaquín Herrero, Manuel Machado, Gregorio Martínez Sierra, Amado Nervo y Mariano Miguel de Val<sup>95</sup>.

El 26 de abril de 1913 se nombra a A. de Zayas Delegado del Ministerio de Estado en la Junta organizadora de la Exposición proyectada en Sevilla para celebrar el cuarto Centenario de la Invención del Mar Pacífico, que se celebrará en 1915<sup>96</sup>.

Ya como Ministro Residente, en junio de 1914 es enviado otra vez a Estocolmo, en cuya estancia se deduce una gran labor profesional, ya que es distinguido con las siguientes condecoraciones: en enero de 1918, a propuesta del Ministro de Rumania en Estocolmo, la Gran Cruz de la Corona<sup>97</sup>, y en marzo la Gran Cruz de la Estrella Polar, concedido por el Rey de Suecia<sup>98</sup>. Añádase también, su categoría de Grande de España desde abril de 1914, cuando adquiere el ducado de Amalfi.<sup>99</sup>

---

repercusión: “Probablemente, más que por sus obras originales es citado Zayas como traductor de *Los Trofeos* de José María de Heredia” (Ollé, 1982: 133).

<sup>94</sup> Según G. Brotherson “La sesión inaugural de Academia de la Poesía Española (rival iconoclasta de la Real Academia), en el piso de Fuencarral, apelaba a escenas similares directamente a las de 1901”, y en nota a pie de página: “Un folleto, sin fecha en la BMB, revela que Manuel Machado, Amado Nervo, M. S. Pichardo, Pedro de Répide, Villaespesa, G. Martínez Sierra, M. de Val y A. de Zayas fueron elegidos para el jurado de un concurso de poesía dramática convocado por la Academia de la poesía española” (1976: 35-36).

<sup>95</sup> La noticia de este Congreso fue destacado en la prensa de la época (*El Liberal*, *El País*, *Nuevo Mundo*, *El Herald Militar*, *La Correspondencia Militar*, *La Correspondencia de España* y *La Época*).

<sup>96</sup> Debemos matizar que solamente existe un dato que corrobore este nombramiento en su Expediente Personal. Se trata de una carta de A. de Zayas dirigida al Ministerio de Estado a fecha de 30 de abril de 1913 agradeciendo el cargo recibido por la Real Orden del 26 del mismo mes.

<sup>97</sup> El escrito oficial del gobierno rumano donde se comunica esta condecoración está fechado a 30 de enero de 1918 y expone: “Ha sido propuesto por el Ministro de Rumanía en Estocolmo sin duda por los servicios prestados como intermediario entre el gobierno rumano, de una parte, y de la Embajada de S. M. en Berlín, y sus Legaciones en Constantinopla y Sofía, de la otra, encargadas de los intereses rumanos en Alemania, Bulgaria y Turquía” (Expediente Personal).

<sup>98</sup> El escrito donde se comunica dicha condecoración es de la Legación de Suecia en España, firmado en Madrid, 26 de marzo de 1918. A. de Zayas, ya desde su siguiente destino en México, en una carta al

Casi cuatro años después de la llegada a Estocolmo, en febrero de 1918, se dirige a México con una nueva ascensión, Ministro Plenipotenciario<sup>100</sup>. La consecuencia literaria de este cargo va a ser *Plus Ultra*, poemario publicado en 1924, inspirado en la época de Carlos I, a cuyo lema hace referencia el título de la obra, y dedicado a la gloria de los conquistadores y misioneros del Nuevo Mundo, algún tema mexicano y homenajes poéticos<sup>101</sup>.

En septiembre de 1919 es destinado a Bucarest, aunque no se incorpora hasta abril de 1920 por problemas burocráticos<sup>102</sup>. Durante este intervalo de tiempo aprovecha para asistir a sus habituales tertulias madrileñas, como muestra una tarjeta postal de Miguel de Unamuno dirigida a Manuel Machado: “Huyendo de pelmas, Zayas nos espera a las 6 h. en *Gijón*” (González, 1981: 220). Su residencia en la capital rumana se prolongará otros cuatro años, pero le serán concedidas varias licencias por motivos de salud, de él y su esposa<sup>103</sup>, y también de sus padres, que a partir de ahora, le van a preocupar por su avanzada edad. De hecho, su padre fallece en septiembre de 1922.

En agosto de 1924 es enviado a Viena, donde permanecerá hasta agosto de 1926, año de publicación de *Epinicios. Segunda serie*, obra que amplía el anterior *Epinicios* de

---

Ministro de Estado a fecha de 18 de junio de 1918 expone que el 30 de marzo recibió el diploma de la Gran Cruz de la Estrella Polar, cuyas insignias le fueron entregadas a su salida de Estocolmo (Expediente personal).

<sup>99</sup> Este título fue creado el 13 de noviembre de 1642, en Nápoles, con Grandeza de España, siendo el primer Duque de Amalfi don Otavio Piccolomini de Aragón. El título de Duque de Amalfi otorgado a Octavio Piccolomini de Aragón puede consultarse en el Archivo General de Simancas. Rehabilitado en 1902 por Fulgencio Fuster Fontes, por sentencia judicial pasó a don Emilio Zayas y Trujillo, padre del escritor y diplomático. Con nueva sentencia judicial pasó en 1959 a doña María del Carmen Cotoner y Cotoner (Cadenas, 2008: 84).

<sup>100</sup> El Rey Alfonso XIII en un escrito dirigido al Presidente de la República de los Estados Unidos Mejicanos firmado a 9 de enero de 1918, exalta la figura de A. de Zayas: “(...) Duque de Amalfi, Grande de España, condecorado con Nuestra Medalla del Oro, Comendador de Número de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, Nuestro Gentilhombre de Cámara, etc., etc. Las distinguidas cualidades que posee el Duque de Amalfi y su reconocido celo por Nuestro servicio Nos hacen esperar que desempeñará cumplidamente la misión que le está confiada, logrando alcanzar Vuestra Benevolencia.” (Expediente personal).

<sup>101</sup> Éstos últimos, según refiere el mismo A. de Zayas, fueron escritos a instancias de múltiples colectividades pertenecientes a la colonia española de México.

<sup>102</sup> Según telegrama de A. de Zayas desde Estocolmo al Ministerio de Estado a fecha de 22 de octubre de 1919: “Debiéndose según toda probabilidad cerrar las comunicaciones con Alemania durante tiempo indefinido, desde primer noviembre, ruego a V. E. encarecidamente en consideración a mi salud tenga la bondad de enviarme telegráficamente viático sin cuyo requisito no puedo partir”. Y de otro telegrama a fecha de 9 de enero de 1920 se desprenden “dificultades alojamiento” en Bucarest. (Expediente personal).

<sup>103</sup> “Necesitado desgraciadamente ligero plazo urgente operación quirúrgica”, según telegrama de A. de Zayas dirigido al Ministerio de Estado a fecha de 23 de julio de 1920, y en otro del 5 de agosto del mismo año: “Padezco antigua afección hemorroidal agravadísima por comida hotel y absoluta carencia medicinas para aliviarla. Además he recibido anteaayer carta nuestro Vicecónsul en Biarritz con alarmantes noticias salud mi mujer” (Expediente personal).

1912, y en la que con nuevos homenajes poéticos vuelve a aflorar la exaltación patriótica y religiosa de A. de Zayas.

Su próximo destino será Buenos Aires, en calidad de Embajador de España en Argentina, desde el 30 de septiembre de 1926 hasta el 31 de enero de 1928<sup>104</sup>, en cuyo intervalo -25 de enero de 1927- fallece su madre<sup>105</sup>.

La carrera diplomática del Duque de Amalfi finaliza oficialmente el 15 de diciembre de 1927, fecha en que su cargo pasa a estar en situación de “disponible”. Dos meses antes ya se requirió desde el Ministerio su presencia inmediata en Madrid<sup>106</sup>. No obstante, no deja de percibir su sueldo como Embajador durante los próximos diez años -1 de octubre de 1937-. Esta repentina “disponibilidad” no queda razonada en su Expediente personal, pero provocó el abandono de A. de Zayas de la diplomacia. J. M. Aguirre expone las supuestas causas (1980, VI):

El fin de la carrera diplomática de Zayas (el “disponible” del *Escalafón [Escalafón del personal diplomático y consular]* lleva implícito el adjetivo “forzoso”) resultó de un suceso muy tratado por los periódicos de Buenos Aires. El mismo envolvió al comandante Ramón Franco, quien, a lo que parece, había protestado, en forma poco diplomática, de que Zayas y el gobierno español, i. e. el general Primo de Rivera, no se hubieran preocupado por establecer un servicio entre la Argentina y España, mientras la compañía francesa Latecoere adquiriría la exclusiva de un tal servicio entre Buenos Aires y Toulouse. Los efectos del incidente fueron el arresto de Franco en un castillo de Badajoz, y, al poco tiempo, la “disponibilidad” de Zayas, quien, a lo que consta, no volvió a ejercer su carrera.

La situación de “disponible” mostrada en su Expediente personal se prolongará desde diciembre de 1927 hasta septiembre de 1932, fecha en que figura su jubilación del cuerpo diplomático. Esta nueva circunstancia acarreará a Antonio de Zayas problemas económicos, según se desprende de su correspondencia con Manuel Machado. Por una carta que dirige a éste, fechada a 28 de septiembre de 1932 (González, 1981: 235-236),

---

<sup>104</sup> El Rey Alfonso XIII -a quien va dedicado *Plus Ultra*- en idéntico texto al que dirigiera en 1918 al Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, escribe ahora al Presidente de la República Argentina alabando las cualidades del diplomático (Expediente personal).

<sup>105</sup> Una carta de A. de Zayas dirigida a Manuel Machado desde Buenos Aires, fechada a 15 de abril de 1927, muestra la ininterrumpida relación entre ambos. El embajador español agradece el pésame de su amigo y refiere su nefasta experiencia en Argentina (González, 1981: 233): “Con toda el alma te he agradecido tu cariñoso pésame, al que no te he contestado antes porque no te puedes imaginar lo que es esta Embajada, ni este país odioso, petulante, ridículo y paupérrimo que te proporciona veinte disgustos al día y que te obliga a trabajar sin descanso y con apremio doce horas al día”.

<sup>106</sup> Pese a esta circunstancia, el gobierno argentino escribió una carta firmada por el Presidente de la Nación Argentina, Marcelo T. de Alvear, a fecha de 17 de abril de 1928, dirigida a Alfonso XIII, en la que expone su satisfacción por el trabajo desempeñado por A. de Zayas (Expediente personal).



tan solo cinco días después de su jubilación, descubrimos que el duque de Amalfi se halla viviendo junto a su esposa en San Sebastián desde hace dieciséis meses y pretende imperiosamente regresar a Madrid. Refiere al mayor de los Machado que “como el traslado de nuestra casa a Madrid representa un gasto que nosotros no podemos sufragar en nuestra actual situación económica, sin que alguien nos ayude, he recurrido a un pariente mío muy rico aquí residente, quien me ha dicho que me prestaría esa ayuda, si yo contase en Madrid con alguna ocupación literaria, más o menos medianamente retribuida y añadiese algún suplemento al exiguo sueldo de 1.125 pesetas a que mi jubilación me condena”, así que “invocando nuestra segura e inquebrantable amistad de toda la vida, suplicarte que me escribas una carta invitándome a ir a Madrid y dándome todo género de seguridades de que aquí encontraré en seguida la necesaria y retribuida ocupación literaria” (González, 1981: 235). De esta forma, se entiende la participación de Antonio de Zayas en *El Siglo Futuro* y *La Época* entre 1933 y 1936, puesto que no escribía en revistas y periódicos madrileños desde hacía más de diez años.

## ● Últimos años en la vida de Antonio de Zayas.

La intensa actividad cultural llevada por A. de Zayas en la etapa finisecular contrasta con su escasa participación en los años treinta, a excepción de colaboraciones en periódicos y revistas, donde escribe algunos poemas de circunstancias o religiosos<sup>107</sup>. El grupo de modernistas hace tiempo que se ha disgregado y él mismo, tempranamente, ha sido crítico con el modernismo debido a su creciente sentimiento religioso y conservador, aunque no abandona la estética parnasiana. Sin embargo, continúa su estrecha amistad con los Machado -sobre todo, por la documentación existente, con Manuel- y Ricardo Calvo, con los que se reúne en varios cafés, como el Lyon, La Criolla (Brotherson, 1976: 73; Gullón, 1974: 11), el café Varela<sup>108</sup>, y acuden con asiduidad al teatro, afición que les unía desde la juventud<sup>109</sup>.

En julio de 1936 el comienzo de la Guerra Civil le apartará, “de iure”, de su amada patria casi tres años. El 16 de julio, dos días antes del estallido de la guerra, fallecía su esposa, Rosa María de Lemaur y Santa Cruz<sup>110</sup>. Durante el transcurso de la guerra civil, se refugia en la Legación Real de Rumania -1936-1939-, a iniciativa del propio gobierno rumano, como explica A. de Zayas en el “Prólogo” de su último libro, *Ante el altar y en la lid*, publicado en 1942. En la “Copia del fallo referente a Don Antonio de Zayas y Beaumont”, dictado por el Tribunal Seleccionador de la Carrera Diplomática, firmado en Burgos el día 17 de abril de 1939 por el Presidente y el Vocal Secretario de dicho Tribunal (Expediente personal), se describen las circunstancias administrativas y sociopolíticas de Antonio de Zayas antes de la guerra:

---

<sup>107</sup> A. de Zayas, en el “Prologo” a *Ante el altar y en la lid* ofrece algunos datos al respecto. Así, anteriormente a la guerra civil publica el poema “Te Deum laudamus” en la revista *La Época* y el titulado “En la fiesta de Pentecostés” en *El Siglo Futuro*, entre otros. También participó en recitales públicos sobre la misma temática.

<sup>108</sup> Pérez Ferrero asegura que los hermanos Machado solían acudir -hasta 1936- al Café Europeo de la Glorieta de Bilbao y luego decidieron trasladarse al “Café de Varela”, que se convertiría en la última de las tertulias de los Machado. Entre la relación de nombres que acudía a esas reuniones -Ricardo Calvo, Ricardo Baroja, García Cortés, el doctor Jiménez Encinas, José Machado, de vez en cuando, M. de Unamuno, y jóvenes escritores como Agustín de Foxá o Rafael Alberti- no menciona a A. de Zayas, incluido, con toda certeza, entre “otros, que, sin duda, olvidamos ahora involuntariamente” (1973: 95). Agustín de Foxá, como relata Pérez Ferrero, tertuliano del café Varela, escribe en su novela *Madrid de corte a checa*, fresco de la España de los años treinta: “En las mesas de la derecha abrían su tertulia los hermanos Machado, el pintor Ricardo Baroja, con su ojo tuerto, enlutado con un cristal negro; el actor Ricardo Calvo y el duque de Afil [Amalfi], diplomático español y autor de sonoros sonetos endecasílabos: *Oh tú, de los Habsburgos hijo ilustre*” (2001: 37).

<sup>109</sup> A. Machado, en una carta a Pilar de Valderrama [17 y 119 de mayo de 1930], escribe: “Por la noche estuve con mis hermanos y Amalfi en el Español -palco entresuelo nº 3-” (Machado, Antonio, 2001: 625).

<sup>110</sup> Noticia que será recogida en prensa (*ABC*, 19 de julio).

RESULTANDO: que el interesado se encontraba el 18 de Julio de 1936 en Madrid, en la situación administrativa de “jubilado”;

RESULTANDO: que, dados sus antecedentes y condición social, hubo de ocultarse desde un principio para escapar a la persecución roja;

RESULTANDO: que no tuvo contactos con las autoridades rojas, ni prestó en su favor servicio alguno;

RESULTANDO: que es obvio que no prestó adhesión ni servicio al Movimiento Nacional;

CONSIDERANDO: que sus antecedentes le acreditan como persona afecta a los ideales del Movimiento y que el hecho de no prestarle declarada y públicamente su adhesión –aunque la tuviese en su fuero interno por la Causa- se explica fácilmente por la situación en que este funcionario se encontraba en Madrid.

Pero Antonio de Zayas no fue un simple refugiado sino que formó parte activa en el asilo político durante la guerra. La Embajada rumana acogió a 718 refugiados, repartidos entre la propia Legación, el Consulado de Rumanía, la residencia del embajador rumano, el Hogar Rumano y las casas del cónsul general, del agregado comercial, del duque de Huet y del duque de Amalfi (Cervera, 2006: 379). Al término de la guerra, esta legación fue una de las representaciones que dio mayor amparo diplomático, quizá debido a la amistosa actitud demostrada por el gobierno de Bucarest con el de Burgos, favoreciendo la irritación del bando republicano (Moral, 2001: 150-151). Así, la propia residencia de Antonio de Zayas, situada en la calle Coello, 17, fue un piso de protección de la Legación rumana, donde el poeta estuvo refugiado durante la Guerra Civil.

Los diarios de guerra del diplomático chileno Morla Lynch evocan, en diferentes ocasiones, a Antonio de Zayas, siempre citado como duque de Amalfi en este periodo de la contienda bélica española. Según este testimonio, en la Embajada de Chile le “introducen al duque de Amalfi, un anciano respetable” (2008: 79). El horror de la guerra atenaza a Antonio de Zayas, viejo y asustado o exclamando: “Nos pasarán a todos a cuchillo” (Morla, 2008: 447). También acude con regularidad a la tertulia de Morla Lynch, junto a algunos compañeros de la Legación rumana, entre el fragor de las bombas. Como refugiado, el aristócrata Antonio de Zayas disfrutó de cierta condición privilegiada, como se deduce de su asistencia a fiestas<sup>111</sup> y a funciones de teatro y de su protagonismo en recitales poéticos y discursos<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> El 26 de enero de 1937 “el duque de Amalfi se emborrachó y bailó una rumba” (Morla, 2008: 160).

<sup>112</sup> El 24 de julio de 1938, en la Legación rumana se celebra una ceremonia en recuerdo a la Reina de Rumanía, fallecida el 18 de julio, donde “el duque de Amalfi pronuncia un discurso despampanante” (Morla, 2008: 527).

Al finalizar la guerra<sup>113</sup>, A. de Zayas solicita su reingreso en el Cuerpo Diplomático. Dicha solicitud será aceptada y se le devuelve al servicio activo -17 de abril de 1939-, aunque en su Expediente personal puede comprobarse que ya no le fue asignado ningún destino<sup>114</sup>. Sigue su amistad con Manuel Machado, acude con regularidad a su casa y a las distintas tertulias que preside y para el que firma una declaración como testigo a favor de su expediente de depuración, con fecha del 25 de octubre de 1939<sup>115</sup>. En 1940 colabora en el conjunto de poemas de “varios ingenios” incluidos en el libro del sevillano *Poesía. Opera omnia lyrica*. Los textos son elogios hacia el mayor de los Machado y contaba con poetas de ideología afín a la de éste, como Gerardo Diego, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo o Luis Felipe Vivanco<sup>116</sup>.

En 1942 publica el citado *Ante el altar y en la lid*, poemario motivado por la guerra civil que recoge una exaltada manifestación de los valores religiosos y patrióticos, dedicado “A la memoria de los insignes campeones en la tierra, en el mar y en el aire, inmolados por la Patria”<sup>117</sup>.

De los últimos días de A. de Zayas puede servir el testimonio de R. Gullón, que recuerda a A. de Zayas, el otrora “poeta parnasiano de cierta distinción, y lo que es más importante, introductor en España de la poesía parnaso-simbolista francesa”, en el café Lyon de esta manera (1974: 11):

---

<sup>113</sup> Según publica *ABC* el 16 de abril de 1939, ese mismo día recitó el actor Ricardo Calvo en Radio Nacional de España los poemas: “Marcha triunfal”, de Rubén Darío; “Oriental”, de José Zorrilla; “Adelfos”, de Manuel Machado; “Canción de Gloria”, de Tomás Seseña; y “Soneto al Generalísimo”, de Antonio de Zayas.

<sup>114</sup> La última situación en la que figura A. de Zayas es de jubilado desde el 23 de septiembre de 1932.

<sup>115</sup> El expediente de depuración está guardado en el Archivo de Villa de Madrid, signature 11-31, cito d’Ors, Miguel, “Prólogo” a Machado, Manuel, 1994: 40.

<sup>116</sup> Los citados escritores, más jóvenes, fundieron su tertulia en Lyon con la de M. Machado, A. de Zayas y Ricardo Calvo (Gullón, 1965). Precisamente en el café Lyon, testimonia Ricardo Gullón que conoció a A. de Zayas (1958: 64).

<sup>117</sup> Véase mi estudio sobre *Ante el Altar y en la Lid* (Nebot, 2010): “Antonio de Zayas, un poeta aristócrata ante la Guerra Civil (1936-1939)”. Según se desprende de una carta de Zayas dirigida a Manuel Machado, fechada a 16 de noviembre de 1942, a finales de 1942 se halla viviendo en Granada debido a una enfermedad de su hermana y, por otro lado, parece ser que, junto a Manuel Machado, prepara una antología poética de su obra (González, 1981: 236): “Queridísimo Manuel: Por circunstancias difíciles de enumerar, agravadas por la enfermedad de mi hermana, me es imposible preparar con la debida diligencia los resúmenes de mis diez libros de poesía. // Por el momento te remito nueve poesías de *Joyeles bizantinos* y otras nueve de *Retratos antiguos*; y espero poder enviarte los ocho restantes antes de las próximas pascuas de Navidad”.

Era un hombre pequeñito, menudo, muy gastado ya, que después de tomar su café solía echar una cabezadita, sin inmutarse por lo que a su alrededor pasaba...<sup>118</sup>

La actitud elegante del “poeta-diplomático Antonio de Zayas” la evoca Jesús Juan Garcés en una de las visitas que escritores más jóvenes, como él mismo y Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco, realizaban a la casa de Manuel Machado: “vestido de negro con una perla en la corbata, muy distinguido, con los cabellos de plata” (1972: 31).

Pese a la fatigada vejez aludida por R. Gullón, la prensa de la época recoge su presencia en recitales poéticos, conferencias y actos de sociedad. Sorprende la noticia publicada en *ABC* el 7 de abril de 1943, en la que Antonio de Zayas realiza una lectura poética en el ciclo organizado por el Aula de Cultura de la Delegación Provincial de Educación Nacional. Presentado por su amigo Manuel Machado como el mejor representante de la tendencia parnasiana del modernismo español, el duque de Amalfi leyó el poema “Olimpia”, según el periódico, “que da título al libro próximo a aparecer. Poema extenso, de gran valor no solo poético, sino de erudición histórica considerable”. El libro aludido no ha llegado a publicarse y no existe ninguna noticia más sobre él.

Más tarde, A. de Zayas se traslada a Málaga, donde es ingresado en el Sanatorio de San Francisco de Asís aquejado de arteriosclerosis, de cuya enfermedad fallece el 23 de abril de 1945<sup>119</sup>. Pese a ser enterrado en Málaga, cinco años después su cadáver es trasladado a la ciudad de sus antepasados, Granada, y sus restos mortales descansan en un panteón familiar (Correa, 2005: 48-49)<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> Recuerda R. Gullón que de los viejos amigos de Manuel Machado, el más asiduo a la tertulia era Antonio de Zayas, evocado en sus facetas diplomáticas, literarias e, incluso, ideológicas (1974: 11): “enemigo de Inglaterra y de los ingleses hasta extremos delirantes: “antes que whiskey prefiero meado de sifilítico””.

<sup>119</sup> Según el “Certificado de Defunción” (Correa, 2005: 48). En el mismo consta que A. de Zayas era viudo en dicha fecha. Propone A. Correa como hipótesis para ese traslado a Málaga la búsqueda de un clima favorable a su salud.

<sup>120</sup> La prensa recogerá la muerte del poeta entre grandes elogios (*ABC*, 5 de mayo de 1945).

### 3. LA OBRA POÉTICA (1892-1902) DE ANTONIO DE ZAYAS

#### 3.1. POESÍAS (1892)

##### ● Introducción

Con veintiún años, en 1892 Antonio de Zayas publica su primer libro con el sencillo título de *Poesías*<sup>121</sup>, obra que no ha merecido el interés de los estudiosos del poeta, cuya mención se reducirá a brevísimas anotaciones justificando su limitada calidad literaria y, en la mayoría de los casos, es olvidada completamente. Paralelamente, entre 1891 y 1895, el joven autor publicó en *El Album Ibero Americano* un total de quince poemas, además de un soneto en *El Heraldo de Madrid* en 1891, todos ellos compuestos según las distintas estéticas que presiden *Poesías*.

El silencio al que se ha sometido *Poesías* empieza por su mismo autor, cuando, en varias ocasiones ha obviado su existencia. En la carta-prólogo de *Retratos antiguos* (1902) dice exponer su obra “al fallo del público por segunda vez”, pese a que meses antes ha publicado *Joyeles bizantinos*. En el “Prólogo” a la traducción de J. M. de Heredia *Los Trofeos*, se refiere a *Joyeles bizantinos* como su primer libro. Y, por último, no va a figurar en ninguna de las relaciones de obras publicadas por el autor al principio de cada uno de sus libros<sup>122</sup>.

De igual modo ocurre en sus círculos más íntimos: Antonio Machado llama “primera producción” a *Joyeles bizantinos* en su reseña de *El País* dedicada a este libro y a *Retratos antiguos* (1903: 244), y Manuel Machado, en otra reseña a este último escribe: “Cuando Zayas publicó hace poco su primer libro, *Joyeles bizantinos*...” (1903: 262). Incluso José Machado, en los recuerdos que escribió sobre su hermano Antonio, incide en el poemario sobre la ciudad turca como génesis literario de A. de Zayas (1971: 92):

Era un cultísimo escritor y poeta que escribió muy interesantes y curiosos libros de poesía, entre los que recuerdo *Joyeles bizantinos*, el primero que publicó, *Noches blancas*, etc.

---

<sup>121</sup> Puesto que el “Prólogo” data de septiembre, se deduce que *Poesías* fue publicado entre septiembre y diciembre de 1892.

<sup>122</sup> *Poesías* tampoco aparecerá en la enumeración de obras de A. de Zayas al final de su poética publicada en la revista *Renacimiento*, “Habla el poeta”, importante por ser la única referencia donde se especifica el mes de la publicación de sus libros hasta 1907.

Una de las más tempranas críticas a la obra de A. de Zayas es la contenida en *De literatura contemporánea (1901-1905)*, y su autor, J. M. Aicardo, también olvida *Poesías* (1905: 385):

Ha escrito cuatro libritos de poesía, a saber: *Joyeles bizantinos*, *Retratos antiguos*, *Paisajes*, *Noches blancas*, y promete el quinto, la traducción de *Les Trophées*, de Heredia.

No existe ningún juicio crítico sobre este poemario hasta 1974, en un artículo de J. M. Aguirre -futuro antólogo y pionero en la reivindicación de A. de Zayas- que se reduce a una explicación circunstancial en nota a pie de página (1974: 256):

Es un libro flojísimo, con claras influencias de Bécquer y Zorrilla, si bien en él es detectable la tendencia zayesca hacia la “objetividad” poética.

Años más tarde, J. M. Aguirre, en su edición de la primera antología poética de A. de Zayas, expone los motivos de la ausencia de *Poesías* en los textos seleccionados con las siguientes y únicas afirmaciones (1980: XII):

El becquerismo de ella [de la obra de Zayas] es advertible en su primer libro, repudiado por el autor. Por ello y porque los poemas que lo componen tienen escaso o nulo valor artístico, ese libro queda fuera de esta antología.<sup>123</sup>

F. González Ollé establece por primera vez un listado cronológico de las obras de A. de Zayas y advierte dos circunstancias a las que hemos aludido anteriormente: el olvido de la crítica hacia *Poesías*, hecho que le insta a deducir la escasa repercusión del poemario, y el rechazo del propio autor al equivocarse en la ordenación de sus libros en la citada carta-prólogo de *Retratos antiguos* (1982: 144):

Al establecer esta falsa ordenación, el propósito de Zayas puede que consistiera en relegar al olvido literario su primera obra, con la cual, explicativamente, no se sentiría muy conforme.

Allen W. Phillips destaca un elemento de interés en *Poesías*, el tema histórico, a pesar de la desfavorable opinión que vierte sobre el libro (1989: 264):

(...) un delgado y poco importante tomo de versos (...) Esta poesía, totalmente anticuada y mejor olvidada hoy, interesa solamente por el tema histórico que será con el tiempo, uno de los más cultivados por Zayas.

---

<sup>123</sup> En nota a pie de página muestra como ejemplo las primeras estrofas del poema “La huérfana”.

En 1992, R. Mansberger Amorós escribe un artículo con motivo del centenario de la aparición de *Poesías*, pretexto por el cual se quiere reivindicar al autor, pero no, precisamente, otorgándole relevancia a esta obra. Mansberger Amorós observa influencias de Gustavo Adolfo Bécquer, Quintana y José Zorrilla, no obstante

ya hay aquí esa visualización de lo imaginado que, superada esta fase de tanteo, se convertirá en visualización de lo contemplado, bien en la Naturaleza (*Joyeles bizantinos*), bien a través del Arte (*Retratos antiguos*) (1992: 623).

Finalmente, A. Correa en la “Introducción” a *Obra poética* de A. de Zayas - segunda y última antología del autor hasta la fecha- no somete a juicio *Poesías* cuando analiza la obra del poeta, pues, considera *Joyeles bizantinos* el primer libro de madurez. Sin embargo, al realizar anteriormente la biografía del Duque de Amalfi, destaca como acontecimiento inaugural en la vida literaria del escritor la publicación del poemario en cuestión (2005: 18-19):

(...) consiste en un conjunto de composiciones de retórica decimonónica al uso, influido por Garspar Núñez de Arce, José Zorrilla y un romanticismo ciertamente trasnochado, en el que se incluyen varias composiciones heredadas de la mentalidad progresista de la ilustración dieciochesca en las que cantan los progresos científicos o los logros intelectuales y políticos.



## ● Análisis de *Poesías*

Tras la dedicatoria a su padre, D. Emilio de Zayas y Trujillo, marqués de Casavelice, y un brevísimo “Prólogo” dirigido al lector, sin ninguna trascendencia literaria<sup>124</sup>, se inician los versos de *Poesías*. La obra consta de veintiocho poemas repartidos en cuatro secciones: “Rimas”, “Bocetos”, “La batalla” y “Odas”.

La primera de estas secciones, “Rimas”, ya anuncia la evidente deuda con G. A. Bécquer desde el mismo título. Se trata de seis poemas donde temática, tono y forma nos remiten a las *Rimas* del poeta sevillano. En ellos, A. de Zayas se adentra en el tratamiento amoroso, elección insólita en su producción literaria posterior. Son manifestaciones del amor no correspondido, entre infidelidades, desengaños o despechos, exceptuando un poema de amor pleno y un último dedicado a representar la angustia de una huérfana.

Abre la obra “Dos rubores” (5)<sup>125</sup> que está dividido en dos partes simétricas - formadas por ocho endecasílabos con la misma rima asonante en los versos pares-, el yo poético es protagonista de los dos distintos rubores reflejados en el rostro de la amada: si el primero, en un momento de la adolescencia o juventud (“con el puro carmín de la inocencia”) fue “destello claro de sublime amor”, el segundo, pasado un tiempo (“Después de varios años, hoy la he visto”) muestra “de la deshonra el delator”. Dicha deshonra, no matizada, produce la compasión del sujeto poético frente a la anterior adoración. Quizá se aluda a la pérdida de la virginidad y del candor de aquella primera experiencia amorosa: “fue aquel de la pureza el signo agosto”.

“El mejor castigo” (7) es un deseo de venganza por el daño sufrido al ser abandonado por otro amor. El mar sirve como marco metafórico a la separación entre los enamorados. El yo poético vierte su llanto “A la orilla del mar, mudo y sombrío” y anhela un castigo similar a su angustia<sup>126</sup>.

Con el explícito título de “Desengaño” (9), se describe una situación en la que el poeta no consigue a su amada por los intereses de la madre de ésta, al casarla con otro.

---

<sup>124</sup> La dedicatoria del poemario es la única afirmación de A. de Zayas hacia *Poesías* como su primer libro: “Dedica esta su primera colección de Poesías su amantísimo hijo Antonio” (1892: 3). El “Prólogo” se limita a ofrecer al lector, “único juez”, el volumen de versos *-captatio benevolentiae-*.

<sup>125</sup> A partir de aquí, se indicará de esta forma la página de inicio de cada poema.

<sup>126</sup> Recuerda este poema el antiguo tema del cancionero tradicional y de la lírica galaico-portuguesa en el que la dama queda afligida en la orilla del mar mientras ve marchar a su amado a bordo de una nave dirigida, en la mayoría de los casos, a la guerra, aunque aquí se invierte el emisor masculino por el femenino de los protagonistas, no el del sujeto poético, que, como el estribillo gongorino “Dejadme llorar / orillas del mar”, permanece en tierra sumido en dolor.

Se sugiere el amor como única verdad y estímulo ante la vida: “Con amargura al fin exclamarás: (...) ¡Él solo supo amar!”.

En “La llave del amor” (10), la desesperación del amor no correspondido conduce al yo poético al ansia de la muerte: “¡Qué es la muerte la llave del amor!”<sup>127</sup>.

“Dos besos en uno” (11) es el único poema de plenitud, donde el beso simboliza la unión de las almas de los amantes. Aunque le separa una leve intención narrativa, es clara la imitación de la Rima XXIV de Bécquer:

dos ideas que al par brotan,  
dos besos que a un tiempo estallan,  
dos ecos que se confunden,  
eso son nuestras dos almas.

G. A. Bécquer

Es que, en el beso aquel, nuestras dos almas  
se besaron también.

A. de Zayas

Por último, “La huérfana” (12) expresa la honda tristeza de una niña que ha perdido a su madre. En los seis poemas está manifiesta la delicada musicalidad becqueriana. La organización estrófica y el uso de asonancias, sobre todo en las rimas, son buena prueba de ello. Así puede observarse en la utilización de cuartetos de distinta medida -en estas “Rimas” de A. de Zayas todo son estrofas de cuatro versos-, como en “El mejor castigo”, “Desengaño”, “Dos besos en uno” y “La huérfana”, en los que concluye con un verso de arte menor. Véase como ejemplo estos tres endecasílabos más un heptasílabo final, de rima asonante y aguda en los versos pares, en las *Rimas* y en *Poesías* de A. de Zayas<sup>128</sup>:

Volverán las oscuras golondrinas  
de tu balcón sus nidos a colgar  
y otra vez con el ala a sus cristales  
jugando llamarán.

(G. A. Bécquer, Rima LIII)

Y de todos al verte abandonada,  
con amargura al fin exclamarás:  
¡Cuán miserable mi conducta ha sido!

<sup>127</sup> La indecisión del inicio del poema en el amante recuerda la Rima XXX de G. A. Bécquer: escribe A. de Zayas: “La amaba con pasión: Hablarla quise; / un no temí, y a mi pesar callé”, y G. A. Bécquer: “yo digo aún: ¿por qué callé aquel día? / Y ella dirá: ¿por qué no lloré yo?”.

<sup>128</sup> Difiere de la estrofa sáfica por acabar ésta con un pentasílabo y la exigencia de un determinado ritmo en los endecasílabos. Entre los antecedentes de Bécquer, y de este tipo de estrofa típicamente becqueriana en particular: Eulogio Florentino Sanz, Ángel María Dacarrete, Aristides Pongiglioni y Eusebio Blasco. Llamada estrofa de la Torre, Bécquer adoptó la manera -anticipada por el cubano Zequeira- de reducir la rima a la asonancia de los pares (Navarro 1983: 359).

¡Él solo supo amar!

(A. de Zayas, “Desengaño”)

Asimismo, el endecasílabo melódico, que aumentó notoriamente en G. A. Bécquer respecto a la utilización romántica, es también predominante en A. de Zayas, junto al sáfico, consiguiendo ese “movimiento balanceado y suave” (Navarro, 1983: 360) de esta variedad del endecasílabo tan característica de la musicalidad becqueriana.

La sección “Bocetos”, salvo un primer poema descriptivo de un paisaje nocturno, contiene una serie de romances narrativos inspirados en escenas y personajes históricos. Son influencias románticas hacia temas históricos o legendarios y, por tanto, autores como el duque de Rivas, José Zorrilla o José de Espronceda. La citada tendencia hacia la “objetividad” poética de la obra de A. de Zayas aludida por J. M. Aguirre para *Poesías* es perceptible en estos poemas, donde en cierta medida desaparece el yo poético y un narrador refiere unos sucesos del pasado, distanciándose de la anterior sección “Rimas”, de un lirismo intimista.

“De noche” (13), poema inicial de esta sección, consta de dos octavas reales y sus endecasílabos van a dejar paso al octosílabo de todas las composiciones posteriores de “Bocetos”. Significa un viraje poético donde A. de Zayas adopta una actitud distinta, acercándose a su futura impersonalidad, propia del parnasianismo, sobre todo en este “De noche”. El cielo de la noche, mezcla de estrellas, nubes y viento, y presidida por la luna, estimula al poeta e imagina fantásticos contornos (“Del fondo oscuro del tupido velo, / semejaba surgir la Alhambra hermosa”), pero sin perseguir en dichas imágenes la expresión de sus sentimientos. Además, el poema anticipa o anuncia el carácter nocturno y de muerte de los próximos textos, aunque aquí la noche respire placidez - termina con el verso “que del Eterno la bondad desata”-.

En el primer romance, “El crimen” (14), envuelto en un hálito de misterio que presagia el luctuoso final, un embozado camina por la noche hasta llegar a una casa y asesinar con su toledana a un joven<sup>129</sup>. En “El duelo” (17), dos caballeros se batan a

---

<sup>129</sup> Parece tratarse de un asesino a sueldo en los tiempos del s. XVI o XVII, deducción que se refuerza por los siguientes romances, inspirados en esa época. La atmósfera nocturna y misteriosa es propia del Romanticismo, no obstante, dicho ambiente, sugeridor de fatales desenlaces, puede remitir al futuro *Romancero gitano* de F. García Lorca. Aunque tratándose de temáticas y finalidades distintas, en este romance de Zayas y en “Preciosa y el aire” de Lorca, el viento se personifica con violencia en los versos finales -sin embargo, en “El crimen” el viento no es protagonista-: “Al despertar de la aurora, / el soplo del cierzo trunca” en el primero, “en las tejas de pizarra / el viento, furioso, muerde”, en el segundo.

muerte por una dama al pie de una iglesia. La “apacible noche” contrasta con el cadáver final de uno de ellos<sup>130</sup>.

Por el título, “La vuelta” (20), podemos deducir que el jinete de este romance regresa a su hogar o a un sitio conocido. Otra vez envuelto en misterio, el verdadero tema es la descripción del paisaje<sup>131</sup>.

“La muerte del príncipe don Carlos” (22) representa los instantes finales del hijo débil y enfermizo del rey Felipe II, confinado en sus aposentos por orden de su padre. La magnificencia de éstos contrastan con la escena que allí se desarrolla (“Un rayo de sol hermoso / hiere los ricos tapices, / testigos fieles y mudos / de aquella escena terrible”). Fallecido don Carlos, A. de Zayas muestra al rey sereno ante el designio divino, pero profundamente afligido<sup>132</sup>.

“Locura de amor” (25) retrata un momento de descanso de la comitiva en la que Juana la Loca lleva el féretro con su difunto marido hacia Tordesillas, lugar donde se recluye hasta el fin de sus días. Posiblemente, para escribir este romance A. de Zayas se haya inspirado en el cuadro de Francisco Padilla *Doña Juana la Loca*, de 1877, donde se representa el mismo momento que el poeta describe y cuyas coincidencias parecen algo más que fortuitas<sup>133</sup>. Por otro lado, la figura de esta mujer fue atractiva para el Romanticismo, sin embargo, A. de Zayas describe la escena casi como un espectador impasible, sin identificarse ni exaltar ninguno de los atributos característicos de Juana la Loca, como el amor desmedido que lleva a la locura, tan del gusto -o de los excesos-romántico<sup>134</sup>.

“El auto de Fe” (28) describe el espectáculo en que dos herejes son llevados a la hoguera ante el pueblo enfervorizado y el rey imperturbable. Los versos finales inauguran una nueva voz en A. de Zayas que había permanecido inédita hasta ahora y

---

<sup>130</sup> La inclinación decadentista que veremos más tarde comparando unos versos de A. de Zayas con M. Machado ya se aprecia aquí: escribe el primero en este poema: “En tanto, la blanca luna / el yerto cadáver vela”, y el segundo, en “Muerto”, de *Tristes y alegres* (1894), escribe al referirse también a un cadáver: “Su faz pálida, la Luna / alumbra con rayo trémulo”, asociándose la luna con la muerte.

<sup>131</sup> Compárese el primer verso “Al trote de negro potro”, con el de “Romance de la guardia civil española” del *Romancero gitano*: “Los caballos negros son”. No obstante, el romance de A. de Zayas no posee la carga trágica de García Lorca.

<sup>132</sup> Por el tema escogido y la manera de enfocar el arranque del romance, parece, ese morir entre fastos, en primera instancia, una opción de cierto decadentismo. Un soneto de *Retratos antiguos* está dedicado al cuadro de Sánchez Coello “El príncipe Don Carlos”, envuelto también en un presagio de muerte.

<sup>133</sup> Una comparativa minuciosa corroboraría esta afirmación. Algunas de las citadas coincidencias son el cielo plomizo, la tierra estéril, el fuerte viento que alborota el negro cabello de Juana, dos grandes cirios, una hoguera, dos frailes leyendo los misales o la actitud de Juana con los ojos fijos al féretro como si hablara en silencio con el difunto.

<sup>134</sup> Manuel Tamayo y Baus escribió un drama con el mismo título que el poema de A. de Zayas en 1855.

anticipa la sección “Odas”, al desprenderse de la referida “objetividad” poética y manifestando su condena del auto de fe en favor de la libertad<sup>135</sup>.

En “Los poderes de Cisneros” (32) el cardenal regente consigue con genial serenidad repeler a los nobles que pretendían arrebatarse los poderes legados por el difunto Fernando el católico. El poema supone una exaltación de la figura de Cisneros, reforzado por los últimos cuatro versos, de una heredada retórica:

Así de nobleza inicua  
trocaba el orgullo en polvo,  
aquel genial franciscano  
de España timbre glorioso.<sup>136</sup>

Aunque en la descripción de la escena y del propio Cisneros se aprecia una inclinación favorable de A. de Zayas hacia el cardenal, estos versos finales, como en el anterior “Auto de fe”, se enmarcan fuera del poema en sí y suponen una declaración de ideas ajenas al tono general empleado en todos los romances de esta sección, narrativos y desprovistos de la participación del sujeto poético.

“El rey y los ricos-homes” (34) muestra al joven rey Enrique III, el Doliente, imponiéndose a la nobleza rebelde en un discurso severo y afirmando su autoridad, planeando el romance otra vez la muerte<sup>137</sup>.

En “Tarifa” (37) se narra la leyenda de Guzmán el Bueno al defender la plaza a la que alude el título del romance. Tras la amenaza del infante don Juan de asesinar a su hijo si no entrega la ciudad, Guzmán no cede y facilita él mismo un puñal al traidor para que cumpla sus palabras.

“La muerte de don Alonso de Aguilar” (41) es un poema épico donde asistimos al momento en que el hermano del Gran Capitán pierde la vida en el campo de batalla en lucha contra los moros. Como en el anterior “Tarifa”, el espíritu del romancero tradicional recorre sus versos, ya desde la misma elección del suceso histórico motivo de la narración<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> Debido al contexto histórico de *Poesías*, dicha condena y alegato a favor de la libertad parece bastante anacrónico. En la sección “Odas” ampliaremos esta argumentación.

<sup>136</sup> En *Leyenda* (1906) dedicará un poema con el título “Cisneros”.

<sup>137</sup> Asentada la autoridad real, los ricos-homes se resignan a esperar “que el rey enfermizo y débil, / su noble tesón abdique / en los brazos de la muerte”.

<sup>138</sup> Recordemos el “Romance de la hazaña de don Alonso de Aguilar”.

En “El Caudillo Prudente” (44), el Gran Capitán<sup>139</sup>, en la campaña de Nápoles, apacigua uno de los disturbios de sus tropas originado por los atrasados salarios con la ejecución del principal rebelde: su cabeza, clavada en una lanza, sorprende a los soldados por la mañana. Implícitamente, queda justificado este acto con la victoria final.

El ciclo de romances termina con “La muerte de Pizarro” (47), poema donde se describe el asesinato del conquistador de Perú. “La plebe indigna” entra en su palacio y, tras defenderse valerosamente, muere de una estocada.

La sección “La batalla” (50-57), consta de una sola composición, “(Fragmento de un poema)” -a modo de subtítulo-. Veinticinco octavas reales<sup>140</sup> de endecasílabos polirrítmicos desarrollan un pormenor de una gran batalla -tempo lento para resaltar-: el auxilio de un capitán a un alférez asediado por varios enemigos que pretenden arrebatarle el estandarte. El marco histórico se sitúa en la guerra que mantuvo Castilla en Flandes durante el siglo XVII, concretamente, por la alusión del segundo verso: “el de Orange sus huestes disponía” (50) -Guillermo II de Nassau, príncipe de Orange- y la derrota española, en los últimos momentos que llevarían a la paz de Münster en 1648. Pese a ser un poema heroico, la grandilocuencia expresiva que inundará la siguiente sección se halla aquí contenida, aunque no falte cierta retórica declamatoria. El motivo de dicha contención responde a que A. de Zayas no persigue en este poema la exaltación de las huestes españolas. La batalla le sirve de pretexto para narrar el valeroso comportamiento de un capitán español enfrentado a unos no menos valientes holandeses -“segundo Marte” (54) es uno de ellos, y “víctimas yacen de su arrojo fiero / los soldados del Papa y de Lutero” (55)-, a través de un narrador identificado con el bando de Castilla (“la enseña que los nuestros tremolaron”, 54), pero desde una posición objetiva, cuya trascendencia reside en el hecho poético, no en una manifestación patriótica. Incluso aparece la condena de la guerra, unida a una equivocada religiosidad, distanciando al poeta de cualquier ejército, y sin que exista una predominante intención moralizadora:

---

<sup>139</sup> Un soneto de *Retratos antiguos* está dedicado al cuadro de Antonio del Rincón “El Gran Capitán”.

<sup>140</sup> Quizá influenciado por los poetas románticos, que utilizaron en mayor medida la octava real -por citar ejemplos significativos, el Duque de Rivas en varios de sus extensos poemas, como en *El paso honroso*, J. de Espronceda en *El Pelayo*, en pasajes de *El diablo mundo* y en el *Canto a Teresa*, J. Zorrilla en buena parte de *Granada*, y poetas realistas, como R. de Campoamor en *Colón* y G. Núñez de Arce en *La última lamentación de Lord Byron*- A. de Zayas eligió esta estrofa que, asimismo, se acomodaba perfectamente al tema desarrollado. (Navarro, 1984: 352).

Y en tanto que los nuestros esperaban  
de Dios perseverancia y heroísmo,  
los enemigos bandos se agitaban  
presa también de torpe fanatismo;  
y castilla y Holanda caminaban  
a desplomarse en insondable abismo;  
y del cielo en el nombre combatían;  
y al cielo combatiendo escarnecían”.<sup>141</sup> (Estrofa V, 51)

En cuanto a la narración y el léxico utilizado, propio de relatos bélicos, el resultado es bastante convencional. Basten algunos ejemplos: *Febo esplendoroso; fuertes y sólidas murallas; el ruido del cañón el aire atruena; refulgente acero; soldados osados, victoriosos, bravos, robustos, intrépidos o pujantes; brillante ejército*, etc. También asoma algún tópico heredado de la tradición medieval o del romancero, como el soldado que ha dejado en su patria a su amada, idealizada en la evocación: “y ya gozoso merecer lograba / de su dama la mística hermosura”.

Una última observación merece nuestro interés para “La batalla (Fragmento de un poema)”. Miguel d’Ors, en su estudio sobre la etapa de formación literaria de Manuel Machado (1994), analiza su primera obra -escrita en colaboración con Enrique Paradas- *Tristes y alegres* (1894), poemario semejante en muchos aspectos a *Poesías* de A. de Zayas<sup>142</sup>. La etapa de formación de M. Machado, durante las décadas ochenta y noventa del siglo XIX, coincide, como apuntamos, con la de A. de Zayas. Ambos amigos poetas, durante la adolescencia y primera juventud escribieron y compartieron sus primeros versos. No es extraño pues, que su poesía presente concomitancias, sobre todo en los modelos escogidos. En el poema “Muerto” de *Tristes y alegres*, romance que describe el cadáver de un soldado olvidado en el campo de batalla, tratado de una manera colorista, indica M. d’Ors que anticipa su futura actitud de esteticismo decadentista. Pero donde reside, a su juicio, lo más llamativo, es en la coincidencia temática con el soneto de Arthur Rimbaud “Le dormeur du val”, publicado en 1888 -aunque fechado en octubre de 1870- (1994: 37-38)<sup>143</sup>.

Así que, volviendo con A. de Zayas y las octavas de “La batalla (Fragmento de un poema)”, asistimos al mismo tratamiento temático al final de la composición, cuando el soldado español es muerto por sus enemigos:

---

<sup>141</sup> Obsérvense las rimas gramaticales (Jakobson,1985).

<sup>142</sup> Debido a la escasa repercusión de esta obra primeriza de A. de Zayas, sólo A. Correa ha señalado dichas semejanzas -sin especificar cuáles son- (2005: 19).

<sup>143</sup> Para el soneto de A. Rimbaud: 2001: 273.

Tantas venturas, miserable lecho  
entre yertos cadáveres hallaron;  
y tanta juventud halló su fosa  
en las aguas de charca cenagosa.

## XXV

Cuando al primer albor de la mañana  
de tibia claridad se inundó el prado,  
asomó por la cúspide lejana  
su disco el sol de llamas circundado;  
y entre la sangre que del pecho mana  
del joven campeón asesinado,  
un retrato alumbró cuya hermosura  
rivalizaba con su lumbre pura.

Los tres poemas, de A. Rimbaud, A. de Zayas y M. Machado, confluyen en los mismos componentes: el soldado muerto en el campo, junto a un río, “C’est un trou de verdure où chante une rivière” en el poeta francés, una charca cenagosa en el prado, en el caso de A. de Zayas, o “hierba mojada” en M. Machado; alumbrada la escena por el sol, “où le soleil, de la montagne fière, / luit”, “su disco el sol de llamas circundado” o la diferencia en M. Machado, donde “Su faz pálida, la Luna / alumbra con rayo trémulo”; y la sangre, que en los dos poetas españoles mana del pecho (“manchado de oscura sangre / con un herida del pecho”, en M. Machado) y en Rimbaud “Il a deux trous rouges au côté droit”, siendo más determinante y sorpresiva, ya que en este último verso del soneto descubrimos que el soldado está muerto<sup>144</sup>.

La descripción de la escena en las tres composiciones muestra la atracción decadente hacia un cuerpo sin vida que, sin embargo, desprende belleza y se halla enmarcado en un gran colorismo. A. de Zayas en particular, imagina el cadáver del capitán como si se tratara de una pintura impresionista que intenta representar un determinado efecto lumínico. Menos decadentista que M. Machado, en los versos finales de “La batalla (Fragmento de un poema)” se puede entrever la posterior

---

<sup>144</sup> Carlos Bousoño muestra este soneto de A. Rimbaud como ejemplo de la técnica de “engaño-desengaño”: el autor nos lleva a interpretar equivocadamente el poema a través de varias expresiones engañosas y, al final del mismo, sirviéndose de “signos de indicio”, cambian nuestras suposiciones sobre su significado. La finalidad es la sorpresa. Este procedimiento, afirma Carlos Bousoño, aparece sistemáticamente en el modernismo gracias a la influencia francesa y A. Rimbaud escribe en esta técnica antes que ningún español. Esta poesía de sugerencias, de alusiones bajo “signos de indicio”, las ejemplifica Bousoño en la lírica española con dos sonetos de M. Machado de *Alma* (Bousoño, 1976: 165-175). A. de Zayas, sin perseguir esta sutileza expresiva, sí que practicará, si no el fin inesperado del soneto, el matiz que cierra el poema según la perfección parnasiana.



inclinación esteticista, más concretamente, parnasiana, aquí en una vertiente cromática - pero todavía bastante primitiva-, y la atención hacia los temas pictóricos del futuro autor de *Retratos antiguos*<sup>145</sup>. Si M. d'Ors considera "muy posiblemente fortuita, pero no por ello menos inquietante" (1994: 37) la citada coincidencia temática del poema de M. Machado con el de A. Rimbaud, no menos inquietante resulta la semejanza con los versos de A. de Zayas, publicados dos años antes que *Tristes y alegres*<sup>146</sup>.

La última sección se compone de ocho "Odas" dedicadas a varios descubrimientos científicos -la máquina de vapor y la electricidad-<sup>147</sup>, a la exaltación de ciudades andaluzas -Granada, Sevilla y Córdoba-, a la censura de la Inquisición y a la Constitución de 1812. La inspiración de A. de Zayas para estos poemas se remonta al gusto neoclásico y su mentalidad progresista en favor de los ideales cívicos tales como los avances científicos y la libertad política y, sobre todo, la idolatría a la técnica del siglo XIX. De esta manera, es inconfundible el antecedente de las odas que José de Quintana escribió en la misma dirección -siguiendo el espíritu ilustrado de su tiempo-, como "A España, después de la revolución de marzo" o "A la invención de la imprenta", y en general, de las odas neoclásicas de autores como Nicasio Álvarez Cienfuegos o Juan Meléndez Valdés. Se trata de poemas donde despunta el rigor formal que caracterizará la obra futura de A. de Zayas, pero, por los temas elegidos, descubrimos que el poeta se halla excesivamente cerca de sus modelos y cae en el anacronismo<sup>148</sup>. En cuanto al elogio de las tres ciudades andaluzas, seguido de una oda a los árabes españoles, los motivos de alabanza se sitúan en un glorioso pasado, expresado en esa retórica decimonónica apuntada por A. Correa para *Poesías* (2005: 18-19). La métrica utilizada en toda esta sección, también en la línea quintanesca, se basa

---

<sup>145</sup> Destacar en última instancia que el soneto de A. Rimbaud está muy cerca de los modelos parnasianos y prueba de ello es su inclusión en la antología de Luc Decaunes, *La Poésie Parnassienne*.

<sup>146</sup> Por estos años, 1892 -fecha de publicación de *Poesías*- y 1894 -ídem de *Tristes y alegres*- ambos poetas poco conocen de la poesía francesa finisecular. M. Machado recuerda en la conferencia "Los poetas de hoy" que A. Sawa "volvió por entonces [1897 o 1898] de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por primera vez en Madrid versos de Verlaine" (1981: 107).

<sup>147</sup> En el poema de Jacinto Benavente "En la galería de máquinas de la Exposición de París de 1889", después de exaltar los avances del s. XIX se exclama: "¡Conquista de la ciencia! ¡Gran portento! / Ni una palabra ahorráis, ni un sufrimiento. / ¡La muerte y el dolor son invencibles!", mostrando una visión más humana y menos altiva con los avances científicos (Fortuño, Santiago (2008: 88).

<sup>148</sup> Por los mismos derroteros camina la poesía de Manuel Machado en *Tristes y alegres*. M. d'Ors, al estudiar la faceta neoclásica del libro machadiano escribe: "La fuerza del quintanismo arrastra al joven poeta hasta los territorios del anacronismo [...] nos corrobora una vez más que Machado habla con voz ajena" (1994: 27).

en las posibilidades que ofrece la silva: sucesión de versos endecasílabos y heptasílabos sin ninguna disposición estrófica.

Arrancan las “Odas” con “A la invención de las máquinas de vapor” (p. 58), cuyo título explicita el contenido, la celebración de dicho hallazgo científico. Los tópicos del idealismo ilustrado llenan el poema: el progreso del hombre (“que la barbarie y la maldad quebranta / y guía por la senda del progreso”) que encamina hacia la fraternidad universal (“y los nobles combates de la ciencia / (...) que a los hombres enlazan como a hermanos”) favorecido por las artes y el genio humano, identificados aquí con Papin y Sthephenson. “Al descubrimiento de la electricidad” (p. 60) se construye bajo la metáfora de la electricidad como luz que irradia de paz y progreso al mundo bárbaro y oscuro:

Bajo su influjo santo  
cambia la faz del globo de improviso:  
rasga la noche su tupido manto,  
y se truecan las sombras y el espanto  
en claridad de alegre paraíso.

Así pues, el poema está sometido a las mismas intenciones poéticas que el anterior. En los versos iniciales se expresa la electricidad como fenómeno existente desde el principio de los tiempos pero no descubierto y comprendido en su totalidad hasta tiempos cercanos, y en este sentido, se destaca el experimento de Galvani con un reptil - que tuvo lugar en 1780-<sup>149</sup>. Las imágenes desarrolladas en la oda son, como en toda la sección, grandilocuentes: la electricidad es “resplandor divino”, “brillo inextinguible” o “rival augusto del preclaro día”. Finalmente, es símbolo del progreso y conciliador de la libertad y el arte<sup>150</sup>.

Siguen a continuación, las tres odas “A Granada” (p. 65), “A Córdoba” (p. 68) y “A Sevilla” (p. 72). En la primera, tierra de sus antepasados, A. de Zayas describe una Granada edénica: “ricos verjeles”, “frondosos jardines”, “bosques umbríos”, “el ruido arrullador de la cascada / que fecunda la alfombra de verdura” o “el murmullo del agua cristalina”. Todo este paisaje “despierta del amor los sentimientos”, recordando el

---

<sup>149</sup> El hombre en busca de respuestas a las preguntas que formula la vida, en este caso la comprensión de la electricidad, inspira dos versos en A. de Zayas que bien podrían suponerse premodernistas, en relación con el poeta ante el enigma de la creación perfecta: “y al tender por los mundos de la idea / sus alas misteriosas”.

<sup>150</sup> Los versos “¡Ojalá que tu fuerza desplegando / al compás del progreso, / por fin consigas sempiterno mando, / la libertad y el arte conciliando / cual hija y madre en amoroso beso”, son un ejemplo de cuán lejos está A. de Zayas de la doctrina del arte por el arte de su próximo libro.

tópico del *locus amoenus* cultivado por los poetas renacentistas. Por otro lado, teniendo en cuenta la edad de A. de Zayas cuando publica este poema, veintiún años, y el carácter enfático de la oda -y de las restantes- juzgamos retórico el ruego de los últimos versos: “y a descansar de angustias y dolores / cubriendo mi cadáver con tus flores”<sup>151</sup>, que, por otro lado, son ya de un aliento posromántico. En “A Córdoba” se evoca la grandeza de la ciudad islámica (“rival augusto del Edén divino”), que desarrolló su cultura al margen de la barbarie reinante en Europa. La mención de varios poetas cordobeses de todas las épocas demuestran dicho esplendor cultural: Lucano, Séneca, Abul-Beka<sup>152</sup>, Abul-Hazamy, Góngora<sup>153</sup> y el Duque de Rivas. Quizá en la oda “A Sevilla” A. de Zayas vierta su más encendida celebración (“¡Salve Olimpo español! ¡Salve Sevilla! / ¡Del orbe maravilla!”), y el poema se configura de idealizaciones que expresan su grandiosidad. Así, por sus versos desfilan las lirás de Catulo y Virgilio, el “Guadalquivir sonoro, / (...) entona altivo de alabanza un coro”, San Leandro y San Isidoro -santos hispanorromanos de época visigoda-, Alfonso X el Sabio, Velázquez, Murillo, la Torre del Oro y la Giralda, hasta que, después de tanto despliegue de talentos y magnificencias, están “los cielos envidiosos”.

“A la Inquisición” (p. 76) es una sátira a la secular institución católica donde vuelve el espíritu ilustrado proclamando la libertad. No obstante, ya hace años de las “ruines abyecciones” de la Inquisición, manifestándose el citado anacronismo a que es arrastrado con las odas neoclásicas<sup>154</sup>. El mismo A. de Zayas da muestras de esta consideración, por lo que intenta dar una explicación coherente a su discurso:

Los días luctuosos,  
que a la patria otorgaste,  
jamás se borran de mi mente absorta:  
jamás tu encono y tu traición y mengua  
se cansará mi lengua  
de pregonar doquier; porque consigan  
mis hórridos clamores  
que tus sangrientos crímenes y horrores

---

<sup>151</sup> No obstante a esta retórica, sólo en la oda a Granada manifiesta el poeta su deseo de descansar eternamente en dicha ciudad. Deseo que se ha visto cumplido.

<sup>152</sup> El escritor y amigo de A. de Zayas, Juan Valera, había traducido poemas de Abul-Beka -del alemán, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, de Schacky- y aseguraba que el poeta árabe había sido el modelo de Jorge Manrique para sus *Coplas*, Moreno Hurtado, Antonio, *Poesías y paráfrasis*, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

<sup>153</sup> En torno a la revalorización modernista de Góngora, resulta un temprano antecedente la mención de A. de Zayas. En la citada conferencia del autor de 1895, *El Conde Duque de Olivares y la decadencia española*, también elogia al poeta cordobés. Más tarde escribe en *Retratos antiguos* el soneto “Góngora”, según el cuadro de Velázquez, y en 1903 publica un artículo homónimo en *Helios*.

<sup>154</sup> La Inquisición quedaba definitivamente abolida por el régimen liberal en 1820.

todos los siglos con furor maldigan.<sup>155</sup>

“A los árabes españoles” (p. 79) es una exhortación a los cristianos españoles para que reconozcan, alaben y aprendan “del genio eximio de la raza mora”. A través de unas iniciales preguntas retóricas (“¿Hasta cuándo...”, “¿Do...”) que expresan el trato nefasto de los cristianos con los árabes, pasamos a un repaso histórico de los logros de éstos últimos con la intención moralizadora de otorgarles el prestigio merecido y situarles como ejemplo de progreso: “Tu saber, de los orbes embeleso, / aún vence a las victorias del progreso”. También se advierte cierta atracción orientalista y esteticista que, como afirmación de gustos personales del autor, puede servir de antecedente a su próxima obra *Joyeles bizantinos* (“Enalteced el lujo sibarita, / en que el fausto oriental grabó su sello”). El poema último del libro, “A la Constitución de Cádiz de 1812” (p. 83), en la misma línea que las odas de inspiración neoclásica comentadas, se exalta al pueblo español por la valentía mostrada contra los franceses y al texto mismo de la Constitución, logro de libertad y paz.

---

<sup>155</sup> La sátira poética es una actitud rarísima en la obra de A. de Zayas, también su actitud crítica ante algún aspecto de la Iglesia católica, sobre todo, a medida que se acrecienta su conservadurismo.

## • Significación de *Poesías* en la obra poética de Antonio de Zayas

Como ya hemos subrayado en la “Introducción”, Antonio de Zayas ha ofrecido evidentes muestras de olvido a su primer libro de poemas. Sin embargo, no conocemos ningún texto donde el autor lo afirme personalmente. Dicho soslayo se ha manifestado por medio del silencio, cuando considera a *Joyeles bizantinos* su primera obra o no incorpora *Poesías* en los distintos listados de sus publicaciones. No obstante, creemos consciente el “olvido” del poeta. Curiosamente, sus íntimos amigos los hermanos Machado son los únicos de entre los que escriben alguna reseña a *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos* que coinciden en destacar el orden de aparición de ambos libros en la obra de A. de Zayas, primero y segundo, respectivamente. Así, todo nos indica que el autor consideraba *Poesías* fuera de su ideal poético, efectuado a partir de los títulos citados. Al ser demasiado visibles sus influencias literarias, cuyos referentes literarios estaban en extinción por mostrarse excesivamente epigonales, Antonio de Zayas no alcanza su verdadera voz en su ópera prima, hecho que no elimina el interés en torno a la comprobación de algunos antecedentes de su futura producción poética.

Tres son las dimensiones de *Poesías*: la neoclásica, la romántica y la postromántica, las diferentes corrientes literarias del s. XIX. De forma inversa, la obra organiza estas facetas mostrándolas de más inmediatas a más alejadas. Principia como un hálito becqueriano y finaliza con un alegato propio de principios de siglo.

El Neoclasicismo de la sección “Odas” es ineludible desde la misma elección de los temas. Junto a la “objetividad”, rigor formal y cierta retórica en su expresión, influencias realistas de G. Núñez de Arce<sup>156</sup>, conforman características que aún advierten exigüamente al autor parnasiano. Las proclamas expuestas aquí resultan anticuadas, puesto que no responden a las circunstancias históricas de los años noventa del siglo XIX, y la exaltación de las tres ciudades andaluzas limita su expresión a la retórica grandilocuente, también presente en los poemas anteriores<sup>157</sup>. La intención moral de algunas de estas odas va a ser una actitud nada frecuente en el autor, partidario como será, de los fundamentos del arte por el arte y las estéticas finiseculares.

---

<sup>156</sup> A. de Zayas admiró al autor de *La última lamentación de Lord Byron*, según se desprende de su “Discurso sobre Gaspar Núñez de Arce” de sus *Ensayos de crítica histórica y literaria* (1907).

<sup>157</sup> *Astro soberano; esplendor fecundo; fuerza indestructible; inmortal grandeza; egregia sultana; acentos grandiosos; genio eximio; soberbio océano...*

La faceta romántica queda bien definida en la serie de romances de la segunda sección. El Romanticismo cultivó intensamente esta estrofa para asuntos históricos o de leyenda, como aquí se presentan los poemas bajo el rótulo “Bocetos”. Los poemas descriptivos y narrativos de José Zorrilla son una muestra clara, junto con su clima de misterio y nocturnidad, así como también la dramatización de algunos pasajes en los romances románticos -muy común en Zorrilla-, unido al cultivo de textos dialogados del romancero tradicional. Sin embargo, no hay ambientes terroríficos, ni interiorización de los personajes, ni intervenciones del narrador en el relato, ni finales fantásticos. Aquí empieza a despuntar, sin negar el inevitable cariz romántico, la predilección de Antonio de Zayas por la objetividad poética. En este sentido, nos parece revelador la caracterización de los personajes de estas historias como análogos a cierta actitud parnasiana: alejados en el tiempo y mostrando una serenidad casi imposible y una elegante distinción. Por otro lado, la muerte, presente en casi todos los poemas, presagia la atracción necrófila y decadentista contenida en parte en *Joyeles bizantinos*.

La tercera de las dimensiones literarias de *Poesías* es la posromántica, más concretamente, la becqueriana. Los poemas de la primera sección, “Rimas”, de igual título que la obra del sevillano, son, como su referente, breves, intimistas y de una suave musicalidad. Se trata de la faceta más insólita en el autor, ya que su obra posterior no guarda ninguna semejanza con esta estética. Son los poemas donde se evidencia con más claridad -junto con las odas de estilo neoclásico-, atendiendo al rumbo de su producción literaria, que el autor ensaya temas y formas de sus lecturas más inmediatas, que no incluye a los poetas franceses parnasianos y simbolistas cuando su voz poética no está aún definida. Prueba de ello es la nula utilización en el futuro de las estructuras métricas de *Poesías*, sobre todo, con las estrofas más típicamente becquerianas, con la silva neoclásica y con las rimas asonantes. El soneto, que cubre la casi totalidad de sus dos próximos libros, está ausente, aunque sí daría muestras de sus ensayos en *El Álbum Ibero Americano*.

En cambio, el interés de Antonio de Zayas por los temas históricos -no solamente en su poesía, también en su prosa-, se demuestra y se anticipa con este primer poemario. Salvo “Rimas”, las demás secciones contienen en menor o mayor medida hechos relacionados con la historia. Mucho más sorprendente resulta la percepción pictórica que encierran algunos poemas y, sobre todo, las correspondencias que se hallan entre “Locura de amor” y el lienzo de Francisco Padilla *Doña Juana la Loca*, que revelan la manifestación de éfrasis. También contiene analogías pictóricas el retrato

que se sugiere en la escena del soldado muerto en “La batalla (Fragmento de un poema”, sorprendente por la semejanza temática con un soneto anterior de A. Rimbaud y un romance posterior de Manuel Machado.

*Poesías* se inscribe pues, en una fase de aprendizaje en la que su autor, consciente de su poesía y poseedor de una determinada estética a partir de *Joyeles bizantinos*, pretendió obviar un primer libro que obedecía a múltiples facetas e influencias varias y no a un proyecto poético definido, maduro y renovador. Los años transcurridos entre su última publicación en *El Álbum Ibero Americano* (1895) y *Joyeles bizantinos* (1902) demuestran el conocimiento de la poesía francesa finisecular - recordemos la afirmación de J. R. Jiménez sobre A. de Zayas como importador de los primeros libros simbolistas y parnasianos a España-, y será determinante para que en 1902 la obra poética de Antonio de Zayas adquiera definitivamente voz propia.

### 3.2. JOYELES BIZANTINOS (1902)

#### • Introducción

La eclosión modernista en España, anunciada en Hispanoamérica en autores como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva o el propio Rubén Darío, y en poetas españoles que afianzaron su tendencia renovadora en la década de los noventa, como Salvador Rueda, Manuel Reina o Ricardo Gil<sup>158</sup>, se produce con el comienzo del siglo XX. El Modernismo hispánico acoge una gran diversidad de tendencias. Por ejemplo, son evidentes, su enlace con el Romanticismo y las influencias extranjeras, sobre todo, francesas. Este hecho ha sido ya expresado por la crítica, pudiéndose sintetizar en la afirmación de Ricardo Gullón de que el Modernismo no es monolítico (1990: 13-14). Asimismo, sus posibles definiciones pueden adolecer de simplificación, y su cronología puede prestarse a confusión si, por ejemplo, seguimos a J. R. Jiménez con su juicio de definir al siglo XX como siglo modernista, tras un XIX romántico, un XVIII neoclásico o un XVII barroco (1975: 267). No obstante, y establecidas estas premisas, las direcciones fundamentales de la ruptura modernista son: la autonomía del lenguaje y del discurso en función estética y reflexiva, la negación a limitarse a lo contemporáneo, la posición al margen de la moral convencional, la exaltación de la singularidad del escritor, la superación del intimismo confesional, directo o primario de la tradición romántica, la apertura a todas las tradiciones y lenguas cultas, y la innovación y experimentación en la técnica del verso (Carnero, 2002: 13-25). Factores extraliterarios, derivados de la crisis finisecular: escepticismo o antipositivismo, que originan la actitud de rebeldía del artista frente a lo establecido, completaría el panorama modernista.

*Joyeles bizantinos* se enmarca en este conjunto literario e ideológico. Su forma y grado de aportación al Modernismo será estudiado en las páginas sucesivas. Esta obra, publicada en junio de 1902 -año tan significativo, como vimos, para la literatura española-, es el resultado poético de la estancia diplomática de Antonio de Zayas en Estambul -febrero de 1896 a junio de 1898-. El arte -fundamentalmente arquitectónico-, las costumbres y los paisajes que ofrecía la capital turca lo emocionaron vivamente.

---

<sup>158</sup> Estos escritores, calificados de premodernistas (Niemeyer, 1992), han sido incluidos, acertadamente, en varias de las antologías de poesía modernista publicadas, desde la de Ignaci Prat, de 1978, a la más reciente de Almudena del Olmo y F. Díaz de Castro, de 2008.



Según confesión del mismo poeta, los textos de *Joyeles bizantinos* se empezaron a escribir en el verano de 1899 (1912: 8)<sup>159</sup>, y estarían terminados, probablemente, a finales de 1900, pero, con toda seguridad, el 1º de febrero de 1902, fecha de la “Carta-prólogo” dirigida a Eduardo Benot que antecede al libro.<sup>160</sup>

A raíz de su publicación, aparecieron en prensa distintas críticas elogiosas realizadas por escritores y periodistas, algunos de ellos pertenecientes al ámbito modernista o renovador y amigos del propio A. de Zayas. Las reseñas están firmadas por Manuel y Antonio Machado -*El Liberal* y *El País*, respectivamente<sup>161</sup>-, Eduardo Benot -*El Imparcial*-, Fernando de Antón Olmet<sup>162</sup> -*El Día*-, Don Ramiro -*La Correspondencia de España*-, Carlos del Río -*El Liberal*-, y las anónimas de *La Correspondencia de España*, *El Imparcial* y *El Liberal*. Pese a la celebración de *Joyeles bizantinos* por la belleza y novedad de sus versos, la idea generalizada que subyace en estas críticas de forma desfavorable es el exceso o exclusivo parnasianismo de la obra. Y, precisamente, esta tendencia poética va a ser la más clara identificación literaria en A. de Zayas. Todos los posteriores estudios sobre el autor, bosquejados en “El estado de la cuestión”, van a incidir en este aspecto y en este libro en particular como iniciador de la andadura parnasiana del poeta.

Otros aspectos destacados de *Joyeles bizantinos* que van a ser objeto de estudio son el exotismo y el decadentismo. El primero se hace evidente desde el título -aunque el exotismo es principalmente musulmán-, y conecta con el mencionado interés modernista por culturas ajenas o antiguas. El segundo, percibido a partir de J. M. Aguirre<sup>163</sup>, se manifiesta en menor medida, reduciéndose a suaves tonalidades, y entremezclándose con lo parnasiano y lo exótico.

---

<sup>159</sup> Zayas, Antonio de, *o. c.*, 1912, p. 8.

<sup>160</sup> Como ha observado Luis Antonio de Villena, *Joyeles bizantinos* estaría terminado a finales de 1900, según carta de Juan Valera (1946: 583): “Ha escrito Zayas y piensa dar a la estampa un libro sobre sus impresiones de Constantinopla”. No obstante, debemos matizar que en junio de 1899 A. de Zayas ya ha escrito los apuntes del futuro *A orillas del Bósforo*, también impresiones de Constantinopla. La confesión de Zayas de arrinconar estos apuntes para escribir *Joyeles bizantinos*, nos hace pensar que Valera se refiere al poemario.

<sup>161</sup> La reseña de Manuel Machado está dedicada a *Retratos antiguos*, pero como a su inicio enjuicia también, aunque brevemente, a *Joyeles bizantinos*, la incluimos aquí.

<sup>162</sup> A. de Zayas reconoce ser amigo de F. de Antón Olmet en el ensayo “Queralt, hombre de mundo”, dedicado a la novela de este último, *o. c.*, 1907, p. 309

<sup>163</sup> *O. c.*, 1980.

## ● Parnasianismo

El Parnasianismo<sup>164</sup> debe su nombre a las tres antologías de la nueva poesía francesa tituladas *El Parnaso contemporáneo*, publicadas en 1866, 1871 y 1876. No obstante, sus antecedentes se remontan años atrás en autores cuyos preceptos fueron el modelo a seguir. En pleno triunfo romántico, alrededor de 1830 -año del exitoso estreno del *Hernani* de Víctor Hugo-, se produce en sus filas una escisión entre los seguidores de la escuela íntima y la pintoresca. Curiosamente, dos obras de Víctor Hugo, las *Odas* (1824) y *Las Orientales* (1829), eran, respectivamente, el referente para ambas tendencias -además de las *Meditaciones* de A. de Lamartine para la primera-. La escuela intimista, más antigua, propugnaba la expresión del mundo interior del poeta, y la pintoresca se interesaba por el mundo exterior. El prefacio a *Las Orientales* causó una gran polémica. Junto a la libertad del arte o la reivindicación de la fantasía, sorprende la cuestión formal: renovación de ritmos, rimas y metros que representarían la mayor audacia de la escuela pintoresca<sup>165</sup>. Sus ideas, llevadas al extremo, irían conformando la expresión de *el arte por el arte*, que se oponía a la función social del mismo, llegando incluso, a confundirse vida y arte<sup>166</sup>. A estos escritores se les llamó *Jóvenes Francia*, y se enfrentaron enérgicamente a las duras críticas de los partidarios de la literatura utilitarista. Théophile Gautier se convierte en la figura central de esta nueva corriente con el manifiesto del arte por el arte que escribe en mayo de 1834, contenido en el prefacio a su novela *Mademoiselle de Maupin*. La afirmación de “No existe nada realmente hermoso si no es lo que no puede servir para nada. Todo lo que es útil es feo” (2008: 29)<sup>167</sup>, es bastante explícito en sus intenciones, añadiéndose el desprecio hacia la hipocresía burguesa<sup>168</sup>. En diciembre de 1856, Gautier confirmó este programa en el

---

<sup>164</sup> Para la historia del Parnasianismo francés véase el clásico libro de Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme* (1925), en la traducción castellana de Ernesto Ramos (1948). Más reciente, Yan Mortelette, *Histoire du Parnasse* (2005).

<sup>165</sup> Ángel Crespo, siguiendo las pautas de P. Martino, destaca también esta circunstancia (1980: 15).

<sup>166</sup> “Gérard de Nerval, Arsène Houssaye y Theophile Gautier se unen para vivir, en la calle de Doyenné, una vida ajustada a ese programa de arte total: ¡bellas pinturas en las paredes, sesiones poéticas, bellas mujeres, comidas sabrosas, fiestas de disfraz, una orgía loca, descabellada y escandalosa, que las poncheras iluminan diabólicamente!” (Martino, 1948: 18).

<sup>167</sup> Anteriormente a este prefacio, Gautier ya se había pronunciado en otros escritos sobre esta orientación artística.

<sup>168</sup> La adopción de T. Gautier por este programa literario va unido o deriva en la práctica del dandismo. Como escribe Luis Antonio de Villena, al estreno del *Hernani*, eclosión del drama romántico francés, “Theophile Gautier, joven, asiste a este estreno con un deslumbrante chaleco rojo de fino damasco. La actitud es socialmente dandy: es una pose, un desafío y una arrogancia. Pero es también signo de una actitud de iconoclasia literaria. (...) El dandismo es, pues, un fenómeno que une vida y literatura. Porque no sólo la vida se refleja en el arte, sino que, a veces, el arte se refleja en la vida” (2003: 33).

*Artiste*: “creemos en la autonomía del arte; el arte para nosotros no es el medio, sino el fin” (Martino, 1946: 26). Su precursora obra *Émaux et Camées* (1852) fue célebre entre los parnasianos, cuyo “Art” es su poética más conocida:

Les dieux eux-mêmes meurent  
Mais les vers souverains  
Demeurent  
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle;  
Que ton rêve flottant  
Se scelle  
Dans le bloc résistant!

El sujeto poético tiende a desaparecer u ocultarse, se persigue la belleza formal y existe una preferencia por los temas antiguos, alejados de los tiempos actuales. Charles Baudelaire, inclasificable, pero parnasiano en muchos aspectos -figura en el *Parnaso Contemporáneo*-, cuyo libro *Las flores del mal* (1857) ya asume las corrientes finiseculares y será precursor de la poesía moderna -y del Modernismo hispánico-, dedica sus “flores enfermizas” al “poeta impecable” Théophile Gautier. Otros poetas importantes de este momento antecesor al florecimiento del Parnasianismo son Gérard de Nerval y Théodore de Banville. Pero será Leconte de Lisle el poeta más respetado y de mayor prestigio. El autor de *Poemas antiguos* (1852) y *Poemas bárbaros* (1862) proclamó con vehemencia la objetividad poética, la belleza pura sin pretensiones sociales, cargó contra el sentimentalismo romántico y se inspiró en temas históricos, como la Grecia antigua -véanse los títulos aludidos-, en una obra de emoción intelectual en la que el poeta es elevado a la supremacía del género humano.

Alrededor de 1860, el grupo de jóvenes poetas del arte por el arte se aglutinan en revistas y cenáculos. Son entre otros, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, José María de Heredia<sup>169</sup>, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Stéphane Mallarmé, Louis-Xavier de Ricard, François Coppée o Leon Dierx. La existencia de los parnasianos se oficializa con la publicación de una antología que recoge poemas de sus miembros. Se trata de *El Parnaso Contemporáneo. Colección de Versos Nuevos*, de 1866<sup>170</sup>, que se abre con

---

<sup>169</sup> Como se ha dicho, A. de Zayas tradujo *Los Trofeos*. El éxito de esta obra fue grande, y antes de su publicación, en 1893, ya se habían publicado e incluso traducido muchos de sus sonetos. J. M. de Heredia, discípulo preferido de Leconte de Lisle, se convirtió en el poeta más representativo del Parnaso.

<sup>170</sup> Para los estudios comparativos entre Modernismo y Barroco resulta interesante prestar atención a la nada casual elección de titular el libro *Parnaso*, como se nombraba durante el Barroco a una colección de

poemas de sus tres maestros: Gautier, Banville y Leconte de Lisle. La controversia que suscita en los círculos literarios es evidente, y los detractores les acusan de impasibilidad. Con el segundo *Parnaso Contemporáneo*, de 1869, el número de militantes se amplía<sup>171</sup>, y con el tercero y último, de 1871, se pierde definitivamente el carácter combativo, de manifiesto, del principio, integrando un grupo de autores muy heterogéneo.

El Parnaso se fue disgregando y sus ideas fueron adaptadas al Simbolismo subsiguiente, compartiendo la herencia del arte por el arte, pero a partir de una poesía más interior y sugeridora<sup>172</sup>. Dos de los grandes poetas simbolistas, Verlaine y Mallarmé, fueron integrantes parnasianos. El “Manifiesto literario de la Escuela Simbolista”, de Jean Moréas, es de 1886, aunque su estética, anunciada en Baudelaire, ya había empezado a desarrollar su práctica poética. La poética de “Épilogue”, de la ópera prima de Verlaine *Poèmes Saturniens* es uno de las mejores manifiestos parnasianos (2003:122):

À nous qui ciselons les mots comme des coupes  
Et qui faisons des vers émus très froidement,  
(...)  
Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,  
C'est l'effort inouï, le combat nonpareil,  
C'est la nuit, l'âpre nuit du travail, d'où se lève  
Lentement, lentement, l'Œuvre, ainsi qu'un soleil!  
(...)  
Pauvres gens! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme:  
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?

John W. Kronik sintetiza así las direcciones estéticas del Parnasianismo (1987: 36):

(...) poetas de diversas orientaciones vinculados por su fe en el arte y por su reacción contra el romanticismo. De éste rechazaron en particular el sentimentalismo, la visión solipsista, el énfasis en los estados interiores

---

textos. La ilustración de portada simboliza la imagen de la escuela: “trabajo, luz gloriosa, belleza de lo antiguo” (Martino, 1946: 85).

<sup>171</sup> V. de Laprade, A. Glatigny, Anatole France, A. Méral, L. Valade, G. Lafenestre, F. Plessis, Ch. Cros o Claudius Popelin.

<sup>172</sup> “El Simbolismo es el fénix que nació de las cenizas del Parnaso, atacándolo cuando éste ya se encontraba diluido y moribundo. (...) Se habían criado al lado de los parnasianos y exaltaron tan fervorosamente como sus colegas más viejos la supremacía del arte. Pero se separaron de sus antecesores y, declarando su singularidad, condenaron, allá por los años 80, la estética empobrecida del Parnaso (...) es forzoso insistir en que los simbolistas atacaron en el Parnaso algunas de las mismas posturas estéticas que ellos iban a propagar: la visión fuertemente formal, el tintineo rítmico o el diálogo entre sonidos, por ejemplo” (Kronik, 1987: 37-38).

subjetivos. Ensalzaron más bien lo racional, la perfección formal, la severidad intelectual, la corrección expresiva. Volviendo a las normas clásicas y neoclásicas, rindieron culto al arte y a Grecia y subyugaron la reacción personal con la objetividad y la serenidad. (...)

(...) Se trata de una poesía de gran plasticidad, poesía escultural, de imágenes ricas y de fuerte sensualidad. (...) concediendo a la música y a los colores su primacía en la creación de belleza (...) un gusto por lo raro, lo pintoresco, lo místico, lo exótico (...) Del mismo modo, a la par que cultivaron las formas poéticas tradicionales, los parnasianos, con su aguda conciencia del lenguaje y del ritmo, se lanzaron a la experimentación métrica e impulsaron las renovaciones que iban a persistir en adelante.

Pese a la clara reacción contra el Romanticismo, el Parnasianismo no representó un movimiento totalmente nuevo y contrario, sino que mantuvo la esencia romántica con la aportación de elementos renovadores. La tradición del arte por el arte, expresada en su máxima conciencia literaria a partir de Gautier, se enfrentaba a ciertas dimensiones del Romanticismo. Fundamentalmente, los poetas del Parnaso ofrecían una actitud de preeminencia por el arte, del arte como fin en sí mismo. De ahí que la transmisión de emociones sea intelectual, puramente estética, y no sentimental. Es el cerebro y no el alma quien se conmueve. El poema se concibe e interpreta en sus propias fronteras, sin pretensiones de sugerir estados interiores, ya que, intencionadamente, el yo poético desaparece. Pero, esta objetividad extrema, aflorará en mayor o menor medida según el talante de cada autor. Como propone Luis Antonio de Villena (1979: 117):

Ahora bien, con bastante frecuencia, el poeta parnasiano pretende, con su escena histórica o con su descripción paisajista, evocar una sensación, o sugerir -lejanamente- un estado de ánimo. Evocación o sugerencia que se incrementan en intención si el poeta tiene un mundo personal íntimo, cuya expresión continuamente se le escapa, aunque sea a través de situaciones paralelas, y guardando una aparente distancia.

El tan citado sentimentalismo era pues, vituperado por los parnasianos. De hecho, se acentúa la escasez de un tema eterno en la poesía e importante durante el periodo romántico, el amor. Sin embargo, no se abandona, queda relegado a diferentes aproximaciones menos intimistas, como pueda ser el erotismo, sugerido, por ejemplo, a partir de una descripción paisajística, de una pintura o de una evocación culturalista o exótica<sup>173</sup>. Porque la sensualidad es otra de sus características, siempre abordada desde

---

<sup>173</sup> Este es el caso de *Joyeles bizantinos*, como veremos. El Simbolismo sí que incorporaría el tratamiento amoroso a sus creaciones. Por citar algún ejemplo elocuente de esta faceta parnasiana, la poesía de

la serena contemplación. Esta impassibilidad hace que los temas elegidos -descriptivos o narrativos- sean visibles o con una imagen predeterminada en el imaginario poético. Si dicha imagen es subjetiva, nacida de la fantasía del autor, igualmente será manifestada desde el raciocinio y la imperturbabilidad. La vista y el oído son los principales sentidos por donde se expande la belleza que crea el parnasiano. Se trata de una transposición de música y colores -también perfumes- al poema en un intento de arte total, pero desde la demostración de un virtuosismo técnico -con leves evocaciones o sugerencias en ocasiones-, no desde la teoría simbolista expresada con las “Correspondencias” de Baudelaire<sup>174</sup>.

Otro aspecto destacable del Parnasianismo es su gusto manifiesto por lo clásico. Frente a la inspiración romántica, en muchos casos inclinada hacia la improvisación, preconizan el rigor formal y la creación artística como producto de un laborioso trabajo y de un proceso cuya responsabilidad recae en la inteligencia. Lo arrebatado y lo inefable frente a lo meditativo, escrupuloso y consciente. Así por ejemplo, el soneto vuelve a utilizarse ampliamente; estrofa clásica, cerrada, que requiere la destreza del poeta. Los parnasianos, estilistas preocupados por el lenguaje, que en su caso era la materia artística, colaboraron a la renovación métrica que iba a desarrollarse en mayor medida con el Simbolismo. Asimismo, se busca la expresividad rica, de una originalidad con sabor clásico, y con imágenes bellas y concisas, de impresión exacta, “marmórea”, como “esculpidas” perfectamente una detrás de otra<sup>175</sup>. También por su clasicismo, volvieron la mirada a temas antiguos, no sólo grecorromanos. Por aquí despunta el orientalismo, predilección parnasiana por lo alejado, tanto geográficamente como en el tiempo, que lleva impregnado exquisitez. Culto al arte, como hemos visto.

Entre las influencias para la génesis y el florecimiento del Modernismo hispánico, no debemos reducirnos a lo acontecido en Francia durante el siglo XIX, pero sí es necesario subrayar su importancia capital<sup>176</sup>. París se presentaba como capital del

---

Banville inspirada en la Grecia clásica, canto al amor festivo, gracioso, entre un decorado exquisito donde demuestra su dominio formal, o sonetos de J. M. de Heredia como “El baño de las ninfas”.

<sup>174</sup> Como el poema de T. Gautier “Sinfonía en blanco mayor”, que inspiró el título, no el tema, de R. Darío “Sinfonía en gris mayor”.

<sup>175</sup> Baudelaire, comentando la exactitud expresiva de Gautier: “hace pensar en esos milagros producidos en el juego por una profunda ciencia matemática” (Crespo, 1980: 334).

<sup>176</sup> John W. Kronik enumera algunas de estas manifestaciones culturales de las que participa el Modernismo: la música de Wagner y de Debussy, la filosofía de Schopenhauer y de Nietzsche, el misticismo de la novela rusa, el simbolismo escandinavo, la pintura prerrafaelista y la impresionista (1989: 45).

arte, del mundo bohemio, y su hegemonía cultural en aquellos años está suficientemente contrastada. El sueño para muchos escritores españoles e hispanoamericanos era visitar esta ciudad<sup>177</sup>.

Ese “gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”, como definiera J. R. Jiménez al Modernismo<sup>178</sup>, aglutinaba las corrientes parnasiana y simbolista. El autor de *Moguer* definió a la primera como “la expresión perfecta de una hermosa objetividad impasible”, y la segunda como “la expresión perfecta y precisa de una bella imprecisión subjetiva” (1975: 267). La crítica ha señalado esta diferenciación de orientaciones de las dos escuelas, pero también la dificultad de separarlas en el entorno hispánico<sup>179</sup>. En Francia, la evolución romántica originó primero el Parnasianismo y después el Simbolismo. Este último, pese a reaccionar contra los herederos de Th. Gautier, lo absorbió y adaptó a sus intereses, de forma que, en ocasiones, deslindar a unos de otros es tarea confusa, incluso contradictoria. Baste volver a ejemplificar los casos de Verlaine y Mallarmé. Pero de todos modos, el grupo de parnasianos antes de la irrupción simbolista poseen una caracterización bastante homogénea. En el Modernismo hispánico, ambas direcciones van unidas, puesto que su influencia llegó cuando ya habían sido desarrolladas en su lugar de origen, sin olvidar a esos poetas que en España ya anunciaban, desde un posromanticismo, un hálito renovador, modernista<sup>180</sup>. El Parnasianismo así, quedaba relegado a un segundo plano y será el Simbolismo quien ejerza la mayor influencia. Esta es la respuesta a la mayor atención que ha suscitado el Simbolismo entre la crítica para la caracterización del Modernismo.

En Hispanoamérica, dado que las novedades francesas se manifestaron con anterioridad, puede rastrearse una mayor filiación parnasiana que en España, pero en la mayoría de los casos, no es exclusivo, se limita a algunas obras o poemas, y, generalmente, se confunde con el Simbolismo. En autores destacados, podemos diferenciar en cierta medida, una primera etapa donde pesa más el refinamiento

---

<sup>177</sup> Sería tarea desmesurada para nuestros propósitos incidir en este tema. Los siguientes versos de Rubén Darío -“Divagación”, de *Prosas profanas*- evidencian el alcance de la admiración modernista: “Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia, porque en Francia, / al eco de las Risas y los Juegos, / su más dulce licor Venus escancia. (...) Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio / Houssaye supera al viejo Anacreonte. / En París reinan el Amor y el Genio: / ha perdido su imperio el dios bifronte” (1999: 40). Sobre París como ciudad de los artistas escribió M. Machado: “La gran ciudad, donde los príncipes pasan después de los artistas”, en “Modernismo y ropa vieja”, *Juventud*, I, 1 (1 de octubre de 1901) (Machado, 2000: 256).

<sup>178</sup> En prensa el 18 de marzo de 1935 (Gullón, 1990: 31).

<sup>179</sup> Véase, entre muchos, lo anotado por R. Gullón, 1990: 11-14.

<sup>180</sup> “El Modernismo hispánico es nuestra personalización, nuestro uso, de esas dos vertientes - Parnasianismo, Simbolismo- juntas”, (Villena: 2001: 138).

parnasiano y, posteriormente, una interiorización simbolista. En este sentido, citaremos a Julián del Casal o Rubén Darío, que rinde homenaje en los “Medallones” de *Azul...* (edición ampliada de 1890) a figuras del Parnaso: Leconte de Lisle, Catulle Mendès y al mexicano Salvador Díaz Mirón, uno de los primeros poetas en lengua castellana donde se observa esta preferencia del arte por el arte<sup>181</sup>. Otros poetas han sido, esencialmente, parnasianos, como Guillermo Valencia o Leopoldo Díaz<sup>182</sup>.

En España, la poesía de Manuel Reina, desde *Andantes y allegros* (1877) a *La vida inquieta* (1894), empezaba a dar síntomas y a propiciar el desarrollo del Modernismo. En ella es apreciable la perfección formal, la transposición musical y pictórica, la despreocupación social o la evasión cultural<sup>183</sup>. J. R. Jiménez le llamó “parnasiano impecable”, pese a resultar una definición poco precisa<sup>184</sup>. No obstante, ofrece la imagen de ciertas intenciones poéticas en Manuel Reina claramente emparentadas con la estética francesa. En Ricardo Gil observamos también estas notas precursoras, cuyas traducciones del parnasiano François Coppée (1887) informan de sus gustos literarios. De entre estos autores llamados por la crítica premodernistas, el prolífico Salvador Rueda ejerció un notable magisterio para los jóvenes, y sus innovaciones poéticas -en la métrica o en el colorismo preciosista de sus versos- apuntan también en la vertiente parnasiana, como sugieren los títulos de sus poemarios *Camafeos* (1897), *Mármoles* (1900) o *Piedras preciosas* (1900)<sup>185</sup>.

Juan Valera, en su elogiosa reseña sobre *Azul...* de Rubén Darío, fue una de las primeras voces en recibir con agrado la originalidad del libro en los albores del Modernismo. La defensa del arte por el arte es explícita (1989: 219):

---

<sup>181</sup> Esta evolución en Rubén Darío es confesada por el mismo autor en el poema que abre *Cantos de vida y esperanza* (1905): “En mi jardín se vio una estatua bella; / se juzgó mármol y era carne viva; / un alma joven habitaba en ella, / sentimental, sensible, sensitiva.” (1999: 97). En un artículo publicado en *La Nación* en noviembre de 1896, “Los colores del estandarte”, R. Darío ya era consciente de la inclinación parnasiana anterior a *Cantos de vida y esperanza*: “...cuando yo publiqué en Chile mi *Azul...*, los decadentes apenas comenzaban a emplumar en Francia. *Sagesse*, de Verlaine, era desconocido. Los maestros que me han conducido al “galicismo mental” de que habla Juan Valera, son, algunos poetas parnasianos [...] El *Azul...* es un libro parnasiano y, por tanto, francés” (Sabido, 2001: 98-99).

<sup>182</sup> Leopoldo Díaz escribió auténticas poéticas parnasianas. Véase el soneto “Lejos de toda pompa...”, que termina con la reminiscencia gauteriana: “Artista, el bloque duro tu genio desafía; / arranca de sus hondas extrañas poesía / y surgirá la estatua deslumbradora y bella” (Crespo, 1980: 95).

<sup>183</sup> Para la consideración de Manuel Reina como poeta modernista véase Gallego Morell, Antonio, “Manuel Reina en la espiral del Modernismo”, “La poesía modernista de Manuel Reina”, en Guillermo Carnero, 1989: 373-391, y Reina, 2005.

<sup>184</sup> *Elegía accidental por don Manuel Reina* (¿1905?) (Jiménez, 1998: 117). Ignaci Prat constata la dificultad de separar Parnasianismo/Simbolismo con referencia a la citada afirmación sobre Reina, de quien afirma que “carece de la nota impasible característica de los poemas-objetos bellos o poemas-busto fabricados según los consejos de Gautier” (1979: XXI-XXII).

<sup>185</sup> Véase Carnero, Guillermo, “Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo” (1989).



Si se me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respondería yo sin vacilar: no enseña nada, y trata de nada y de todo. Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación. ¿Qué enseña o de qué trata un dije, un camafeo, un esmalte, una pintura o una linda copa esculpida?<sup>186</sup>

Ante todo lo expuesto, podemos sintetizar que el Simbolismo fue el principal referente para la consecución de la renovación modernista. El Parnasianismo ofreció, en su absorción simbolista, el ansia de belleza, de un ideal de perfección poética a partir de una nueva expresividad alejada de funciones sociales o ideológicas. Por tanto, en los poetas españoles confluyen las dos corrientes francesas con una mayor preponderancia por los modelos simbolistas. De tal síntesis son buenos ejemplos *La copa del rey de Thule* o *Alma*, de F. Villaespesa y M. Machado respectivamente -y los sonetos pictóricos de este último a lo largo de su trayectoria literaria-, en los inicios del Modernismo. El panorama literario aún se complica más con la evolución particular de cada poeta, como el camino recorrido por J. R. Jiménez. Pero no podemos equiparar el Parnasianismo tal y como nos lo mostraron los autores franceses con lo acontecido en nuestro país.

Antonio de Zayas, unánimemente aceptado por crítica diversa, se configura como el poeta español más cercano al Parnasianismo. Precisamente lo sincrético del Modernismo propició las críticas hacia su uso exclusivo. Valle-Inclán es contundente:

Odio el palacio frío de los parnasianos. Que la frase esté tocada de alma, que evoque sangre, o lágrimas, o sonrisas; que en el vocablo haya siempre un subvocablo, una sombra de palabra, secreta y temblorosa, un encanto de misterio, como el de la mujeres muertas o el de los niños dormidos.<sup>187</sup>

En las citadas reseñas dedicadas a *Joyeles bizantinos* hay, junto al elogio del libro, cierta condena a su parnasianismo. Con toda seguridad, Antonio y Manuel Machado, verían gustosos en él la originalidad y renovación que ellos mismos, cada uno con su particular instinto poético, pretendían realizar. Sin embargo, discrepan con la actitud impersonal de la obra y, seguramente por su acendrada amistad, no lo manifiestan abiertamente. El futuro autor de *Campos de Castilla* concluye que “los

---

<sup>186</sup> La reseña se publicó en *Los lunes del Imparcial* en 1898. Sin embargo, existe en esta reseña cierta condena a lo que su autor denomina *galicismo mental* del nicaragüense. En otro artículo, escribe Juan Valera: “Ya se entiende que, partidario yo del arte por el arte...”, en “Disonancias y armonías de la moral y la estética”, *La España Moderna*, 27, 1891: 96.

<sup>187</sup> En la revista *Renacimiento* (1907) (Díaz-Plaja, 1951: 76).

libros A. de Zayas [*Joyeles bizantinos y Retratos antiguos*] causan conciencia de artista y una fija orientación literaria”, la del Parnasianismo, y frente a las obras de trascendencia social de su tiempo, alaba la intención de arte. Pero finaliza de esta forma su valoración (1903: 249):

Y si el arte no ha de ser sencillamente humano, más lo quiero decorativo que predicador.

Zayas anuncia un nuevo libro titulado *Paisajes*. Tal vez en él nos diga algo de su íntimo sentir, porque, enfrente de la naturaleza, no es posible ser impersonal, ni completamente parnasiano.

Es evidente el desacuerdo en alguien que escribió una poética en las antípodas de la obra de A. de Zayas (Machado, 2005: 663):

Ni mármol duro y eterno,  
ni música ni pintura,  
sino palabra en el tiempo.

Más explícitas son las reprobaciones de otros críticos, como la de Fernando de Antón Olmet (1903: 253):

El Sr. Zayas es un poeta brillante, un poeta dotado de todas las condiciones que pida el más exigente. Y sin embargo, sus *Joyeles bizantinos* no nos llegan al alma. Y es porque son joyeles, porque el poeta ha querido tallar piedras preciosas. Lo ha conseguido, hay que felicitarle, pero, a la vez, es necesario que nos demos el pésame. El Sr. Zayas ha querido olvidar que la misión sublime, ideal, de la poesía, no es la de tallar piedras, sino la de verter lágrimas, porque las lágrimas son las únicas perlas que merecen la pena de ser talladas por la inspiración del poeta.

Según esta crítica, A. de Zayas desaprovecha su talento poético en bellas recreaciones artificiales, sin impresiones humanas. En su reseña, Antón Olmet se muestra reacio a la inspiración francesa -cuyo idioma dice ser antipoético, antirrítmico-, y pese a que *Joyeles bizantinos* es, afirma, de lo más notable de las tendencias renovadoras, no puede celebrar el Parnasianismo: “Lo que lamento en las poesías de este brillante poeta es el asunto, la escuela” (1903: 253).

Con *Joyeles bizantinos*, sobre todo con la adopción de los caracteres más genuinos del Parnaso francés, se origina una obra única en España. Esta novedad, fundamentada, entre otras, en la impersonalidad, en la creación meramente descriptiva, hace expresar al propio autor que sus poemas no son verdadera poesía, afirmación que

contrasta con la alta complacencia por su obra del esteta del arte por el arte, en cuya estela literaria se adscribe A. de Zayas (p. 7):

No fue mi propósito al escribir los versos que a continuación publico componer un libro digno de fijar la atención de los amantes de la poesía; propúseme únicamente hacer a mi manera un libro de viaje semejante a los albums vendidos por los fotógrafos de Pera, que ayudase a mi imaginación a recorrer campiñas y ciudades que habían sabido despertar en mi alma las más puras e intensas emociones estéticas.

Al mismo tiempo, el poeta desvela la finalidad de su libro: la expresión de las emociones estéticas causadas en la ciudad de Estambul, no así la expresión de sus emociones íntimas, más acordes con la tradición lírica. A. de Zayas, por otro lado, reconoce la influencia francesa para la realización de *Joyeles bizantinos*, pero reafirma su originalidad personal (p. 14):

El estudio de los poetas franceses de la segunda mitad del siglo pasado me sirvió para emanciparme de la tutela de las artes poéticas; pero debo declarar, a fuer de honrado, que, en el goce ya de libertad tan legítima, procuré desterrar de mi espíritu la manera peculiar de los poetas a quienes debía tanto beneficio al escribir las páginas que doy a la estampa ahora.

Desde el primer momento de la publicación del poemario, se señalaron sus semejanzas con *Los Trofeos* de J. M. de Heredia. Sin embargo, A. de Zayas manifiesta, en su futura traducción herediana, que la verdadera revelación de la poesía del cubano le llegó con una segunda lectura, motivada a raíz de las deudas poéticas que parte de la crítica había establecido para *Joyeles bizantinos*. Incluso asevera que, en su día, desconocía pertenecer a la escuela parnasiana (s. f.: 10):

Producto de tan súbito cambio en las personales emociones fue mi primer libro *Joyeles bizantinos*, clasificado por más de un crítico sagaz, aunque al componerlo no pensé ni un solo instante que me alistaba bajo las banderas de aquella gloriosa pléyada.

Aunque no plenamente consciente como en su “Prólogo” a *Los Trofeos*, A. de Zayas debía saberse parnasiano, o en una última y evidente instancia, concedor de las nuevas directrices que había adoptado su poesía.

*Joyeles bizantinos* participa de las características esenciales del Parnasianismo: eliminación del yo poético, impassibilidad, poesía escultural -precisa y sensual-,

exotismo, culturalismo, perfección formal y elección de temas paisajísticos o artísticos, siempre con intención descriptiva. El precioso título que A. de Zayas escoge para el poemario anuncia el carácter esteticista de su contenido: *Joyeles*, atención a la belleza artificial, creada con trabajo por el orfebre-artista -recordemos los versos de F. Villaespesa comparando a Zayas con Benvenuto, famoso orfebre renacentista-, y, siguiendo la máxima de T. Gautier, sin ninguna utilidad, sólo exquisitez, lujo; y *bizantinos*, que, pese a las matizaciones que expondremos más adelante en cuanto al exotismo y al Decadentismo, también se relaciona con lo parnasiano, pues denota prestigiosa antigüedad <sup>188</sup>. Esta referida caracterización parnasiana puede rastrearse a lo largo de la obra a través de sus ciento cinco sonetos -otro elemento más, como veremos, de la línea poética apuntada-, y nueve composiciones más de metros varios. Asimismo, las distintas secciones del libro son tituladas concisamente: “Episodios”, “Fondos”, “Paisajes”, “Impresiones”, “Costumbres”, “Monumentos”, “Ruinas”, “El Serrallo”, “El Bósforo”, “Retratos”, “Cortejos”.

La emoción de A. de Zayas ante cada descripción permanece oculta detrás de una rica y serena expresividad. Cada poema informa de su motivo con su título, breve y sumamente explicativo, pues no hay nada más allá de él: “La Alhambra”, “El palacio de Beylerbey”, “El bosque de Belgrado”. La importancia reside en la evocación -el poeta confiesa haber escrito el libro después de su estancia en Estambul- particular del autor, paradójicamente expuesta de forma objetiva. Esto se consigue con las aludidas técnicas parnasianas. Los escenarios descritos no sirven de marco donde afloren los sentimientos de A. de Zayas, son ellos mismos los protagonistas absolutos, así, el yo poético desaparece. Conocemos la admiración del poeta al ejecutar la escritura, pero permanece totalmente contenido, emergiendo un suntuoso lenguaje que delimita con precisión los contornos de lo observado junto a cierta sugestión del ambiente que lo rodea. Solamente en dos sonetos, se exclama con vehemencia para transmitir un estado de ánimo que traspasa las fronteras de expresión parnasiana:

¡Qué triste está allí el aire, qué pesaroso el cielo;  
con qué rumor sombrío el eco allí se pierde,  
con qué cansado aliento se desmaya la brisa! (“El Hipódromo”, p. 117)

¡Cuán dulce es enervarse allí con los vapores  
del *chibuk*; cuán hermoso aspirar los olores

---

<sup>188</sup> “*Joyeles* es voz típicamente parnasiana, pues indica perfección, orfebrería, esmero en el trabajo de la belleza” (Villena, 2002: 107).

del Moka que efervesce en *safs* de pedrería;

cuán sublime de Mayo disfrutar las mañanas  
y a través del follaje que adorna las ventanas  
contemplar en los cielos la victoria del día! (“El kiosco de la Rosa”, p. 130)

Contrapuestos estados interiores, tristeza y alegría, que serán representados en otras ocasiones con menos fuerza y siempre como reflejo del tema poético, no como traslación del sentir íntimo del autor. Entre muchos ejemplos, en “Las Siete Torres” (p. 113), A. de Zayas evoca la trágica atmósfera de las ruinas de la que fue prisión de Estado, terminando con los siguientes versos:

y entre atrevidas hiedras y acongojados lirios  
acumula pesares y refleja martirios  
en las verdes pupilas la caduca Esperanza.

La excepción a esta actitud que no revela impresiones “subjetivas” se produce fuera del soneto, en los cuartetos heptasílabos de la sección “Fondos”. El paisaje y las impresiones experimentadas por el poeta en estado de contemplación y atento a músicas (“y el plácido concierto / que los ámbitos llena”, p. 41) y aromas (“Aspiro los olores / de plátanos sombríos”, p. 47) se suceden a lo largo del día. Salvo el inicial “Amanecer”, en los tres poemas restantes sorprende la aparición del yo del autor, manifestándose abiertamente, indicándonos incluso, dónde se encuentra:

Yo estoy de un viejo tilo  
bajo la inerte copa,  
en el valle tranquilo  
de Aguas Dulces de Europa (“Medio día”, p. 42)

El sopor del verano, intenso en Estambul (“ni un soplo de aire mueve / la atmósfera de lumbre (...) y cae el Sol cual lenta / purpúrea inmensa gota”, p. 46), le causa un sentir melancólico en conjunción con el paisaje, que se intensifica en “Hora de siesta”:

Acongojada y mustia  
está la musa mía,  
y le agobia y le angustia  
la esplendidez del día. (p. 46)

Finalmente, halla un sueño lánguido a la espera de la luna. La “Noche” es ya momento de más regocijo, aplacado el calor del día:

Me embeleso del cielo  
contemplando la calma,  
y un plácido consuelo  
acaríciame el alma. (p. 51)

Como bien indica el título de la sección, “Fondos” es una mirada impresionista del poeta en comunión con la naturaleza, donde los sentidos se despiertan y todo es observado en lejanía, como los fondos de un lienzo (“diviso unos pastores / apacentando yeguas”, p. 43, “Los contornos confundo / de la ciudad Perota”, p. 46).

Cerrado este breve paréntesis, la eliminación del yo del autor, que nos lleva a la actitud impasible, puede comprobarse con la lectura de cualquier texto de *Joyeles bizantinos*. Generalmente, el sujeto gramatical del poema es el propio motivo poético. Distanciamiento e impasibilidad se alcanzan con esa tercera persona del singular que se aplica a algo inanimado. Veamos algunos ejemplos:

**El Danubio** prorrumpe en ondas salutíferas,  
emperador augusto de caudalosos ríos (“El Danubio”, p. 29)

Hoy, del culto ferviente de otros días exhausto,  
**de Eyub el cementerio** venerable dormita (“Eyub”, p. 60)

**Ayas Agaha** entre plátanos de una colina agreste  
se recuesta, que el céfiro del Cuerno de Oro orea (“La quinta de Ayas Agaha”, p. 74)

Al despertar callado de la tímida aurora,  
sobre nubes **la Torre de Estambul** se levanta (“La Torre de Estambul”, p. 106)

De los pasados siglos evocación sombría  
y de oscuras palomas melancólico albergue,  
**la decrepita puerta de Orta Kapú** se yergue  
como símbolo austero de olvidada elegía. (“La puerta de Orta Kapú”, p. 115)

Cuando el sujeto gramatical no coincide con el tema del poema, no le priva igualmente de su protagonismo, conservando el carácter impersonal:

A lo largo discurren de la calle de Pera

*giaurs, osmanlles* y judíos prolíficos;  
y cristianas iglesias y palacios magníficos  
interrumpen la línea de casas de madera. (“La calle de Pera”, p. 91)

Con el mirar siniestro de las aves nocturnas  
hipócritas sabuesos forman lúgubre coro  
y los brazos cruzados, en torno del Tesoro  
Imperial, son guardianes de sus inmensas urnas. (“El Tesoro Imperial”, p. 126)

Otras veces, el sujeto gramatical recae en algún plano metafórico cuya finalidad es la sugestión anímica del lugar evocado, como las alegorías de “El Rey Silencio” del soneto “El Generalife” (p. 22), la de “El poeta Misterio” de “La isla de Prínkipo” (p. 56) o “la Diosa Muerte” de “El cementerio” (p. 59):

El poeta Misterio improvisa indolente  
acordes serenatas del Mármara en las ondas  
y de Prínkipo vaga por las fragantes frondas  
el alma de las lúbricas bacanales de Oriente.

-----  
En sus jardines mustios que cipreses festonan,  
la Diosa Muerte vela el sueño de sus siervos

La impasibilidad con que A. de Zayas construye los sonetos, escondiendo al poeta detrás de los versos, es paralela, como dijimos, al motivo o tema inanimado de su escritura. Estatismo pues, que prolonga y acrecienta el lenguaje de léxico e imagen escultural:

Hoy lucen inmutables en dorada basílica (“Los caballos de Lysipo”, p. 28)

del Partenón descuella la escultórica Iliada (“Atenas”, p. 32)

contempla el impasible Olimpo de Bitinia  
[...] y cuando el sol los frutos de la tierra sazona  
con buriles de oro esculpe una corona (“El Olimpo de Bitinia”, p. 55)

petrificó en la piedra de graves obeliscos (“Fanakiri, p. 57)

y el porvenir arrostra con impasibles ojos (“El acueducto de Valente”, p. 108)

do interrogando impávida al azul infinito,  
su bizantina cúpula levanta Santa Irene (“Santa Irene”, p. 124)

en la argentada cúpula y en el vencido muro,  
esculpe el epitafio marmóreo del pasado (“El Bósforo”, p. 135”)

de la ateniense Acrópolis los severos contornos (“Dolma Baggé”, p. 136)

En la misma actitud, la naturaleza adquiere caracteres artísticos o artificiales:

En los arcos musgosos de terciopelo verde (“La cisterna Constantina”, p. 116)

cual cimera de yelmo de héroe mítico, un monte  
los ramajes tremola de su rica arboleda. (“La rada de Kalender”, p. 146)

y como negra estatua cincelada con llanto  
entre yertas memorias se levanta el coloso  
y en su penacho verde por los aires ondea. (“El árbol de Godofredo”, p. 147)

A. de Zayas también adopta impasibilidad frente a la evocación de escenas de poderosa violencia. En ellas se describe lo acontecido sin mostrar condena o repugnancia. En “La Puerta de la Salud”, después de relatar los múltiples asesinatos allí cometidos, un último apunte connota cierta indolencia:

y hoy los rotos sillares de sangre ilustre hartos,  
vestidos con el verde caftan que los lagartos  
y las hiedras le tejen, son de búhos guarida. (“La Puerta de la Salud”, p. 125)

Incluso las muertes humanas favorecen el clima artístico, sobre todo, las cabezas cortadas expuestas como bustos:

con las rojas cabezas dócil iba el verdugo  
del Imperial Vestíbulo a ornar las hornacinas (“La Punta del Serrallo”, p. 123)

Decoraron sus muros cadáveres de Emires  
y en su bóveda, orlada de cabezas de Ulemas (“La Puerta de la Salud”, p. 125)

Sangre los muros por doquier esmalta (“La fiesta de los persas”, p. 189)

En la sección “Cortejos”, el poeta es un espectador que narra una serie de ceremonias islámicas. Sigue la actitud impasible: la descripción de las distintas escenas son transmitidas sin turbaciones emocionales del yo del autor, aunque sí se sugiere sorpresa ante un espectáculo desconocido, sobre todo, en “La fiesta de los persas”. En este poema la utilización de un lenguaje subjetivo (Primo, 2010), vinculado al horror de la ceremonia, propicia la discusión sobre la ocultación del yo lírico<sup>189</sup>.

Los sonetos de la sección “Retratos” son representaciones de personajes típicos de Estambul, como la odalisca, el ulema o el almuédano. Como un pintor ante su modelo, A. de Zayas presta atención a delinear la figura y a describir ropajes o acciones

---

<sup>189</sup> Sobre la objetividad parnasiana de estos poemas, sobre todo en “La fiesta de los persas”, es interesante contrastarla con lo relatado en *A orillas del Bósforo*, en los capítulos “El fanatismo”, “El Selamlik” y “El Bairam”, donde A. de Zayas expresa su opinión sobre estas ceremonias.



características de cada uno de ellos. Su disposición física suele ser estática, en tranquilo movimiento, o adoptando formas meditativas, sosegadas. Pero también descubren levemente estos poemas el carácter o estado anímico del retratado, convertidos en exóticos arquetipos. El último terceto de “El fraile” (p. 162) expresa el ansia del personaje, contemplando “la cúpula de la inmensa basílica”, de restituir el cristianismo en la antigua Constantinopla:

El cristal de sus ojos ascéticos se vela  
y en su espíritu amante ver la cúpula anhela  
coronada de nuevo por la Cruz del Calvario.

O la angustia vital del eunuco en el soneto homónimo (p. 158):

De sus ojos de esfinge a través, se vislumbra  
la nostalgia de goces que nunca gozar pudo;  
de ensueños imposibles es el símbolo mudo,  
es lirio marchitado en estéril penumbra.

La búsqueda de perfección del poeta parnasiano, traducida en una belleza escultural, halla su manifestación en *Joyeles bizantinos*. “Claustro” (p. 24), uno de los primeros poemas -excepcionalmente, carece de localización concreta-, ofrece una poética de innegable adscripción a las originales teorías de Gautier y sus seguidores parnasianos:

El artífice luna su semblante retrata  
en las pálidas fuentes del jardín pensativas,  
y en silencio cincela, con buriles de plata,  
el orfebre marmóreo de solemnes ojivas.<sup>190</sup>

Se trata del artista que, entregado a un gran trabajo, crea una obra de belleza impercedera. Ahí están los elementos asociados al “orfebre marmóreo”: cincelar, buriles y las “solemnes ojivas” como creación inmortal. Los dos primeros versos añaden esteticismo al planteamiento de la poética -con el “artífice luna”-, pero también el componente evocador o de sugestión que hay en la poesía de A. de Zayas. Sin la dimensión del jardín simbolista, estas pálidas fuentes pensativas expresan la función que en *Joyeles bizantinos* se elabora de sugerir tenuemente otros estados además de la

---

<sup>190</sup> Luis Antonio de Villena señala los dos últimos versos del cuarteto como la formulación de “una clásica estética parnasiana” (2002: 110).

impresión marmórea, visible, aunque siempre inmerso en finalidades parnasianas, es decir, sin manifestaciones intimistas del yo poético<sup>191</sup>.

En otras composiciones surgen las alusiones al orfebre o escultor:

y cuando el sol los frutos de la tierra sazona,  
con buriles de oro esculpe una corona  
que del Coloso ciñe la frente de alabastro. (“El Olimpo de Bitinia”, p. 55)

el pórtico que ilustra la fantasía persa  
con los primores vívidos del cincel arabesco (“La puerta del Serrallo”, p. 123)

En la tumba del héroe, anónimos ministros  
del cincel, esculpieron las ágiles falanges (“El sepulcro de Alejandro”, p. 127)

Pero, como hemos señalado, A. de Zayas no renuncia a evocar lo emocional de su descripción, aquello que no es visible o tangible:

En su margen evoca la claridad del día  
el alma de los viejos solares fanariotas (“El Cuerno de Oro”, p. 58)

Se escuchan los rumores de cánticos sonoros  
que los yalis esparcen por áureas celosías  
y sumen en ensueños fantásticos la mente (“El promontorio de Akrinti”, p. 140)

La libre imaginación del poeta como estímulo para la creación metafórica, con la plasmación de imágenes fantásticas, también contribuye a propiciar el clima emotivo:

El mar su alegre acento cambia en lamento hondo  
y van ensangrentadas saliendo de su fondo  
las sombras de las víctimas de Imperiales venganzas. (“La Punta”, p. 131)

en las hinchadas velas la blanda brisa gime  
y, evocadas del sueño por el laúd sublime,  
emergen de las ondas las almas de las Musas. (“El mar Egeo”, p. 33)

Otras veces, los sonetos finalizan con la descripción de un determinado fondo paisajístico, como los ocasos, el mar con barcos de pescadores, las aves en el cielo, o algunos intencionadamente curiosos y preciosistas:

Y cuando la tormenta vaga por el espacio,  
a través de las gotas últimas de lluvia

---

<sup>191</sup> La fuente solitaria vertiendo agua, muy del gusto modernista por sus posibilidades simbolistas, aparece en *Joyeles bizantinos* como elemento esteticista. Véase “El baño”, p. 87, “La fuente del sultán Hamet”, p. 104, o “Paseo en coche”, p. 93: “a contemplar se para una chinesca fuente / cuya cúpula incendia del sol el postrer rayo”.

sobre las blancas nubes se pinta el Arco Iris (“La Quinta de Ayas Agaha”, p. 74)

y en la desnuda cumbre de una infértil colina  
se destaca del cielo sobre la gris cortina  
la silueta oscura de una rebelde cabra (“La ensenada de Estenia”, p. 145)

Sobre la plasticidad de los versos de *Joyeles bizantinos*, ya advertimos la precisión en interpretar lo visible, pero sin renunciar a otras sensaciones, sobre todo, las auditivas u olfativas. Con la confesión de A. de Zayas en la “Carta-prólogo” de pretender asimilar su poesía a las fotografías que se venden en la calle de Pera, ya se advierte del estímulo visual como el más relevante. La pretensión de describir objetivamente lugares, monumentos, ruinas o retratos de personajes, es determinante para corroborar esta circunstancia. Así, un gran cromatismo cumple a la vez, con la misión preciosista y evocadora de lo observado:

El sol que inunda pródigo de color el paisaje  
y los prados risueños de esmeraldas alfombra,  
allí teje con vagas filigranas de sombra  
sobre el blanco arrecife grises orlas de encaje. (“Bechik-Tach”, p. 76)

Los ejemplos son abundantes. Los colores y las líneas conforman el tema de “Tapiz” (p. 81), hasta el perturbador verso final: “un vértigo cromático correr por la mirada”. O en menor medida, las percepciones sensoriales son expresadas en sinestesias como “Dormido está el paisaje de color del misterio” (“Silencio”, p. 70), el mar canta “las estrofas de plata de una sonata azul” (p. 131)<sup>192</sup>, en personificaciones como “rientes palacios”, en alusión a estas construcciones al lado del agradable mar (“A bordo”, p. 73)<sup>193</sup>, o en el colorismo de “Narghilé” (p. 79), donde la luz del sol se descompone por el cristal del narghilé lleno de agua, que desemboca en las inexpresivas sensaciones del fumador, mezcla de tedio y placer en su reposo diario<sup>194</sup>. En cuanto a las citadas sensaciones auditivas, A. de Zayas está atento en reflejar todo tipo de sonidos, añadiendo matices al cuadro descriptivo:

No se escucha más ruido que el sonido del viento

---

<sup>192</sup> Del mismo año de publicación de *Joyeles bizantinos* es *La sonata de otoño* de Valle-Inclán. Conocida es la asociación entre el arte y el color azul para el Modernismo desde *Azul...* de R. Darío, quien escribió el poema “Sinfonía en gris mayor”, con reminiscencias del parnasiano Gautier.

<sup>193</sup> En “Aguas dulces, I” (p. 142): “una ría riende de tembladora plata”, y en “La bahía de Bebek” (p. 144): “sonrisas del Bósforo” y “rientes costas”.

<sup>194</sup> Mansberg Amorós señala que esta estampa colorista hace pensar en la pincelada de Delacroix, modelo de los parnasianos (1992: 624).

que, furibundo o plácido, de los árboles toca  
en dedos invisibles la inagotable lira. (“La bahía de Bebek”, p. 144)

Los instrumentos musicales prestigian dichos sonidos, y en ocasiones sirven para representar ciertos estados del ambiente, como la serenidad de la tarde en “La isla de Prínkipo” (p. 56):

Suspiros cautelosos exhala la armonía  
que en el laúd reposa de la tarde serena

Por otro lado, la sonoridad de algunos versos, a partir de un ritmo rígido y marcado o en la utilización de aliteraciones, pretende reproducir aquello que se evoca:

de los clarines vívidos a los acordes bélicos (“El sepulcro de Alejandro”, p. 127)

A los sonos sonoros de bronceas trompetas  
y a los roncós estruendos de tonantes tambores (“Los soldados turcos”, p. 159)

Susurrando las brisas silbidos de serpientes (“La Propóntida”, p. 35)

Por último, también las impresiones olfativas se adhieren al cuadro parnasiano, completando un cúmulo sensorial:

y, entre encinas y acacias y sicómoros, nacen  
verdes mirtos que aroman el eternal reposo. (“Eyub”, p. 60)

Arábigos danzares y helenas elegancias  
se vieron saturados allí de las fragancias  
que esparce el clavel púrpura y la nívea magnolia (“El palacio de Beylerbey”, p. 139)

No obstante, la alusión a flores varias, a menudo, posee un valor esteticista acorde con la orientación del poemario:

Va la virgen helena con la frente de lirios  
y rosas coronada en un féretro abierto (“Entierro ortodoxo”, p. 92)

En ocasiones, las sensaciones musicales y aromáticas se funden en una agradable armonía, como en “El bosque de Belgrado” (p. 148), representan vaguedades en sinestesias como “un aroma de sueño aletarga el ambiente” (p. 27), o, como en “Claustro”, distintos dominios sensoriales se corresponden -sin la trascendencia baudelairana, es decir, sin intención simbolista-:

Por los claustros ungidos de apagados aromas  
que del órgano evocan el acorde severo (“Claustro”, p. 24)

El esteticismo de *Joyeles bizantinos* palpita pues, en cada poema. Bellas imágenes se suceden para representar aquello que ya es de una belleza intrínseca. Pero, también elementos naturales como el mar, muy presente en Estambul, ocasiona el interés metafórico:

y de la esbelta nave el pérsico tapete  
en las ondas va abriendo abanicos de plumas (“La odalisca”, p. 153)

La proliferación de un léxico lujoso y escenas exquisitas son factores que alimentan dicho esteticismo: en Venecia, bajo el Puente de los Suspiros “La noche se engalana de raso y pedrería” (p. 27), en la Puerta de la Felicidad “vestidos de oro y púrpura iban eunucos blancos” (p. 129), el palacio de Beylerbey “de veteados pórpidos y relucientes jaspes” (p. 139), el contenido que nos remite el título de “El Tesoro Imperial” (p. 126), o en “La quinta de Ayas Agaha” (p. 74):

Guacamayos erizan allí el lúcido moño  
y el abanico fúlgido abren los pavos reales  
y los cisnes resbalan sobre los tersos cristales  
cuyo azul palidece a luz del Otoño.

Otro aspecto destacado de *Joyeles bizantinos*, el culturalismo, otorga consistencia a su Parnasianismo<sup>195</sup>. Prescindiendo de los referentes exóticos, que analizaremos más tarde y llenan casi todo el libro, son bastantes las alusiones a la cultura clásica. Gusto por lo antiguo, sobre todo en la prestigiosa Grecia de la mitología y de las artes, que afianzan la belleza singular, cerebral y precisa del parnasiano. Estas referencias, sobre todo las más conocidas, sirven para un determinado efecto poético, por encima de la ostentación intelectual: Febo o Apolo, para imprimir fuerza cromática (pp. 25 y 118), Venus y Valkirias, sensualidad (p. 29), Marte, violencia (p. 55), Melpómene, la tragedia de la vida (p. 147). Otras sí son más puramente ornamentales, esteticistas: la asociación de Creta con el Laberinto (p. 30), el mar Egeo como patria de

---

<sup>195</sup> El culturalismo, de gran importancia para el Modernismo, fue un referente, siguiendo una determinada evolución en la poesía del s. XX, para la generación del 27, el grupo *Cántico* de Córdoba y los novísimos.

la Venus de Milo, de las Nereidas y de las Musas (p. 33), el sueño de las esclavas del harén como “vagas caricias de Morfeo” (p. 86), las aguas del Bósforo, donde

y el alma en sus espumas de zafiro aletea  
de los Conquistadores del Áureo Vellochino. (p. 135)

O la más velada del soneto “El Helesponto”: “Fatídicos recuerdos de aciagos amoríos” (p. 34), en referencia a la trágica historia de Hero y Leandro.

La alusión a personajes históricos se orienta hacia este gusto por la cultura y la expresión rara, diferente: el musulmán de Constantinopla es “el iluso discípulo de Focio”, patriarca y escritor bizantino, precursor del Cisma de Oriente; las miserias de los judíos son comparadas a las que sufrieron con Seleuco, general de Alejandro Magno y sátrapa babilónico; o la evocación del poderoso rey persa Darío Hytaspes navegando por el Bósforo en la descripción del palacio de Beylerbey (p. 139). En cuanto a las artes, A. de Zayas dedica un soneto a un grupo escultórico de Lisipo (p. 28), o compara la perfección del sarcófago de las Lloronas con el cincel de Fidias (p. 128). Finalmente, habría que citar las menciones a antiguas figuras como Sócrates, Anacreonte o Sófocles.

Otra peculiaridad frecuente en la expresión poética de A. de Zayas, como generalmente sucede en el Parnasianismo, es exceder los límites de la serenidad clásica, pese a su evidente filiación, ofreciendo cierto barroquismo<sup>196</sup>. En este sentido, el uso recurrente del hipérbaton es un factor esencial para romper con la naturalidad de la frase y crear un lenguaje artificioso, elaborado. En *Joyeles bizantinos*, frente a la común anteposición del adyacente: “de los remos la góndola al compás se desliza” (p. 27), “Del Bezestén inmenso al entrar por las naves” (p. 89), otros hipérbatos resultan violentos: “se oye batir de alas / más que la cauta orquesta del céfiro suaves” (p. 78), “Los que el Mármara rizan fueron gloriosos vientos” (p. 114).<sup>197</sup>

En cuanto a los elementos formales de *Joyeles bizantinos*, destaca en primer lugar, el empleo del soneto, muy del gusto parnasiano por propiciarse en él sus más esenciales pretensiones, pues se trata de una estrofa clásica donde el poeta debe encerrar

---

<sup>196</sup> Como observa Walter Binni (1972), relacionando el Parnasianismo con el Decadentismo, el exagerado amor por la palabra, por lo impasible, de los parnasianos, no es una actitud clásica, sino que son formas decadentes.

<sup>197</sup> J. M. Aguirre expone que el hipérbaton en Zayas es a veces tan violento como el gongorino (1980: XIII). La admiración de A. de Zayas por el autor del *Polifemo* ya ha sido citada.

en sus catorce versos la belleza trabajada minuciosamente<sup>198</sup>. Como sugiere el título de la obra, A. de Zayas, en cada soneto construye un “joyel”, en relación con ese ideal de arte extremadamente cuidadoso con la forma. Este culto parnasiano a la forma impecable propició la experimentación en la técnica del verso, factor que prolongaron los simbolistas, y el Modernismo hispánico acogió esta circunstancia como uno de los factores esenciales para la renovación poética. En este contexto se explica la inclinación modernista hacia versos poco comunes en la tradición española como el eneasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino, la flexibilización de metros y nuevos ritmos, y estrofas como el soneto que recuperaron su prestigio (Navarro, 1984: 399 y 400).

En su reseña a *Joyeles bizantinos*, el académico Eduardo Benot concluye: “El ensayo de usted para la nueva métrica que buscaba le ha resultado fallido” (1903: 243). Esta apreciación se debe, según Benot, a que A. de Zayas no respeta los acentos rítmicos del alejandrino, que para ser canónico deben recaer en las sílabas 2<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup>. Al no ser así, los versos de *Joyeles bizantinos*, dice, tienen catorce sílabas pero no pueden considerarse alejandrinos, y la obra no posee verdadera versificación. Estas afirmaciones evidencian el clima de rechazo decimonónico hacia las nuevas aportaciones modernistas<sup>199</sup>. En cambio, Antonio Machado escribe (2001: 172)

Zayas despoja el verso alejandrino de los acentos fijos de la segunda sílaba de cada hemistiquio, es decir, de los martillazos isócronos a que los rancios rimadores llaman todavía ritmo. Desaparece así aquel golpear insoportable que no nos dejaba oír las poesías y que, impresionando el tímpano de un modo violento y monótono, nos perturba todas las sensaciones, y muy especialmente las del sonido. Esto es un adelanto: antes de realizar la música en el verso, fuerza es que en él desaparezcan los ruidos molestos. No escucharía yo el violín de Sarasate en el taller de un herrador. (...) En el camino de la armonía, Zayas rompe las viejas pautas y el compás arbitrario impuestos por el hábito y las malas retóricas.<sup>200</sup>

El alejandrino, de amplia tradición en la lírica francesa, empezó a frecuentar su uso en España a mediados del s. XIX, pero fue el Modernismo quien lo convirtió en su verso predilecto. La variedad trocaica -acentos en la segunda sílaba de cada hemistiquio-, era la más frecuentada del alejandrino cuando se emprendió la renovación

---

<sup>198</sup> Recordemos por ejemplo, que el celebrado poemario parnasiano de J. M. de Heredia *Los Trofeos* está escrito enteramente en sonetos.

<sup>199</sup> De igual modo que E. Benot, Clarín consideraba “renglones de once sílabas, pero no versos endecasílabos castellanos” a los endecasílabos de Rubén Darío de “Pórtico” (Diéz, 1957: 119).

<sup>200</sup> Asimismo, A. Machado expone que el verso de *Joyeles bizantinos*, en el esfuerzo hacia el ideal de la métrica moderna, es *intermedio* en la transformación del ritmo poético, pues se halla “entre el verso clásico, uniforme y monótono, y el verso rítmico, armonioso y musical, maravillosamente realizado en español por Rubén Darío y en francés por algunos poetas” (2001: 172).

modernista (Navarro, 1984: 371 y 421), que ofreció a este verso un gran abanico de posibilidades. De ahí el juicio de E. Benot de no aceptar otra acentuación rítmica.

En la “Carta-Prólogo”, A. de Zayas, es consciente que las “innovaciones prosódicas” de *Joyeles bizantinos* “no dejarán de ser objeto de discusiones ni de invectivas” (pp. 8 y 11):

Más por instinto que por reflexión negué la obediencia a los preceptos retóricos que había aprendido en la niñez y a cuya fiel observancia había dedicado los primeros años de mi juventud escribiendo altisonantes odas al estilo de Quintana<sup>201</sup>(...)

Las Bellas Artes se llaman artes liberales precisamente porque, a diferencia de las artes manuales, esquivan la obediencia a toda reglamentación inflexible.

Asimismo, A. de Zayas expone el necesario equilibrio del artista en cuanto a sus influencias. Por un lado, reconoce el estudio de los poetas franceses, pero zahiere a aquellos “inexpertos innovadores” que “vienen a convertirse en serviles imitadores o en caricaturas ridículas” (p. 12), y reivindica el sello nacional como base de las innovaciones que cada autor promueve según su personalidad<sup>202</sup>. En este sentido, aunque los modernistas españoles fueron terminantes en confesar su influencia francesa, la poesía del mester de clerecía ya ofrecía distintas modalidades para el verso alejandrino (Diéz, 1957: 113; Navarro, 1984: 84 y ss; Quilis, 1969; Balbín, 1975).

Expuestas estas consideraciones, veamos qué novedades métricas encontramos en *Joyeles bizantinos*. Su versificación no sigue unas rigurosas normas y esquemas fijos, sino que se suma a la función sugeridora del poema. Katherina Niemeyer cita el soneto “Silencio” de A. de Zayas para ejemplificar el empleo de una versificación impensable en un poeta premodernista (1992: 334-335). En este poema se connota y evoca constantemente la impresión de vaguedad, cuando -entre otros factores-, prescindiendo del ritmo rígido tradicional, la acentuación es múltiple e incluso la cesura a veces se suple después de la séptima sílaba:

Es de noche. El tranquilo haz del Mármara surca  
(...)y en el ambiente reina un ensueño infinito (p. 70)

---

<sup>201</sup> Con esta alusión a *Poesías* afirma el propio autor la evolución de su poesía.

<sup>202</sup> Escribe en la “Carta-Prólogo” (p. 14): “(...) pero bueno será que se fije, si no se quiere fracasar en el intento, en la diferencia inmensa que existe entre no ir a vestir la musa en los talleres de los modistos parisienses, y empeñarse en que constantemente se engalane con el monjil de las dueñas del siglo XVII”.



En el primer verso la pausa normal del verso no se corresponde con la debida cesura del alejandrino, y en el segundo una sinalefa hace que resulte forzosa. En muchos otros sonetos apreciamos estas mismas infracciones, junto a otras como encabalgamientos que ayudan a flexibilizar el verso:

un aroma de sueño aletarga el ambiente (p. 27)

por las aguas arrastra el armiño sangriento (p. 35)

Se borran los contornos de las montañas. Corre  
murmurador el Mármara. Viene la noche. Suena (p. 57)

Por las rientes costas del Bósforo, sombrías  
arboledas se extienden que con hojas tempranas (p. 72)

mientras alguna virgen dibuja su contorno  
entre tules, y vuelan del deleite los genios (p.89)

La tarde cae. Componen una discorde orquesta  
apagada, los ecos que del monte descienden (p. 90)

Estas fórmulas empleadas por A. de Zayas producen una vacilación en el esquema de medición clásico, enlazando con la tendencia modernista de posibilitar una desviación potencial de una sílaba en el verso (Carnero, 2002: 24). En los poemas de *Joyeles bizantinos* las sinalefas precisan de esta circunstancia. Sin embargo, A. de Zayas suele respetar una división binaria, aunque muchas veces, como hemos observado, es asimétrica. Advertimos en este punto, la consideración de A. Machado de situar al verso de este poemario como *intermedio*, pues, distanciándose de las normas tradicionales en sus innovaciones, no llega a la osadía de otros autores. Por ejemplo, para huir de la clásica división simétrica, dejar en mitad de una palabra la cesura correspondiente después de la séptima sílaba: “Y por caso de ce / rebración inconsciente” (Rubén Darío, “Soneto autumnal al marqués de Brandomín”) (Carnero, 2002: 24).

El alejandrino de *Joyeles bizantinos* es el que dominaría en el Modernismo, el polirrítmico, acentuándose en menor medida de forma trocaica. Algunas veces, como en “Los soldados turcos” (p. 159), el dáctilo (ó o o) se mantiene para sugerir una fuerte y regular sonoridad en relación con el paso militar de los soldados y el fragor de la batalla -además de asonancias y aliteraciones-:

Dan pe **sa** das pi **sa** das / con sus **pies** de ti **ta** nes  
son sangrientos sus ojos como rojos crepúsculos,

y en sus brazos hercúleos se dilatan los músculos<sup>203</sup>

Dicho alejandrino polirrítmico es apreciable en la gran mayoría de los sonetos:

La gran Puerta labrada en gruesos paramentos  
conduce a la morada de los Califas nobles  
y en su umbral, que guardado está por puertas dobles,  
el Terror ha sembrado de fatídicos cuentos.

Este primer cuarteto de “La Puerta de la Salud” (p. 125) reúne las características comentadas. En primer lugar, la combinación varía de los acentos: 1º verso en 3ª, 6ª, 9ª y 13ª sílaba, 2º verso en 2ª, 6ª, 11ª y 13ª, 3º verso en 3ª, 6ª, 9ª, 11ª y 13ª, 4º verso en 3ª, 6ª, 10ª y 13ª. Existe un predominio de la variedad dactílica, pero las sinalefas del primer y tercer verso, situadas en la cesura y enlazando ambos hemistiquios, dificultan la correcta medición, intensificado en el verso tercero por el desplazamiento de la pausa a la tercera sílaba, produciendo una división asimétrica de 4 + 10.

También en las rimas, A. de Zayas se permite una libertad al ser independientes en cada cuarteto, rasgo que frecuentará el Modernismo:

(...) además de tener la ventaja de aligerar el oído de la carga abrumadora del machaqueo de los consonantes, proporciona medios hábiles de aumentar la riqueza del léxico rimando palabras que, además de ser propias y características de los países, tienen un valor fonético no despreciable, ya por las ideas que sugieren, ya por las sensaciones que despiertan. (p. 8)<sup>204</sup>

Así, la rima también se orienta hacia el elemento sugeridor de la versificación, proliferando las rimas ricas y raras con nombres propios o del lugar: yelmo / San Telmo, Tetis / Betis (p. 23), Vesubio / rubio (p. 25), Filipo / Lysipo, sectas / Pandectas (p. 28), ilírias / Walkyrias (p. 29), socrática / Ática (p. 32), monólogo / Paleólogo (p. 35), Abisinia / Bitinia (p. 55), alelés / Muftíes (p. 60), necrópolis / Crisópolis (p. 62), maksouras / touras (p. 64), camelia / Rumelia (p. 65), eolia / Anatolia (p. 70), Tracia / desgracia (p. 73), Osiris / Arco Iris (p. 74), Focio / ocio (p. 80), Siria / Iliria (p. 81), alcatifa / Califa (p. 86), Beyes / bueyes (p. 94), Seleuco / Pentateuco (p. 95), Asia / Circasia (p. 99), Serrallo / caballo (p. 104), encarama / Brahama (p. 107), bizantino / Euxino (p. 110), sabia / Moldavia (p. 119), Ulemas / anatemas, Emires / Vizires (p. 125), Lisandro / Alejandro (p. 127), desidias / Fidias (p. 128), Bizancio / cansancio (p. 130), Estambul / azul (p. 131), Judea / Medea (p. 135), Hytaspes / jaspes, magnolia /

<sup>203</sup> Esta modalidad alejandrina de periodo trisílabo con dos sílabas en anacrusis fue iniciada por Rosalía de Castro y alcanzó gran fama con la “Sonatina” de Rubén Darío (Navarro, 1984: 421).

<sup>204</sup> Solamente cuatro sonetos mantienen la misma rima en los cuartetos: pp. 26, 90, 103 y 135.

Anatolia (p. 139), Armenia / Estenia (p. 154), tapia / Terapia (p. 146), San Francisco / aprisco (p. 162), etiope / Pope, Gimnasio / Iconostasio (p. 163), Hircania / Albania (p. 168), teké / fe, tespik / Selamlik (p. 174), tapiz / Yildiz (p. 195). También destacan las rimas esdrújulas, que aumentan la sonoridad y la rareza: bucólicos / apostólicos (p. 23), eólicas / bucólicas (p. 34), líneas / broncíneas (p. 104), bélicos / pentélicos (p. 127), púnicas / túnicas (p. 128), coetáneo / mediterráneo (p. 138), y hasta cuatro acumula “El Monte Ciamligia” (p. 62): sibilíticas / míticas, crepúsculos / opúsculos, clámides / pirámides, necrópolis / Crisópolis.

En las secciones “Fondos” y “Cortejos”, A. de Zayas abandona el soneto para experimentar con varios metros. En la primera de las secciones aludidas es la tirada de cuartetos heptasílabos, también polirrítmicos, los que construyen los cuatro poemas. La pausa, generalmente, al final de cada uno de ellos y la rima consonante en estos versos de arte menor confieren una marcada musicalidad y ritmo ágil.

Tres de los poemas de la sección “Cortejos” están escritos en una de las formas más cultivadas en el Modernismo, los cuartetos endecasílabos<sup>205</sup>. En “Selamlik” y “La fiesta de los persas”, siguiendo la pauta del libro, abunda la acentuación variada. “Caravana a la Meca” es la excepción a este hecho, donde A. de Zayas escribe el poema con endecasílabos dactílicos -1ª, 4ª, 7ª y 10ª sílabas-, forma apenas vista antes de “Pórtico” de Rubén Darío -encabezaba *En tropel* de Salvador Rueda (1892)-, y como novedad fue notoria para la métrica modernista (Navarro, 1984: 404). Esto explica la experimentación en *Joyeles bizantinos* de un ritmo regular en el poema, que habría de encontrar los reparos de E. Benot<sup>206</sup>. “Derviches “ y “El Bairam” presentan formas originales que muestran al autor interesado en la renovación y creación de nuevas estrofas. El primero está formado por estrofas de doce versos hexasílabos de rima consonante, -a-a-c-b-b-c-, de gran musicalidad. Esta disposición métrica proviene de la separación de los hemistiquios de dos tercetos dodecasílabos encadenados. La silva de “El Bairam” propicia el poema de mayor libertad compositiva de la obra. En su mayoría son versos de seis y doce sílabas, aunque también los hay de diez, trece y hasta uno de quince: “lucharon del Sabio Profeta de Arabia en honor” (p. 193).

---

<sup>205</sup> Véase Navarro Tomás, Tomás, 1984: 404.

<sup>206</sup> E. Benot exige, para el ritmo dactílico, la necesaria acentuación en la primera sílaba, circunstancia que obvia A. de Zayas en muchos de los versos. El citado “Pórtico” de Rubén Darío también suele dejar en sílaba débil el apoyo inicial.

## • Exotismo

El interés por lo exótico que manifestó el s. XVIII, se intensificó durante el Romanticismo y, finalmente, derivó en una de las vertientes de la ruptura modernista, con su deseo de evasión y de conocimiento de otras culturas. En su afán de renovación, unido a una mayor animadversión hacia lo burgués, el exotismo modernista fue menos tópico y más profundo que el romántico (Gullón, 1990: 71; Carnero, 2002: 17; Litvak, 1985: 23 y ss). Significaba una actitud de rebeldía que entroncaba perfectamente con la sensibilidad del fin de siglo, crítica con la realidad conformista, utilitarista y racionalista, otorgando multitud de temas al servicio de la renovación literaria. Lily Litvak, referente en el estudio del exotismo, pone de relieve el escapismo -que lleva implícita una actitud rebelde-, el esteticismo, la ensoñación y la fantasía de lo exótico que minaba la ideología occidental y representaba la alteridad, un mundo diferente frente a la vulgaridad cotidiana (Litvak, 1985: 23).

El exotismo de *Joyeles bizantinos* se adscribe al orientalismo finisecular y se adapta perfectamente a la estética parnasiana: gusto por lo antiguo, lejano, raro y prestigioso en cuyo marco se acomodan los fines esteticistas<sup>207</sup>. El mundo islámico, como el que viene representado en la obra de A. de Zayas, fue el más extendido de todos los exotismos que se popularizaron en España<sup>208</sup>. Sin embargo, como matizó K. Niemeyer, este tema fue poco tratado por los jóvenes poetas modernistas, con la notable excepción de A. de Zayas, que dedicó un poemario enteramente a la descripción y evocación del Oriente próximo (1992: 333). Además, otro factor determina la significación literaria del autor de *Joyeles bizantinos*: es quien mejor conoce el mundo islámico, debido a su estancia en Estambul durante año y medio<sup>209</sup>. Otros escritores españoles también viajaron por distintas geografías, pero sus visitas eran breves, en cambio, A. de Zayas residió en la capital turca desempeñando su cargo diplomático, en contacto directo con esta exótica cultura, y en unas cómodas condiciones<sup>210</sup>. En el

---

<sup>207</sup> Ya comprobamos cómo en la génesis del Parnasianismo *Las Orientales* de V. Hugo ejerció una gran influencia, y el gran referente L. de Lisle, escribió sus dos grandes obras sobre culturas de la Antigüedad.

<sup>208</sup> Razones del interés modernista por lo oriental y como proveedoras de imágenes para los escritores españoles, fueron la literatura francesa y la traducción de *Las mil y una noches* (Djbilou, 1986).

<sup>209</sup> A. Djbilou subraya la condición de A. de Zayas y el guatemalteco Gómez Carrillo como los poetas modernistas que mejor conocen el mundo árabe (1986: 46).

<sup>210</sup> Escribe A. de Zayas en la “Carta-prólogo” de *Joyeles bizantinos*, p. 5: “...y mi natural afán de aprender, estimulado por esta circunstancia y favorecido por el trato frecuente con los individuos del Cuerpo diplomático a que tenía y tengo honra de pertenecer, indújome a estudiar las costumbres y el carácter de las razas que componen la población de aquel dilatado imperio”.

“Prólogo” a *Joyeles bizantinos* defiende A. de Zayas la sinceridad del artista, criticando al autor que describe paisajes que no ha visto, o canta sentimientos que no ha experimentado. En estas afirmaciones subyacen sus ideales de objetivismo poético y su distinguida consideración como conoedor de la cultura que describe. No obstante, en el orientalismo primaba la exposición de un mundo distinto al europeo, no realista, donde el conocimiento verdadero se mezclaba con la imaginación. En la recreación de lo oriental, importa más la actitud estética que la autenticidad. La factura parnasiana de *Joyeles bizantinos*, aunque no excluye ciertos tópicos, sí que ayudó a su escritura la observación directa del autor para elaborar unos cuadros cuya sensación principal era visual. En cuanto a las demás impresiones, sobre todo, las que apelan al misterio, pese a destacarse la visualización particular del poeta, por un lado, la ocultación del yo, y por otro, la visita del mismo en cada lugar evocado, propician una impresión exacta, no privativa, consecuente con la finalidad objetiva del libro. Como en otros exotismos, otras antiguas culturas subyacen en la geografía tratada. Dedicado esencialmente a Estambul y sus alrededores, la huella de Bizancio aparece en algunos momentos -no con el protagonismo exclusivo que le concede su título-.

Realmente, el viaje al Oriente era algo muy deseado por los jóvenes modernistas. En *A orillas del Bósforo*, -publicado diez años después de *Joyeles bizantinos*, aunque escrito con anterioridad a éste- la poesía objetiva deja paso a una prosa descriptiva y autobiográfica que facilita la expresión de la sorpresa y la admiración del autor -también la condena a ciertas costumbres o juicios religiosos y políticos, omitidos en *Joyeles bizantinos* por su estética objetiva- (1912: 173):

Jamás olvidaré el solemne día, por mí tan fervorosamente deseado, en que puse por vez primera la planta en el sagrado suelo de Asia.

En la “Carta-prólogo” de *Joyeles bizantinos*, A. de Zayas expone el motivo que le impulsó a escribir la obra (pp. 6 y 7):

Los cuadros sorprendentes que presentó ante mi vista la Naturaleza en el curso de mi viaje por las costas mediterráneas; los que ante mis ojos desfilaron después en las márgenes del Bósforo y a orillas de la Propóntida; el abigarrado color de las costumbres; la pompa oriental de las ceremonias cortesanas; el vértigo del fanatismo que inspira los ritos musulmicos y el prestigio que prestan de consumo a los parajes y a los monumentos aquellos que la fábula, la tradición y la historia, hirieron tan vivamente mi fantasía que desde los primeros momentos sentí la necesidad de exteriorizar mis emociones y de encomendar a la pluma...

El impulso vital para la creación literaria es pues, la atracción orientalista<sup>211</sup>. Aún más, se podría afirmar que el orientalismo ejerció en él una rehabilitación poética que sería constante en la primera década de 1900 -seis poemarios-. Como anteriormente se ha señalado, el verano de 1898 empezó la redacción de *Joyeles bizantinos*, renacida su antigua afición al cultivo de la poesía, según confiesa el autor en *A orillas del Bósforo*<sup>212</sup>.

A modo de viaje, la primera sección del libro, “Episodios”, se inicia con tres poemas situados en Andalucía, sigue por Italia, el Danubio, Grecia, hasta llegar al mar de Mármara, en Turquía, donde se establecen los motivos poéticos siguientes, conformando el grueso de la obra. La temática andaluza, por representar un exotismo cercano dado su pasado islámico, fue un motivo de cierta relevancia entre algunos de los poetas modernistas. Permitía la expresión del sentimiento andaluz y de evocar Al-Andalus<sup>213</sup>, desde perspectivas preciosistas, históricas o populares, ayudadas, a diferencia de otros exotismos, del conocimiento más profundo que los autores españoles tenían de él. Manuel Machado y Francisco Villaespesa, sevillano el primero y almeriense el segundo, son dos de los poetas destacados en esta orientación temática. El mayor de los Machado ya anunciaba con los poemas “Cantares” de *Tristes y alegres* y *Alma*, obra tan significativa para el primer Modernismo, su posterior inclinación hacia lo popular andaluz en títulos como *Cante hondo* (1912)<sup>214</sup>. F. Villaespesa, menos frecuente en sus primeros pasos literarios, fue el más fecundo andalucista desde *El patio de los arrayanes* (1908).<sup>215</sup>

Principio del viaje oriental, y acorde con la sensibilidad parnasiana de *Joyeles bizantinos*, la arquitectura musulmana<sup>216</sup> -la Alhambra, el Generalife y la Giralda-

---

<sup>211</sup> “El interés de su libro de usted nunca decae; la curiosidad que excita va siempre en aumento para quien desea conocer lo que pasa fuera de nuestro país; los asuntos respiran todos novedad y las imágenes poesía” (Benot, 1903: 240).

<sup>212</sup> A. de Zayas no publica ningún poema desde el año 1895, en *El Álbum Ibero Americano*, y las próximas obras poéticas responden a motivos posteriores a los de *Joyeles bizantinos*.

<sup>213</sup> Un capítulo de la antología modernista de temática oriental de Abdellah Djbilou (1986) está dedicada a Al-Andalus.

<sup>214</sup> Escribe Manuel Machado en “Adelfos”, poema que abre *Alma*: “Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron / -soy de la raza mora, vieja amiga del sol-, / que todo lo ganaron y todo lo perdieron. / Tengo el alma de nardo del árabe español.” (2007: 74).

<sup>215</sup> Cuando en 1894 F. Villaespesa se traslada a Granada para cursar Derecho, se viste a la usanza árabe, y en Madrid se presenta “en las tertulias vistiendo alquicel musulmán verde y oro, calza babuchas bordadas y se cubre con encarnado fez que habría comprado en Granada” (Djbilou, 1986: 27).

<sup>216</sup> La arquitectura neomudéjar constituyó un referente para el Modernismo, tanto en el arte como en la literatura.

centra la atención de A. de Zayas. A partir de ella, en la evocación objetiva de los tres sonetos se representa un haz melancólico del esplendor pasado y de enclave propicio al misterio y la fantasía. Estas antiguas edificaciones musulmicas vertebran y propagan lo emocional del lugar, como testimonio callado de otro tiempo que ahora sugiere visiones fantásticas: las hurís divierten al Genio Nazarita en “La Alhambra”, el Rey Silencio mora en “El Generalife”, y la “eterna Poesía” vuela con sus “invisibles alas” por “Sevilla” -quizá “La Giralda” sería un título más expresivo y lógico con la intención poética de este paréntesis andalucista-.

Los siguientes sonetos se sitúan en la península itálica -tras el comentado “Claustro”, sin ninguna localización-. Tanto en éstos como en los restantes de “Episodios”, el mar es un elemento común, protagonista o caracterizador, y alude al viaje y al destino del mismo, cuya importancia, como se sabe, es grande en la capital turca. Menos exóticos, poseen rasgos que preludian su expansión en las demás secciones de la obra. En “El Vesubio” se evoca el momento de la erupción volcánica que cubre de cenizas Pompeya. La Antigüedad ya se representa desde el primer verso: “Amante de Parténope”, nombre en aquella época de Nápoles, y la mención a la odalisca -esclava del harén turco- sorprendida por el fuego es de un buscado efecto exótico. De igual manera en “El Puente de los suspiros”, con el símil de los Dux y los Kalifas; las esculturas en Venecia de los caballos de Lysipo, en el poema homónimo, se cita a las ondinas -deidades orientales del mar- y a Filipo, Bizancio y las Pandectas -alusión al antiguo derecho civil romano-; el Danubio reúne a las diferentes deidades por donde fluyen sus aguas: “las Hurís y las Venus y las godas Walkirias” (p. 29). Los sonetos inspirados en Creta, Atenas y el mar Egeo, se inscriben en esa inclinación parnasiana por lo clásico, impulsado ahora por la elección misma de los temas, donde aflora la Grecia antigua<sup>217</sup>. Sin embargo, no carecen de ligeras notas islámicas, prefigurando esa impresión multicultural que A. de Zayas muestra de Estambul. Así, en “Creta” (p. 30) el contraste cromático acentúa esta circunstancia:

y al lado de la cúpula negra de un templo griego  
el alminar descuella de una blanca Mezquita.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Mansberg Amorós cita el soneto “Atenas” como “interpretación clásicamente parnasiana de lo antiguo, en el más puro estilo de Leconte de Lisle” (1992: 624).

<sup>218</sup> Escribe A. de Zayas en *A orillas del Bósforo* que todas las iglesias de Creta fueron convertidas en mezquitas por los vencedores salvo dos, que se dedicaron a los cultos armenio y ortodoxo (1912: 363).

“El Helesponto”, actual estrecho de los Dardanelos, sirve como frontera donde, traspasada, nos adentramos en el exotismo islámico. El título del poema ya alude otra vez a la Antigüedad, que se intensifica con su contenido, y donde también confluyen diversas culturas, retratadas por el autor con los epítetos que la tradición ha impuesto (p. 34):

de atenienses ilustres y vandálicos persas,  
de almogávares fieros y de turcos bravíos.

Finalmente, el último soneto de la sección, “La Propóntida” -antiguo nombre del mar de Mármara-, marca el fin del viaje. Descripción desde el presente del mar y su costa de Estambul, se evoca otro tiempo histórico (“que ayer fueron murallas y hoy son gloriosas ruinas”, p. 35) y se expone el exotismo que subyace bajo lo musulmán (p. 35):

y, en los lomos diáfanos del caballo del viento,  
por las aguas arrastra el armiño sangriento  
la no vengada sombra del postrer Paleólogo.

Bizancio<sup>219</sup>, imposible de omitir en una obra de gran calado culturalista sobre Estambul, aparecerá en los versos de A. de Zayas de dos maneras distintas. En la primera de ellas, como en el terceto anterior, una alusión imaginativa del autor explica con gran plasticidad la fatal suerte de la última dinastía bizantina, los Paleólogos, sugiriendo el sustrato cultural de esa otra civilización anterior a la islámica. De la misma forma, en “Noche del Bairam” (p.71) las dos culturas son presentadas hábilmente en una evocativa paradoja:

por los ámbitos sordos de Bizancio retumba  
del cañón otomano el solemne estampido.

Siguiendo esta misma tendencia, algunos paisajes son descritos con reminiscencias bizantinas: “El crepúsculo envuelve al bizantino emporio” (p. 140), en referencia al promontorio de Akrinti, por el Bósforo “Llorando van sus náyades el genio bizantino”, o se alude desde el título en “Noche bizantina”, un soneto de sugestivas sensaciones placenteras. La otra manera de acercarse al dilatado Imperio Bizantino, mucho más explícita, es la descripción de alguno de sus más importantes testigos arquitectónicos. En las secciones “Monumentos” y “Ruinas”, se suceden las construcciones islámicas

---

<sup>219</sup> En *A orillas del Bósforo*, A. de Zayas dedicará un capítulo a disertar sobre Bizancio.



junto a las de la antigua Constantinopla. El Parnasianismo se ofrece perfectamente a estos sonetos: edificios históricos que permanecen impasibles y majestuosos ante el pasar del tiempo. En “Santa Sofía”, se evoca la iglesia símbolo del arte bizantino, cuya eternidad no ha podido vencer el “implacable Kalifa otomano” (p. 103), en un poema donde confluye lo cristiano y lo pagano. Otra iglesia bizantina, Santa Irene, en soneto homónimo, interroga impávida los siglos que ante ella transcurren:

Los soles de cien años miraron su recinto  
en la sangre sagrada de los Kalifas tinto  
y del tropel genízaro sintieron las alarmas (p. 124)

“La Torre de Gálata” es también un compendio de culturas: recuerdo de monumentos latinos, construido por genoveses durante la expansión bizantina, utilizado después por los otomanos que, como punto de vigilancia, sirve para avisar de los frecuentes incendios<sup>220</sup>. Detalle exótico y formulación parnasiana en los muros de la Torre: “impasibles contemplan pesares y alegrías” (p. 110). “La Cisterna Constantina” hace alusión a la más grande de las cisternas de época bizantina que se construyeron con el objetivo de almacenar agua para situaciones de asedio. El fin pues, para el que fue construida, proporciona sugerencias trágicas en la evocación de A. de Zayas. La expresión polisémica afirma dicho valor trágico de forma más velada y sugeridora: “entre sombras levanta la secular cisterna”, “llorosos muros”, “subterráneo templo” (p. 116). En “El Hipódromo”, lo romano -por quienes fue construido- se une a lo griego, que acumula más fuerza evocativa. Diferentes constancias artísticas de otras culturas adornan el Hipódromo de Estambul, como un obelisco egipcio, que ocasiona los versos

Ya el sol con vivos rayos el Atmeidan no alumbra  
que del vigor egipcio conserva los despojos (p. 117)

o la Columna Serpentina, traída del antiguo templo de Apolo en Delfos, cuya referencia, “emite los oráculos la Griega Pitonisa” (p. 117), envuelve de misterio el lugar. Significó para Constantinopla un enclave de gran diversión durante siglos, no así para los otomanos que -no aludidos en el poema-, ya sin uso en el s. XVI, lo relegaron todavía

---

<sup>220</sup> Escribe A. de Zayas sobre la Torre de Gálata en *A orillas del Bósforo* (1912: 84): “[...] custodiála reducida guarnición turca, sin otra misión que la de dar los oportunos avisos en los frecuentísimos casos de incendio”. Sobre el hotel Pera Palace, donde vivía en Estambul afirma que “Es este un hotel magnífico de piedra recientemente levantado y forma él solo una manzana, inapreciable ventaja en aquel país, donde, la frecuencia de los incendios y la abundancia de casas de madera mantienen en constante alarma a todos sus habitantes” (1912: 32-33).

más al olvido. De ahí los tintes melancólicos del soneto. La Columna de Constantino, antaño coronada por una estatua de Apolo y resquebrajada por el paso del tiempo y por un supuesto rayo -así lo afirma A. de Zayas, p. 202- inspira el título de “La Columna Quemada”, otro poema que permite la serena mirada histórica:

Evocación caduca del Imperio Romano  
entre orientales razas arrastra su destierro (p. 118)

y además encierra un verso de evidente poética parnasiana: “y la calma marmórea de su vigor pagano”.

La plasmación de la diversidad cultural de Estambul, con el dominante sello islámico<sup>221</sup>, tanto en el momento de la escritura de *Joyeles bizantinos*, como en la manifestación de antiguas civilizaciones, es un aspecto dominante en las intenciones exóticas de A. de Zayas. Dicha diversidad, contrapuesta al homogéneo mundo occidental, proporciona al Oriente un “divino sentimiento del caos” (Lytvak, 1985: 79). Los bazares se convierten en un lugar típico del orientalismo, donde se comercia toda clase de productos exóticos entre una multitud de variados compradores o paseantes. En “El Bazar” (p. 89), caminan “hebreos ávidos” y “turcos graves”, y los mercaderes venden brocados, telas o pedrería, y el último terceto se detiene en el detalle de un “viejo devoto” que significa la nota colorista y confusa:

y algún viejo devoto, con el verde turbante,  
apagados los ojos y el andar vacilante  
como barco sin brújula, entre las turbas vaga.

En “Gálata”, soneto que describe el barrio homónimo, genoveses exhiben orgullosos sus antiguas construcciones, y, armenios, albaneses, alemanes, griegos, cosacos y judíos, “Por las calles angostas confundidos pasean” (p. 98), ofreciendo un muestrario pintoresco de variados personajes. Del mismo modo, la calle de Pera es una “humana ola” (p. 91):

y con soldados turcos y eunucos etiopes,  
se rozan los sayales de frailes y de popes  
y los trajes exóticos de persas y cosacos.

---

<sup>221</sup> A. de Zayas en *A Orillas del Bósforo* (1912: 73): “Basta una residencia de dos o tres meses en Turquía, para apreciar cuánto acierta Lamartine al afirmar que es la turca la más noble y digna de las razas que conviven en la Península Ilírica”.

El barrio griego que da título al poema “El Fanar”, es observado por A. de Zayas desde el desdichado presente que evoca la cruel pérdida de su hegemonía a manos de los turcos. Triste suerte también la de los judíos, ejemplificada en “El Rabindo de Kuskundju”, en que el máximo dignatario del judaísmo “de su sórdida estirpe lamenta la desgracia” (p. 73), y en “El barrio de Has-Keui”, donde se describe la miseria de los judíos en Estambul, un “éxodo segundo” (p. 95) que no mina su fe.

Pero sin duda, el exotismo más extendido y relevante de *Joyeles bizantinos* es el musulmán. La acumulación de lugares y términos autóctonos incita a A. de Zayas a incorporar un vocabulario al final de la obra:

No se me oculta que muchos de los vocablos que sirven de epígrafe a las poesías de este libro, y varios que en el texto se intercalan, tienen un carácter tan regional y exclusivo que forzosamente han de parecer extraños o incomprensibles aun a las personas de vasta cultura que no hayan tenido ocasión de conocer ni de estudiar el país teatro de mis observaciones. Hubiera, sin embargo, creído despojar en gran parte de su colorido y de sus cualidades plásticas a mis humildes versos al prescindir de emplear esos términos exóticos. Para obviar los inconvenientes acarreados por su uso, he insertado el oportuno vocabulario al fin del libro. (pp. 8 y 9)

Así, el exotismo se ve enriquecido por el uso de un determinado vocabulario. El mismo A. de Zayas expresa en la “Carta-Prólogo” el valor fonético de estas palabras, que despiertan o sugieren sensaciones e ideas, otorgando resultados originales y permitiéndole, por otro lado, rimas raras y difíciles. Veamos algunos ejemplos:

Los reflejos lanzando de imperiales *maksouras*  
se admiran celosías coronadas de *touras* (p. 64)<sup>222</sup>

Estos versos del soneto “Toura”, título ya exótico, describe algunas escenas del barrio turco Nitcham Tach, hasta finalizar con una de las sentencias de un toura: “*Sé como / el Sándalo que aroma el hacha que le hiera*”. La sonoridad de estas palabras es de un efecto nuevo por desconocido, y rimadas, se acentúa dicha impresión. Además, se desenvuelven en un contexto propicio, matizando las sugerencias de misterio. El léxico de los dos versos, a su vez, incita a esa vaguedad: “reflejos lanzando” y “se admiran celosías”. En “La Rada de Kalender” (p. 146):

---

<sup>222</sup> Las definiciones del autor son, maksoura: tribuna custodiada por espesas y doradas celosías, y que existe en todas las mezquitas reservadas al sultán, p. 206, toura: sentencia del Korán puesta a guisa de escudo nobiliario en las casas musulmanas, p. 211.

A Kalender acuden a apurar la *mastika*  
osmanlís y europeos de la luz al demayo,  
cuando el sol enrojece con fugitivo rayo  
el *caik* presuroso y la veloz *talika*.<sup>223</sup>

La riqueza léxica de esta estrofa, citando los vocablos exactos -no los genéricos bebida, barca y carro-, establece un veraz y conseguido exotismo, de una gran peculiaridad por tratarse de palabras que designan determinados medios de transporte y bebidas autóctonos. En “La bahía de Bebek” (p. 144):

y la oración de un viejo que, el *chibuk* en la boca,  
en su mísera tienda vende *lukun* de Sira.<sup>224</sup>

Después de evocar su observación de la bahía, A. de Zayas finaliza con el acercamiento del viejo cuya oración perturba levemente el silencio reinante. Precisión, como podemos observar, en la descripción de las escenas, encaminadas al efecto pintoresco que enlaza con el detallismo parnasiano y su gusto por lo raro.

Turquía se ofrecía como un país donde habitaban algunos personajes de novedad y atractivos para reafirmar lo distinto, convirtiéndose en típicos del orientalismo<sup>225</sup>. El testimonio de E. Benot, escritor y académico prestigioso en los años de publicación de *Joyeles bizantinos*, es sustancial para comprender la recepción del libro de A. de Zayas (1903: 288):

Son tipos de tal novedad para nosotros, que no pueden menos de cautivar poderosamente la atención de todo aquel que apetezca saber algo de los usos y rarezas orientales.

El crítico se refería a la sección “Retratos”, aunque dicha valoración se prolongue a toda la obra. Las semblanzas de estos personajes, señalado ya su parnasianismo, reflejan los espacios en que se desenvuelven, su porte físico, sus vestimentas y sus atributos psicológicos. En este último enfoque, sobresale la melancolía que desprende cada uno de ellos, afectados por penas ineludibles que significan su propia existencia. La odalisca y el eunuco con sus vidas dedicadas al harén, el almuédano por el hondo sentimiento de

---

<sup>223</sup> *mastika*: bebida espirituosa muy estimada por turcos y griegos, p. 206, *caik*: embarcación característica del país, larga y estrecha, de un equilibrio muy inestable y que surca las aguas con gran velocidad, p. 202, *talika*: especie de diabla arrastrada por un pequeño caballo muy usada en los pueblos de la orilla del Bósforo, p. 210.

<sup>224</sup> *chibuk*: larga pipa muy usada por los fumadores turcos, p. 202, *lukun*: dulce muy apreciado en Turquía. El más característico está hecho con esencia de rosa, y donde mejor se sazona es en Sira, p. 206.

<sup>225</sup> Las reproducciones que se hacían de ellos en las revistas españolas de las obras de los mejores orientistas los popularizaron (Litvak, 1986: 81-82).

sus plegarias (“es el sollozo lánguido de la melancolía”, p. 157), o el sereno por su trabajo en el silencio de la noche. Pero, las notas más exóticas vienen representadas por sus presencias físicas y sus espacios naturales. La odalisca, motivo sensual, navega en un caik o pasea por el Bazar, y viste “el *feredje*<sup>226</sup> de finas sedas multicolores” y el europeo queda “pasmado ante el brillo oriental de su ropa” (p.154). El alto dignatario musulmán, el ulema, con “su *caftan*<sup>227</sup> solemne de color esmeralda” (p. 155) visita al Kalifa y asiste al Bairam, el softa “orla níveo turbante su semblante cetrino” en la mezquita donde manosea el “*tespik*<sup>228</sup> ambarino” (p. 156), el almuédano se asoma al *cherifé*<sup>229</sup>, el eunuco en el harén

que las líneas valientes de su rostro africano  
afemina vestido a la usanza europea. (p. 158)

y el fraile, personaje que ya no encaja en el orientalismo

contrastan con los vivos colores orientales  
los apagados tonos de su túnica oscura (p. 162)

Costumbres, paisajes, construcciones y ceremonias religiosas completan el marco exótico de *Joyeles bizantinos*. El color local de la sociedad turca se manifiesta a través de detalles o acudiendo a los tópicos que consagrará el orientalismo finisecular. Así, se describen situaciones curiosas y cotidianas, como la cantidad de perros que vagabundean por las calles<sup>230</sup>, en el “El perro” y otras alusiones en distintos sonetos - “silenciosas jaurías de vagabundos perros” en “Gálata” (p. 98), o “los sigilosos pasos de algún can soñoliento” en “La bahía de Bebek”, p. 144-, o también la abundancia de aves, evidenciado en “Los pájaros”, con la avestruz como exotismo, y en la multitud de referencias a palomas, golondrinas o gaviotas en otros, muchas veces como pincelada de fondo paisajístico. Los cementerios islámicos carecen de la solemnidad de los cristianos, y puede verse a una madre amamantando a sus hijos o un viejo bebiéndose

---

<sup>226</sup> Definición de A. de Zayas: “Gran tela de vistosos o severos colores en general de seda, y que las mujeres musulmanas utilizan tan hábilmente, que les sirve, a un mismo tiempo, para cubrir la cabeza, de cuerpo y de falda”, p. 204.

<sup>227</sup> “Especie de abrigo largo y suelto, muy usado por los musulmanes y que suelen orlar pieles y estar hechos con telas de diferentes colores”, p. 201.

<sup>228</sup> “Especie de rosario turco, compuesto de 33 o 99 cuentas, que pasan febriles los musulmanes en las largas horas de ayuno del Ramadán, invocando las múltiples advocaciones de Alá; y que por entretenimiento manosean también los *rayahs* y no pocos *francos*”, p. 211.

<sup>229</sup> “Balcón que rodea el alminar o minarete, y al cual sube el Almuédano a elevar la plegaria”, p. 202.

<sup>230</sup> Lily Litvak menciona esta circunstancia (1985: 29). También manifestado en *A orillas del Bósforo* (1912: 38 y 58).

un café, como nos pinta A. de Zayas en “El cementerio”<sup>231</sup>. A objetos típicos del turco, como el narghilé<sup>232</sup> o el tespik, se les dedica sus respectivos poemas homónimos. Al hábito de fumar, que posibilita la mención de vocablos autóctonos -chibuk, tombeki<sup>233</sup>-, se alude desde sitios como un cementerio (p. 59), en las “cantinas flotantes” de los alrededores del Puentes de la sultana Validé (p. 61), en una tienda de la calle de Pera (p. 91), o en un Café (p. 88)<sup>234</sup>. Por su parte, el tespik, inseparable del musulmán, sirve a A. de Zayas para realizar una sugestiva caracterización del turco creyente. En “Tapiz” se describe con un virtuosismo de líneas y colores las escenas reproducidas en esta apreciada tela oriental. Antonio Machado expresó su admiración por este poema: “si lo raro es lo bello, este soneto llega a lo sublime” (2001: 172); palabras que denotan el conseguido exotismo.

*Joyeles bizantinos* encierra otras muchas escenas o momentos costumbristas. “La plegaria” evoca los rezos que los musulmanes realizan antes de la puesta del sol, llenos de instantes solemnes y teñidos de colores sombríos. En “El Café”, los osmanlíes cultivan el ocio fumando y bebiendo de la taza el “néctar de Moka” (p. 94). En “Polichinela turco”, el grotesco *Karaguetz*<sup>235</sup> divierte al público con sus contorsiones extrañas y su lenguaje obsceno. “¡Incendio!” muestra el hecho cotidiano a que alude el título, cuya voz de alarma está expresada en el idioma de los nativos: *¡Janghem Var!*. El motivo de este soneto, fiel a las directrices parnasianas, es la descripción preciosista, ajena al peligro o la tristeza del momento.

La naturaleza es otra determinación de lo exótico. A. de Zayas evoca los parajes naturales de Estambul y sus alrededores más emblemáticos, dedicando un soneto a cada lugar. Sobre todo, son representaciones de zonas cercanas o en contacto con el mar. Así, el Olimpo de Bitinia, repleto de ecos paganos; la isla de Prínkipo, donde prima la tonalidad misteriosa; en el faro de Fanaraiki, la contemplación nocturna del paisaje; el puerto natural del Cuerno de Oro, una gran visualización del entorno y la evocación de

---

<sup>231</sup> En *A orillas del Bósforo* dedica un capítulo a los cementerios musulmanes, expresando su sorpresa.

<sup>232</sup> Definición de A. de Zayas: “Aparato que usan mucho para fumar los musulmanes. Es una especie de botella de cristal llena hasta la mitad de agua, por la cual pasa el humo que produce la combustión del tabaco situado en el cuello de la botella sobre carbones encendidos y cuyo humo se aspira por un largo tubo de goma o de caucho”, p. 207.

<sup>233</sup> “Nombre del tabaco que fuman en el narghilé los turcos”, p. 211.

<sup>234</sup> En la antología temática sobre el Oriente de Abdellah Djbilou, el capítulo dedicado al hábito de fumar, desde tabaco al opio, se titula “El humo del narghilé”, y recoge, precisamente, el soneto de A. de Zayas “Narguilé” (1986: 81-90).

<sup>235</sup> Definición de A. de Zayas: “Polichinela turco que derrocha chistes de un obscuro cinismo en una especie de Guignol muy frecuentado por los turcos”, p. 206.

otras épocas; de igual manera el Bósforo, que une los continentes de Asia y Europa<sup>236</sup>, es testigo de la Historia:

esculpe el epitafio marmóreo del pasado  
y estudia los horóscopos azules del futuro. (p. 135);

por Aguas Dulces, paseos en ambas orillas asiática y europea, desfilan los más exóticos tipos orientales. Otros paisajes se traducen también en sonetos: la bahía de Bebek, la ensenada de Estenia, el promontorio de Akrinti, la rada de Kalender, el bosque de Belgrado y el Monte Gigante, destacándose las notas exotistas y escritos según el parnasianismo que caracteriza a A. de Zayas.

La arquitectura musulmana, uno de los temas predilectos del exotismo islámico, tuvo en *Joyeles bizantinos* amplia representación. Se dedican sonetos al cementerio de Eyub, al Puente de la Sultana Validé, a la Quinta de Ayas Agaha, a la Fuente del Sultán Hamet, al Patio de Bayaceto, a la Sublime Puerta, a Yildiz, a la Puerta del Serrallo, a la Puerta de la Salud, a la Puerta de la Felicidad, y a los palacios de Dolma Baggé, de Tcheragan y de Beylerbey. Estas construcciones significan prestigio, riqueza y misterio, trasladándonos en el tiempo. Con técnica parnasiana se describe cada edificio, tanto lo visible como las sugerencias anímicas del espacio físico, conducidas por las evocaciones históricas. Asimismo, por tratarse de una cultura con cierto inmovilismo en el tiempo, dichas evocaciones se mantenían en el presente como un exotismo inmediato. Singular es el caso que se nos muestra en “El palacio de Tcheragan” (p. 137), en cuyo recinto se hallaba prisionero el hermano mayor del por entonces actual soberano, en el trono durante varios días con el nombre de Amurat V. Como si se tratase de un cuento oriental, preso entre el lujo de palacio, el desdichado es

Para los vivos muerto, para los muertos vivo  
sin noción de las horas, el Augusto Cautivo  
a las grises regiones del ensueño se lanza.<sup>237</sup>

Por otro lado, el detallismo de las descripciones acrecienta el exotismo. En “La Quinta de Ayas Agha” hay pájaros de Guinea, “dorados faisanes del Imperio Celeste” (p. 74), guacamayos, cisnes y dos negros gigantes de Nubia. “La Fuente del Sultán Hamet”

---

<sup>236</sup> Estambul como punto de unión entre ambos continentes y como umbral del exotismo lo cantó Espronceda en la famosa “Canción del pirata”: “Cantando alegre en la popa, / Asia, a un lado, al otro, Europa, / y allá a su frente, Estambul”.

<sup>237</sup> En un artículo de *ABC* del 28 de enero de 1910, firmado por Jaumet Efendi, se reproduce este soneto.

(p. 104), “Festonada de cúficos policromos letreros”, es de gran plasticidad y minuciosidad en la descripción:

Sus cúpulas metálicas de luminosas líneas,  
de los *sebil* contrastan con la cisterna oscura  
y de sus níveas conchas la escultural blancura  
con las ricas labores de sus verjas bronceínas.

O “La Puerta del Serrallo” (p. 123), cuyos relieves incitan la imaginación:

El pórtico que ilustra la fantasía persa  
con los primores vívidos del cincel arabesco.

En la última sección de *Joyeles bizantinos*, “Cortejos”, la descripción de ceremonias islámicas, que el mismo poeta presencié en Estambul, poseen un orientalismo evidente por representar escenas inexistentes en el mundo occidental. Desfiles de personajes de gran calado exótico y costumbres de notable rareza intensifican la sorpresa de estos textos<sup>238</sup>. “Selamlik” narra una de las visitas del Sultán a la Mezquita correspondiente a esta ceremonia que se celebra todos los viernes del año. Aclamado por las tropas, entre sultanas de ocultos rostros en sus cómodas berlinas, tristes eunucos y orgullosos Bajás, finalmente surge el Ulema mientras se oye el hermoso canto del Almuédano. “El Bairam” evoca uno de los dos momentos del año en que se realiza esta especie de besamanos de los altos dignatarios islámicos, Ulemas, Valíes, Beyes y Bajás, al opulento Sultán. En “Derviches”, esta especie de monjes musulmanes realizan una danza extravagante “Al acorde ingrato / de anárquica orquesta” (p. 173) hasta acabar exhaustos. En “La fiesta de los persas”, sus cismáticos protagonistas celebran una ceremonia delirante: presidido por un siniestro Imán, una muchedumbre de creyentes se agolpa entre gritos, música inarmónica y niños, jóvenes y ancianos se azotan con alfanjes y cadenas hasta ensangrentar. En estas dos últimas ceremonias sobresale el misterio abierto a lo oculto, de matices irreales apartados de la razón convencional, europea. “Caravana a la Meca” describe el momento en que una comitiva de musulmanes visita al Sultán antes de dirigirse “del gran Profeta a extasiarse en la tumba” (p. 181). En todos estos poemas se acentúa, si cabe, el esteticismo y la sugestión sensorial -“Nupcias celebran color y sonido” (p. 180)-. La representación

---

<sup>238</sup> Escribe E. Benot en su reseña a *Joyeles bizantinos* (1903: 238): “Pero cuando la atención sube de punto, es cuando llega el lector a la última sección del libro. [...] Son descripciones de que no puede formarse idea sino leyéndolas íntegramente para comprender toda la oquedad de prácticas y ritualidades dirigidas solamente a los sentidos”.



visual de estos cortejos, sobre todo, el colorismo de las vestiduras -raras y ricas-, son de innegable distinción parnasiana:

Y los caducos Ulemas e Imanes  
bandas ostentan de gro carmesíes,  
crujen las sedas de luengos caftanes,  
lanzan del pecho fulgor de rubíes. (p. 180)

La atención a los trajes y sus detalles son de un color exótico: Bajás “con rojo fez o caucasiana gorra” (p. 169), derviches “Lucen altos gorros / de fieltro castaño, / turbantes grasientos, / caftanes de paño / que pieles leonadas / orlan en redor” (p. 173), o la cantidad de piedras preciosas del vestido del Kalifa en “El Bairam”. La naturaleza adopta también una humana opulencia, de imaginación oriental:

Sube a la silla del cielo dorada  
el de la luz davidoso Kalifa,  
y la del mar vestidura rizada,  
orla del valle la verde alcatifa. (p. 179)

Otro elemento muy frecuentado por el orientalismo, carente en *Joyeles bizantinos*, como es el esplendor del desierto, deriva aquí en una mención a uno de sus tópicos: el intenso calor -expresado también en la sección “Fondos”-. Sin embargo, es algo circunstancial, motivado por un símil de intensificación exótica: caballos árabes

ágiles como líbicos leones  
y cual la arena del desierto ardientes. (p. 170)

Habría que añadir esos camellos que, como los cisnes modernistas

interrogando al dudoso mañana  
con sus prolijos y lánguidos cuellos. (p. 182)<sup>239</sup>

Pero, aunque no como alusión al desierto, sí se manifiesta la intensidad del sol de Estambul: “El sol inciensos desde el cenit quema” (p. 171), “Ensalza el sol con epítetos rojos” (p. 181), y, en las restantes secciones: “o bajo el dosel ígneo del rojo sol de Oriente” (p. 29) y “que del sol bajo el palio centellante” (p. 131)<sup>240</sup>.

---

<sup>239</sup> Rubén Darío en el poema “Yo persigo una forma...” de la sección “Las ánforas de Epicuro”, segunda edición de *Prosas profanas* (1901): “y el cuello del gran cisne blanco que me interroga” (1999: 94).

<sup>240</sup> Otros temas del orientalismo finisecular presentes en *Joyeles bizantinos* se expondrán en relación con el decadentismo.

## ● Decadentismo

*Joyeles bizantinos* no es una obra principalmente decadentista. Sin embargo, puntualmente acude a ciertas actitudes o temáticas características del Decadentismo finisecular que el Modernismo hispánico absorbió en sus heterogéneas direcciones. A. Correa expresa esta valoración con la cautela de no infundir equívocos para la correcta significación del poemario de A. de Zayas (2005: 57):

Uno de los temas que aparecerá ya en el libro y que no será infrecuente en la producción del autor será el de la muerte, vinculado sobre todo con los rituales funerarios y con el lugar de reposo de los difuntos (“El cementerio”, “Entierro ortodoxo”), fascinación o atracción un tanto morbosa común al modernismo, en especial en su corriente decadentista.

J. M. Aguirre fue el primer crítico en advertir el decadentismo para algunos de los poemas de *Joyeles bizantinos*. Concretamente, a la melancolía que Antonio Machado observa en “El Generalife”, J. M. Aguirre añade unas “obvias tonalidades decadentes”, que, junto con “La isla de Prínkipo”

las calidades de indolencia erótica, propias del decadentismo, están conseguidas mediante voces y expresiones tales como “marchitos nardos”, “huríes”, “mirtos”, “lascivo sueño”, etc. (1980, p. XIII).

Así pues, para definir el alcance decadentista de *Joyeles bizantinos* es necesario exponer unas breves consideraciones sobre el Decadentismo. Como todas las nuevas tendencias literarias del fin de siglo, fue una propagación de cierta actitud romántica, ahora más excesiva, particular y diferenciadora. Reconstruir los antecedentes del Decadentismo es difícil y ardua tarea cuanto más nos traslademos en el tiempo<sup>241</sup>, pero es innegable que Baudelaire representó el modelo primordial. Gautier contribuyó a prestigiar el estilo decadente en su “Prefacio” de 1868 a *Las flores del mal*, y Paul Bourguet, en 1881 firmaba la “Teoría de la Decadencia”, en que se consideraba a Baudelaire su teórico<sup>242</sup>. Pero el Decadentismo careció de una cohesión o de una

---

<sup>241</sup> Véanse las etapas que Fátima Gutiérrez propone para la cronología del Decadentismo (1992: 171-178) y para una mayor impresión sobre el fenómeno decadentista y su recepción en España, Sáez Martínez, Begoña, *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España* (2004).

<sup>242</sup> Además de *Las flores del mal*, otros escritos de Baudelaire revelan ese espíritu decadente, de renovación artística, como sus *Salones*, *El arte filosófico*, o sus notas a la traducción de los relatos de E. A. Poe, autor tan significativo para la literatura finisecular que tuvo en Baudelaire su primer traductor.

agrupación entre sus miembros, a pesar de publicaciones como *Le Décadent*, revista fundada en 1886 por Anatole Baju e importante por difundir las obras de los escritores decadentistas. El triunfo del Simbolismo propició la pérdida del término y la confusión e imbricación con éste<sup>243</sup>. Verlaine y À *Rebours* de Huysmans se convirtieron en los referentes del Decadentismo. El primero al formular en su soneto “Langueur” - publicado en mayo 1883 en *Le Chat Noir*, después en su libro *Jadis et naguère* (1885)- la sensibilidad decadentista: “Je suis l’Empire à la fin de la décadence” (Verlaine, 2003: 148)<sup>244</sup>, “verso paradigmático de ese suntuoso y maligno estado del ánimo” (Villena, 2001: 52), que asimilaba la decadencia del Imperio Romano con un momento de belleza y refinamiento. De ahí surge la atracción por los ocasos de grandes imperios, como la alusión del título de la obra de A. de Zayas<sup>245</sup>. Pero la imagen por antonomasia del esteta decadente la representó el personaje de À *Rebours*, Des Esseintes, “con su forma de vida, la exploración del alma hasta el paroxismo, el refinamiento estético, el dandismo y el aristocratismo espiritual frente a la mediocridad burguesa”; la novela de Huysmans suponía una “glorificación de un esteticismo que rechazaba el mundo y la naturaleza, estableció una conexión entre decadencia y artificialidad” (Begoña, 2004: 32). El Decadentismo, sin embargo, debemos entenderlo en conexión con la crisis finisecular europea, y como fenómeno internacional, fue en Francia donde floreció e irradió su influencia de forma especial (Begoña, 2004: 38 y ss.; Binni, 1968: 19).

Luis Antonio de Villena sintetiza los anhelos de la literatura decadentista (2002: 67-68):

El decadentismo es, pues, una atracción dorada por el abismo. El gusto complaciente de sentirse *fin*, y paladear por tanto la destrucción; el exceso convertido en sentido máximo de la vida, y manera vital de tocar la muerte. La fascinación por lo que nos destruye, si esa destrucción, sin negar la podredumbre, va ataviada de galas barrocas, de gestos inútiles y bellos. La Belleza como una manera del *mal*, y por eso, la transgresión también en el sexo y en el cuerpo. [...] Y siempre el hastío. Un desagrado por la vida, del que mana ese afán de excepcionalidad, de muerte y de trágica belleza.

<sup>243</sup> Ya expusimos el momento contradictorio y cambiante de esta segunda mitad del XIX en referencia al Parnasianismo y su absorción simbolista.

<sup>244</sup> Expresión ya formulada por Barbey d’Aurevilly (2002: 70) y actitud ya anunciada en Baudelaire: “Je suis comme le roi d’un pays pluvieux” (2000: 302). Véase el planteamiento de Carlos Bousoño sobre el desarrollo visionario del poema de Baudelaire “Spleen” y “Langueur” de Verlaine (1977: 73-74).

<sup>245</sup> Bizancio era una civilización que encajaba a la perfección con esta sensibilidad. En 1885, la parodia del Decadentismo *Las delicias*. *Poemas decadentes de Adorado Flupette*, son publicadas en París, pero irónicamente figura en la impresión *Byzance*. Verlaine también contribuyó a favorecer el Decadentismo con una antología de poetas desconocidos titulada *Los poetas malditos* (1883); figuraban Pauvre Lèlian, Tristán Corbière, Arthur Rimbaud y Stephan Mallarmé.

Los escritores modernistas españoles, cercanos a esta sensibilidad, la desarrollaron más o menos ocasionalmente, o absorbieron algunos de sus caracteres en una suma de corrientes. R. del Valle-Inclán, M. Machado, F. Villaespesa o J. R. Jiménez, fueron, en algún momento, decadentistas<sup>246</sup>.

En cuanto al decadentismo de *Joyeles bizantinos*, Luis Antonio de Villena ha sido quien ha denegado esa tendencia que sugiere su título<sup>247</sup>. *Joyeles*, típica voz parnasiana, sí que se corresponde con su contenido

Pero *bizantinos* nos hace pensar de inmediato, siendo fieles al espíritu de la época, en una actitud más decadente y más *fin de imperio*, que unida al preciosismo que emanan los *joyeles*, nos daría un libro manierista, mórbido, lujoso, y consiguientemente, muy modernista. Pero poco hay de eso en *Joyeles bizantinos*. La referencia parnasiana es exacta, aunque tendremos que matizarla enseguida; en cuanto a la referencia imperial es sólo -en el 90 por 100 de las ocasiones- geográfica, y trasunta las visiones del autor en la ciudad que fue antigua capital de aquel orbe griego. Geografía, pues, y no simbolismo. (2002: 107)

Las críticas de Villena para el libro de A. de Zayas van dirigidas al exclusivo parnasianismo -amén de la menor presencia bizantina que islámica-, ya que el Modernismo había asimilado la fusión parnasiana, simbolista y decadentista, y la impersonalidad de *Joyeles bizantinos* cerraba el paso a otra poética más transgresora. No obstante, pueden rastrearse contactos con el decadentismo en la obra zayesca, siempre dominado por la objetividad parnasiana, que niega presentar cosmovisiones o estados interiores típicos del decadente, como esa sensación de delectación ante el *fin*. Sí existe en *Joyeles bizantinos* esa melancolía subrayada por A. Machado, que en ocasiones, transita entre auras decadentes que definen con mayor plasticidad y sensibilidad el lugar evocado. O también, por otro lado, el poemario recurre a ciertos temas consagrados por el Decadentismo, aunque su manifestación, evidentemente, no se inscribe en los extremos apuntados por Villena.

Dado que A. de Zayas plasma sus impresiones de forma serena o impasible, el agudo sentir decadente tiene vetado su espacio. Sin embargo, confiesa que un “lánguido abandono” tuvo embotados sus sentidos en Estambul, y pretendió sugerir ese estado

---

<sup>246</sup> También otros autores, secundarios en la historiografía literaria, como Emilio Carrere, Antonio de Hoyos y Vinent o Isaac Muñoz, cuya obra es una fusión orientalista y decadentista. Los hispanoamericanos Rubén Darío, Julián del Casal, y en el panorama europeo, además de los citados, Jules Laforgue, Jean Lorreain, Rachilde, Walter Pater, Oscar Wilde, Rodenbach o D’Annunzio, entre muchos.

<sup>247</sup> Como se ha expuesto, solamente J. M. Aguirre y A. Correa, en las citas aludidas en este trabajo, han hecho alguna mención a este tema.

anímico en los versos de *Joyeles bizantinos*<sup>248</sup>, intención perceptible en muchos de sus textos a través de las tonalidades melancólicas que le confiere a aquello que describe. Muchas evocaciones se representan durante el ocaso o la noche, confiriendo una sensación de acabamiento preciosista. Esteticismo que dibuja los fondos de colores oscuros. En más de cuarenta sonetos se explicitan los momentos de ocaso o noche, con el sol en declive o la luna sugiriendo misterios. Ya en el primer soneto, “Alhambra”:

de la Luna desciende melancólico el rayo  
a descubrir secretos de las sombras nocturnas. (p. 21)

En “El puente de los Suspiros”, “La noche se engalana de raso y pedrería” (p. 27), en “El mar Egeo”, “la noche borra la cumbre del Parnaso”, confundiendo su belleza (p. 33), los kioscos del Cuerno de Oro asoman “a recibir las blancas caricias de la luna” (p. 58), la contemplación de una fuente china “cuya cúpula incendia el postrer rayo” (p. 93), en “Arabás”, el ocaso es “el cárdeno ropaje de la opaca elegía”:

Y cuando, moribundo el numen vespertino,  
se anuncia por las cumbres del Olimpo Monte  
la sigilosa noche con su guzla sombría (p. 94),

En “¡Incendio!”, la intensidad del rojo fuego se incrementa en la noche, en el paseo de Aguas Dulces, los cansados viejos “cabizbajos contemplan el desmayo del día” (p. 142), en “La ensenada de Estenia” los colores del viñedo se confunden con el crepúsculo:

de perlados racimos y de pámpanos ciñe  
y el lejano horizonte palidece y se tiñe  
del color violáceo de las manchas del mosto (p. 145),

Títulos como “Octubre”-el sol al despedirse cubre de escamas rojas” (p. 65)-, “Noche bizantina”, “Noche del Bairam” y “Puesta de sol (Escena del Ramadán)” ya anuncian el momento del día de su contenido. También se expresa esa última esplendidez del sol antes de desaparecer, quizá con las reminiscencias decadentistas -sin sus dimensiones vitales- del deleite por la brillantez del ocaso de un gran imperio:

cuyos signos incendia el sol que lento muere (p. 64)  
Cuando el sol decadente con su rostro encendido (p. 153)

---

<sup>248</sup> En la “Carta-prólogo”, dirigida a Juan Valera, de su siguiente poemario *Retratos antiguos* (1902:10).

El uso de la voz “decadente”, y ese “lento muere” del sol mientras incendia, podría afirmar la citada sugerencia de relación, o más bien, de guiño decadentista.

A menudo, el Modernismo adoptó actitudes tristes, melancólicas<sup>249</sup>, de un pesimismo existencial donde era imposible la esperanza<sup>250</sup>. Las descripciones de *Joyeles bizantinos*, con el yo oculto, se enmarcan en un sutil hálito melancólico. En algunos sonetos, la principal emoción que desprenden es, precisamente, la melancolía, siempre asociada al motivo de la composición, nunca al sentimiento del autor. La serena complacencia por sensaciones de tristezas, más o menos profundas, en una poesía impersonal como la de *Joyeles bizantinos*, son propiciadas también al estar ubicadas en espacios prestigiosos y ser descritas con esteticismo. En “Venecia”, ciudad de evidentes notas esteticistas y decadentes, la evocación de la ciudad se formula a través de una original poética parnasiana: la escultura del León de San Marcos, durante siglos lee inmóvil la poesía “del azul Adriático en la calma serena” (p. 269). A continuación, se sugiere el deleite por un espectáculo de expresiva melancolía:

Su lectura produce abatimiento y pena  
y sosegadamente mece la fantasía,  
que se duerme arrullada por la melancolía  
a que el batir de remos de las góndolas suena.

En “El puente de los suspiros” todo se prepara para crear el clima de sus últimos versos:

y al pasar por debajo del fatídico puente  
en su bóveda suenan angustiosos suspiros (p. 27),

Otras veces, la evocación se orienta a representar el contraste entre un pasado glorioso y un presente decrepito. Así ocurre en “La Alhambra”, cuya enumeración descriptiva resalta esta circunstancia: azahares y jazmines ya no engalanan ni aroman, las fuentes de piedra no riman madrigales, los áureos azulejos ya no deslumbran con la antigua intensidad, y por sus magníficos muros se arrastran serpientes de hiedra. La luna, con su melancólico rayo, descubriendo los secretos de la noche, completa el cuadro. Este soneto anticipa la temática posterior, sobre todo, de la sección “Ruinas”.

---

<sup>249</sup> La melancolía es una sensación siempre presente entre los modernistas. Son numerosos los ejemplos. J. R. Jiménez titula un libro *Melancolía* (1912), “Melancolía” es un soneto de R. Darío que termina “Y en este titubeo de aliento y agonía, / cargo lleno de penas lo que apenas soporto. / ¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?” (1999: 137). La primera sección de *Poemas saturnianos* de Verlaine es “Melancolía”. Véase “La mujer y la melancolía modernistas”, Ferreres, Rafael, en Litvak, 1975: 171-183.

<sup>250</sup> El *spleen* “es un estado melancólico, poético, dulce, desesperado y nostálgico, que caracteriza el alma de los hombres del fin de siglo. [...] acentúa la sensación de belleza y de rareza [...] es una enfermedad exquisita y un síntoma de desesperanza ante una realidad que no gusta” (Villena, 2001: 185-187).

El Modernismo sintió la atracción por las ruinas, testimonios del esplendor de otras épocas y que mostraban una doble dirección: escapar de lo contemporáneo y mostrar el desengaño. Existe, además de expresar esa angustia, “una especie de delectación masoquista” (Litvak, 1985: 49), puesto que la contemplación de las ruinas produce un goce estético unido a la melancolía, que, muchas veces, prorrumpe en meditaciones tales como el paso del tiempo, el fatalismo, la destrucción, o, en fin, el pesimismo vital propio del fin de siglo. En *Joyeles bizantinos*, sin lugar para estas meditaciones, se evidencia el gusto islámico y bizantino por las ruinas, escenarios de belleza y angustia. Los capítulos oscuros de la historia han dejado un halo maléfico y doloroso en los sonetos de A. de Zayas. Porque, el tema de las ruinas, viene enlazado en el poemario con otras temáticas orientalistas: la crueldad y la violencia, y el fatalismo y la decadencia (Litvak, 1986: 98):

Un motivo por el que Turquía se prestaba como lugar ideal de fantasías era por ser un eco moderno del imperio bizantino, época decadente por excelencia. En general se admiraba a Turquía como sistema despótico, corrupto y decadente. Reflejaba la idea de un reino del pasado donde el modernismo occidental aún no había penetrado, y donde el fausto de la antigua crueldad se mezclaba con un lánguido decadentismo.

Una delectación pues, por las ruinas de un pasado legendario que suscita tragedias en manos de déspotas, como ocurre en “Las Siete Torres” (p. 113), donde la antigua prisión musulmana inspira fatales sensaciones:

El Dolor violáceo y la negra Agonía  
del Tirano divierten la mirada sombría  
con los curvos caprichos de fatídica danza;

y entre atrevidas hiedras y acongojados lirios  
acumula pesares y refleja martirios  
en las verdes pupilas la caduca Esperanza.

El final del imperio bizantino es sugerido en “La puerta de Orta Kapú” (p. 115), donde posiblemente cayó muerto Constantino Paleólogo, último Emperador bizantino<sup>251</sup>. Lugar común del Decadentismo, con ese fin de imperio en el símbolo de la muerte del último emperador, la contemplación de Orta Kapú evoca “la sombra escarlata” del “postrer Paleólogo”, como un fantasma que pasea su continua agonía todas las noches.

---

<sup>251</sup> A. de Zayas, a propósito de Orta Kapú, en el “Vocabulario” de *Joyeles bizantinos* anota esta referencia, p. 207.

Las expresiones “evocación sombría”, “de obscuras palomas melancólico albergue”, “noche fatídica”, el huracán retumbando en los rotos sillares “con prolongado eco de solitaria tumba”, consiguen una atmósfera de trágico fin, aliviada por la llegada del sol, cuando “el Trovador nocturno de las tristezas calla”. “La Cisterna Constantina” (p. 116) se nutre también de fatales recuerdos:

y, tras perfidias hórridas y apoteosis vanas,  
a través de los siglos permanecen arcanas  
del subterráneo templo las visiones dantescas.

“La Columna Quemada” (p.118), testigo de otros días felices, cuando era coronada por una estatua de Apolo, ahora “en fúnebre silencio infortunios padece” y “el mortífero soplo del olvido ennegrece”. En “El Fanar” (p. 119), incluido intencionadamente en la sección “Ruinas”, el barrio griego, teatro del tiempo bizantino, la tristeza vaga por los escombros de su antiguo esplendor, aniquilado por el fanatismo islámico:

un cendal ceniciento los solares alfombra  
y van sus moradores a llorar a la sombra  
de la morada tétrica del Patriarca Griego.

En cuanto a la atracción por la crueldad islámica<sup>252</sup>, *Joyeles bizantinos* se complace en mostrárnosla desde la evocación histórica de antiguas matanzas. En “Silencio” (p. 70), por el “haz del Mármara surca”

el transparente espíritu de la bacante griega  
junto al fantasma lúgubre de la barbarie turca.

y el fraile observa acongojado la profanación de la basílica por “del turco el ardor sanguinario”(p. 162). Las decapitaciones son recurrentes<sup>253</sup>, vinculadas al interés morboso por las cabezas cortadas del decadente (Gutiérrez, 1992: 176) y se presentan como objetos que desprenden preciosismo -“ornar las hornacinas”, p. 124-, tras las sentencias de tiranos inflexibles:

y los fieles veían con la mirada torva  
que feroz inmolaba la cimitarra corva  
Ulemas y Vizires y Eunucos y Kadinás. (p. 124)

---

<sup>252</sup> “El Oriente, con su selección de imágenes y temas, logró expresar el deleite de la sangre, el goce frenético de la guerra, el placer de la muerte. El mundo islámico, con sus instituciones religiosas, mutilaciones, castigos corporales, se convirtió en metáfora de la crueldad” (Litvak, 1986: 90).

<sup>253</sup> Lily Litvak manifiesta la popularización entre los orientalistas del tema de los decapitados (1986: 96).



En “La Puerta de la Salud”, las cabezas de Ulemas orlan la bóveda, y reluce ese gusto decadentista por la comunión entre putrefacción y muerte con belleza y lujo, aunque en el poema zayesco es de intensa crueldad más que de práctica lujosa: “Decorando sus muros cadáveres de Emires” (p. 125). El “temido Kalifa” de “La puerta de la Felicidad” (p. 129), muestra su “imperial fiereza” decapitando a una sultana. El soneto “Los soldados turcos” (p. 159) describe el avance sanguinario de las tropas en sonoras y visuales imágenes -“son sangrientos sus ojos como rojos crepúsculos / y en sus brazos hercúleos se dilatan los músculos”-, hasta el sintético verso final: “la fatídica imagen de la horrenda hecatombe”. La matanza de jenízaros es el motivo de otro poema (p. 163), y “El caballo árabe” (p. 164), alude al fragor de la batalla en que el caballo “aún su cadáver sirve al amo de muralla”. Pero quizá donde violencia y muerte causan los mayores efectos estéticos es en “Fiesta de los persas” (pp.185-189). Ofrece este poema una ceremonia horrenda -“sangrienta saturnal”- donde el sufrimiento físico de los fieles que ansían el tormento, incluido niños y ancianos, se narra mediante un lenguaje que revela la emotividad del autor, donde cede la impassibilidad entre la terrorífica escena esteticista. La discutida “objetividad” poética del texto ante una escena brutal como esta -dominado por el cromatismo rojo de la sangre-, en que la muerte planea sobre ella -persas con túnicas negras “evocan las orgías infernales”-, junto con la factura preciosista, estimula esa atracción decadentista por la belleza del fin, del mal, o de la misma muerte:

Tiende la noche el asustado velo,  
y la siniestra confusión aterra  
de la cárdena túnica del cielo  
con el purpúreo manto de la tierra.

Y ávida acopia su botín la muerte  
en la persa legión desfallecida,  
cuando la luna sus tristezas vierte  
en el silencio de la mar dormida.

En “Venecia”, el último terceto se tiñe de oscuridad y muerte, sugerido con objetividad parnasiana desde la cita culturalista:

y, cuando el paso avanza la obscuridad ignota,  
Desdémona inocente sobre las aguas flota  
y en las tinieblas arden las pupilas de Otelo.

La alusión a los personajes de Shakespeare sirven para otorgarle a Venecia una tonalidad decadentista<sup>254</sup> -y anuncia el orientalismo siguiente con la mención del moro Otelo-.

El tema de la muerte aparece de forma explícita en relación a los lugares de reposo de los difuntos. La predilección parnasiana por temáticas artísticas confluye con una suave morbosidad decadente. La Diosa Muerte “vela el sueño de sus siervos” en “El cementerio” (p. 59)<sup>255</sup>, mientras los cuervos -“sacerdotes lúgubres de su culto”- “*de profundis entonan*”. Las tumbas de mármol “del color de la nieve”, realzan el contraste entre la pureza y la putrefacción. Los cuervos, típicos vigilantes de estos lugares, son portadores de muerte y olvido en *Joyeles bizantinos*<sup>256</sup>: en “La puesta de sol (Escena del Ramadán)”, al campo de batalla acude “de fatídicos cuervos un famélico enjambre” (p. 90), en “Las Siete Torres” (p. 113), las ya citadas ruinas de la angustiosa prisión musulmana

Al roce de las alas del cuervo del olvido  
en su pecho granítico el Terror se despierta,

En “La Punta” (p. 131), las tragedias del Serrallo cobran forma en los cuervos que matan las esperanzas, cuando el mar refleja ensangrentado “las sombras de las víctimas de Imperiales Venganzas”, y la desgracia del judaísmo se ejemplifica en el retrato de “El Rabindo de Kuskundju” (p. 73), en correlación con el tema modernista de la fuente solitaria:

e interrumpe los sueños del parque silencioso  
el volar de algún cuervo o el cantar cadencioso  
que conciertan los caños de una olvidada fuente.

Otros poemas sobre el reposo de difuntos se enmarcan más en una faceta artística e histórica. Este es el caso de “El sepulcro de Alejandro” (p. 127) -“la fúnebre morada del

---

<sup>254</sup> Quizá también influyan en estos versos el prerrafaelismo, como *Ofelia* de John Everett Millais en que Ofelia yace muerta flotando en el arroyo.

<sup>255</sup> Este soneto se incluye en la *Antología de la poesía macabra española e hispanoamericana* (2001). Escribe Lily Litvak (1986: 96): “La muerte sólo se ve, descarnada, esquelética, en toda su verdad en Oriente; y llega al máximo en la descripción del cementerio e Estambul. Un páramo sin tapias ni límites, una necrópolis que se extiende hasta perderse de vista confundándose con la línea del horizonte”, y para una descripción de los cementerios de Estambul recomienda, precisamente, la realizada por A. de Zayas en *A orillas del Bósforo*.

<sup>256</sup> El poema “El cuervo” de E. A. Poe, es prototípico en este sentido, asociado, no obstante, con la muerte de la amada. El fin de siglo vio en el escritor de Boston al poeta maldito, claro antecedente de la literatura moderna. Antes de la eclosión modernista de principios de s. XX, Manuel Reina le dedicó el poema “Edgardo Poe”, que termina: “¡Sobre el cuerpo del mísero Edgardo / revolaba aquel cuervo fatídico / de su triste, espantable poema, / dando roncós y fúnebres gritos”.

Marte macedonio”-, “El sarcófago de las Lloronas”, cuyo arte desafía al olvido y a las injurias humanas, y “La tumba de Barbarroja”, que permite una alusión hispana al referirse al oro azteca de las naves de Castilla.

El erotismo se sugiere en dos sonetos de temática mortuoria. En “Eyub” (p. 60”), el cementerio dispone el fausto de los sultanes y también la austeridad de anónimos soldados turcos. Las tumbas adornadas de flores de personalidades relevantes del mundo islámico adoptan una escenografía decadente, con la muerte entre evocaciones eróticas:

Lascivas rosas pálidas y rojos alelíos  
tapizan los sepulcros de *Ulemas* y *Muftíes*  
y jazmines la tumba de altanera Sultana.

Asimismo, en “Entierro ortodoxo” (p. 92) la virgen muerta adornada de flores se exhibe al público. La pureza (virgen, lirios) vinculada a un esteticismo funerario muestra un signo decadente entre la descripción parnasiana:

Va la virgen helena con la frente de lirios  
y de rosas coronada en un féretro abierto<sup>257</sup>

Llegamos así, a uno de los temas orientalistas por excelencia, el amor y el erotismo<sup>258</sup>. Si bien los temas exóticos son de origen romántico, “los poemas modernistas los asumen desde una perspectiva decadentista y prerrafaelita y con base en procedimientos estilísticos afines” (Niemeyer, 1992: 331)<sup>259</sup>. Esta afirmación de K. Niemeyer, expuesta para *Alma* de M. Machado, varios poemarios de F. Villaespesa y *Joyeles bizantinos* de A. de Zayas, nos lleva a la vinculación entre Eros y Thanatos. En Turquía, la mujer y el harén se ofrecían como lugar para un erotismo matizado por muchos aspectos: la mujer fatal, la crueldad del jefe árabe y el tedio, siempre, evidentemente, unidos a la sensualidad. Como observara Lily Litvak, “El exotismo desplaza en el espacio y en el tiempo, ejerciendo una nítida función erótica y liberadora” (1979: 95). Existe además, tenues conexiones con esa voluptuosidad y

---

<sup>257</sup> El motivo de la joven muerta es propia del modernismo decadente; E. Carrere, “El caballero de la Muerte” (1909) o F. Villaespesa, “Isabel, muerta”: “yace / de blanco, sobre el féretro, como para unas bodas”, en *Torre de marfil* (1910), cito por Prat, 1978: 129. J. M. de Heredia trató el tema en el soneto “La joven muerta”.

<sup>258</sup> Como expresa G. Carnero (2002: 18-19), situado al margen de la moral convencional, el erotismo modernista fue explícitamente innovador.

<sup>259</sup> En la descripción marmórea del Parnasianismo puede haber conexiones con el estatismo y refinamiento prefarraelita. Por ejemplo, la virgen helena de “Entierro ortodoxo” o la “faz alabastrina” de “La odalisca”, tienen matices prerrafaelitas.

perversión, de goce por lo prohibido, del erotismo del fin de siglo, manifestado, sobre todo, en la corriente decadentista<sup>260</sup>. En “Harén” (p. 86) se muestran algunas de las características señaladas. El harén está “orlado de enfermizos jazmines”, nota mórbida y maligna -recordemos el título de Baudelaire, *Las flores del mal-*, e “insípidas y mudas se deslizan las horas” y “en sus ocios entonan la canción del hastío”, expresión del tedio que, se resuelve como “lasciva pereza”. El ambiente es pues, de erótica languidez. Ya medio dormidas, cuando de súbito llega el “ávido Kalifa”

En las llamas voraces que levanta el deseo,  
de las tristes sultanas las pupilas se encienden.

Se evoca una escena oriental al margen de la moral occidental, con las sultanas ardientes de deseo esperando a su amo y encerradas en un lascivo aburrimiento<sup>261</sup>. El jefe árabe siempre está marcado por su poder sin límites, que, paradójicamente, le hacen melancólico. En “Visita” (p. 72), la llegada del “Bajá taciturno” interrumpe las guzlas de súbito tras “las puertas misteriosas”. Siguiendo con la perversión erótica, el reposo de las esculturales mujeres de “El baño” (p. 87), donde una virgen “dibuja su contorno / entre tules, y vuelan del deleite los genios”, denota ese gusto por lo prohibido. Los guantes de camello con los que se acarician los torsos son un elemento fetichista, y el perfume de los pebeteros armenios, como excitante, también. La niña virgen, lesbianismo y fetichismo, fluctúan pues, en esta escena. Cierta atracción decadentista por la necrofilia podríamos identificarla en uno de los primeros sonetos de *Joyeles bizantinos*, “El Vesubio”: la odalisca suspende las orgías cuando el volcán entra en erupción, con el implícito final de muerte, pero también del placer sensual antes del fin. En “Bazar de esclavas” (p. 99), el mercader egipcio levanta los tules ante los “turcos sátiros”

y surgen senos mórbidos y gargantas de nieve  
y hechiceros semblantes de pupilas azules.

La morbidez está en relación con el erotismo suave y delicado de los senos, pero también con un gusto por la palidez, casi enferma, de la mujer del decadentismo<sup>262</sup>. El

---

<sup>260</sup> Con el título de “Eros negro”, Lily Litvak estudia el decorado, la necrofilia, el satanismo, el fetichismo, la algolagnia, la virginidad y la mujer fatal (1979).

<sup>261</sup> En “Narghilé” se expresa también el tedio y la indolencia del fumador en el café.

<sup>262</sup> “La necrofilia también abrió la puerta a una literatura que exaltaba la enfermedad como una existencia que aparejaba una mayor intensidad imaginativa. [...] La belleza gustaba languideciente, agonizante, muerta, golpeada, enferma” (Litvak, 1979: 101-102). F. Villaespesa, “En el harén”: “y a los labios

soneto “Aguas Dulces. II” (p. 143) representa otra de las facetas eróticas donde el amor y la muerte juntan sus destinos: la mujer fatal que domina al hombre con su poder de seducción. Aquí, la protagonista es una feroz sultana “que manchaba con sangre su insaciable lascivia”. Tras seducir a “mancebos cálidos”, sus cabezas flotaban al día siguiente en los arroyos. La voluptuosidad de la sultana, caprichosa y destructiva, llega al límite de asociar el sexo con la muerte para calmar sus apetitos que, sin embargo, seguirán insaciables<sup>263</sup>. Así pues, las distintas corrientes finiseculares informan el discurso poético parnasiano, en cuyos temas orientales fluctúan elementos simbolistas y decadentes.

---

sedientos de caricias entrega / de sus mórbidos senos las rojas rosas vivas”, de *El patio de los arrayanes* (1908), cito Djbilou, 1986: 98.

<sup>263</sup> Otra vez el gusto exótico y decadente por las cabezas cortadas. Salomé, símbolo de la mujer fatal, que pide la cabeza de Juan Bautista, es un antecedente de esta sultana. “La figura de la mujer imprevisible y castradora está muy difundida en el arte de aquella época. Se encuentra, bajo una forma irónica, en Félicien Rops, académica y convencional en Franz von Stuck, desgarradora, en Eduard Munch, triunfante en Klimt y aterradora en Alfred Kubin” (Gibson, 1997: 36). De los cinco mitemas que Fátima Gutiérrez establece para el Decadentismo, perversión, aburrimiento, fracaso-declive-ruina, mujer fatal, muerte y homosexualidad (1992), como vimos, y según la impersonalidad del libro, podemos identificarlos en algún preciso momento de *Joyeles bizantinos*.

### 3.4. RETRATOS ANTIGUOS (1902)

#### 3.4.1. Introducción

En el año crucial de 1902 para la literatura española, Antonio de Zayas dio a la imprenta quizá los dos libros más definitorios de su estilo y del parnasianismo hispánico. A *Joyeles bizantinos*, publicado en marzo, se sumaría en octubre *Retratos antiguos*, ambos elogiados por el círculo de escritores modernistas.

El poemario del que ahora nos ocupamos, *Retratos antiguos*, representa la traslación de ciento siete retratos pictóricos a otros tantos sonetos<sup>264</sup>. Así, la obra se ofrece como un museo donde los lienzos son sustituidos por poemas, debidamente indicados los autores y escuelas y ocupando los periodos del Renacimiento y del Barroco la mayor parte de la galería. Las escuelas se dividen en italiana -30 sonetos-, española -44 sonetos-, germánica -23 sonetos-, francesa -8 sonetos- e inglesa -2 sonetos-, expuestas cada una en una ordenación cronológica, y los pintores con más presencia son Velázquez -13 sonetos-, Van Dick -8 sonetos-, Tiziano, Tintoretto y Goya -7 sonetos cada uno-, sumando un total de treinta y seis pintores más quince retratos anónimos. Como en *Joyeles bizantinos*, el poemario se organiza en secciones debidamente diferenciadas, cuyo resultado es un libro unitario, en consonancia con la aspiración baudelairiana del fin de siglo y, también, con cierto parentesco parnasiano, como la organización histórica y artística que presentan *Les Trophées* de Heredia. Quizá el título del poemario se inspiró en el *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por D. Valentín Carderera y Sólano* (1877), documento que parece haber consultado A. de Zayas, como veremos, al igual que el más conocido *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado* (primera edición de 1852 y ampliado hasta 1889), de Pedro de Madrazo, dividido en escuelas pictóricas<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> En el índice del libro faltan señalarse dos sonetos, los correspondientes a “Carlos V” y “Francisco I” de Tiziano, lo que posiblemente ha llevado a equivocar el recuento de varios críticos a ciento cinco composiciones, Zayas, Antonio de, “Juicios emitidos por la prensa sobre libros del autor” (1903: 274) Aguirre, J. M. (1980: XIV), Navarro, Eloy (1995: 259), Correa, Amelina (2005: 57), Pedraza, Felipe B. y Rodríguez, Milagros (2001: 284).

<sup>265</sup> Ambos autores son muy importantes para la historiografía de la pintura española del siglo XIX y fueron también pintores. El dibujo más famoso de Baltasar Gracián es obra de Valentín Carderera. Los Madrazo ocuparon un lugar destacado en el panorama artístico de la época.

Sobre el estímulo que pudo originar su escritura, evidenciado el gusto por la pintura del poeta<sup>266</sup>, la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* informa de un curioso dato, el que *Retratos antiguos* estuvo inspirado “en la exposición de Retratos celebrada en Madrid en 1902 con motivo de la mayoría de edad de Alfonso XIII” (1924: 1131)<sup>267</sup>. Pero existe otra fuente inmediata a la obra de A. de Zayas que corrobora dicho motivo. Se trata de una reseña, firmada por Zeda, de *Retratos antiguos* aparecida en *La Lectura* en septiembre de 1902, un mes antes de la publicación del poemario (Zeda, 1902: 374):

Los *Retratos antiguos* parecen sugeridos por la pintura. Sin duda al Sr. Zayas le ocurrió la idea de hacer un catálogo en verso -y no se tome a mala parte esto del catálogo- contemplando la Exposición de retratos poco ha verificada por iniciativa del Ministro de Instrucción pública.

El *Catálogo*<sup>268</sup> de dicha exposición, que ningún investigador ha consultado en relación con la obra de A. de Zayas, informa sobre algunas cuestiones interesantes para nuestro estudio. En unas palabras preliminares, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Conde de Romanones, se dirige a la regente María Cristina formulando un proyecto de decreto que permita la celebración de una exposición de retratos de pintura y escultura. A continuación, se publica el Real Decreto firmado por la misma María Cristina, fechado a 21 de febrero de 1902, en el que se comunica que durante el mes de mayo “se abrirá en Madrid, en el Palacio de exposiciones e Industrias, una Exposición Nacional de retratos de personas fallecidas, ejecutados en pintura o escultura, con exclusión de grabados, fotografías, dibujos, calcos y vaciados” y “Se invita a los centros oficiales, Corporaciones y particulares a que concurran a la exposición” (1902: s. p.). Sin embargo, el motivo del acontecimiento, según la declaración del ministro, son las fiestas de mayo y en ningún momento se cita la celebración de la mayoría de edad de Alfonso XIII que, por otro lado, sí que la alcanzaría ese mismo mes de mayo junto a la

---

<sup>266</sup> Además de su aportación poética al asunto pictórico, que comprende diversos poemarios, Antonio de Zayas colaboró con la Junta Iconográfica Nacional, que en su segunda época, iniciada en 1906, siguió recopilando y estudiando el género del retrato. Para tal tarea, se recabó “el concurso de personas cuyas condiciones de aptitud, saber, y situación social puedan ser utilísimas” (Rodríguez, 2013: 286).

<sup>267</sup> Brotherson ha sido el primer en destacar este dato que ningún autor había recogido (7976: 125). Amelina Correa también lo ha señalado, esta vez indicando la fuente (2005: 57). La prensa de la época recoge este acontecimiento artístico con entusiasmo. Véase, por ejemplo, el artículo “La exposición de retratos”, en *La Correspondencia de España* (23/6/1902), o la nota de *El Imparcial* (16/6/1903.), en la que se informa de la ampliación del plazo establecido para esta exposición a instancias de artistas y aficionados para facilitar la terminación de estudios sobre la misma.

<sup>268</sup> *Catálogo de la exposición real de retratos*, Madrid, 1902, conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

asunción del reinado. Y en el Real Decreto no se especifica el motivo de la exposición. Tras consultar el *Catálogo*, dieciséis de sus pinturas se evocan en otros tantos sonetos de *Retratos antiguos*, número que podría aumentar ligeramente al sumar varias obras de posible correspondencia con los poemas de A. de Zayas. Indicamos, a continuación, estas posibles relaciones entre poemas de *Retratos antiguos* y pinturas de la exposición de 1902, respectivamente.

Así, el soneto “Una dama”, basado en Velázquez, podría corresponder con el cuadro del pintor sevillano de la exposición “Dama de la Corte del rey Felipe IV de España”; “Un caballero” de Van Dick, con alguno de sus retratos de personajes anónimos de la exposición; “Señora joven” de Goya, con “Una joven”; “La dama de los Claveles” y “La dama de los Guantes” de Veronés, con “Retrato de señora”; “Un caballero” del Greco, con “Un anciano”; y “Luis XIV niño”, anónimo, con “Luis XIV de Francia (joven)”. Otros personajes poetizados por Zayas aparecen en la exposición ejecutados por pintores distintos a su referencia: “Góngora” y “El Conde-duque de Olivares”, ambos de Velázquez, con otros dos retratos anónimos; “Felipe II” de Pantoja, con cuatro retratos anónimos u otro de Antonio Moro; “El Duque de Borgoña” de Rigaud, con el anónimo “Un duque francés”; “El Duque de Parma” de Van Loo, con “Duque de Parma” de Tiépolo; “La Emperatriz Josefina” de Prud’hon, con “Emperatriz Josefina” de R. Erard; “Estilo de Holbein” de Holbein, con un “Desconocido”; “El Príncipe Don Carlos” de Sánchez Coello, “El Gran Capitán” de A. del Rincón, “Doña María Ana de Austria” y “Felipe IV” de Velázquez y “Máiquez” de Goya, con otros respectivos retratos anónimos; “María de Médicis” de Rubens, con otro de Van Dick; “Felipe III” de Velázquez, con otros de Pantoja, Sánchez Coello y Bartolomé González.

Los citados dieciséis retratos de la exposición que sí se corresponden con los sonetos de A. de Zayas, personaje y pintor, son los siguientes: “Andrés Gritti” de Tiziano, “Isabel Clara Eugenia” de Sánchez Coello, “El Príncipe Baltasar Carlos” de Velázquez, “Carlos II” y “Mariana de Austria” de Carreño, “Carlos IV”, “María Luisa de Borbón”, “Moratín” y “Carlos III” de Goya, los anónimos españoles “El Archiduque Alberto”, “El Duque de Gandía”, “La Emperatriz Doña María”, “Maestre de Campo” y “Doña Juana de Portugal”, el anónimo germánico “Guillermo de Nassau” y “Luis XIV” de Rigaud.

Con toda seguridad, el futuro duque de Amalfi habría recorrido con detenimiento la exposición de retratos -mil seiscientas diez pinturas y sesenta y cinco esculturas-, pero resulta arriesgado afirmar que el poemario estuviera motivado por ésta.



Algunas consideraciones nos llevan a evidenciar esta suposición. En febrero se publica el Real Decreto, que insta a las instituciones públicas y particulares a concurrir en la exposición, por tanto, aún no se conocían los retratos que se iban a presentar. Desde su apertura en mayo hasta la publicación del libro, transcurren seis meses, espacio de tiempo que se podría extender si contamos con una contemplación anterior de las pinturas por Antonio de Zayas dados sus contactos como diplomático en el Ministerio. Por otro lado, la mayoría de sonetos están inspirados en cuadros del Museo del Prado y algunos en el Louvre de París. La hipótesis de que esta exposición motivara la escritura de *Retratos antiguos*, elaborando los poemas a partir de lo presentado en ella y luego ampliado con muchos otros inspirados en el Prado y el Louvre, fundamentalmente, podría encajar, si asentimos con una cierta rapidez de elaboración por parte del poeta. Pero un dato más parece alejarnos de estos razonamientos. En marzo de 1901, Manuel Machado publica en el segundo número de la revista *Electra* su célebre “Felipe IV (Retrato de época)”, novedoso poema basado en el lienzo de Velázquez que en su posterior inclusión en *Alma*, entre finales de 1901 y principios de 1902<sup>269</sup>, dedicaría a su amigo Antonio de Zayas. Como ya sabemos, ambos poetas escribieron juntos sus primeros versos<sup>270</sup> y formaban, junto a Antonio Machado y el actor Ricardo Calvo, el círculo más íntimo de sus amistades. La dedicatoria de un poema sobre un retrato pictórico a menos de un año de la publicación de ciento siete sonetos sobre el mismo tema artístico de A. de Zayas, revela la relación del autor de *Retratos antiguos* con esta modalidad poética antes del real decreto que anuncia la exposición de Madrid de 1902<sup>271</sup>. Además, gran parte de los cuadros presentados en esta galería que después fueron poetizados pertenecen al Museo del Prado. Por tanto, el autor los habría visto antes de mayo de 1902, aunque podríamos admitir que el encanto de alguno de ellos y su estímulo para convertir en poema despertaran aquí.

Antonio de Zayas se halla viviendo en Madrid en estos años y debió frecuentar el Prado y otros museos y salones de pintura<sup>272</sup>, así como debió de visitar el Louvre en

---

<sup>269</sup> Se desconoce la fecha exacta de la publicación de *Alma*. Su autor afirma que apareció en 1901 (1945: 22) e, incluso, en otros escritos que fue en 1900. Lo cierto es que a principios de 1901 todavía está publicando poemas en revistas que conformarán el citado libro. Véase la bibliografía sobre el tema que aporta Pablo del Barco en su edición de M. Machado (1988).

<sup>270</sup> Entre otras manifestaciones, recuérdese la dedicatoria de M. Machado a A. de Zayas de *Ars moriendi* (1921): “Hace veinticinco años, queridísimo Antonio, que escribíamos juntos nuestros primeros versos. Este volumen contiene quizá los últimos míos. Acepta su dedicatoria en prenda de la profunda admiración y el inquebrantable afecto que te profesa tu viejo amigo”.

<sup>271</sup> Sobre quién fue el iniciador en España de este subgénero poético en la modernidad, si el mayor de los Machado y A. de Zayas, véase Navarro, Eloy (1995), estudio al que más tarde nos referiremos.

<sup>272</sup> Como hacían los hermanos Machado, según señala José Machado en (1971: 46).

aquel tiempo -algunos años antes- en que traía libros de París y Juan Ramón Jiménez lo consideraba el introductor en España de los primeros libros parnasianos y simbolistas<sup>273</sup>. El grave accidente sufrido durante una excursión a caballo a treinta kilómetros de Estambul, como hemos referido, relegó a Antonio de Zayas a una convalecencia que después le permitiría prolongar su cargo en el Ministerio, en Madrid, hasta octubre de 1902, momento de su nombramiento de secretario de segunda clase en Estocolmo. Durante este tiempo, junio de 1898 y 1902, periodo del fin de siglo tan entusiasta de la juventud modernista, el incipiente diplomático verá renacida su creación poética, olvidada desde sus primeros años junto a los Machado, y participará en la nueva prédica del Modernismo<sup>274</sup>.

Después de todo lo expuesto, creemos que A. de Zayas ya ha empezado a escribir los sonetos de *Retratos antiguos* antes de la noticia -21 de febrero de 1902- de una exposición de pinturas y esculturas en Madrid en mayo de 1902. Probablemente, entre finales de 1900 y principios de 1901 surgiría la idea de un museo poético, intervalo que comprende la finalización de *Joyeles bizantinos* y el citado poema de Manuel Machado, respectivamente<sup>275</sup>. Como anticipo a este nuevo libro, A. de Zayas publicaba en junio de 1902 en el primer número de la *Revista Ibérica* “La infanta Doña María Teresa de Austria” (1902: 27), que ocuparía su sitio natural en la futura obra en la sección “Anónimos” de la escuela española. *Revista Ibérica*, bajo la dirección de Francisco Villaespesa, fue una publicación efímera -cuatro números- pero de gran valor para la renovación modernista -en ella aparecen sus grandes nombres-. La revista presentaba a modo de subtítulo las materias objeto de interés: “Literatura, Pintura, Música, Escultura”, donde se descubre el interés por el estudio de las distintas artes que el Modernismo promovió. *Revista Ibérica* abría sus páginas con el fragmento de un estudio de Manuel Bartolomé Cossío sobre El Greco. La adscripción de Antonio de Zayas a este proyecto se hace patente con un poema-pictórico<sup>276</sup>.

Como sucedió con *Joyeles bizantinos*, la prensa recogió varias reseñas sobre *Retratos antiguos* firmadas por autores del ambiente modernista o cercanos a él que

---

<sup>273</sup> Según ya apunté en Gullón, Ricardo (1990: 17, 233, 276) y Gullón, Ricardo (1958: 64).

<sup>274</sup> Ya ha sido estudiado en la sección correspondiente a la biografía del autor el episodio de la caída del caballo y su adhesión a las filas del Modernismo desde su implicación en los cenáculos y revistas propios del movimiento y su afinidad artística y humana con sus más destacados autores.

<sup>275</sup> A finales de 1900, A. de Zayas ya ha terminado sus *Joyeles bizantinos*, según la carta de Juan Valera (1946: 583), y el poema de M. Machado aparece el 21 de marzo de 1901.

<sup>276</sup> Sobre *Revista Ibérica* ya aludimos más ampliamente en la biografía del autor.

elogian el poemario<sup>277</sup>: Zeda -en *La Lectura*-, Manuel y Antonio Machado -en *El Liberal* de Sevilla y *El País*, respectivamente-, Ramón Pérez de Ayala -en *El País*-<sup>278</sup>, Quintiliano Bueno -en *El Correo Español*-, Melchor Almagro<sup>279</sup>, Manuel Bueno -*La Correspondencia de España*-, Don Ramiro -en *La Época*- y dos anónimas en *Elios*<sup>280</sup> y *Gente Conocida*. En suma, todos celebran el poemario en su pertenencia a la renovación del momento, señalando el parnasianismo como rasgo distintivo del autor<sup>281</sup>. En su estudio de la literatura española de los años 1901-1905, J. M. Aicardo, pese a ciertos recelos valorativos del Parnasianismo, considera a A. de Zayas “moderno y aun modernista poeta” y “cultísimo parnasiano”, y de los versos de *Retratos antiguos* opina que son “casi todos buenos y muchos muy buenos, contribuyen al deleite noble, a la suprema complacencia artística” (1905: 384, 385 y 394). Entre los escritores modernistas, *Retratos antiguos* obtuvo una buena acogida -seguramente, muchos de ellos ya debían conocer la obra antes de su publicación-, aunque el apremio de Antonio Machado hacia su amigo, que parte de la necesidad de expresar su “íntimo sentir” (1903: 249) para el siguiente libro, puede ilustrarnos de la cierta oscilación crítica que encontraría el parnasianismo de A. de Zayas entre los jóvenes modernistas. La impersonalidad de *Retratos antiguos*, la exclusiva delectación por la forma poética y el objeto artístico que describe, concitarían algunas reservas entre ellos por su nula interiorización, pero alabarían su clásica belleza, la originalidad del asunto y, en definitiva, su estética renovadora, modernista. Como lo expresaría Emilio Carrere en la “Nota preliminar” de *La corte de los poetas* (1906), el libro “es un prodigio de gusto y de cultura” (1906: 7).

---

<sup>277</sup> Dichas reseñas las recogió A. de Zayas, al igual que en el caso de *Joyeles bizantinos*, en su siguiente obra *Paisajes*, “Juicios emitidos por la prensa sobre libros del autor” (1903). He podido encontrar dos reseñas que no figuran en esta compilación: Zeda (1902) y Don Ramiro (1903).

<sup>278</sup> La de Pérez de Ayala, más que una reseña es una prosa panegírica en la que el autor describe cómo recorre un precioso museo de pinturas, visiones despertadas por la lectura del libro de A. de Zayas.

<sup>279</sup> No se especifica dónde fue publicada esta reseña.

<sup>280</sup> Suponemos que se trata de la revista modernista *Helios*.

<sup>281</sup> En las páginas sucesivas, haremos mención a estas reseñas. Tan sólo los hermanos Machado mencionan explícitamente el parnasianismo de Zayas. Sin embargo, la descripción que estos críticos realizan del estilo del autor nos lleva inmediatamente a esta estética: “culto artificio de sus versos peregrinamente forjados”, Pérez de Ayala, “Retratos antiguos”, en Zayas, 1903: 267, “Con sobriedad de trazos, con precisión matemática describe de una plumada un cuadro, un pintor, una escuela. [...] los hay que parecen cincelados [los sonetos]”, Quintiliano Bueno, “Retratos antiguos, por Antonio de Zayas”, (Zayas, 1903: 272), o la referencia a su poesía “visual”, Manuel Bueno [Sin título] (Zayas, 1903: 282-283).

### 3.4.2. La écfrasis parnasiana de *Retratos antiguos*

#### • *Ut pictura poesis*: el tópico, antecedentes y modelos de *Retratos antiguos*

*Retratos antiguos* presenta una perfecta unidad temática. La suma de todos sus poemas responde a una misma intención, la de construir un museo de obras pictóricas. De esta forma, Antonio de Zayas contribuye a la aspiración de hermandad entre las artes que el Modernismo hispánico impulsó con renovado empeño, análogo a la teoría wagneriana del arte total. La relación entre literatura y pintura ha suscitado desde tiempos antiguos una gran creación de propuestas teóricas, debates y manifestaciones artísticas<sup>282</sup>. La primera gran aserción de esta analogía entre ambas artes es la atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos (s. VI a. d. C.): “la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla”<sup>283</sup>. En las obras de Platón, Aristóteles o Cicerón también aparecen las comparaciones entre el pintor y el escritor<sup>284</sup>. Pero la fórmula de mayor éxito ha sido el célebre tópico horaciano *ut pictura poesis*, “como la pintura, así es la poesía”, contenido en la *Epistula ad Pisones*<sup>285</sup>. El debate pues, sobre la relación literatura-arte -bajo la autoridad de la expresión de Horacio- ha sido constante hasta la actualidad<sup>286</sup>. La época medieval prolongó el conocimiento del tópico, otorgando un valor superior al texto escrito frente al arte plástico por la mayor dificultad de recepción del primero. Con el Renacimiento la poesía y la pintura alcanzaron la etapa de mayor proximidad entre ellas, reforzado por su instinto clásico e intensidad del lema *ut pictura poesis*. Conviene subrayar el famoso discurso de G. E. Lessing, *Laoconte*, de 1766, donde se oponía a la fórmula horaciana en una objeción entre la comparativa de la pintura y la poesía, estableciendo diferencias en las propiedades de ambas artes. El problema teórico de

---

<sup>282</sup> Sobre dicha relación véase Corbacho Cortés, Carolina (1998) y Monegal, Antonio (2000) y las respectivas bibliografías al respecto que aportan ambos libros. El primero es un recorrido histórico del tópico desde la cultura clásica hasta las vanguardias del siglo XX y el segundo supone una compilación de estudios sobre diversos aspectos del tema.

<sup>283</sup> Frase de éxito a lo largo de la historia de la estética, Neus Galí la evoca en su estudio *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, el Acantilado, 1999.

<sup>284</sup> Markiewicz, Henryk, “Ut pictura poesis: historia del topos y del problema” [1996], en Monegal, Antonio (2000:51-86).

<sup>285</sup> Pese a la fortuna de la sentencia *ut pictura poesis*, explica Mario Praz “que se interpretó como un precepto, cuando en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso” (2007: 24). Véase para este asunto García Berrio, A., “Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*”, en *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 291-307.

<sup>286</sup> Véase el análisis histórico sobre el tópico de Markiewicz, Henryk (2000).

estas interpretaciones decreció durante el Romanticismo, momento en que la concepción mimética de la poesía se transformaba en una concepción expresiva, circunstancia que alejaba a la pintura de la creación literaria, aunque surgía en la poesía “el motivo de lo imaginativo visual” (Markiewicz, Henryk, 2000: 61 y ss.).

La relación entre literatura y pintura conserva una antigua tradición que se remonta a la descripción de Homero del escudo de Aquiles (Canto XVIII de la *Iliada*, vs 483-608). Los pintores se inspiraron en temas literarios y los poetas creaban imágenes cuya visualización remitía a las artes figurativas<sup>287</sup>. Por otro lado, como la famosa anécdota de Zeuxis y Parrasio narrada por Plinio o las *Imágenes* de Filostrato, la literatura ha hecho sobrevivir el arte destruido por el tiempo o los infortunios. Es característico en el fenómeno literario, señalado por Claudio Guillén, una “superabundancia de orígenes, desde distintos niveles y sectores de lo real” y, en dirección contraria, las incitaciones de otras manifestaciones artísticas cuyos principios son verbales (Guillén, 2005: 125)<sup>288</sup>. Frente a la libertad de la poesía, la pintura sólo logró emanciparse de la literatura, la historia, la mitología y la religión, sus grandes referentes temáticos, a partir del s. XIX. Es en este siglo, por otra parte, cuando se inicia una renovación estética de la mano de los escritores parnasianos y simbolistas franceses cuyos nuevos modelos expresivos son los más cercanos a la poética de *Retratos antiguos*.

El libro de Antonio de Zayas es una amplia muestra de expresión literaria que remite al arte, en esa conexión entre la poesía y la pintura, conocida con el término “écfrasis”, reproducción del objeto artístico mediante el lenguaje literario<sup>289</sup>. Asimismo, el referente plástico de la obra zayesca es un subgénero concreto, el retrato. Tanto la écfrasis como el retrato han estado presentes en la tradición literaria sin necesidad de evocar un arte específico. En ambos casos, la imaginación del escritor ha bastado para

---

<sup>287</sup> Pueden verse abundantes ejemplos en Praz, Mario (2007), por ejemplo, las descripciones plásticas de *La Divina Comedia* de Dante o algunos versos de *Shakespeare* en *The rapt of Lucrece*. Respecto a Shakespeare, Coleridge alababa su largo poema *Venus y Adonis*, “por exponernos delante de los ojos bellos cuadros con más fuerza de lo que pudiera hacerlo un pintor creando una ilusión de simultaneidad”, cito por Markiewicz, Henryk, 2000: 62.

<sup>288</sup> Como sentencia el mismo Claudio Guillén: “El texto bíblico y la palabra legendaria se convierten en capiteles de claustros, pórticos románicos, tímpanos góticos” (2005: 125).

<sup>289</sup> Sobre el concepto de écfrasis, que en el posterior estudio de *Retratos antiguos* expondremos más detalladamente, véanse los siguientes trabajos: Lausberg, Heinrich (1975), Monegal, Antonio, 2000: Krieger, Murray, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo -y la obra literaria”, pp. 139-160, Riffaterre, Michael, “La ilusión de écfrasis”, pp. 161-183, García Martínez (2011).

convocar una imagen visual en el texto, sobre todo, para el segundo, presente en tantas obras literarias<sup>290</sup>.

### - El Siglo de Oro

En la literatura española del Siglo de Oro hallamos la mayor cercanía entre la poesía y la pintura<sup>291</sup>, claro antecedente de las propuestas modernistas, como lo fue, ampliando este fenómeno, la literatura del diecisiete europeo con las propuestas parnasianas, simbolistas y prerrafaelistas. Los poetas del Barroco estrecharon dichos lazos con el arte desde distintas posiciones: el gusto por el artificio, su tendencia hacia la imagen pictórica<sup>292</sup>, el enaltecimiento del oficio del pintor y, más próximo a nuestros propósitos, la referencia expresa a la pintura del poema, bien desde una posición laudatoria, descriptiva o interpretativa<sup>293</sup>. Así, son frecuentes los panegíricos que los poetas componen celebrando el arte y fama del pintor. En una relación de estos poemas estarían los de Góngora dedicados al Paravicino y al Greco, los versos de *Laurel de Apolo* de Lope de Vega -autor de amplias referencias sobre el tema- o la silva “Al Pincel” de Quevedo, entre muchos. Ya anteriormente, el marqués de Santillana, en una endecha dedicada a la reina Isabel, nombraba a Giotto como símil de perfección<sup>294</sup>. Los mismos teóricos de la pintura -artistas o eruditos- escribieron tratados en verso, como el *Poema a la pintura* de Pablo de Céspedes, el *Museo pictórico* de Antonio Palomino u otros de Francisco Pacheco, Vicente Carducho, José García Hidalgo o Juan de Jáuregui.

---

<sup>290</sup> Para abordar el estudio del retrato literario y artístico y su bibliografía, Bastons i Vivanco, C., 2000: 109-116.

<sup>291</sup> Para dicha interrelación, resulta muy ilustrativo el estudio de Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (1999).

<sup>292</sup> “Dentro del sentido pictórico que guía al poeta barroco encontramos, como uno de los aspectos fundamentales de él, no sólo la riqueza y aprecio del color, sino además su manejo con sentido de pintor buscando matices, armonías y contrastes”, Orozco Díaz, Emilio, “El sentido pictórico del color en la poesía barroca”, 1989: 71.

<sup>293</sup> El poeta barroco aprecia en alto grado la pintura. Vicente Carducho sentenció en una frase de bastante fortuna -reminiscencia de aquella de Simónides de Ceos- : “La pintura habla en la poesía y la poesía calla en la pintura”. Villamediana, caballero exquisito, gustaba de coleccionar pinturas -léase el soneto de Góngora “Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos”-, como también Calderón, cuya casa era un verdadero museo, Orozco, Emilio, 1989: 45. Los viajes eran aprovechados también por los escritores acomodados para la adquisición de arte; Gutierre de Cetina le pidió en una epístola a Diego Hurtado de Mendoza, Embajador español en Venecia, un cuadro de Tiziano, y Juan de Arguijo se trajo de Génova unas estatuas clásicas para decorar sus jardines -véase el soneto de Lope de Vega “A don Juan de Arguijo, viendo un Adonis, Venus y Cupido de mármol”-.

<sup>294</sup> “Dios vos fiço sin enmienda / de gentil persona e cara, / e sumando su contienda / qual Gioto non vos pintara”, cito Gaya Nuño, Juan Antonio, 1960: 38.

Estos tratados fueron uno de los vehículos más importantes para la formulación del *Ut pictura poesis*, que no se llevaron a cabo de una manera teórica, sino también práctica (Portús, 1999: 94 y ss.). En los *Diálogos de la pintura* de Carducho se incluyen al final de cada capítulo -ocho diálogos- poemas escritos expresamente para esta obra, colaboraciones de intelectuales del círculo del tratadista, cuyos nombres de prestigio, como el de Lope de Vega, demostraban la estima que al arte rendían algunas de las más reconocidas personalidades del momento<sup>295</sup>. El *Arte de la pintura* de Pacheco acercaba a pintores y escritores y reproducía también textos poéticos de importantes autores que disertaban sobre las artes gráficas<sup>296</sup>. Por otro lado, los tratados retórico-poéticos del Siglo de Oro también destacaron esta fraternidad, sobre todo, cuando la pintura impulsa a crear la imagen poética. Importantes tratados donde se prestó atención al respecto fueron las *Anotaciones a Garcilaso de la Vega* (1580), de Fernando de Herrera, la *Filosofía Antigua Poética* (1596), de Alonso López Pinciano, el *Cisne de Apolo* (1602), de Luys Alfonso Carvallo, o el famoso *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), de Baltasar Gracián (véase Manero, 1988).

Todas estas confluencias de hermandad entre las artes que la teoría humanística divulgó, nos lleva también a la versatilidad del artista, al poeta-pintor o pintor-poeta que, durante esta época, es particularmente notorio<sup>297</sup>. La pintura suministró abundantes imágenes para la creación lírica, en cuyo influjo subyace también la coincidencia de fuentes, como bien puede ocurrir con los temas mitológicos. De esta forma, es frecuente hallar en la poesía rememoraciones de lienzos, como el pasaje ecfrástico de la égloga tercera de Garcilaso de la Vega donde las ninfas del Tajo tejen delicadas telas. En el campo del retrato, según la tradición petrarquista de la descripción de la amada, existen algunas muestras de referencia explícita a lo pictórico, aunque concebido de forma idealizada y, por tanto, alejados de modelos reales. Por estas rutas poéticas, donde el arte es incapaz de representar la belleza ideal, sorprenden títulos tan explícitos como “A un retrato de una dama” de Quevedo, “A un retrato” de Villamediana o, con la aspiración de que el objeto artístico perdure ante el paso del tiempo, “Al retrato de una dama después de muerta” de Lope de Vega. Dentro de esta poesía amorosa, merecen

---

<sup>295</sup> Se trata de Valdivieso, Fray Diego Niseno, Miguel de Silveira, Antonio Herrera Manrique, Francisco López de Zárate y Pérez de Montalbán (Carducho, 1979).

<sup>296</sup>

<sup>297</sup> Emilio Orozco Díaz ha contabilizado un total de cuarenta autores barrocos que crearon en ambas artes, “Poetas pintores y pintores poetas”, en 1989: 55-67. En este capítulo Orozco Díaz informa de curiosas anécdotas, como las burlas de Góngora hacia Quevedo por sus intentos pictóricos o el estudio que poseía Lope de Vega como pintor de oficio.

destacarse los sonetos de Quevedo “Retrato no vulgar de Lisi” y “Retrato de Lisi que traía en una sortija”, y, con curioso título, “A un pintor enamorado de una dama cuyo retrato hacía” de Lope de Vega<sup>298</sup>. Otros poemas de corte laudatorio sí que centran su inspiración en lienzos reales. Góngora escribe los siguientes: “Al marqués de Ayamonte que, pasando por Córdoba, le mostró un retrato de la marquesa”, “De las pinturas y relicarios de una galería del cardenal don Fernando Niño de Guevara” -galería de retratos-, “Para un retrato de don Juan de Acuña, Presidente de Castilla, hijo del conde de Buendía” y “A un pintor flamenco, haciendo el retrato donde se copió el que al principio de este libro” -retrato pues, del mismo poeta-. Quevedo, por su parte, nombra al pintor en cuestión en “A un retrato de don Pedro Girón, Duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado, y grabadas en oro las armas” y en “Al retrato del Rey Nuestro Señor hechos de rasgos y lazos con pluma, por Pedro Morante”.

A las citados, podrían sumarse otros textos que, según la adaptación renacentista de la tradición clásica de los *Viris illustribus* (véase Bassegoda, 2001), pretendían completar la imagen figurativa de determinados personajes destacados, como *El libro de retratos* (1594) de Hernando de Ávila, con inscripciones para los retratos de los reyes castellanos del Alcázar de Segovia, o los poemas de Diego Gracián dedicados a los monarcas de Castilla pintados por Sánchez Coello (Portús, 1999: 35). Más conocido es el *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Pacheco, colección de retratos a pluma donde el suegro de Velázquez consiguió la colaboración de eminentes poetas para glosarlos<sup>299</sup>. Es así, una obra coral donde se presentan conjuntamente el retrato gráfico y el poético, y posiblemente la más importante y ambiciosa en su intención para convertirse en el más claro precedente de *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas<sup>300</sup>. La gran diferencia entre los textos de *Libro de descripción de verdaderos retratos* y los zayescos reside en la asimilación de la écfrasis en éste como fundamento poético, y la finalidad panegírica en los poemas del Siglo de Oro. Es decir, mientras el poeta modernista sustenta sus versos en la traslación de la obra pictórica y mantiene un distanciamiento emotivo con los personajes retratados, los poetas barrocos persiguen

---

<sup>298</sup> Del periodo renacentista es buen ejemplo de elogio al pintor el soneto de Gutierre de Cetina “Pincel divino, venturosa mano”, que se cierra con un giro hacia la temática amorosa.

<sup>299</sup> Entre otros, Fernando de Herrera, Rodrigo Caro, Lope de Vega, Francisco de Medrano, Baltasar de Alcázar, Juan de la Cueva, Jáuregui o Francisco de Rioja, además del mismo Pacheco.

<sup>300</sup> En Piñero, 1985: 34 y ss., pueden observarse los posibles modelos de la obra de Pacheco.



principalmente una retórica de elogio, hacia Pacheco, autor de los retratos, y hacia el personaje de cada uno de ellos<sup>301</sup>.

El poeta barroco italiano Giambattista Marino, con su libro *Galleria* (1620), fue un gran modelo para esta literatura encomiástica de la pintura, además de ser la primera obra concebida como un museo poético-pictórico-escultórico. Aquí, las referencias son exactas -“Narciso” di Bernardo Castello”- y los poemas sustituyen los lienzos y esculturas. Una sección está consagrada a “Retratos”, formada por personajes de la pintura sin citar al autor<sup>302</sup>. También los teóricos de la pintura y de la literatura italianos estudiaron la relación fraterna entre ambas artes, como Lodovico Dolce en el célebre *Dialogo della Pittura* (1557), Pietro Sforza Pallavicino en *Del Bene* (1644) o Emmanuelle Tesauro en *Cannocchiale aristotélico* (1670). *Galleria* será secundada por el poeta francés George de Scudéry con *Cabinet* (1646), otro gran conjunto de poemas que evocan cuadros diversos. Estas dos obras desarrollaron un tipo de poesía que, si por un lado, no era extraña en el panorama europeo, en cuanto al laude pictórico, sí que fueron originales en presentarse como un amplio y unitario museo artístico. Desde esta perspectiva, se erigen en los grandes antecedentes de *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas, aunque representen sensibilidades distintas propias de su momento literario.

Necesario es también recordar un fenómeno artístico en boga durante los siglos XVI y XVII que conjugaba la imagen y la escritura: el emblema. Los primeros emblemas fueron publicados por Andrea Alciato en 1536. A la ilustración se sumaba la inscripción de un epigrama, formando ambas partes un todo armonizado y dirigido a una misma intención, completada e intensificada por el confluir de dos formas artísticas.

## - Neoclasicismo

Durante el siglo XVIII nuevos tratados disertaron sobre los fundamentos de las artes. La proximidad e interrelaciones entre poesía y pintura afloran en España especialmente en las odas compuestas para los distintos actos de las instituciones

---

<sup>301</sup> Sobre la fructífera relación de la poesía y la pintura en el Siglo de Oro pueden consultarse los citados libros de Emilio Orozco Díaz, Javier Portús, Carolina Corbacho o Egidio, A., “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre la poesía y la pintura”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco* (1990: 164-197), Barcelona, Crítica, y Lara Garrido, José, “Los retratos de Proteo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)”, en *Edad de Oro*, VI (1987: 133-147).

<sup>302</sup> Así reza el primer cuarteto de un soneto de Lope de Vega (1998: 778): “Dos cosas despertaron mis antojos, / extranjerías, no al alma, a los sentidos: / Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens, gran poeta de los ojos”.

académicas que prodigaron la crítica de las artes. Ignacio de Luzán, García de la Huerta o Meléndez Valdés son algunos autores de esta modalidad poética que rinden tributo al arte visual. En conexión con el tema de nuestro estudio, el título de José Cadalso “Al pintor que me ha de retratar”.

#### - **Romanticismo y poéticas finiseculares**

Con el Romanticismo y su ruptura de los principios aristotélicos de la *imitatio*, la poesía y demás artes iniciaron una renovación estética que se prolongaría durante todo el siglo XIX. Para la poesía, las ideas del Parnasianismo, secundadas y asimiladas por los simbolistas, fueron determinantes en la consecución de una interrelación máxima con la pintura. Los románticos ya propugnaron el concepto de “obra de arte total” - significado con el ejemplo de Wagner- y el colorismo de *Las Orientales* de Víctor Hugo contribuyó al nuevo rumbo literario que cristalizaría en el fin de siglo. T. Gautier, el gran precursor de los parnasianos y pionero de la célebre sentencia “el arte por el arte” - su principal fundamento estético, la búsqueda de la belleza como único fin-, representa el origen de la poesía con afinidades más nítidamente pictóricas en la modernidad<sup>303</sup>. Ya longevo, confesaba que después de haber renunciado a su carrera de pintor, se pasó toda su vida haciendo “transposiciones de arte”<sup>304</sup>. Las más evidentes son las aludidas desde el título: “*Triunfo de Petrarca*, de Boulanger” y “*Termodón*, de Rubens” de “Poesías diversas” -*Comedia de la muerte* (1838)-, el emblemático libro *Esmaltes y camafeos*, repleto de referentes plásticos, o el poemario *España*, donde en algunos poemas transfiere sus impresiones de pintores españoles -Ribera, Valdés Leal o Zurbarán-<sup>305</sup>. La novela de Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cuyo prólogo contiene la poética del arte por el arte, también se sustenta en una prosa que invoca un esteticismo de sugerencias pictóricas. En palabras de Baudelaire (1999: 201):

Esta novela, este cuento, este cuadro, ensoñación continuada propia de la obsesión de un pintor, especie de himno a la Belleza, había conseguido sobre

---

<sup>303</sup> Baudelaire -en un artículo de 1859- afirmaba que a los jóvenes escritores “Théophile Gautier les ha transmitido el amor por la pintura, al igual que Víctor Hugo les había inspirado el gusto por la arqueología”, cito Baudelaire, 1999: 217.

<sup>304</sup> Véase Castro Borrego, Fernando, “*Ut pictura poesis* en la Modernidad. Del Romanticismo al Surrealismo”, 1995: 61-92.

<sup>305</sup> De su viaje a España, además del citado poemario, recogería en un libro homónimo numerosas descripciones e interpretaciones artísticas.

todo establecer definitivamente la condición generadora de obras de arte, es decir, el amor exclusivo de lo Bello, la *Idea fija*.

Gautier y Baudelaire, además, hicieron descripción literaria de sus críticas de arte -véanse, por ejemplo, *Tableaux a la plume* y los diversos *Salons*, respectivamente-. El autor de *Les Fleurs du mal*, siguiendo los pasos de su “maestro impecable”, también basó algunos de sus poemas en pinturas, grabados o esculturas. En el famoso “Los faros” -de significativo título-, cada cuarteto retrata la personalidad pictórica de un célebre pintor: Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix. Y el pintor se ofrecía como paradigma del artista en *Le Peintre de la vie moderne* (1863). En una obra donde Baudelaire reconoció el modelo de sus *Poemas en prosa*, el *Gaspard de la Nuit* (1842) de Aloysius Bertrand, el subtítulo reza *Narraciones fantásticas a la manera de Callot y de Rembrandt*, advirtiendo de las connotaciones pictóricas de la misma<sup>306</sup>. Ejemplo destacado de esta pretendida fusión artística es *Sonetos y aguafuertes* (1869), publicado por el editor de los parnasianos, A. Lemerre, conjunción de poetas y pintores en simultánea contemplación<sup>307</sup>. El proceso de écfrasis se establecía en la sensibilidad poética de numerosos autores parnasianos y simbolistas: Banville, Leconte de Lisle, Heredia, Verlaine, Mallarmé, Samain, Móreas o Régner, entre otros<sup>308</sup>. Desde la narrativa es crucial el personaje exquisito del duque des Esseintes, del *À Rebours* de Huysmans -también crítico de arte-, que describe las pinturas que satisfacen su sensibilidad decadente, repartidas por distintas estancias de su singular casa -G. Moreau, Jan Luyken, Rodolphe Bresdin, Odilon Redon-. El estilo écfrástico y sugestivo de estas páginas iluminó a los decadentistas sobre la estimación de estos pintores. La trascendencia capital del personaje de Des Esseintes, captaría necesariamente el estudio totalizador de las artes en los escritores finiseculares. Obsesionado por los poetas de la más inusitada inspiración -Baudelaire en la cima de su panteón-, el héroe huysmiano comparó las obras de Moreau y Mallarmé sobre Herodías, en una refinada interrelación de la sensibilidad artística y literaria de su espíritu. Curiosamente, el texto de Mallarmé fue publicado en la iniciativa parnasiana del *Parnasse Contemporain*. Por otro lado, la figura de G. Moreau, aureolada de malditismo

---

<sup>306</sup> La *Antología de la poesía francesa moderna* preparada por Díez Canedo y F. Fortún en 1912, muestra de traducciones y predilecciones modernistas de la literatura extranjera que más influyó en ellos, se inicia, precisamente, con los poemas de *Gaspard de la Nuit*.

<sup>307</sup> Pakenham, M., “Le portrait parnassien”, 1988: 209-216. Los grabados de Manet, Corot o Daubigny acompañaban los sonetos de France, Gautier o Verlaine.

<sup>308</sup> Para una amplia visión sobre esta unión entre poesía y pintura en el simbolismo francés véase la bibliografía que documenta Alarcón Sierra, Rafael, 1999: 220-221.

y creador de una obra visionaria, alcanzó verdadero poder entre los escritores del fin de siglo<sup>309</sup>. Y fue un parnasiano, José María de Heredia, quien inauguró la tradición de remitir al pintor écfrasis de sus cuadros en 1869 con el poema “Jasón y Medea” (Primo, 2010: 134).

En cuanto al retrato, Gautier informa de su particular relevancia en *Mademoiselle de Maupin*: “Si fuera pintor (y siempre he lamentado no serlo) querría poblar mis telas con dioses, ninfas, madonas, querubines, amorcillos. Consagrar esos pinceles a realizar retratos [...]” (2008: 133). De esencia genuinamente parnasiana son los llamados “medallones”, donde se estampaban retratos de personajes históricos o contemporáneos, a modo de plásticos panegíricos<sup>310</sup>. Incluso el retrato literario adquiere en ocasiones la analogía pictórica, como en “El amor a la mentira” de Baudelaire: “et tes yeux attirants comme ceux d’un portrait”<sup>311</sup>. Y en *Poèmes saturniens* de Verlaine encontramos el poema “César Borgia. Portrait en pied”, que la crítica ha señalado hábilmente como posible modelo, en muchos aspectos, del “Felipe IV” de Manuel Machado<sup>312</sup>. Por otro lado, el protagonismo del retrato pictórico en la literatura finisecular es bien palpable en obras de la importancia de *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain -novelas en que el personaje de un pintor es trascendental<sup>313</sup>-, o incluso en la novela que dio origen a la acuñación del término masoquismo, *Venus im Pelz*, de Leopold von Sacher-Masoch. También en los relatos del mismo Lorrain, “Ophelius”, o de J. B. d’Aurevilly, “Una página de historia”, entre otros, enmarcados en un esteticismo decadentista que contaba con la devoción del fin de siglo por E. A. Poe, uno de cuyos míticos cuentos -amén de interpretaciones

---

<sup>309</sup> Incluso puede afirmarse que la evocación literaria de las obras de Moreau ha sido, en algunos casos, reelaborada a partir de la aportación de Huysmans. Como destaca Carlos Primo, “el primer contacto de Julián del Casal con los cuadros de Moureau fue a través de la lectura de *À Rebours*, y la redacción del primero de los poemas [se refiere a la sección “Mi museo ideal”, de *Nieve*], el dedicado a *Salomé*, se llevará a cabo sin haber visto ninguna imagen del cuadro” (2010: 152). Otros investigadores, en cambio, opinan lo contrario, como Gladys Zaldívar o Álvaro Salvador. La controversia de estas conclusiones se halla en la interpretación de la correspondencia entre el poeta cubano y el pintor francés (Fuente Ballesteros, 2011: 252). Puede afirmarse que el primer estímulo para la composición de las écfrasis de Moureau fue la novela de Huysmans y, más tarde, Julián del Casal accedería a distintas reproducciones fotográficas de las obras del artista, ya que, como es sabido, nunca viajó a París.

<sup>310</sup> Véase Pakenham, M., 1988.

<sup>311</sup> “Y tus ojos magnéticos como los de un retrato”, trad. de Luis Martínez de Merlo para *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 2000: 383.

<sup>312</sup> Observado por primera vez por Díez-Canedo en 1913, “Poesías escogidas” en *Revista de libros*, pp. 5-6, cito por Navarro Domínguez, Eloy, 1994: 18.

<sup>313</sup> En la llamada “novela de artista”, subgénero que emergió ya en el periodo prerromántico, propuesto por Herbert Marcuse en 1922, el héroe de la historia se identifica con un artista (Yolanda Latorre ha investigado el fenómeno en su tesis doctoral en relación a la narrativa de Pardo Bazán, véase su artículo de *Ínsula*, 1996: 3y 4).

baudelairianas sobre la alucinada imaginación producida por estupefacientes como el opio- se titulaba “El retrato oval”<sup>314</sup>.

La pintura se mostraba así, como un tema prestigiado. En las formulaciones parnasianas, los autores que dedicaron poemas a cuadros, especialmente Gautier, Heredia, Verlaine, Samain y Régnier, son los más claros antecedentes de *Retratos antiguos*<sup>315</sup>.

### - El prerrafaelismo

En esta fusión de las letras y las bellas artes existe otro grupo de artistas que irradiaron gran influencia en el panorama finisecular, la Hermandad prerrafaelita, con sus teorías del arte total, del poder mesiánico de la poesía-pintura-música (cf. Cerdá, 1987: 60). Los prerrafaelistas ingleses realizaron pinturas poéticas, como “La dama de Shalott” de John William Waterhouse, inspirado en el poema homónimo anterior de Alfred Tennyson -que asimismo recoge la leyenda artúrica-, o escribieron poemas pictóricos, como el caso emblemático de Dante Gabrielle Rossetti, pintor y poeta, que compuso unos sonetos dedicados a sus propias obras, muchas de ellas retratos mitológicos -Astarté Siriaca, Proserpina o Pandora-, o en homenaje a célebres artistas -Leonardo, Mantegna, Giorgione o su colega prerrafaelista Edward Burne-Jones-<sup>316</sup>. Estos poemas responden más a una libre interpretación de Rossetti que a un proceso efrástico y, al igual que otros compañeros de la Hermandad, solían colocarlos en el marco de sus pinturas para sustentar una mayor comprensión de la obra (Metken, 1982: 13). La huella de los prerrafaelistas puede distinguirse en el Modernismo hispánico. También sedujo a los poetas franceses, contemporáneos en sus anhelos del *ut pictura poesis*. La sensualidad, el misterio, el halo exquisito, poético, de las pinturas prerrafaelistas hallaron una correspondencia con los simbolistas. Rimbaud, por ejemplo, escribió el soneto “Ofelia”, inspirado en el famoso cuadro homónimo de John E. Millais.

---

<sup>314</sup> En Iglesias (2007) se reúnen relatos decadentistas en el que algunos de ellos contienen transposiciones artísticas.

<sup>315</sup> Como ya señaló Gillian Gayton (1975) para el caso de la poesía pictórica de Manuel Machado.

<sup>316</sup> Véase Rossetti (1977).

La producción literaria descrita, sobre todo, la proveniente de Francia, con la personalización hispánica del parnasianismo y el simbolismo, determinó el devenir poético del Modernismo. La tradición del *ut pictura poesis*, presente durante toda la historia de la literatura española -en mayor o menor medida y significación-, adquirirá en el Modernismo un carácter renovador. La búsqueda de nuevos lenguajes llevó a la experimentación y fusión de artes y estéticas, y el tema pictórico se convirtió, sin desdeñar el homenaje, en algo más que motivo laudatorio. No obstante, pese a alusiones, analogías o a esta citada creación de un lenguaje pictórico, la pintura como único tema del poema no fue muy frecuente entre los modernistas<sup>317</sup>. Antonio de Zayas y Manuel Machado, con la consagración de sendos libros a dicho asunto -*Retratos antiguos* y *Apolo. Teatro pictórico*, respectivamente- han sido sus grandes estetas.

#### - La poesía modernista hispanoamericana

En la poesía hispanoamericana, poseedora de un parnasianismo más perceptible, se hallan los más inmediatos antecedentes, abogando en primer lugar al magisterio de Rubén Darío. Ya José Martí, en 1881, sentenció que “el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores y no el otro”<sup>318</sup>, en conjunción con esa aspiración baudelairana de las “Correspondencias”. Precisamente la obra de R. Darío tan decisiva en los inicios del Modernismo, *Azul...*, invoca a un color como símbolo de belleza y de una nueva sensibilidad artística<sup>319</sup>. En un artículo de 1888, “Catulo Méndez. Parnasianos y decadentes”, el nicaragüense proclamaba la renovación literaria, ligada, esencialmente, a la integración de las artes:

Crean algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas

---

<sup>317</sup> Así lo atestigua también Eloy Navarro Domínguez, 1994: 17.

<sup>318</sup> Cito por Schulman, Ivan A., “Génesis del azul modernista”, en Castillo, Homero, 1974 :188.

<sup>319</sup> Escribe R. Darío en *Historia de mis libros*: “No conocía aún la frase huguesa “L’art c’est l’azur” [...] Más el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el “Caerelum” que en Plinio es el color simple que semeja el de los cielos y el zafiro...”, cito *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 2003: 178.

las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe...<sup>320</sup>

Más adelante, en el mismo artículo, propugnaba “hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio”. De esta forma, la poesía pictórica ¿no responde a esa aspiración de crear “rosas artificiales”? Julián del Casal, en una reseña de *Azul...* de 1891, observó “que Darío posee un refinado y elegante estilo pictórico como todo escritor verdaderamente moderno”<sup>321</sup>. La importancia de la fusión de las artes, especialmente de conseguir una literatura de matices pictóricos, era así, impulso vital para los jóvenes modernistas<sup>322</sup>.

A la poesía francesa finisecular, el Modernismo hispánico sumó los ejemplos de los autores sudamericanos. Rubén Darío, además de los “Medallones” que brindó a algunos poetas -sin olvidar los retratos de *Los raros*, donde en algunos de ellos, la descripción de un retrato es el punto de inicio de la semblanza-, también se prodigó en homenajear a pintores: “Salutación a Leonardo”, “A Goya”, “Trébol” -dedicado a Góngora y Velázquez-, “Joseph Gustave Moreau”, “Balada del Gilles de Watteau”, “Brindis a Rusiñol”. Pero los textos más ecfrásticos son la serie de prosas poéticas de “En Chile” de *Azul...*, que se adentran en el *ut pictura poesis*, con uno de sus títulos tan cercanos a nuestro estudio: “Un retrato de Watteau”, y los dos “Retratos” de *Cantos de vida y esperanza* -publicados antes en *La España moderna* en 1899-. Otros dos poetas hispanoamericanos ha señalado la crítica como antecesores de Manuel Machado y Antonio de Zayas<sup>323</sup>. Se trata de Julián del Casal y Guillermo Valencia, en unos textos vinculados al parnasianismo<sup>324</sup>. El primero, en *Nieve* (1892) -obra de notable estímulo pictórico-, compone una sección titulada “Mi museo ideal”, en el que diez sonetos evocan sendas pinturas de G. Moreau, encabezados por un “Vestíbulo”, con subtítulo “Retrato de Gustave Moreau”, y que finaliza con una “Apoteosis por Gustave Moreau”<sup>325</sup>. El atractivo decadente de estos poemas se asienta en una técnica

---

<sup>320</sup> Cito la “Introducción” de Álvaro Salvador de *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Austral, 2007: 17.

<sup>321</sup> Cito Phillips, 1984: 366.

<sup>322</sup> Como formuló G. Díaz-Plaja, los modernistas imprimieron una gran valoración de lo plástico, 1951: 238-239.

<sup>323</sup> Brotherson, 1976: 125-126, Aguirre, 1980: XXIV, Phillips, 1989: 262, Bou, 1990: 130, Castro, 1990: 84, Miró, 1997: 48-49, Corbacho, 1999: 221.

<sup>324</sup> Verlaine criticó el exceso parnasianismo de los poemas que citaremos a continuación de J. del Casal, cito por Henríquez, 1978: 124.

<sup>325</sup> La obra de G. Moreau fue muy apreciada por los poetas franceses -parnasianos, simbolistas, decadentes- y por los modernistas. La repercusión de *À Rebours* de Huysmans fue determinante para la valoración del pintor. Es posible que Julián del Casal recuerde esta deuda con el título aludido

parnasiana. En el mismo libro, los tres sonetos de “Cromos españoles” -“Una maja”, “Un torero”, “Un fraile”- completan el proceso de écfrasis del poeta cubano. En cuanto a Guillermo Valencia, los siguientes poemas de *Ritos* (1899) -sonetos en su mayoría- son de temática pictórica: “Amarillo cromo (Tema del pintor Boecklin)”, “Melancolía (Grabado de Durer)”, “A Erasmo de Rotterdam” -basado en el lienzo de Hans Holbein-, “La medalla del César”, “El cuadro de Zeuxis” y la traducción de “César Borgia” de Verlaine; posteriormente escribiría dos sonetos inspirados en sendos retratos del Greco. Merece destacarse también el texto en prosa “Transposiciones” de José Asunción Silva -escrito hacia 1890- y su novela *De sobremesa*, que incluye -en la estela de *À Rebours* de Huysmans- descripciones de obras de arte<sup>326</sup>.

#### - La poesía modernista española

El primer poeta español de la contemporaneidad en dedicar un poema a un cuadro fue Manuel Machado con su “Felipe IV”<sup>327</sup>, publicado en marzo de 1901, año y medio antes que el centenar de sonetos de Antonio de Zayas. Aunque es complejo y arriesgado establecer una relación cronológica para la composición de “Felipe IV” machadiano y *Retratos antiguos*, algunos investigadores han destacado la probabilidad de que Zayas se adelantara (Ollé, 1982: 137; Navarro, 1995: 272). Lo cierto es que la construcción de *Apolo* (1911) es similar a *Retratos antiguos*, y M. Machado incluyó en su museo pictórico buena parte de retratos, además de seleccionar algunos cuadros y autores coincidentes con los que se exhiben en la galería zayesca, de la que obtuvo modelos y recursos estilísticos.

Desde la época barroca, la atracción por las bellas artes no había mostrado en la poesía una fascinación tan relevante. Salvador Rueda, con títulos tan gauterianos como *Camafeos* (1897) y *Mármoles* (1900)<sup>328</sup>, alumbraba el camino modernista de la poesía inspirada exclusivamente en el objeto artístico. Los veintiún sonetos que componen

---

“Vestíbulo”, en alusión al “Vestíbulo rojo” donde el duque Des Essientes guardaba los Moreau y otros cuadros apreciados. Heredia, Samain y Régner, entre otros, dedicaron poemas a lienzos de Moreau.

<sup>326</sup> Véase Carrascosa Miguel, Pablo, “La prosa impresionista de José Asunción Silva: “Transposiciones””, en José Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990.

<sup>327</sup> Algunos críticos así lo han destacado, Brotherson, 1976: 125, Alarcón, 1999: 221, Suárez, 2006: 263.

<sup>328</sup> *Mármoles* se incluyó en *Piedras preciosas* -otro título parnasiano-, publicado en el mismo año.



*Mármoles* se convierten en el primer intento de crear un libro-museo, particularmente, de poemas escultóricos. Y un soneto incluido en *Camafeos*, “Retrato de la marquesa de Dos Hermanas”, sorprende como el más próximo antecedente español de las creaciones de Machado y Zayas, hecho que la crítica no ha destacado. Sin embargo, como ha precisado R. Alarcón Sierra, los textos de Rueda responden a “un propósito descriptivo-mimético sensorialista y una valoración ética-didáctica muy convencional, todavía deudores de las normas vigentes durante la Restauración” (1999: 221). Pero es indudable y revelador para las futuras direcciones modernistas la percepción de Salvador Rueda: “La pluma es una orquesta y una paleta, y hasta un cincel: posee a su modo las formas todas de las bellas artes”<sup>329</sup>. En el soneto que abre *Camafeos*, el ideal del autor es la perfecta interrelación de la artes en el poema:

¡Oh, si en mí fueran por rareza suma  
El ritmo tintas, el buril la pluma,  
El alma asunto y el papel diamante!<sup>330</sup>

Anteriormente al poeta malagueño, otro precursor del Modernismo, Manuel Reina, había dejado muestras de poesía de connotaciones pictóricas. El título de una de sus obras, *Cromos y acuarelas* (1878), evidencia este gusto por la transposición y el homenaje artísticos, que se prolonga con los poemas “Fortuny”, “Las Bellas Artes” - “Pintura”, “Escultura”, “Música”, “Poesía”- o “Acuarela”. En 1902, en el segundo número de *Revista Ibérica* -el mismo en que se publica el citado soneto de A. de Zayas- rinde tributo Manuel Reina a sus dos pasiones artísticas en el soneto “Cuadros y libros”.

Después de M. Machado y A. de Zayas, el poema de tema pictórico entre los modernistas, partiendo de la enumeración de Alarcón Sierra, se reduce a “Retrato” de Antonio Machado -publicado en 1908 en *La Lectura*, después incluido en *Campos de Castilla* con el título “Fantasía iconográfica”-, “Retrato” de Francisco Villaespesa -3ª ed. de *La copa del rey de Thule*- (1909)<sup>331</sup>-, dos “Retratos históricos” de Enrique de Mesa -en 1910 en *Los Lunes de el Imparcial*-, “Cromos de mi vieja casa” de Fernando Fortún -en su póstumo *Reliquias* (1914)-, “Miniatura romántica” de Emilio Carrere -en

---

<sup>329</sup> *En tropel* (1892), cito Fuente, 1976: 26.

<sup>330</sup> Sevilla, Imp. De la Andalucía Moderna, 1897: 1.

<sup>331</sup> A. Sánchez Trigueros opinaba que todo parecía indicar que este poema no figuraba en la inencontrable primera edición de 1900, véase 1974: 120-122. He podido consultar el índice de esta primera edición y, efectivamente, no aparece, Villaespesa, F., *La copa del rey de Thule*, Madrid, Est. Tip. “El Trabajo”, a cargo de H. Sevilla, 1900: s.p.

su *Dietario sentimental* (1916)- y la serie “Cuadros de Zuloaga” de Pedro Luis de Gálvez<sup>332</sup>.

Esta lista de poemas pictóricos puede ampliarse con los dos sonetos publicados en *Revista Latina* (1907), Año I, num. 2 y num. 3, respectivamente: “Hidalgo de Van-Dyk. Retrato de Museo”, de Isidoro Solís, y “Velázquez”, de Guillermo Posada. Otro autor muy interesado en las artes plásticas es E. Díez-Canedo<sup>333</sup>: “Caprichos de Goya”, en *Versos de las horas* (1906), “El retrato”, “Sería tu retrato...” y “Romanticismo”, de *La visita del sol* (1907), la serie de siete poemas “Impresiones de museo”, de *La sombra del ensueño* (1910), y “Fra Angélico”, de *Algunos versos* (1924). De Francisco Villaespesa se pueden enumerar más poemas, todos ellos sonetos, con una filiación pictórica: los tres de “Tríptico de Salomé” y alguno de la sección “Alma infanzona”, en *La torre de marfil* (1911), “Retrato merovingio”, “Retrato” -distinto del homónimo de La copa del rey de Thule (1909)- y los dos “Retablos”, en *Espejo encantado* (1911), tres “Pinturas murales”, en *Panales de oro* (1912), y el medallón “Valdés Leal”, de *Panderetas sevillanas* (1927). También otro autor, de nombre bastante olvidado y de perfil parnasiano en algún momento de su obra, el canario Manuel Verdugo Barlett, escribió medallones a figuras del pasado -Anacreonte, Alcibíades, Diógenes, Nerón o Heliogábalo- y los poemas pictóricos “Boceto de retrato”, “Las Meninas” y “Ante un retrato de César Borgia” -publicados en *La Prensa* en 1915 el primero y en 1918 los dos restantes-<sup>334</sup>. Antes de estas composiciones, Emilio Carrere incluyó “En el museo de pinturas” de Manuel Verdugo en *La corte de los poetas* (1906), poema que reflexionaba sobre un retrato del Greco. Por último, resulta imprescindible la mención a Juan Ramón Jiménez, que, si bien no se prodigó en la écfrasis, la pintura y las sensaciones cromáticas son de gran relevancia en su obra. Algunos títulos de procedencia pictórica son “Paisaje a lo Boecklin”, de *Poemas mágicos y dolientes* (1909), “Mar de pintor (Al encausto y en dos mitades)”, de *Diario de un poeta recién casado* (1916)<sup>335</sup>. Un joven

---

<sup>332</sup> Hasta aquí la aportación de R. Alarcón Sierra, 1999: 221. A continuación, sigue nuestra investigación al respecto, que aumenta sensiblemente la enumeración anterior y que no cierra en absoluto la posibilidad de ampliarse. Los poemas pictóricos modernistas siguen siendo, sin embargo, escasos.

<sup>333</sup> Eloy Navarro Domínguez (1994: 17) había incluido al poeta pacense, junto a M. Machado y A. de Zayas, entre los modernistas españoles más interesados por las artes plásticas.

<sup>334</sup> Para este poeta véase el estudio de María Rosa Alonso (1955). Quizá mantuviera alguna relación con A. de Zayas, pues sí hay constancia de su contacto con modernistas; a Manuel Machado le dedicó una obra en 1945 (Marínez, 1999: 35).

<sup>335</sup> Juan Ramón Jiménez fue un gran aficionado a la pintura. Lo atestigua su faceta de pintor -parece ser que fue su primera vocación-, de crítico de arte y de renovador de la tipografía española (véase Crespo, Ángel, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, 1999). Por otro lado, Un joven Pedro Salinas publicaba en 1913 en la revista sevillana *La Exposición* dos sonetos de raigambre modernista, “Retratos. De una galería:

Pedro Salinas publicaba en 1913 en la revista sevillana *La Exposición* dos sonetos de raigambre modernista, “Retratos. De una galería: siglo XIX”.<sup>336</sup>

---

siglo XIX”. Navarro Domínguez (1992) propone estos poemas como ejemplo de modernismo tardío donde ya se vislumbra la simplificación expresiva que acontecerá en la futura poesía del autor de *La voz a ti debida*.

<sup>336</sup> Navarro Domínguez (1992) propone estos poemas como ejemplo de modernismo tardío donde ya se vislumbra la simplificación expresiva que acontecerá en la futura poesía del autor de *La voz a ti debida*. A lo largo del siglo XX, la écfrasis y el tema pictórico han sido fructíferos en la poesía española, sin embargo, como libro unitario ha sido escaso y habría que esperar al imprescindible *A la pintura* (1948) de Rafael Alberti.

## • El debate modernista de la “Carta-prólogo”

Como ya hiciera en *Joyeles bizantinos* meses antes, Antonio de Zayas presenta una “Carta-prólogo” al frente de la colección de poemas de su nuevo libro *Retratos antiguos*, donde expone los criterios de su escritura dirigidos a una figura consolidada del panorama social y literario. Si en aquella ocasión, fue el polifacético Eduardo Benot el receptor elegido para favorecer de prestigio su obra, ahora las palabras preliminares están dedicadas al “Excmo. Sr. D. Juan Valera”, con la intención de “buscar el amparo de su autoridad indiscutible” (p. 5). De ambos personajes, Benot y Valera, era Antonio de Zayas amigo y asiduo tertulio de sus respectivos cenáculos<sup>337</sup>. La correspondencia del afamado autor de *Pepita Jiménez* evidencia un trato con el joven poeta y diplomático desde 1897 hasta 1904, poco antes de su muerte. En ella, el anfitrión de la “Tertulia de sabios” -como la llamaba- admiraba la capacidad oratoria de Zayas y reconocía agradecer su presencia, además de traslucir el apoyo que le brindó varias veces en cuestiones profesionales, dada la influencia que mantenía en el mundo de la política y la diplomacia. Por la reseña de Manuel Machado de *Retratos antiguos*, sabemos que a Juan Valera le gustaron los versos de *Joyeles bizantinos* (1903: 262), pero a diferencia de E. Benot, no se conoce ningún artículo crítico suyo sobre estas obras.

En esta “Carta-prólogo”, Antonio de Zayas, además de exponer los fundamentos de su poesía pictórica, aprovecha también para dilucidar algunos aspectos que su anterior libro había desencadenado entre la crítica, a su entender, equivocada en gran parte tanto en la interpretación de la forma como del contenido<sup>338</sup>. De estos razonamientos interesa volver a incidir de manera más amplia en la respuesta que hilvana Zayas en cuanto a la calificación de “modernista” con que se le distingue:

[...] Quienes, en fin, desagradablemente sorprendidos por la lectura de estrofas de catorce versos que no son endecasílabos ni están rimados como suelen estar en los sonetos, se han lanzado a llamarme modernista, palabra cuyo sentido he de confesar a usted que comprendo menos cada día.

Si se considera modernista al escritor que, menospreciando las obras maestras de los ingenios de otros siglos, se lanza irreflexivamente a buscar novedades, sin otra brújula que los versátiles decretos de la moda y sin más numen que la sugestión de los neuróticos innovadores de París, metrópoli de todas las extravagancias y centro de las actividades del espíritu francés, más apto

---

<sup>337</sup> Para esta cuestión véase nuestro capítulo dedicado a la biografía de A. de Zayas.

<sup>338</sup> Aspectos que ya han sido estudiados en el análisis de *Joyeles bizantinos*.

para vulgarizar las grandes conquistas de las revoluciones trascendentales en otros países iniciadas, que para acometer y consumir con las propias fuerzas reforma alguna de importancia, abomino del modernismo y me siento más inclinado a seguir la tradición y saborear las obras de los poetas de nuestra edad de oro y de la infancia de la lengua castellana, que no a correr aventuras, sin otra compañía que la de la inexperiencia de escritores degenerados que acuden a insensatos exotismos para procurarse la gloria de ser leídos, como los romanos del Imperio caduco buscaban en la depravación del gusto más abyecto, atractivos eróticos a su ya enfermiza y agotada naturaleza.

Pero si se da el nombre de modernista al literato que es capaz de comprender la inevitable transformación de todo cuanto existe, al que está convencido de que en el espíritu humano se operan continuos cambios, en armonía con las circunstancias y con el medio ambiente; si se considera modernista al poeta que cree que no hay para qué intentar reproducir en arte lo que ya está producido, y que no se ha dicho aún la última palabra en sus dilatados dominios; al que no transige con la servil obediencia a decrépitas preceptivas, basadas en la sistematización de las notas culminantes sorprendidas en las obras literarias anteriores a la aparición de dichas preceptivas; entonces tengo a gala llamarme modernista, y seguiré tratando de pasar como tal, sin que me asusten las invectivas de los que se empeñan en tomar los efectos como causas y como orígenes las consecuencias.

De las reseñas hacia *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos* se desprende una generalizada valoración entre sus autores de adscribir a Antonio de Zayas entre las filas del modernismo, esgrimida bajo unas intenciones que oscilan entre el aplauso y la reprobación. Las declaraciones del poeta en ambos prólogos de los citados poemarios dejan entrever lo que en la revista *Renacimiento*, en octubre de 1907, concluiría diciendo tajantemente: “me encuentro perplejo cuando intento seguir cualquier tendencia o afiliarme a cualquier escuela literaria” (1907: 1098). Este juicio de su singular condición poética bien debían saberlo sus amigos escritores, como asevera Melchor Almagro en una de las mencionadas reseñas: “Era un libro *impresionista* [*Joyeles bizantinos*], y perdone el autor, tan poco amigo de motes, que le coloque éste” (1903: 275)<sup>339</sup>. También Rubén Darío, que proclamaba una “estética acrática”, cuya “imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción” -en sus conocidas “Palabras liminares” de *Prosas profanas*-, valoró la poesía de Antonio de Zayas de una forma que, seguramente, hallaría el beneplácito de éste, al afirmar que “continúa su tradición propia”, y que, frente a los críticos que le han declarado seguidor de los clásicos, parnasiano o modernista, es “simplemente un poeta, un artista del verbo” (s.f. [1906]: 73). De igual modo, Emilia Pardo Bazán, en un lúcido artículo

---

<sup>339</sup> Escribe M. Fernández Almagro: “Antonio de Zayas se sentía ajeno al ir y venir de los gustos generales” (1948: 181).

publicado en *La Revue* (París) en 1906, fecha donde nuestro autor ya ha consolidado su estilo en varios poemarios, distingue el parnasianismo zayesco del modernismo (1973: 1275). En época más reciente, Eloy Navarro Domínguez coincide con esta valoración al situar la personalidad literaria de Zayas independizada del modernismo a través de su conocimiento directo de la poesía francesa, especialmente la parnasiana (1995: 128). Evidentemente, su parnasianismo denotó singularidad entre los modernistas, con los que fraternizó tanto en el plano personal como en el literario. Sin embargo, el modernismo responde a una caracterización compleja, e incluso, contradictoria, por lo que entre los mismos autores del fin de siglo existen grandes diferencias. En 1902, A. de Zayas vive y sostiene la fervorosa renovación literaria: se reconoce “disidente” en el prólogo a *Joyeles bizantinos* y en el correspondiente a *Retratos antiguos* justifica implícitamente su pertenencia al “arte por el arte” en su rechazo a quienes “han encontrado en mis versos un espíritu docente, un fin moral o una profundidad filosófica, incompatibles con la belleza artística”. Otros escritos completarían esta rebeldía estética, como su citada reseña de *La copa del rey de Thule* de F. Villaespesa. Pero, finalmente, son sus mismos versos quienes manifiestan el modernismo intrínseco de su obra, personalizado según su sensibilidad y conocimiento líricos.

La acusación de modernismo era lanzada por la crítica tradicionalista entre parodias y furibundos ataques<sup>340</sup>, y provoca en A. de Zayas, amén de su autoproclamada originalidad, “una significativa aclaración en la que puede advertirse esa atenuación del cosmopolitismo”, aspiración modernista y del propio Zayas, abocado a él por temperamento y vida profesional (Mansberger, 1992: 619). Mansberger Amorós advirtió esta contradicción y acierta al ponderarla en relación con la persona a quien dedica el libro. Juan Valera, admirado por el poeta de *Retratos antiguos*, era defensor de las teorías del “arte por el arte” y de un apreciable casticismo<sup>341</sup>. Así pues, A. de Zayas, si bien comparte con su maestro cierto casticismo en estas fechas, la floración del mismo se hace más patente aquí que en el prólogo que escribía nueve meses antes. En el realizado en febrero, declaraba que el estudio de los poetas franceses de siglo XIX fue determinante para su personalidad de poeta, erigida finalmente desde su libertad y

---

<sup>340</sup> “[...] empezó siendo [el término modernismo] una especie de arma arrojada o pedrusco agresivo, con que se lapidaba a los escritores y artistas jóvenes que se apartaban de la ortodoxia clásica en cualquier cosa y sentido que fuese. [...] -¡Modernista!- le gritaban con aire despectivo. Y estaba dicho todo.” (Machado, 2000: 426 y 427).

<sup>341</sup> Véase Bermejo Marcos, M., *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1988. De “estilo castizo y agarbanzado” lo califica Manuel Machado en “Nuevo Inmortal”, artículo de 1904 (Machado, 2000: 271).

originalidad creadora. A quienes fulmina es a los “inexpertos innovadores” que “vienen a convertirse en serviles imitadores o en caricaturas ridículas de poetas extranjeros” (p. 12). En el prólogo de octubre, la referencia a los vates de Francia compendia los tópicos vertidos por los antimodernistas francófilos -en la senda marcada por Max Nordau: “neuróticos innovadores de París”, “extravagancias”, “escritores degenerados”, “insensatos exotismos”, “depravación del gusto más abyecto”, “enfermiza y agotada naturaleza”. La inclusión del Bajo Imperio romano completa el rechazo francés del prólogo zayesco, en evidente alusión al decadentismo cifrado por Verlaine en el soneto “Langueidez”. Lo curioso del caso es que, precisamente estos ofensivos epítetos, asimilados para el ámbito modernista, fueron esgrimidos ya para zaherir el carácter extranjerizante de *Joyeles bizantinos*. La reseña de Quintiliano Bueno fue la más combativa, en su estimación sobre dicha obra y su autor como “tendenciosa e incurso en el modernismo malsano”, “un enamorado del decadentismo extranjero, un verdadero amante de las extravagancias exóticas de todos los Verlaine al uso” para concluir que de sus estancias diplomáticas fuera de España “nacería la afición a lo extraño, a lo antinacional” (1903: 271).

Advertimos, por tanto, la necesidad del autor de defenderse en su nuevo libro de unas acusaciones que él mismo desechaba para su credo poético, aunque sus *Joyeles bizantinos* participaran, realmente, de algunas de las consideradas extravagancias por los críticos galófilos. La impronta vital de la literatura francesa en el modernismo hispánico fue el mayor obstáculo para la conciliación entre sus miembros y los antimodernistas, formados éstos por nombres ilustres. Podemos expresarlo según analizó Martínez Cachero: “La filiación o ascendencia francesa asignada al Modernismo hirió la fibra patriótica de no pocas gentes” (1987: 127). Se trata de escritores de una avanzada y ya prestigiosa trayectoria literaria: Núñez de Arce, Emilio Ferrari, “Clarín” o el mismo Juan Valera, cuyos elogios rubendarianos avisaban, a su vez, del peligro de la *galomanía*<sup>342</sup>. En sus palabras dirigidas al nicaragüense se nos presenta la lección asumida por su discípulo A. de Zayas (Valera, 1947: 517):

[...] por nada del mundo limito ni refreno yo los vuelos del Pegaso, ni le corto las alas, ni gusto destajarle en su peregrinación por todos los tiempos y todas las regiones [...] Pero esto no basta, porque conviene que el poeta no sea siempre cosmopolita y exótico, sino que dé muestras de la nacionalidad y de la casta a

---

<sup>342</sup> También Unamuno, entre otros, en un artículo publicado en 1902 en *Nuestro tiempo*, se mostraba en contra de “la voluptuosidad cerebral y el erotismo morboso que se refleja en buena parte de la insoportable literatura parisién”, cito por Cotner, 1996: 41.

que pertenecen; y conviene también que sus versos, como todo fruto espontáneo y sazonado, tengan el sabor del terruño.

Similar línea evolutiva debió adscribirse para sí mismo el poeta de *Retratos antiguos*, desde el cosmopolita y exótico *Joyeles bizantinos* a los sonetos pictóricos más cercanos a la tradición española que ahora nos ocupan. Sin embargo, aunque ambos libros están inspirados por diferentes temáticas y, por tanto, cesen en este último algunas de las llamadas incursiones en el “modernismo malsano”, el propósito estilístico no ha cambiado, como tampoco la influencia francesa que ahora el autor impugna contundentemente.

Conviene recordar las impresiones de Manuel Machado para testimoniar la hostilidad hacia los jóvenes modernistas (1987: 104):

Apenas aparecieron los primeros innovadores, la indiferencia general se convirtió en unánime zumba atronadora. La palabra *modernismo*, que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra literatura, era entonces un dicterio complejo de toda clase de desprecios. Y no era lo peor esta enemiga natural del vulgo, contraria siempre a toda novedad. [...] Más dura fue la lucha con los escritores, críticos y literatos que ocupaban entonces las cumbres del parnaso español. Lejos de iluminar a la opinión sobre las nuevas tendencias, que para ellos debieron ser cosa prevista y conocida, se mostraron tan sorprendidos e indignados como la masa general; secundaron la zumba y la chacota y tronaron desde púlpitos más o menos altos contra el abominable Modernismo.

Más por parte de los juicios estéticos de esta “Carta-prólogo” que por sus versos, al menos hasta esta fecha de 1902, merece incluirse a A. de Zayas en la nómina de escritores que los comentaristas literarios citaban como modelos de una literatura asentada en la tradición española, exenta de perturbaciones extranjerizantes. Además del futuro duque de Amalfi, figuran Manuel de Sandoval, Ricardo León, Juan Menéndez Pidal y José Antonio Balbontín (cf. Martínez Cachero, 1987: 128). Sugiere Luisa Cotoner que la inclusión de A. de Zayas “se debe probablemente a que éste había publicado, en 1902, el libro de sonetos *Retratos antiguos*, de estilo parnasiano” (1996: 41). De hecho, el parnasianismo pudo ser, en cierto modo, tolerado entre los antimodernistas, como el mismo A. de Zayas lo defiende en el prólogo a su traducción herediana en unos años donde su voz tradicionalista y antifrancesa es elocuente en el ensayo “El Modernismo”, cuatro años después de los sonetos citados. Buena muestra de esta valoración es el sucinto análisis sobre la literatura francesa reciente y su perniciosa influencia en la española que el académico Jacinto Octavio Picón expone en el prólogo



a *Aves de paso* (1904), poemario de Manuel de Sandoval. Tras explicarnos las líneas maestras del parnasianismo, escribe Octavio Picón que irrumpen, “a modo de insurrección”, los simbolistas y decadentes, que fallaron en sus anhelos innovadores (1904: 9-13).<sup>343</sup> A continuación, enaltece el carácter nacional de los versos de M. de Sandoval<sup>344</sup>. Será así como A. de Zayas consolide su técnica parnasiana a lo largo de la primera década del siglo con un fervor nacional cada vez más patente. El, sin duda, parnasiano *Reliquias* (1910) se iniciará con la proclama: “Cristiano y español, por la Fe rico” (Zayas, 1910: 9).

La “Carta-prólogo” de *Retratos antiguos* suscita unas contradicciones en un autor que, por sus amistades y por una activa filiación literaria, se encuentra entre un grupo de escritores, los llamados modernistas, impulsores de una renovación que ofendía a los partidarios, personalidades de prestigio, de los valores morales y estéticos más castizos. Dichas personalidades, acuñadas con el nombre de “gente vieja”, cuentan también con la amistad de A. de Zayas, quien, paradójicamente, busca su autoridad para presentar sus nuevas aportaciones poéticas, como es el caso de Benot y Valera. Esta circunstancia desencadena una vacilación<sup>345</sup> que, insistimos, prefigura la firmeza en su preferencia por los poetas áureos y de la infancia de la lengua española frente a los “neuróticos” parisienses. Su rechazo se orienta, pues, hacia los incautos innovadores que rehúyen la tradición en favor de la moda francesa. El alegato resulta poco convincente si incluimos en este grupo a sus compañeros poetas, puesto que él mismo conoce bien los versos e intenciones de los promotores, acusados de modernismo, y participa en sus cenáculos y publicaciones de forma continuada en estos años de máxime entusiasmo<sup>346</sup>. El abanderado del modernismo, F. Villaespesa, ya había sido motivo de sus elogios como gran innovador de la lengua castellana, visitaba frecuentemente su casa y hacía apenas tres meses de la aparición en una de sus efímeras

---

<sup>343</sup> “Prólogo” a Sandoval, Manuel de, *Aves de paso*, Madrid, 1904, pp. 9-13.

<sup>344</sup> El siguiente fragmento del prólogo citado completa esta percepción de amenaza extranjerizante en la literatura española del momento (1904: 9): “Sólo depende quizá su éxito [el de los poeta jóvenes] de una sola condición. La que las nuevas generaciones literarias se rediman y limpien de ciertas influencias que, ajenas a la índole de nuestra raza, quitan a los atraídos por ellas sus cualidades nativas, convirtiéndolos en imitadores amanerados, dejándolos huérfanos de sinceridad y carácter propio”. Rubén Darío ya se refirió al estilo castizo de Picón en las semblanzas de *Cabezas* (1958: 417).

<sup>345</sup> Entre ambos círculos, los poetas modernistas y la “gente vieja”, es buena muestra de la vacilación de A. de Zayas la desfavorable opinión de su amado amigo Manuel Machado sobre Valera y sus siempre manifiestos elogios hacia el afamado escritor. Véase el apartado biográfico de A. de Zayas.

<sup>346</sup> Resulta oportuno también, volver a incidir en las palabras de R. Cansinos-Assens: “Como todas las minorías incomprensidas, los modernistas, anatémizados por los críticos viejos, ridiculizados por los semanarios festivos, mantenían entre ellos una unión exaltada. Como los románticos en su tiempo, todos eran amigos del alma (...) Aunque cada cual tuviera sus dilecciones personales, a todos los unía el odio a lo viejo y vulgar y el amor a lo nuevo, raro y exquisito” (1982: 77).

creaciones, *Revista Ibérica*, de uno de los sonetos que formarían *Retratos antiguos*. Por otro lado, se desprende un casticismo que empezaba a latir en un temprano texto, revelador de la evolución del autor. Son los primeros síntomas donde se puede vislumbrar el devenir tradicionalista del poeta, que someterá sus juveniles impulsos estéticos, ciertamente más transgresores. Su orgullosa españolidad, todavía lejos de las fervientes exaltaciones nacionales y católicas de futuros libros, había sido herida con las duras críticas que sus exóticos *Joyeles bizantinos* habían desatado, si pensamos, no solo en las comentadas de Quintiliano Bueno y Antón del Olmet.

Pero estos razonamientos antimodernistas son corregidos en el siguiente párrafo en una valoración alternativa del denostado término. Modernismo implicaría una necesaria innovación literaria frente a conservadoras poéticas que niegan una evolución, en conexión con el lema que eligió F. Villaespesa para *La copa del rey de Thule*, el dannunziano renovarse o morir. Las valoraciones estéticas para *Joyeles bizantinos*, defendiendo su esencia puramente artística y su métrica libre de antiguas preceptivas, completaba la disidencia modernista de A. de Zayas. La contraposición de estas dos perspectivas ilustra, a su vez, la compleja definición del modernismo en este preciso momento y el debate que estimuló<sup>347</sup>.

La citada atenuación de cosmopolitismo, aspiración modernista<sup>348</sup> y rasgo vital del autor en su dedicación diplomática, que conllevan los razonamientos casticistas, contrasta con el espíritu del resto del texto de la “Carta-prólogo” y, sobre todo, con los poemas del libro. Porque, si bien éste contiene un gran número de sonetos inspirados en temas-cuadros españoles, más de la mitad remiten a la suma de la pintura italiana, germánica, francesa e inglesa. Además, gran parte de este museo poético tiene su origen en el Louvre, lugar que frecuentaría A. de Zayas en sus viajes a París, antes de volver a España con la maleta llena de libros parnasianos y simbolistas (Gullón, 1958: 64 y 1990: 17, 233 y 276). Y quizá, precisamente, por estas razones -cosmopolitismo, culturalismo y novedad temática y estilística-, y contradiciendo el calificativo de castizo para la obra zayesca -que, sin lugar a dudas, también posee-, se encontraba en mejores condiciones de encontrar un selecto público más amplio en el extranjero, como aseguró Manuel Bueno cerrando su explícita reseña (1903: 284):

---

<sup>347</sup> Precisamente de 1902 es la famosa encuesta de *Gente vieja* sobre el concepto de Modernismo.

<sup>348</sup> El cosmopolitismo es rasgo fundamental del Modernismo, señalado ya por Valera en su crítica a *Azul...* de Rubén Darío. Véase el trabajo de Luis Monguió, “De la problemática del modernismo: crítica y cosmopolitismo”, recogido en las clásicas compilaciones de Homero Castillo (1968) y Lily Litvak (1975).

El libro del Sr. Zayas será, de fijo, leído con más amor en el extranjero que en España. La incultura ambiente, la pasión por el folletín y ese inquebrantable culto que aquí rendimos al efectismo literario, se oponen a que libros como el del Sr. Zayas cundan y se popularicen. Y es lástima, porque el público se priva de entrar en relaciones con un espíritu de rara delicadeza.

En una segunda parte de la “Carta-prólogo”, A. de Zayas diserta sobre los poemas de *Retratos antiguos*. Cada uno de los aspectos aquí desarrollados por el autor - valoraciones, objetivos y procedimientos de la trasposición literaria- serán analizados en relación con los diversos matices que de esta colección de sonetos se estudiará a continuación.

## • La correlación poético-pictórica

La obra completa de Antonio de Zayas evidencia la pasión del escritor por las Bellas Artes, asunto que, transportado a la literatura, encajaba a la perfección con su peculiar estilo poético. En nuestro estudio de sus juveniles *Poesías* (1892) ya señalamos el interés que ofrecen algunos de sus poemas por anteceder rasgos esenciales de su escritura, entre los que destacamos algún ejemplo aislado de bostezo de poesía impresionista -recordemos la atracción por el retrato del soldado muerto en “La batalla”, de inquietante parecido con “Le dormeur du val” de A. Rimbaud- y, sobre todo, el romance “Locura de amor” que, argumentamos, está inspirado muy posiblemente en el cuadro de Francisco Padilla *Doña Juana la Loca*. La atracción por la pintura vendría corroborada en su conferencia en el Ateneo de Madrid de 1895 sobre el Conde Duque de Olivares y la decadencia española, donde no se resiste a describir el retrato velazqueño del valido, en una écfrasis que sorprende por el trazo y el léxico utilizados, premonitorios del soneto correspondiente de *Retratos antiguos*<sup>349</sup>. En *Joyeles bizantinos*, el autor confiesa que fueron los cuadros sorprendentes que le presentó la Naturaleza los que hirieron vivamente su fantasía y estimularon para la composición del libro. Dichos cuadros naturales, en su afán por conmover en el poema “el más noble de todos los sentidos, que es el de la vista” -pondera en la “Carta-prólogo” de *Retratos antiguos* (p. 11)- se trasponen bajo una escritura primordialmente visual, aunque sin desdeñar el resto de los sentidos, donde imponen también su relevancia las impresiones acústicas y olfativas. Además de albergar propiedades pictóricas, en cuanto a rasgos de su estilo poético y del color exótico que se pretende reproducir, gran parte de los sonetos evocan, sobre todo, arquitecturas. Las secciones “Monumentos” y “Ruinas” ya informan desde sus títulos de esta finalidad y otras descripciones de palacios, templos, cementerios, puentes o suntuosas residencias se dispersan por las restantes secciones. Varios conjuntos escultóricos son el motivo de sendos poemas: “Los caballos de Lysipo”, “El sepulcro de Alejandro” y “El sarcófago de las Lloronas”, así como la evocación de algunos lugares se modela a través de referentes artísticos, como el bronceo León de San Marcos en “Venecia” o un palacio heleno en “Octubre”, que principia la sensación melancólica de esta estación en Estambul. El asunto pictórico

---

<sup>349</sup> El antecedente pictórico de la citada conferencia lo estudiaremos más adelante. Sobre el gusto por la pintura en esta fecha de 1895, las palabras de A. de Zayas: “El pincel soberano de Velázquez nos le muestra [al Conde Duque de Olivares] en magnífico lienzo, que el opulento Museo del Prado conserva como preciada reliquia del arte pictórico español...” (Zayas, 1895: 46).

asoma, ya en cuanto a tema propio del poema, en “Tapiz”, en que la “écfrasis” del mismo se conjuga con los caprichosos efectos lumínicos que sobre él se despliegan y la sensación de “vértigo cromático” (p. 81) producida en quien lo contempla. De la exótica plasticidad de estos alejandrinos ya adujimos el comentario de Antonio Machado: “si lo raro es lo bello, este soneto llega a lo sublime” (1903: 246). Otros poemas, como ya expusimos, pueden corresponderse con ciertas pinturas orientalistas. Finalmente, A. de Zayas ensayaba en *Joyeles bizantinos* el procedimiento poético de su próximo libro en la sección intitulada “Retratos”, aunque los modelos no son lienzos, sino tipos característicos de la capital turca, y la factura final es bien distinta, por destacarse aún más en el posterior retrato poético-pictórico el clasicismo, la inmovilidad, la impasibilidad y la atención a líneas y colores de unos referentes identificables y de sugerente trabajo comparativo para el investigador.

Libro nacido de la afición al arte de la pintura<sup>350</sup>, confiesa el poeta en la “Carta-prólogo” de *Retratos antiguos* -son sus primeras declaraciones (p. 5)-, la obra representa un caso inédito en la literatura española al asumir como único asunto poético este arte visual. Con unos lejanos antecedentes -desde las letras grecolatinas- y prolongándose hasta la época finisecular -momento de la escritura del poemario zayesco-, en una tradición universal que prestigiaba y ofrecía modelos, los sonetos de *Retratos antiguos* son, sin embargo, una muestra aislada del fervor por la pintura del poeta, único argumento del trazado poético.

La recurrencia a este tipo de escritura no ha sido extraña durante todos los tiempos, pero sí son escasas las obras cuya ejecución remita a la exclusiva inspiración pictórica. Difícil empresa es encontrar poemarios, más allá de *Galleria* de Marino y *Cabinet* de Scúdery, que se acerquen al propósito y consecución alcanzados en *Retratos antiguos* que, insistimos, se convertía en el mayor homenaje a la pintura realizado por un poeta español, al otorgarle categoría en una unitaria y amplia compilación de textos, perfectamente estructurados según la materia del canto. Si el Siglo de Oro fue audaz en la fusión de las artes y fueron numerosos los escritores que homenajearon la pintura, ningún libro ambicionó en convertirse en un muestrario panegírico y ecfrástico, como sí lo pretendió y consiguió en las letras italianas G. Marino, verdadero modelo de la escritura de un museo poético. Los nuevos lenguajes poéticos impulsados por la literatura finisecular europea rendían especial sensibilidad a la fusión de las artes. La

---

<sup>350</sup> Aporta J. M. Aguirre un curioso comentario: “Al parecer, Zayas fue un dibujante más que mediano” (1980: XXIV).

pintura cobró así, especial importancia literaria. Sin embargo, ningún autor acometió la tarea de suministrar su talento a la composición de todo un libro cuyo tema pictórico fuera el único eje vertebrador. Los referentes más cercanos a este propósito transpositivo no alcanzan la exclusiva pretensión de A. de Zayas en *Retratos antiguos*. Un recorrido por sus principales epígonos finiseculares establecería esta circunstancia. Los artistas prerrafaelistas, en su polifacética cosmovisión artística, escribieron poemas sobre cuadros. Pero tan solo D. G. Rossetti posee un conjunto de diez sonetos homogéneos, con un objeto interpretativo que le aleja de la “écfrasis”<sup>351</sup>. Parnasianos y simbolistas, auténticos estimuladores de este motivo poético, tampoco aportan la consagración de un libro-tributo a la pintura. El gran pionero de escritura “pictórica” tan recordada, T. Gautier, ampara sus *Émaux et camées* en la belleza artística, que incluye también la arquitectura y la escultura, además de otras temáticas cuyos versos “cincelados” conforman el significado del título del poemario. De igual modo sucede con la cumbre parnasiana de J. M. de Heredia, *Les Trophées*.

El esteticismo parnasiano, desde Gautier, conceptuaba el esmerado trabajo formal del poema, en una analogía del mismo con el objeto artístico, sea cuadro, escultura, camafeo o monumento, entre otras posibilidades<sup>352</sup>. No obstante, el asunto del texto no debía asumir obligatoriamente un referente plástico, cuyo efecto final podía reproducirse por la perfección formal del poema o, incluso, carecer de dicha analogía. Es así, por citar un ejemplo de uno de los maestros, cómo se construyen los versos “marmóreos” de Leconte de Lisle sobre temas históricos o legendarios. Aún más, la écfrasis representó una modalidad poco frecuentada por los poetas parnasianos (cf. Navarro, 1994: 26), aunque por su culto a la belleza artística se ofreciera como tema de primer orden. Los simbolistas, en su mayor o menor deuda cada cual con los estetas del “arte por el arte” y en su visión de las correspondencias y unidad de las artes, tampoco evidenciaron una preferencia por esta modalidad poética.

Todos estos aspectos señalados nos llevan a concluir con la singularidad de *Retratos antiguos*, tanto en la tradición literaria europea de todos los tiempos, como en la corriente poética en la que se adscribe, que es foránea, como en las letras castellanas. La novedad temática del libro, así como su ejecución poética, fue rápidamente

---

<sup>351</sup> J. M. Aguirre advirtió la diferencia principal entre Rossetti y Zayas: “Dante Gabriel Rossetti escribió diez “Sonnets on Pictures”. Lo descriptivo -dibujo y color- es casi inexistente en ellos; los mismos son, más bien, comentarios o reflexiones ante los cuadros que sirvieron de modelo al poeta” (1980: XXIV).

<sup>352</sup> Pedro Salinas recordaba las palabras de Gautier (2005: 95): “Las artes [plásticas] nos solicitaban por las seductoras formas que nos ofrecían para realizar nuestro sueño de belleza”.

destacada entre los primeros comentaristas. Quizá Manuel Bueno, en su elogiosa reseña de *La Correspondencia de España* -donde parece excusar sus encomiásticas palabras: “No conozco personalmente al Sr. Zayas” (Zayas, 1903: 278)-, formuló de manera más arriesgada y contundente el carácter inédito de *Retratos antiguos*, al destacar sin ambages que el poemario carecía de tradición y antecedentes (Zayas, 1903: 279):

Su visión pictórica de las cosas recuerda entre los poetas españoles a Góngora y entre los poetas franceses a Gautier. Y cuenta que el lector más suspicaz y descontentadizo no podría ver en el libro de Zayas resabios de imitación, ni rastros de ajenas maneras. Si acaso, es el procedimiento lo que le liga con vínculos de parentesco artístico a aquellos dos poetas; pero sin que su originalidad visual se haya bastardeado con vulgares pruritos de reproducir lo que otros hicieron. *Retratos antiguos* es un libro sin tradición ni antecedentes en nuestra literatura.

Tras los años de silencio crítico sobre el poeta, el primer investigador de su obra, J. M. Aguirre, enlazaba sus valoraciones con las de Manuel Bueno: “Salvo error, *Retratos* es el primer libro poético occidental totalmente dedicado a la creación de un museo poético-pictórico” y, sumando el posterior *Museo* (1907) de Manuel Machado -habría que añadir *Apolo* (1911), éste sí enteramente poético-pictórico-, “en la poesía española no se hará nada vagamente parecido hasta el libro de Rafael Alberti *A la pintura*” (1980: XIV y XXIV). Como expusimos, la literatura áurea posee dos importantes modelos, los de Marino y Scúdery, pero no así en la contemporaneidad. Antonio Machado, admirador, como su hermano Manuel, del poemario de su amigo poeta, ensalzaba la novedad y consumación del estilo parnasiano en *Retratos antiguos*: “Me encantan estos sonetos endecasílabos que unen a la tersura clásica cierta flexibilidad de arte nuevo” (2001:174). Una manifestación, la de un arte nuevo, que conjugaba la asimilación de un estilo, ya presente en *Joyeles bizantinos*, renovador y extraño en la literatura española, con una elección temática inédita para ser abordada como hilo poético expositivo. Ambas dimensiones traslucen casi todas las reseñas dedicadas al libro y el autor consolidaba su figura de poeta culto y refinado -tal vez, los únicos atributos que su personalidad impasible ofrecía al lector-, estetizante y moderno -aunque ahora menos modernista y más castizo para los críticos galófobos-.

Con la lectura del prólogo de *Retratos antiguos*, particular poética de la trasposición literaria, advertimos implícitamente la novedad temática de la que es consciente el propio Antonio de Zayas y la imperante necesidad de razonar pretensiones y ejecuciones poéticas:

Podrá juzgarse extravagante capricho el haber elegido un tema de segunda mano para asunto de mi flamante obra; y confieso que no ha de faltar a quien así opine argumentos plausibles para justificar su opinión. (p. 15)

Este comentario evidencia en el pensamiento del autor la posibilidad de críticas adversas ante la elección de su asunto poético, del que deducimos por sus palabras, cuanto menos, poco usual. Don Ramiro insiste en su reseña de *La Época* en la dificultad para crear poesía con el motivo del retrato pictórico, que considera un género poco apropiado para conseguir buenos resultados poéticos. Sin embargo, “las imágenes hermosas y enérgicas abundan; la inspiración, a pesar de las trabas que el autor se impuso, rebosa por doquiera en los versos de *Retratos antiguos*” (Don Ramiro, 1903: 2). Verdaderamente, el prólogo zayesco es un pequeño tratado sobre la écfrasis, el primero que un poeta español escribe como poética, una década antes que “Génesis de un libro”, otro tratado ecfástico de Manuel Machado para sus sonetos de *Apolo*, cuyas similitudes y diferencias estudiaremos más adelante.

El inicio de esta curiosa poética abre un debate sobre el valor de la trasposición:

Los retratos ejecutados por mi pluma están tomados de segunda mano, del natural visto a través de los colores de eternas paletas; y esta circunstancia tiene que disminuir su valor, aun suponiendo que estén trazados con maestría.

La gloria que conquiste la labor del literato en este caso concreto, ha de estar, por lo tanto, muy por bajo de la alcanzada por los pintores que del natural tomaron directamente los retratos insertos en este libro. (p. 12)

Algunos elementos importantes se ocultan tras estas afirmaciones, expresadas, seguramente, sin menoscabo de sinceridad. Se trata de la quintaesencia del esteticismo y una oculta formulación del parnasianismo que subyacen a un ejercicio de modestia<sup>353</sup> y de profunda admiración ante la creación pictórica. La moderna poética comunicada en el prólogo a *Joyeles bizantinos*, en que A. de Zayas manifestaba escribir unas composiciones alejadas de los amantes de la poesía, puesto que pretendía crear poemas como si fuesen fotografías, se resuelve ahora en poemas que pretenden ser pinturas, amparándose en ambos casos por unos referentes situados por encima de su creación. Estas refundiciones de la naturaleza y del arte contienen una particular ejecución del esteticismo finisecular. El artificio es ahora más patente, con un modelo cuya

---

<sup>353</sup> Desde su reseña en *La Época*, Don Ramiro destacó dicha modestia y ensalzó la interiorización de los personajes, que no está en los cuadros y sí en los poemas, aunque se enfrentase a los obstáculos, por otro lado, de precisar también con el lenguaje las figuras de líneas y colores (1903: 2).



elaboración remite a una previa y distinta visión -artística- del natural. La estética impasible del parnasianismo obliga a A. de Zayas a advertir de la única razón de sus retratos poéticos, que, como las estampas de *Joyeles bizantinos*, transmiten emociones estéticas basadas en la evocación “objetiva” de lo contemplado, donde el autor y sus sentimientos están ausentes. Así lo sentenció Manuel Machado: “No pudiendo presentaros al autor, os dejo delante de sus cuadros. Tan impasibles como los del Museo... Y tan hermosos.” (1903: 266). Varios críticos han gustado apuntar la calidad poética de *Retratos antiguos* ante la zayesca jerarquización que posterga a un segundo plano la trasposición literaria:

Galería clásica, donde las figuras, de las más salientes de la historia; los pintores, de los más extremados en su arte, y los mismos versos de Zayas, casi todos buenos y muchos muy buenos, contribuyen al deleite noble, a la suprema complacencia artística. (Aicardo, 1905: 394)

J. M. Aguirre, después de definir a A. de Zayas como poeta visual y transcribir las anteriores palabras del prólogo como declaración del propio autor, añade: “Todo ello, contra la opinión del poeta, no disminuye, ni mucho menos, el valor artístico de la obra de Zayas” (1980: XVIII). En el mismo sentido A. W. Phillips: “Estos sonetos, muchos de ellos sin duda dignos de los modelos” (1989: 270).

La “Carta-prólogo” sigue con un tema de capital importancia para estos años de renovación modernista y, sobre todo, para el carácter formal de la poesía parnasiana de A. de Zayas: la cuestión métrica. En las páginas anteriores ya se había detenido justificando el empleo del alejandrino para los sonetos de *Joyeles bizantinos*, uno de los motivos censurados por la crítica tradicionalista. Ahora, la utilización del prestigioso endecasílabo no iba a encontrar detractores. La elección de este metro, nos informa el autor, responde a la asimilación del clasicismo de los retratos y del endecasílabo.

Después de sugerir el acierto de la forma poética de sus poemas-retrato, la correlación poético-pictórica viene desglosada a través de diversos factores, ajenos al arte que le inspira. Son éstos el espíritu, la historia y la impresión de las épocas de las personas retratadas, facetas donde A. de Zayas hace gala de su dominio no sólo en esta obra y que merecería los elogios de Rubén Darío (s. f. [1906]: 72). Afirma adentrarse más en el alma del retrato que en la exterior apariencia, pero el resultado, como veremos, dista ligeramente de esta aspiración. Los sonetos se suceden en una pugna

donde dichas aspiraciones se alternan y conjugan con la evocación pictórica, la biografía y el contexto histórico del personaje en cuestión.

Así pues, la écfrasis de *Retratos antiguos* será analizada desde distintos ángulos, todos ellos armonizados entre el estímulo pictórico y el personaje protagonista, orquestado por el innegable estilo parnasiano.

Para adentrarnos en los entresijos de la correlación poético-pictórica de la poesía zayesca, conviene partir de la propia impresión del poeta:

Sobrio al reproducir obras maestras de los pintores de la escuela española; cuidadoso de la redondez del periodo y de la tersura de la forma de evocar las esculturas que estampó en el lienzo el Renacimiento italiano; ingenuo y aún árido al pulir las joyas de la pintura germánica; y deliberadamente amanerado y retórico al tratar de hacerme intérprete del falso y convencional estilo académico de los pintores franceses [...]. (15).

Algunas consideraciones previas al análisis de los resultados poéticos planteados por A. de Zayas en el prólogo, motivan un razonamiento de determinados factores que inciden en cualquier aproximación al concepto de écfrasis y su desarrollo literario. En primer lugar, como ya advirtió Carolina Corbacho para su estudio del *Apolo machadiano* (1999: 129), la obra poética está condicionada por unos referentes de otra disciplina artística y su plasmación presenta tres formas principales: el lauro, la descripción y las analogías. Para una sensible y, a su vez, sutil comprensión de los textos, el gran abanico de pintores y escuelas contenido en *Retratos antiguos* -aunque algunos bien conocidos- estimula la necesidad de un conocimiento pictórico. El culturalismo es así, base principal de la creación poética, circunstancia que moldea, asimismo, la figura ausente del poeta en su obra. Muy pronto asomaría la imagen de A. de Zayas como “cultísimo parnasiano” (Díez-Canedo, 1965: 116), cada vez más agudizada y relacionada por su propia ascendencia aristocrática. Las primeras críticas a sus sonetos pictóricos así lo atestiguan. Manuel Machado aplaude la obra de un espíritu muy aristocrático (1903: 264). Desde *El Correo Español*, Quintiliano Bueno destaca del “joven y distinguido Sr, Zayas [...] ese espíritu pulcro y genial que son la característica de la personalidad artística naciente del inspirado poeta” (1903: 2714) y desde *La Lectura*, Zeda -pseudónimo- reitera “el claro talento y la sólida cultura” (1902: 374). Manuel Bueno describe una semblanza intelectual del poeta según la imagen que ya se ha fraguado en el Madrid de las tertulias (1903: 278):

No conozco personalmente al Sr. Zayas. Quienes frecuentan su trato, lo tasan en mucho por la delicadeza de sus aficiones artísticas, su gran cultura y su perseverancia en el trabajo. El joven poeta es diplomático; pero no un diplomático de servilleta prendida y de cotillón, al estilo de los que pasman con su estudiada cortesía a las señoritas frívolas, sino un hombre serio, capaz de hondas preocupaciones intelectuales e instruidísimo.

La reseña de Manuel Bueno se cierra con la calificación de “espíritu de rara delicadeza” (1903: 284), y le augura mayor fortuna en el extranjero para su poesía renovadora y exquisita. Emilio Carrere, recordemos, consignó la obra como “un prodigio de gusto y de cultura” (1906: 7). El autor y su obra -A. de Zayas y *Retratos antiguos*- poseen rasgos inequívocos del artista finisecular que se complace, en este caso relacionado con su obra, de su rareza, de su elitismo cultural y de su única búsqueda por la belleza artística, proclamado desde una honda humildad que quizá tamice la rebeldía, la actitud individualista y antiburguesa que late inconscientemente en las palabras del futuro duque de Amalfi, conservador a ultranza. El adjetivo “extravagante” unido al sustantivo “capricho” (15) como calificación del mismo A. de Zayas para delimitar una posible interpretación de su elección del tema del poemario, es otro rasgo inequívoco de la distinción rara y estetizante en que gusta desenvolverse el artista finisecular, pese a su condena anterior a dichos términos. La singularidad del parnasianismo zayesco encontraba además, observado por una ilustre pluma, la de Emilia Pardo Bazán, en *Retratos antiguos* su momento más evidente de autenticidad (1973: 1280):

Les *Portraits anciens* sont encore des sonnets, travaillés et ciselés avec un soin opiniâtre, quiparfois arrivent à donner la sensation d’un tableau au brillant coloris. Son art, plutôt plastique, diffère entièrement du procédé des autres “jeunes” qui emprunte ses effets à l’art musical. Et c’est cela qui met Antonio de Zayas à une place à part dans ce mouvement.

Con esta apreciación distintiva de la poesía de A. de Zayas y el resto de modernistas cerraba Pardo Bazán el artículo escrito para el público francés sobre lo más destacado del panorama poético español de inicios de siglo. Evidentemente, la estampa lujosa y pictórica -y marmórea- a lo Heredia antecedió a la delicada musicalidad verlaniana en A. de Zayas -“il préfère, sans doute, Heredia a Verlaine” (Pardo Bazán, 1973: 1280)-, pero el color adquiriría también un elemento primordial en la plástica poética modernista (véase Corbacho, 1998: 145 y ss.). Aunque, como venimos

señalando, ningún poeta español había ascendido al color, a través de un arte que le encumbra como instrumento, la pintura, a argumento poético.

Esbozaremos, a continuación, expuesta la rara distinción temática y estilística que posibilitó la écfrasis a A. de Zayas, los citados factores que ésta tiene en la obra literaria. Aunque cada vez es mayor el interés interartístico por la écfrasis, no ha gozado de una especial tradición crítica, más notorio todavía en el ámbito hispánico (véase Pineda, 2000)<sup>354</sup>. Entre las reflexiones que Victoria Pineda aporta según se ha gestado el género en la tradición literaria tras el ejemplo fundacional homérico -el famoso escudo de Aquiles-, aparecen varias que competen a nuestro estudio. Una primera consideración teórica es la de doble mimesis: la obra de arte visual es, asimismo, representación, con lo que enlazamos con las propuestas esteticistas que glorifican el artificio y que encajan a la perfección con la estética parnasiana. Siguiendo con estos planteamientos, el texto ecfástico se halla ante la dificultad de expresar con un medio discursivo una obra visual, simultánea. “Este reto es a la vez la razón de ser de la écfrasis. La écfrasis es ante todo descripción, pero en ningún momento renuncia a añadir a la escena contemplada aquellos elementos que, incluso aunque no estén presentes en el cuadro, le otorguen naturaleza narrativa” (Pineda, 2000: 256). En los sonetos de A. de Zayas la historia es también un elemento importante para engarzar el retrato poético. En algunos de ellos la descripción del cuadro ocupa un lugar secundario o, incluso, la percepción pictórica se reduce casi únicamente a su inclusión a una escuela y a un pintor, pautado por la organización del libro, aunque el estímulo ecfástico principia, generalmente, la evocación del personaje. Esta última apreciación nos lleva a incluir *Retratos antiguos* entre aquellos textos que explicitan la referencia de su écfrasis, a diferencia de aquellos otros que subrayan su carácter autónomo realizando écfrasis de cuadros imaginarios. En este sentido, A. de Zayas fue contundente en el prólogo de *Joyeles bizantinos*, donde apelaba a la sinceridad del artista para la consecución de una gran obra. Argumentaba que describir lo que no se ha visto o estudiado profundamente “será siempre por demás arbitrario y falso”, “motivo para el lector de hilaridad y desprecio” y “expone al autor a pasar plaza de advenedizo por grandes que sean las dotes de su ingenio” (1902: 12-13). Estas premisas no han

---

<sup>354</sup> Victoria Pineda aporta una valiosa aproximación al término en su artículo “La invención de la écfrasis”, donde puede consultarse la bibliografía al respecto, al igual que en el citada compilación de Antonio Monegal (2005).

cambiado en su siguiente obra que ahora analizamos, reforzándose su condición de poeta visual y panasianista.<sup>355</sup>

Otra perspectiva inherente de los textos efrásticos es el de la intertextualidad, no sólo aquella que enlaza con el referente pictórico, sino también con otros textos literarios. Así, “cuando el objeto descrito es real, se produce una doble intertextualidad” (Pineda, 2000: 259) que, como venimos subrayando, requiere del conocimiento necesario de ambas artes para su comprensión<sup>356</sup>. En los sonetos de *Retratos antiguos*, el estudio comparatístico entre éstos y otros poemas pictóricos que han tratado o tratarán sus mismos temas resulta sumamente interesante.

Por último, un elemento esencial de la éfrasis es su alejamiento de la “mera descripción informativa: no se trata sólo de acumular información, sino de producir sensaciones” (Pineda, 2000: 260). Este es también el fin mismo de una poética tan “objetiva” como la parnasiana, producir belleza. Un estudio de Peter Whyte sobre Gautier destaca la capacidad creativa de la transposición más allá de la descripción: “la transposition approfondie dépasse le pintoiresque et l’anecdotique pour devenir une réflexion approfondie sur l’iconographie des deux tableaux” (Miñano, 2006: 552). En el caso de A. de Zayas, el poeta enuncia estas posibilidades traicionando la que parecía que era una férrea disposición de someterse al hilo discursivo de las insignes paletas: “ni me he sometido otras veces a las notas acusadas por el pintor, sino que he dejado sobre ellas volar la fantasía” (p. 14). Como concluye Michael Riffaterre: “No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor. [...] Si la éfrasis es un enunciado para el historiador y para el crítico de arte, para el escritor es una enunciación” (2000: 174).<sup>357</sup>

Las maneras de vislumbrar el cuadro en el poema están, obligatoriamente, canalizadas por el estilo del poeta. Por tanto, la imprenta parnasiana, aún con sus

---

<sup>355</sup> Victoria Pineda adscribe los *Retratos antiguos* a este género efrástico de cuadros imaginarios. Aunque algunos sonetos son difíciles de enmarcar con un cuadro determinado, los poemas de A. de Zayas tienen una referencia real, la mayoría fácilmente identificables, en consonancia con su idea de “sinceridad” artística.

<sup>356</sup> Como explica Antonio Mendoza en relación al *Apolo* machadiano (1996: 331): “[...] los estímulos cuyos efectos desencadenados dependerán esencialmente del *intertexto* artístico del lector. La comunión arquitectora que permitirá identificar, valorar y apreciar la apostilla poética que nos ofrecen estos poemas requiere el conocimiento detallado y a *priori* de las obras pictóricas de referencia”.

<sup>357</sup> “Así que la idea de una imitación inocente ya no se aplica, ni siquiera para un género como la éfrasis que en apariencia fue creado expresamente con propósitos miméticos. En consecuencia, el género es utilizado para permitir la ficción de una éfrasis, una imitación ilusoria de lo que no existe fuera de la creación verbal del poema. La éfrasis literal se ha convertido, gracias al poder de las palabras, en una ilusión de éfrasis. El principio efrástico ha aprendido a manejarse sin la éfrasis literal a fin de explorar más libremente los poderes ilusorios del lenguaje” (Krieger, 2000: 150).

pretensiones de objetivación y formulada con intención imitativa, responde a la consagración de una estética literaria particular que persigue la sensación de una determinada belleza artística. En otro párrafo del prólogo de *Retratos antiguos* subyacen las consignas parnasianas, amén de la citada modernidad (15):

La Naturaleza, la Historia, los varios accidentes de la vida, las pasiones que agitan el alma humana, ofrecen al poeta luminosos horizontes y abundante materia en que ensayar la pluma; y las obras que sean fruto del estudio de tan vivos y palpitantes modelos, tendrán indudablemente vida más vigorosa y despertarán interés más profundo; pero confieso que no me he sentido con la preparación necesaria, a mi juicio, para acometer tan difícil empresa; y que he considerado más al alcance de mis escasas fuerzas explotar el amor que me inspira el arte de la pintura, contentándome, por ahora, con reñir una de mis primeras batallas, amparado por el genio de los pintores insignes.

Con estas premisas poéticas, la interiorización queda excluida. El parnasianismo de *Retratos antiguos*, conceptualizado según las palabras del prólogo, es más ostensible que en *Joyeles bizantinos*, donde A. de Zayas sugería un “lánguido abandono” para la interpretación del mismo. La crítica actual, desde J. M. Aguirre, ha incidido en considerar esta suma de poemas pictóricos como lo más parnasiano del autor, sobre todo en cuanto a la desaparición del “yo”: “*Retratos antiguos* [...] es todavía más impasible que *Joyeles*. [...] es, sin duda, el libro cumbre de la poesía española *a la parnassienne*” (Aguirre, 1980: XV), “*Retratos antiguos*, el más pura e íntegramente parnasiano” (González Ollé, 1982: 135), “El parnasianismo de *Joyeles bizantinos*, revelado a través de la eliminación casi total del yo poético, se acentuará aún más si cabe en su siguiente poemario, *Retratos antiguos*” (Correa, 2005: 57); “se puede apreciar cómo la voz poética del “yo”, perdida en *Joyeles bizantinos* y especialmente en *Retratos antiguos* [...]” (González García, 2007: 418). Por esta causa, su parnasianismo sigue siendo polémico entre los comentaristas de principios de siglo: “El autor ha puesto al servicio de su obra todo lo que pertenece al talento, a la instrucción y al trabajo; pero a mi entender falta en sus sonetos el soplo vivificador de la poesía” (Zeda, 1902: 375).

En el texto anterior, otra vez aflora la humildad del autor ante la disculpa de crear unos textos que se sitúan en los márgenes de la tradicional inspiración poética. A. de Zayas principia por una poesía visual; en *Joyeles bizantinos*, asimilada a fotografías, ahora pinturas. El arte frente a la naturaleza, en una batalla que la sensibilidad finisecular, sobre todo en su facción más decadentista, iba a identificarse con la primera, desde las teorías de Baudelaire y la supremacía por lo artificial, hasta las más

exacerbadas pasiones por el artificio del Des Essientes de Huysmans. Si la naturaleza había proporcionado una fuente caudalosa de inspiración en *Joyeles bizantinos*, en *Retratos antiguos*, señalado de forma patente, el único modelo va a ser el arte de la pintura. Incluso la historia, referente importante en el poemario, se ofrece como un tema secundario, derivado del motivo principal.

Pedro Salinas, en su estudio de Rubén Darío, aportaba varios testimonios para ejemplificar la importancia de la pintura en la literatura francesa finisecular y sus huellas en el modernismo hispánico, empezando por Gautier, “caudillo de escuela” que

afirma rotundamente: “Todos hemos dejado los libros por los cuadros, y las bibliotecas por los museos”. Los pintores se consideran como tipos del gran artista, y Baudelaire los sigue en la historia, como a las máximas luces guadoras, “les phares”, en el poema de ese nombre. [...] Flaubert, las palabras que siguen: “No soy hombre de naturaleza... no comprendo nada de los paisajes que no tienen historia. Daría todos los ventisqueros por el Museo del Vaticano. ¡Allí sí se sueña”. [...] los hermanos Goncourt: “Cosa característica de nuestro ser es ésta de no ver en la Naturaleza nada que no sea un recuerdo o una memoria de arte” (Salinas, 2005: 93-94).

La influencia francesa en el modernismo, rasgo de importante relieve en todas las aproximaciones críticas al mismo, y, concretamente, la aspiración a la interrelación poético-pictórica, adquiere así en *Retratos antiguos* la propagación de una sensibilidad artística en el mayor esfuerzo por consumirla en el territorio hispánico, con la creación de un extenso museo poético-pictórico. El retrato pictórico centra esta traslación poética de A. de Zayas. Presente en gran cantidad de obras literarias de todos los tiempos y, paralelamente, de suma importancia, el género del retrato posee una escasa bibliografía crítica, más aún, en el campo de la literatura comparada que ahora nos ocupa (Bastons, 2000: 109)<sup>358</sup>. Puesto al servicio de cualquier obra, en *Retratos antiguos* representa una modalidad autónoma, fin mismo de la creación, diferenciado del retrato o autorretrato literario tan en boga durante el fin de siglo. Al igual que *Joyeles bizantinos*, *Retratos antiguos* adquiere en su título un valor simbólico que nos adentra en su estética parnasiana: el “retrato” pictórico -recordemos que el medallón poético fue muy genuino de los parnasianos-, como objeto artístico y en conjunción con las posibilidades estilísticas que ofrece el género para el desarrollo de una poesía parnasiana; y “antiguo”, predilección por el prestigio estético de lo lejano en el tiempo, característico de esta

---

<sup>358</sup> Bastons i Vivanco vuelve a incidir en este aspecto en un estudio posterior de 2008. Puede consultarse la bibliografía al respecto -alguna de la cual ya hemos mencionado- en Bastons, 2008.

escuela que tanto vuelve su mirada a culturas pasadas, elegidas por su riqueza histórica y artística y que, asimismo, enlaza con la crisis finisecular. La belleza de las antiguas civilizaciones forman *Les Trophées* de Heredia y buena parte de la mejor poesía de Leconte de Lisle, con un título tan cercano a Zayas como *Poèmes antiques*.

Auspiciado por Gautier, quien adivinaba “la introducción del arte en la poesía como uno de los signos de la nueva escuela”, cuyas “seductoras formas” se ofrecían como el medio para realizar el ansiado “sueño de belleza” (cito Salinas, 2004: 94-95), la presencia de las artes visuales en la literatura francesa aumenta ostensiblemente. El retrato literario en Gautier es una técnica muy recurrente: Cécile Avallone-Le Tourneau recoge la cifra de 108 retratos para sus cuentos fantásticos, creados muchos de ellos a partir de modelos plásticos (2004: 144 y 158); y el retrato pictórico es muy admirado: “Consagrar esos pinceles a realizar retratos” era el deseo del pintor frustrado de *Mademoiselle de Maupin* (2008: 133).

Así se figuraba el “retrato antiguo” en la original galería zayesca, amparado por el prestigio parnasiano. Los ejemplos anteriormente comentados sobre la relevancia del retrato pictórico como parte fundamental en el desarrollo de la ficción narrativa en Poe, Lorrain, d’Aurevilly o Wilde, demostraban el interés por el objeto artístico, protagonista de fondo de cada una de las tramas. Pero, también adquiere relevancia estética. En el capítulo cuarto de *Monsieur de Bougreton* (1897), Jean Lorrain pone en boca de su enigmático dandi los versos “Interminables son los encantamientos que procura la visión / de los viejos retratos femeninos del Louvre...” (2006: 61), para después disertar efusivamente sobre pintura. La sensibilidad embriagadora de Monsieur de Bougreton, asiduo de los museos europeos, está sometida por la herida del arte: “toda mi vida fui un triste y loco amante de los retratos antiguos” (Lorrain, 2006: 61). El héroe simbolista de Villiers de L’Isle-Adam, el conde Axel de Auersperg, en el drama póstumo *Axel*, alberga en la gran sala de su antiguo castillo de los primeros tiempos del medievo “trofeos de armas antiguas, oriflamas orientales, antiquísimos retratos de castellanas y de altos barones de Germania” (2001: 60). Después de la enfermiza sensibilidad de Des Essientes, Huysmans vierte sus reflexiones en Durtal, de su novela *Là-bas* (1891), personaje también obsesionado con la pintura. En su pequeño salón, “un viejo cuadro sobre tabla”, del que realiza una écfrasis, representa el único lujo. El arte antiguo y los detalles demodés también representaban el exquisito desdén del artista por los gustos del momento, como los dandis que Barbey D’Aurevilly dibuja en *Les Diaboliques*: “...adornado con objetos de arte antiguo que decían mucho en favor del gusto de los



condes de Savigny” (2002: 114). Mucho antes, en 1830, de la pluma de Víctor Hugo y en el triunfo romántico de *Hernani*, una galería de retratos que había fascinado al escritor en su estancia en el palacio de Masserano, en Madrid, lo ayudaría para componer la escena 6 del acto III (Zaragoza, 2002: 514).

La atracción por el “retrato antiguo” puede así, comprobarse en algún momento creativo de parnasianos, simbolistas y decadentes, observado desde el afán de una nueva sensibilidad. Para cerrar nuestro círculo expositivo, los siguientes versos del maestro Gautier, en la fecha temprana de 1836, bien hubieran podido servir de encabezamiento a los *Retratos antiguos* de A. de Zayas (2007: 52):

Vous, cependant, vieux portraits qu'on oublie,  
vous respirez vos bouquets sans parfums,  
et souriez avec mélancolie  
au souvenir de vos gallants défunts.

## • La correlación poético-pictórica: la escuela primitiva o prerrafaelista

En primer lugar, intentaremos hallar la correspondencia pictórica en el poema, aquello que J. M. Aicardo declaró no poder percibir y estaba reservado a una “suprema maestría” (1906: 395-396):

Y a la carga de condensar en cien sonetos cien retratos y cien biografías, quiso poner la sobrecarga de dar a cada composición el ambiente de la escuela pictórica que emulaba [...]

Declaro que, por miopía sin duda, no he echado de ver esa simetría y correspondencia exquisita. Tampoco lo extraño, porque haberlo conseguido se hubiera reputado como una suprema maestría.

Lo cierto es que los primeros comentaristas ya destacaron de *Retratos antiguos* la capacidad de trasposición pictórica, unida a la técnica parnasiana. Quintiliano Bueno aplaude “la sobriedad de trazos, la precisión matemática”, los sonetos “cincelados” (1903: 271 y 272). Manuel Machado, conocedor de las corrientes francesas, esbozó unas acertadas conclusiones ( ):

[...] De Heredia nadie sabe nada, sino su obra; ni se le ama ni se le detesta. Se le admira.

Así Zayas. Presentada la obra, abandona al lector. No llora, ni ríe con él. No exalta ni deprime. Cuando el hombre va a entusiasmarse, el artista arroja el cincel y se aparta de la labor, hasta volver sereno y frío. Su miedo grave es poner de lo suyo en el gran cuadro.

[...] *Retratos antiguos* produce el religioso silencio contemplativo. [...] Silencio, y una luz cenital, tibia, y sabiamente administrada... He aquí el tono general del libro. Ni otra emoción que la de la Pintura...

Desde una fiel poética parnasiana, el “yo” está ausente, en ningún momento aflora una primera persona, y cada soneto representa el retrato de un personaje evocado a través de la pintura sin trascender una cosmovisión del poeta. La ortodoxa adopción de este estilo tan sólo es perturbada cuando reluce alguna interpretación valorativa sobre la aportación histórica de algún personaje evocado. Así, el arte de la descripción, que no renuncia a la etopeya, se convierte en lo más admirable del libro<sup>359</sup>. Aquello que dejó escrito Antonio Machado, que le otorgaba a Zayas un puesto único entre los poetas de su tiempo por su maravillosa facultad de lo externo (2001: 172). La impasibilidad del

---

<sup>359</sup> “Es de admirar la precisión de los procedimientos descriptivos” (Phillips, 1989: 271).

poeta visual que traduce en emociones estéticas la serena contemplación de la pintura.<sup>360</sup>

En *Retratos antiguos*, los poemas que se corresponden con la escuela primitiva o prerrafaelista son las éfrasis de los italianos “Cecilia de Gonzaga”, de Pisanelo (p. 21), y “El condottiero”, de Antonello de Messina (p. 25), y el flamenco Van Eyck, “Una doncella” (p. 155). La adscripción de “primitivos” de estos retratos debe entenderse según el concepto artístico que el Prerrafaelismo británico irradió en la pintura y la literatura europea del fin de siglo. La Hermandad Prerrafaelita revalorizó el arte pictórico anterior a Rafael, de ahí sus temas medievales y la evocación de los artistas del quattrocento italiano, en paralelo rechazo a la vulgaridad burguesa y a la pintura academicista que trascienden con su refinamiento esteticista<sup>361</sup>. El alejamiento temporal, junto con el conocimiento de determinadas artes y culturas, ese sentimiento de “otredad” y de rechazo al mundo presente, era parte del equipaje estético que simbolizaba el ideal de elevación aristocrática del artista fin de siglo. Como expresa Rubén Darío para uno de sus “raros”, Gean Moreas (1956: 142):

Tal como los ritos musicales de Bayreuth Meca de los wagneristas, o como las excelencias delicadas del arte pictórico de los primitivos, las poesías del autor de *Pelerin passionné* necesitan, para ser apreciadas en su verdadero valor, de cierto esfuerzo de intelecto y de cierta iniciación estética.

Por el “sendero extravagante” (Villena, 2001: 74) de este esteticismo finisecular alza su voz el personaje de Huysmans en *La-bàs*, que delira con la época más elevada del medievo, gustador de su historia y de su arte<sup>362</sup>.

La Edad Media y el arte de los primitivos presentan así, un modelo estético al modernismo hispánico<sup>363</sup>. En el año de la eclosión modernista, A. de Zayas se sumaba

---

<sup>360</sup> Recordemos, una vez más, las palabras de J. M. Aguirre (1980: XII): “La mejor poesía de Zayas es, ciertamente, un conjunto de cuadros, procedentes o no de modelos pictóricos, en los que no se sabe qué admirar más, si la capacidad de observación y descripción del autor, o su habilidad para, escribiendo “poesía impasible”, hacer que, bajo la “helada suspensión” de sus cuadros, palpite la emoción, desnuda de aspectos sentimentales, pura y sencillamente estética. La obra de Zayas es un espléndido ejemplo del tipo de imaginación literaria capaz de traducir en formas verbales las experiencias de la vista”.

<sup>361</sup> En nuestro estudio sobre *Joyeles bizantinos* ya adelantamos el concepto de prerrafaelismo y su convergencia con el parnasianismo y el decadentismo.

<sup>362</sup> “Acorralándose en esas ideas, para acercarse a ese ideal que a pesar de todo quería alcanzar, acababa por zigzaguear, por bifurcar y detenerse en otro arte, la pintura. ¡En ella encontraba el ideal plenamente realizado por los Primitivos” (Huysmans, 2002: 20).

<sup>363</sup> Volviendo con Rubén Darío y *Los Raros*, muestrario de los gustos e influencias en un poeta clave del modernismo, un escritor medieval se incluye en la galería de semblanzas, Fra Domenico Cavalca (1270-1342), que posibilita el correlato prerrafaelista. En “El reino interior” de *Prosas profanas*, Fra Domenico Cavalca se cita como ejemplo de interrelación artística en un poema de clara evocación prerrafaelista:

con estos sonetos a la poetización del medievo -ya en un tránsito hacia el Renacimiento- en la recreación de varios retratos pictóricos y personajes de su historia. La poesía de Rubén Darío, de los hermanos Machado<sup>364</sup> o de F. Villaespesa también escogió alguna vez, entre las vertientes del ecléctico modernismo, la dirección esteticista de la Edad Media, como también la ambientación prerrafaelista de *La sonata de primavera* de Valle-Inclán.

- **Pisanello (1380-1395 – 1455)**

Los dos sonetos que abren el museo poético son los más “antiguos” de los retratos italianos de la galería zayesca, según la organización cronológica del libro. Con el primero de ellos, “Cecilia de Gonzaga”, de Pisanello, nos enfrentamos a un problema que asomará en ocasiones, la identificación del retrato pictórico<sup>365</sup>:

---

“Un camino. La tierra es de color de rosa, / cual la que pinta fra Domenico Cavalca / en sus Vidas de santos” (1999: 79).

<sup>364</sup> López Estrada ha dedicado sendos estudios a Darío y los Machado en relación a su medievalismo (cf. Bibliografía).

<sup>365</sup> El contenido de una conferencia a la que no he podido acceder podría ilustrar este aspecto: Manuel Mortari, “Los *Retratos antiguos* de A. de Zayas: una aproximación museológica”, en las jornadas “Poesía e imagen en la encrucijada de entresiglos (1870-1920)”, celebradas en la Universidad Complutense de Madrid los días 8 y 9 de mayo de 2008.

Sobre un tapiz de imaginarias flores  
vese estampada la convexa frente.  
y el rígido perfil adolescente  
de una virgen de pálidos colores.

Numen de provenzales trovadores,  
o de un tríptico imagen inocente,  
su impúber seno palpitar no siente  
a impulsos de la fe ni los amores.

El cabello raquíptico tirante  
circunda en vueltas mil cándida cinta,  
como corona del marqués mantuano.

Alma así de una edad agonizante,  
a la heredera de Gonzaga pinta  
el arte ingenuo del pintor Pisano.



Según el rótulo de A. de Zayas, el poema alude a la medalla que el artista realizó de Cecilia Gonzaga, pero sus versos sugieren la pintura sobre tabla “Retrato de una princesa de Este”, donde se han disputado la identificación Margherita Gonzaga y Ginevra de Este. Seguramente, se trata de una confusión del poeta<sup>366</sup>, aunque podríamos formular una oculta sutileza. Se trataría de la evocación conjunta de tres obras de Pisanello: en primer lugar, de la medalla retrato, idónea por su carácter primitivo para empezar el recorrido artístico<sup>367</sup> y por sus reminiscencias parnasianas -la labor de orfebre y sus severas formas-; en segundo lugar, la écfrasis propia del cuadro de Margherita; y, en tercer lugar, la evocación de la ausente Ginevra de Este a partir del siguiente soneto, “El condottiero”, una situación del poema en el libro que representaría una velada alusión a su matrimonio, pues su esposo fue el temible condottiero Segismondo Malatesta, cuya efigie también estampó Pisanello en una medalla, de la que J. M. de Heredia escribió un soneto -“Medalla”- que guarda estrecha relación con el de Zayas. Además, el final sorpresivo de “El Condottiero”: “saca el puñal e impávido lo blande”, podría aludir al asesinato de Ginevra a manos de su esposo Malatesta. Al margen de estas posibilidades, quizá difíciles de sustentar, el análisis del soneto debe limitarse a la écfrasis de “Retrato de una princesa de Este” y a la evocación de Cecilia Gonzaga.

<sup>366</sup> Almudena del Olmo y F. J. Díaz de Castro han sido quienes han reparado en ello (2008: 185).

<sup>367</sup> Pisanello fue el gran medallista que alumbró el camino de este arte durante la época plenamente renacentista.

La ausencia de color en el poema podría aludir a la medalla de Pisanello, aunque este dato se extiende también a los siguientes poemas, el citado “El condottiero” y las écfrasis de Leonardo, con lo que trataría el poeta de sugerir el trazo escultural del primer Renacimiento, amplificando esta técnica traspositiva para diferenciarla del periodo clásico, cuando surge la escuela veneciana. En el prólogo, A. de Zayas argumentaba esta idea para la escuela italiana: “cuidadoso de la redondez del periodo y de la tersura de la forma de evocar las esculturas que estampó en el lienzo el Renacimiento italiano” (14). La única mención cromática en “Cecilia de Gonzaga” deriva de la hierática posición del retrato, “y el rígido perfil adolescente / de una virgen de pálidos colores”, y de un detalle, el color de la cinta que recoge el cabello: “cándida”. Antonio Machado percibió esta correspondencia, donde la poesía zayesca administraba sabiamente el paso de la línea al color (2001: 174):

Sus retratos florentinos reflejan el alma del Renacimiento, por medios que todavía corresponden a un ideal escultórico: pureza y precisión de contornos. En ellos la palabra esculpe y dibuja. [...]

En los retratos de pintores venecianos que Zayas describe, asistimos al gran adelanto de la pintura, en que el color y el matiz adquieren más importancia que la línea.

Queda así trazada una evolución pictórica en los sonetos de A. de Zayas. En la écfrasis del cuadro de Pisanello, el estilo gótico-renacentista del pintor está ampliamente sugerido. De su célebre maestría en el arte del retrato -de su época en Ferrara durante casi diez años, a partir de 1438- representa un magnífico ejemplo la “Princesa de Este”, conservado en el Louvre. La vinculación del soneto zayesco con esta pintura se percibe desde el primer verso, que nos sirve además para diferenciarla de la citada medalla de Cecilia Gonzaga. En dicho verso, “Sobre un tapiz de imaginarias flores”, el poeta describe cuál es el marco del retrato en una expresión que condensa el estilo pictórico de Pisanello. La delicadeza ornamental, idealista y simbólica del fondo de flores, carente aún del concepto de perspectiva que introducirá el cinquecento, está con acierto expresivo en este endecasílabo. El segundo verso, “vese estampada la convexa frente”, intensifica la sensación de proximidad entre la figura retratada y el fondo. Así, éste funciona como molde decorativo de una hierática figura, ya introducido anteriormente con la preposición “Sobre” y con la asimilación esteticista de “tapiz”. El detallismo y la precisión del dibujo de Pisanello, así como el retrato tomado de perfil, típico de este periodo pictórico -y no carente de reminiscencias del arte más antiguo- y de las

medallas, se traslada al poema con exactos epítetos: “convexa frente”, “rígido perfil adolescente”, “impúber seno” y “el cabello raquíptico tirante” que, fiel a su modelo, “circunda en vueltas mil cándida cinta”.

La recreación medieval del soneto también aúna la imagen típicamente prerrafaelista, “de una virgen de pálidos colores”, con los símiles literario, “numen de provenzales trovadores”, y artístico, “o de un tríptico imagen inocente”. Al mismo tiempo que el soneto se convierte en una descripción precisa, la percepción prerrafaelista adoptada en él logra un salto hacia el misterio con la envolvente sugestión artística con que los esteticistas británicos revalorizaron los primitivos italianos. La traslación literaria se adscribe así a este imaginario poético: la dama estampada entre flores imaginarias como una pálida virgen, hierática e indolente<sup>368</sup> -“su impúber seno palpitar no siente / a impulsos de la fe ni los amores”-, perteneciente a un mundo anterior donde su belleza era cantada por trovadores o reproducida en trípticos.

La adolescente Cecilia Gonzaga, imagen de inocencia y pureza, sirve también como correlato pictórico de la ingenuidad de los primitivos, en los albores del arte renacentista. Los atributos de la joven aristócrata contribuyen así a concretar el estilo artístico trasladado al poema -“perfil adolescente / de una virgen de pálidos colores”, “imagen inocente”, el “impúber seno”, el “cabello raquíptico tirante”-. El único color que presenta la paleta poética, el blanco -“pálidos colores”, “cándida cinta”-, completa la evocación de la pintura de los primitivos, sugerente en tonos blancos y rosados.<sup>369</sup> Finalmente, el soneto se cierra con perfecta armonía parnasiana. El último y aliterado verso sirve de firma al marco del texto y resume con el calificativo más sincrético y expresivo la visión prerrafaelista del quattrocento: “a la heredera de Gonzaga pinta / el arte ingenuo del pintor Pisano”.<sup>370</sup> Dicha firma representa además un homenaje explícito del poeta, recurso empleado otras cuatro veces en *Retratos antiguos* para los

---

<sup>368</sup> Parece evidente la reminiscencia con la “Ofelia” de Millais.

<sup>369</sup> Como señaló López Estrada para la écfrasis de Manuel Machado en “La Anunciación” de Fra Angélico. Así pinta Rubén Darío los pies de las mujeres prerrafaelistas sobre el suelo de “El reino interior”: “sobre el rosado suelo, como una flor de nieve” (1999: 80). Para realizar una composición al estilo de Perugino, Julián del Casal explicaba de la siguiente manera las características poéticas de la misma, típica efigie prerrafaelista: “[...] trazaba la figura de una joven novicia que se paseaba, al claro de luna, por los jardines de un claustro italiano, formando ramilletes de lirios y violetas. Allí todo era lila, blanco, ámbar y azul.” (cito Fuente Ballesteros, 2011: 254).

<sup>370</sup> Pisanello fue de los primeros pintores preocupados en firmar sus obras: *Opus Pisani pictoris*, figuraba en sus medallas. Por otro lado, así sintetiza Juan Ramón Jiménez la evolución pictórica gótico-renacentista: Primitivos, ingenuidad. Renacimiento: perfección (1999: 207).

pintores Leonardo, Tintoretto, Greco y Goya. En nueve ocasiones más, el nombre del artista aparece, generalmente en los tercetos, sin que suponga el cierre del poema.<sup>371</sup>

Para terminar el comentario a “Cecilia de Gonzaga”, conviene subrayar ya desde el primer soneto, la notoria influencia del poema de Verlaine “César Borgia. Retrato de pie” en las éfrasis posteriores, sobre todo, en A. de Zayas y en el citado caso de Manuel Machado. Curiosamente, el primer retrato zayesco empieza con idéntica fórmula verlaniana, pintando el fondo del cuadro para destacar luego al protagonista: “Sur fond sombre noyand un riche vestibule / [...] le duc César, en grand costume, se détache” (2003: 104).

#### - **Antonello de Messina (1430-1479)**

En el siguiente soneto, “El condottiero”, de Antonello de Messina, la atención poética no se centra tanto en la trasposición de este ecléctico pintor, que realizó el retrato durante su periodo veneciano (1475), cercano ya a las soluciones pictóricas del cinquecento, como en la interpretación psicológica del personaje que, asimismo, también está con fuerza sugerida en el cuadro del Louvre. La figura del condottiero, importante en la historia de las ciudades-estado italianas desde el medievo hasta bien entrado el siglo XVI, nos remite a ese periodo de transición de la pintura renacentista. Los rasgos físicos descritos en el poema se armonizan con el retrato moral del personaje<sup>372</sup> y vienen informados mediante la traslación cromática de las pinceladas de A. de Messina. El “labio carmín” es fiel al cuadro y soporta una gran carga pictórica y emocional en ambas obras al descifrar el furor latente del personaje. Pero más interesante parece, en cuanto al sentido pictórico del poema, la correlación entre el contraste de luz y color que A. de Messina funde en sus lienzos preludiando la venida de Leonardo, y los dos primeros versos: “Arden los ojos de la faz lampiña / tostada por el sol del Condottiero”. Este detalle, el atezado rostro del condottiero y el brillo de sus

---

<sup>371</sup> Este recurso también lo utilizaría Manuel Machado en *Apolo*, “Carlos V. Tiziano”. Jean Lorrain había escrito un breve poema, expuesto en el relato “Ophelius” (1893), que en la ficción aparecía en el reverso de una fotografía de la *Primavera* de Botticelli, cuyo cierre era más explícito: “picado de azul, firmado ‘Botticelli’” (2009: 106). En el citado antecedente de Pacheco, Baltasar de Alcázar utilizó el nombre del artista para cerrar varias composiciones (Pacheco, 1985: 189 y 288).

<sup>372</sup> Esta recurrente característica del poemario será analizada más adelante, así como el espíritu de este retrato poético, que guarda relación con sendos poemas de Manuel Machado y J. M. de Heredia.



ojos, sugiere cierto estilo del pintor, aunque la luz principal del cuadro esté sometida por otros factores. El poeta ha cargado los ojos del personaje de una doble intencionalidad, la que responde a la trasposición pictórica, que, sin ser exacta, solo en el detalle consigue el efecto totalizador, y la que muestra la vehemencia del guerrero.

- **Jan Van Eyck (1390-1441)**

Con “Doncella alemana”, de Jan Van Eyck, Antonio de Zayas se adentra en el universo pictórico de los primitivos flamencos. El soneto, ejemplo de la variedad más descriptiva del poemario, recrea en la actitud espiritual y en los atributos externos de la retratada el clima artístico del pintor y su época en un cuadro, no obstante, difícil de identificar pero fácilmente reconocible en la órbita del llamado gótico internacional y de la pintura de los primitivos flamencos:

Una corona de trenzado lino  
orla el marfil tomado de su frente,  
su pupila es azul, y transparente  
la oreja como un viejo pergamino.

Traje de negro terciopelo fino  
reviste el seno cándido naciente,  
y reliquias exóticas pendiente  
lleva al cuello cual santo peregrino.

Está sobre el marmóreo pavimento  
ante un dorado tríptico de hinojos  
que reproduce escenas redentoras;

riega con llanto el rostro macilento  
y con mística fe, clava los ojos  
en su gótico Libro de las Horas.

Sin representar un motivo religioso, como anunciaciones o variadas escenas bíblicas propias del momento artístico, la escena transmite la espiritualidad del gótico en el detalle de una aristócrata mujer de arrebatador misticismo. Los versos que cierran el segundo cuarteto, “y reliquias exóticas pendiente / lleva al cuello cual santo peregrino”, preparan la escena religiosa del poema en que se enmarca el retrato: “Está sobre el marmóreo pavimento...”. La religiosidad de la dama discurre entre el

imaginario artístico de los primitivos. El tríptico era un formato usual en el gótico flamenco, con su temática religiosa y su ubicación en los interiores de los templos. Del poema zayesco incluso puede interpretarse que la dama en cuestión forma parte de uno de los laterales y las “escenas redentoras” ocupan la parte central. La amarga actitud de la dama, en un acto de posible contrición, reproduce un estado de ánimo espiritual genuino de esa sincera religiosidad que transmitía el arte primitivo. En su acierto parnasiano, Zayas logra terminar el soneto con una alusión a un objeto que despierta múltiples significaciones. El “gótico Libro de Horas”, típico del arte de los miniaturistas, acumula otra referencia al arte primitivo y a la devoción cristiana medieval a través de un objeto que era minuciosamente trabajado con iluminaciones y motivos ornamentales y que, además, halla una correspondencia con la estética parnasiana y el “ut pictura poesis”.<sup>373</sup>

Como en “Cecilia de Gonzaga”, la ingenuidad de los primitivos se reproduce también en la pura adolescencia de la doncella: “su pupila es azul” y, en idéntica observación, “el seno cándido naciente”. Su juventud candorosa, imagen de otro tiempo histórico-artístico, ya lejano, a diferencia del retrato de Pisanello, es tempranamente susceptible de un sentimiento espiritual. El poeta podría estar exponiendo, según la confrontación de estas dos éfrasis, su percepción de un paganismo italiano y una religiosidad más profunda en los flamencos. La sugestión de una joven dama perteneciente a un arte antiguo logra un momento de delicada combinación en el símil “transparente / la oreja como un viejo pergamino”<sup>374</sup> que, asimismo, informa sutilmente de la posición típica del retrato flamenco, ligeramente girado sobre sí mismo. Los tonos blancos y dorados son aludidos mediante sustantivos: “trenzado lino”, la transparencia de la oreja como “viejo pergamino”, “orla el marfil tomado de su frente” -e incluso el colorido del “gótico Libro de Horas”-, a excepción del “dorado tríptico”, y contrastan con el “traje de negro terciopelo fino”, expresión más atenta en significar la imagen de austera elegancia de la nobleza, muy recurrente a lo largo del poemario.

La mujer devota, a la moda flamenca, de rodillas en el suelo en actitud orante, con toda la iconografía prerrafaelista, también pudo hallarla A. de Zayas en el largo

---

<sup>373</sup> En las páginas que Rubén Darío dedicó a su viaje a Italia, en 1900, encontramos esta escena de religiosidad artística protagonizada por él mismo: “Observo que para poder rezar convenientemente delante de estas pinturas [artistas primitivos] sería preciso un libro de horas escrito en verso por Dante Gabriel Rossetti, o un antifonario de Ruskin, o de su vicario francés Robert de Sizerenne” (cito López Estrada, 1979: 99).

<sup>374</sup> El “Tríptico de la familia Sedano”, de Gerard David, conservado en el Louvre, cuya figura de la izquierda del panel se asemeja bastante a la descripción de “Doncella alemana”, lleva un velo transparente que cae a ambos lados de la cabeza, pasando cerca de la oreja.

poema de Théophile Gautier “Melancholia” (*La Comédie de la Mort*), basado en una écfrasis de Durero precedida de la descripción de las purezas virginales comunes en la escuela primitiva (1970: 83):

J'aime les vieux tableaux de l'école allemande;  
Les vierges sur fond d'or aux doux yeux en amande,  
Pâles comme le lis, blondes comme le miel,  
Les genoux sur la terre, et le regard au ciel, [...]

Los tonos blancos y dorados, con la inmaculada blancura de las angelicales mujeres: “pâles comme le lis”, “croisant leurs blanches mains sur leur blanche poitrine”; el símbolo de pureza en el azul de los ojos -amén del color modernista, rubendariano-: “Que de virginité, que d'onction divine / dans ces pâles yeux bleus, où le ciel se devine!”; el estado místico que asume el sufrimiento terrenal y presagia la posible salvación, con la mirada fija en el libro espiritual:

Tout ce peuple mystique au front grave, à l'œil calme,  
Qui prie incessamment dans les Missels ouverts, [...]  
Sur tous ces fronts pâlis, sous cet air de souffrance  
Brille ineffablement quelque haute espérance;  
L'on voit que tout ce peuple agenouillé n'attend  
Pour revoler aux cieux que le suprême instant;

el poderoso arte católico de la escuela alemana, en comparación con los italianos, más cerca de lo profano:

Leur bouche rit souvent d'un sourire profane,  
Et parfois sous la vierge on sent la courtisane,  
On sent que Raphaël, lorsqu'il les dessina,  
Avait, passé la nuit, chez la Fornarina.  
Ces Allemands ont seuls fait de l'art catholique,  
ils ont parfaitement compris la Basilique;

y la belleza virginal, la inocencia y la ingenuidad de los primitivos que los diferencia de Rafael y sus continuadores: “Ses madones n'ont pas, empreint sur leur beauté, / ce cachet de candeur et de sérénité”, “Toute jeune de charme et de naïveté”. Otros poetas franceses acudieron también a esta escenografía pictórica que el esteticismo finisecular interpretó de los primitivos. En el breve poema de Jean Móreas, “Dans la basilique”, de *Les Syrtes* (1884), la virginal figura está ataviada de palideces y ojos azules ante los misales (1907: 63):

Dans la basilique où les pâles cierges  
font briller les ors du grand ostensor,  
sur les feuillets des missels à fermoir  
courent les doigts fins des pudiques vierges.  
Elle t'attendait, la vierge aux yeux bleus,  
mais tu n'as pas su lire dans ses yeux-  
dans la basilique, aux clartés des cierges.

Otro texto de elementos prerrafaelistas cercanos a “Doncella alemana” es “Extase”, de Albert Samain -en *Au jardin de l'Infante* (1893)-, que extrae de los “cuadros antiguos” una imagen de mujer devota, de rodillas en sus rezos, hierática, para representar el amor ideal, con un giro final de morbosidad decadente (1993: 220):

Comme ceux-là qu'on voit dans les anciens tableaux,  
mains jointes et nu-tête, à genoux sur la pierre,  
je vou

La iconografía femenina y angelical del prerrafaelismo configura así, ambos sonetos, “Cecilia de Gonzaga” y “Doncella alemana”. Antonio de Zayas se muestra como claro ejemplo de la incidencia prerrafaelista en el modernismo hispánico, hecho nunca destacado, cuyas experiencias poéticas se remontan más allá del universo pictórico de los poemas de Rubén Darío y los hispanoamericanos<sup>375</sup> o de las primeras muestras modernistas españolas, y asientan su influencia directa en Gautier, particular crítico de arte y agitador poético del poema efrástico parnasiano, y sus seguidores.

---

<sup>375</sup> Aunque, evidentemente, también existen modelos. En las prosas pictóricas de “En Chile”, de *Azul...*, Darío describe una escena de resonancias prerrafaelistas en “Al carbón” en la que una mujer vestida de negro -“bella faz de ángel”, “en su frente una palidez de flor de lis”, “pálido rostro de virgen” (2007: 133-134)- ora en una iglesia.

## • La correlación poético-pictórica: la escuela italiana

La sección “La escuela italiana”, como las restantes del poemario, se organiza de forma cronológica y el itinerario poético-pictórico desde los quattrocentistas Pisanello y Messina hasta el barroco Carlo Maratta. En la elección de pintores se percibe una clara predilección por la escuela veneciana, fundamentalmente Tiziano y Tintoretto, que completan catorce sonetos. Leonardo y Rafael anteceden a estos maestros venecianos y Veronés cierra las éfrasis renacentistas. Los cuatro “Anónimos” de la sección son, seguramente y como se tratará de demostrar, surgidos de la órbita veneciana, salvo el “Retrato florentino” que el mismo Antonio de Zayas aventura atribuir a Leonardo.

### - Leonardo da Vinci (1452-1519)

En el “Prólogo” de *Retratos antiguos* establecía el poeta la correspondencia entre la escultura y la pintura del Renacimiento, “cuidadoso de la redondez del periodo y de la tersura”. La inexactitud de estos argumentos los esclarece el mismo autor en los sonetos dedicados a Leonardo y, en menor medida, a Rafael. A. de Zayas pretende, como explicó A. Machado en su reseña de *Retratos antiguos*, evocar en los retratos florentinos un ideal escultórico basado en la “pureza y precisión de contornos. La palabra esculpe y dibuja” (Machado, 2001: 174), en completa analogía parnasiana<sup>376</sup>. Los siguientes poemas venecianos cobrarían significaciones artísticas diferentes, según la evolución del Renacimiento. La éfrasis leonardina de “Lucrecia Crivelli” (p. 29), que se corresponde con el cuadro del Louvre “La belle ferronière”<sup>377</sup>, es la más próxima a esta poética florentina:

---

<sup>376</sup> “[...] se acercan más [los sonetos de *Retratos antiguos*] a la frialdad escultural de las estatuas que al ambiente caldeado de las pinturas” (Aicardo, 1905: 396).

<sup>377</sup> A. de Zayas identifica la obra con una de las posibles damas que se han disputado el retrato, Lucrecia Crivelli, amante de Ludovico Sforza, “El Moro”, mecenas de Leonardo.

Cual si fuese una toca, su cabeza  
cubre en dos bandas dividido el pelo  
y sus ojos vivísimos, recelo  
dicen mirando con viril firmeza.

Las líneas de su rostro, la dureza  
emulan del cincel de Donatello,  
y un corpiño de oscuro terciopelo  
su busto encuadra de gentil belleza.

Una fina cadena rutilante  
lleva del cuello escultural pendiente  
del firme seno a terminar delante;

y diadema de la sien luciente,  
engarza un hilo de oro un diamante  
astro en el cielo de su tersa frente.



El léxico del poema nos remite al propio lenguaje y al taller del artista: “Líneas de su rostro”, “dureza”, “cincel de Donatello”, “su busto encuadra”, “cuello escultural”, “firme seno”, “tersa frente”. La pintura escultural está firmemente representada mediante la utilización de este léxico. El poeta esculpe y dibuja, las líneas se corresponden con formas esculturales, la delicadeza pictórica con la dureza marmórea. Pero también las soluciones rítmicas y la descripción propia del cuadro consiguen tal efecto. Así, la “cabeza / cubre en dos bandas dividido el pelo”, contribuye a organizar el dibujo del retrato; la “viril firmeza” de Lucrecia Crivelli denota, además de su interpretación psicológica, el trazo seguro del pincel, la solidez de los contornos; y el apretado corpiño “encuadra” el rostro de la retratada, un “busto” que sugiere la ambivalencia pictórica y escultural. Los mismos procedimientos encontramos en “La Gioconda” (p. 30), que posee una “risa de mármol” y Leonardo “la esculpe de su espíritu en el fondo”. En “El cardenal de Ferrara” (p. 33), el pincel de Rafael “las líneas esculpió de su semblante”, y se alude a su “vaga expresión” como de “estatua fría”. Los símiles esculturales a partir de Tiziano, el siguiente pintor de la colección, se estilizan para representar la suavidad y blancura de la piel: “El alabastro de su cutis tinto” (p. 41), “el pecho blanco como mármol duro” (p. 45).

Con el soneto dedicado a *La Gioconda*, obra harto conocida, A. de Zayas omite cualquier descripción para adentrarse en la significación del retrato como paradigma del Renacimiento. Tan solo la obligada mención a la enigmática sonrisa -y al “cristal de la

pupila”- que cifra todos los acercamientos interpretativos y la permanencia de misterio en la sensibilidad humana. La etapa finisecular no fue ajena a esta atracción leonardesca, desde Gautier, los simbolistas y decadentes, los estudios británicos de Ruskin, Pater y los prerrafaelistas, hasta la patria de la obra maestra en cuestión, donde D’Annunzio la revalorizaría desde planteamientos distintos a los académicos italianos<sup>378</sup>. Leonardo sería uno de los “faros” de Baudelaire, quien no se resistió en aludir a la *Gioconda*: “où des anges charmants, avec un doux souris / tout chargé de mystère” (“Les Phares”, 2000: 102). En el ámbito hispánico, Rubén Darío debió ejercer cierto impacto con el poema “Salutación a Leonardo”, aparecido en la modernista *Electra* en abril de 1901, más tarde incluido en *Cantos de vida y esperanza*, donde tampoco faltaría la mención expresa al famosísimo retrato.

La *Gioconda* de A. de Zayas representa el momento clásico por antonomasia del Renacimiento, cuyos orígenes fundamentales descienden directamente de la cultura greco-latina. La pincelada escultural en el poema evoca, como expusimos, el arte florentino, pero aquí subyace también con una envolvente sugerencia del arte clásico, que nos remite a la medida, a la proporción, a la serena contemplación -“En noche azul de inspiración tranquila”- de la escultura griega, aún alejada de turbadores helenismos y en posible analogía con la pintura veneciana y con la escuela manierista que discurrirá por la galería poética. Así, “el olímpico irónico contento” de la *Gioconda* glorifica la sonrisa leonardesca, que “siglos y siglos desfilar presencia”, cargada del prestigio acumulado al paso de los tiempos. La citada “risa de mármol” es la inevitable referencia para centrar toda la significación artística: “es la esencia / del alma del gentil Renacimiento”. La autoridad pagana de esta sensibilidad se manifiesta abiertamente en los versos aliterados “y vaga por sus labios la cadencia / de un pagano cantar de vago acento”, que evocan, asimismo, el misterio de su sonrisa. La impresión decisiva de la *Gioconda* en el arte renacentista se completa con la interpretación de su pensamiento, “que eternizó las artes de Florencia”. La fascinación por el gesto enigmático y sugerente de la boca, que describe un preciso instante, está impreso en el poema zayesco con la atribución marmórea de su risa y con una expresiva manifestación del genio pictórico que sabe captar un momento sublime: “A través del cristal de la pupila / sorpréndela el pincel”. Se cierra el soneto con un sintagma sencillo que revela la identidad del retrato,

---

<sup>378</sup> D’Annunzio fue un autor muy atraído por Leonardo. Pueden comprobarse las referencias leonardescas desde los mismos títulos de sus obras: de 1898 es la tragedia *La Gioconda*, y en 1895 publicó la novela *Le vergini delle rocce*.

“la esposa de Francesco del Giocondo”, que encaja perfectamente en un endecasílabo cuya naturalidad consigue un gran efecto, en esta ocasión, en claro vínculo con el clasicismo renacentista<sup>379</sup>.

- **Rafael Sanzio (1483-1520)**

Para completar las éfrasis florentinas Antonio de Zayas elige cuatro retratos de Rafael Sanzio, famosos e identificables menos el misterioso “El joven rubio” (p. 36). El homenaje explícito del poeta acude en “El cardenal de Ferrara” (p. 33) y en “Baltasar Castiglione” (p. 34). Ambos guardan cierta semejanza con la grandilocuencia barroca: “la omnipotencia del pincel de Urbino”, en el primero; “Y ciñe más laureles el Urbino / Pincel a Baltasar de Castiglione / que el ingenio sutil de *El Cortesano*”, en el segundo. Sin embargo, subyace a esta coraza panegírica un ingenioso juego lingüístico en el retrato cardenalicio y una valoración artística emparentada con su poética de la éfrasis en el cortesano. Ante la dualidad cristiana y pagana del cardenal -de trascendencia muy modernista- surge la omnipotencia del artista, creador de la Belleza. En cuanto a “Baltasar de Castiglione”, caballero noble, diplomático y escritor como A. de Zayas, el arte de la pintura relega a un segundo plano la literatura, aparente mensaje, como dijimos, en una obra concebida desde el laude pictórico.

Cuidadosa la organización del poemario, el más antiguo de los retratos, “El cardenal de Ferrara”, inicia la galería rafaelesca. El soneto evoca -muy posiblemente- al cardenal anónimo del Prado y representa, en el muestrario poético, el último ejemplo del citado ideal escultórico de la pintura renacentista. El retrato pictórico, de gran penetración psicológica, se sucede en un poema de igual medida interpretativa. Quizá por este motivo, plenamente alcanzado, los hermanos Machado lo transcribieron en sus respectivas reseñas como el soneto modélico de la éfrasis zayesca<sup>380</sup>. La minuciosidad de la pincelada, el gran detallismo de las facciones del rostro, en correspondencia con la

---

<sup>379</sup> Como expuso F. López Estrada para el verso de Manuel Machado de *Apolo*, “la reina doña Juana de Castilla”: “[...] el sintagma sencillo, directo, tomado de la prosa cronística, que es endecasílabo “por casualidad”, pero, por eso mismo, de gran efecto” (1977: 104).

<sup>380</sup> “digno cuadro del inmortal Rafael” escribirá Manuel Machado (1903: 265). Para Antonio Machado, 1903: 248. También se reproduce en la reseña de Zeda, 1902: 375. En la única *Historia de la Literatura* donde se incluye un capítulo a A. de Zayas, “El cardenal de Ferrara” se considera “el más logrado de la serie” (Pedraza y Rodríguez, 2001: 285).



mencionada impresión escultórica, se trasladan al final del poema: “las líneas esculpió de su semblante”, pero viene matizado en el siguiente verso: “y la vaga expresión de estatua fría”, que consigue esa imprecisión pictórica que lo aleja de la obra escultórica a la que es análoga y acumula otra observación para sugerir el alma del retrato, aspiración última del texto: “sugestiona las almas todavía”, endecasílabo que cierra la composición como una firma intencionada de la interpretación poética. El “gesto florentino” del cardenal ahonda más en la procedencia artística que geográfica, puesto que es el personaje de la pintura quien perdura en el tiempo. El poeta además, ha sabido encajar perfectamente el epíteto “florentino” en la parte más descriptiva<sup>381</sup>, justo antes del último verso, que se convierte en una afirmación de cómo el frío, formalista y rígido parnasianismo, desde su búsqueda del goce estético, puede trascender hacia la interpelación de los estados interiores.

Los otros tres sonetos dedicados a Rafael coinciden en aspectos recurrentes en el poemario: la atención a la mirada del retrato y al contraste de color, sobre todo, a partir de las tonalidades oscuras del ropaje y la luz que emanan los ojos o algún detalle del cuadro. Así, en “Baltasar de Castiglione” el “negro gorro” frente a “destellan vívidas miradas / y de rubio color barbas rizadas”, y el “Negro tabardo” frente a “las manos pálidas cruzadas”. Del mismo modo, en “Andrés Navagero” (p. 35) el negro gorro resalta “sus pupilas de mirar ardiente”<sup>382</sup>. Más interesante se muestra su segundo cuarteto, donde se pinta una imagen visual en la que el poeta describe su impresión óptica sobre la incidencia de la luz en el rostro del personaje:

Carmíneo el labio que desdén fulmina;  
y hay en su faz de gladiador valiente  
los ocres tintes con que el sol poniente  
los troncos de las selvas ilumina.

El resultado, aunque inserto en una particular metáfora visual, es ajustado al claroscuro de esta pintura y ofrece una formulación poética del color más elaborada.

El posterior retrato de Rafael corresponde al titulado en el poemario “El joven rubio”:

---

<sup>381</sup> La mención de la escuela pictórica mediante un hábil y elocuente adjetivo es una fórmula efectiva para sugerir rápidamente un estilo artístico. Así Baudelaire, por ejemplo, en “Le masque”, poema que trata una “Statue allégorique dans le goût de la Renaissance”, se inicia de esta manera: “Contemplons ce trésor de grâces florentines” (2000: 136).

<sup>382</sup> Otros muchos ejemplos salpican el poemario de contrastes entre negros y blancos: “Luce blanco el jubón, negro el tabardo” (40), “El gorro negro, pálido el semblante” (54).

Es su expresión de pálida doncella  
del opaco país de Lombardía;  
dorado el pelo cual la luz del día  
que entre la nieve de su tez destella.

La mirada dulcísima, y en ella  
se concentra su joven fantasía,  
y un gesto de ideal melancolía  
vaga en los labios de su boca bella.

El codo descansando en la ventana  
y el semblante en la palma de la mano,  
orla su nívea sien negro birrete;

y es su precoz espíritu italiano,  
perdido en los enigmas del mañana,  
de una ilusión erótica el juguete.

La identificación de este personaje podría responder al joven banquero florentino Bindo Altoviti. Olmo Iturrarte y Díaz de Castro han señalado rasgos atípicos en el soneto zayesco en cuanto a los versos “El codo descansando en la ventana / y el semblante en la palma de la mano”, dado que “los retratistas del Renacimiento italiano no reflejan interiores ni parecen considerar digna esa posición para un retratado”, por lo que no se puede clarificar qué pintura se describe (2008: 186). No obstante a estas observaciones, el soneto traslada toda la esencia del retrato citado<sup>383</sup>. Los mencionados rasgos atípicos podrían estar causados por ese vuelo de la fantasía a que alude A. de Zayas en el prólogo. “Inexactitudes”, en términos machadianos, que contribuyen a crear la melancólica sensación del personaje. Además, este retrato también posee otras características poco comunes en Rafael, que serían motivo de la experimentación de su última etapa: la figura de espaldas, en pronunciado escorzo, levantando la mano a la altura del pecho, en contrastes de luces y sombras. Atípica, igualmente, en los retratos masculinos del Urbino es la dulzura femenina que emana -muy leonardesca-, aspecto principal desarrollado en el poema. En cuanto a la paleta poética, predominan los blancos y dorados frente al “negro birrete”, que en el cuadro se funde casi con el oscuro fondo. Dichos tonos suaves y la graciosa expresión de los versos moldean los atributos

---

<sup>383</sup> El retrato de Bindo Altoviti se conserva en el National Gallery de Washington, pero en las fechas en que pudo verlo A. de Zayas se guardaba en la Pinacoteca Antigua de Múnich. No tenemos constancia de un viaje del poeta a la ciudad alemana, por otra parte, del todo posible por sus tareas diplomáticas en Europa. Asimismo, pudo servirse de alguna copia o reproducción.

del retratado: “dorado el pelo cual la luz del día / que entre la nieve de su tez destella” y, de forma más sobria, “orla su nívea sien negro birrete”.

- **Tiziano (1489-1576)**

La pintura veneciana está representada en *Retratos antiguos* por tres grandes artistas: Tiziano, Tintoretto y Veronés, los dos primeros con amplias series de retratos, un total de siete, el mismo número que Goya y solo superado por Van Dick y Velázquez. Por tanto, debemos suponer, es un momento del poemario importante para el gusto pictórico de Antonio de Zayas. Puede afirmarse que, entre los escritores del fin de siglo y el arte veneciano, especialmente el de estos dos pintores a quienes el poeta español dedica sendas series, existe un paralelismo de razones estéticas. En un observador artístico tan influyente en la poesía finisecular como Gautier, sobre todo, para establecer dichos paralelismos interartísticos, Tintoretto poseía la enfermedad de lo moderno (Molina, 2007: 150). Rubén Darío, en una de las semblanzas de sus *Raros*, tradujo de Catulle Mèndes unas páginas de la crónica de las tertulias de Leconte de Lisle, padre de escuela para los jóvenes que visitan su salón, expresamente comparado con Tiziano. La disciplina de un arte nuevo halla su correspondencia entre el maestro parnasiano y el pintor veneciano (Darío, 1956: 58):

En verdad, nuestra juventud de ayer no estaba muerta de ningún modo, y no habíamos renunciado a las azarasas extravagancias en el arte y en la vida. Pero dejamos todo eso en la puerta de Leconte de Lisle, como se quita un vestido de Carnaval para llegar a la casa familiar. Teníamos alguna semejanza con esos jóvenes pintores de Venecia que, después de trasnochar cantando en góndola y acariciando los cabellos rojos de bellas muchachas, tomaban de repente un aire reflexivo, casi austero, para entrar al taller de Tiziano.

El prestigio de Tiziano -y Tintoretto-, y del suntuoso arte veneciano, para significar un arte refinado, aristocrático como el espíritu de los escritores finiseculares, también encontró sus senderos en la poesía modernista en algunos ejemplos poéticos. Así, un lienzo de Tiziano aparece en *Jardines de plata* (1912) de Francisco Villaespesa para sumarse a la lujosa belleza de la mujer amada (1954, I: 1176). E. Díez-Canedo

alude al sentimiento « frío y aristocrático » y a la « sutileza enigmática » de ambos artistas en « Espejo veneciano » de *Versos de las horas* (1906) (2001 : 60).

Ya en cuanto a la visión zayesca, además de esta delicadeza aristocrática en su transposición, inherente a todo el libro y a los personajes de los retratos, se descubre un intento por destacar la figura de Tiziano dentro de este género pictórico donde, además de su importancia artística, había inmortalizado en él a la realeza de todo el mundo:

y el pincel que pintó, lleva en la mano,  
la carne de las Venus fabulosas  
y el rostro de los Reyes de la tierra.

Los versos pertenecen a “Tiziano” (p. 44), uno de los dos únicos autorretratos del poemario y que se corresponde con el cuadro del Prado, donde el pintor está ya en su vejez y su obra, de dilatada trayectoria, se sugiere en el poema finalizada con las mayores aspiraciones cosechadas. Idéntica relevancia en el terceto citado posee el erotismo del cuerpo femenino, aspecto que Tiziano prodigó en muchas obras. A esta faceta conciernen los posteriores “Desnudos de mujer” del *Apolo* de Manuel Machado y la mención de Rubén Darío en “Balada en honor de las musas de carne y hueso” del *Canto errante*<sup>384</sup>. El juego de palabras que encomia al artista, “y el pincel que pintó, lleva en la mano”, sugeriría a M. Machado el cierre de su “Carlos V”: “en este punto lo pintó el Tiziano”<sup>385</sup>.

La trascendencia del color en Tiziano y en la escuela veneciana, como expusimos anteriormente, presenta en el poemario su correlativa atención, que le diferencia del dibujo escultural de los anteriores retratos florentinos. Característica que A. de Zayas informa abiertamente en “Andrés Gritti” (p. 43): “La pródiga en espléndidos colores / paleta insigne del audaz Tiziano”. El adjetivo “audaz” no resulta gratuito en relación a la técnica renovadora del pintor, que resultó criticada, precisamente, por el profuso empleo del color y una menor dedicación al dibujo<sup>386</sup>. En este mismo soneto, la importancia del color en la técnica de Tiziano se suscita también de forma más sutil. La viveza de la pincelada se resuelve en el cierre del poema con las

---

<sup>384</sup> La cita de Darío es “No protestéis con celo protestante / contra el panal de rosas y claveles / en que Tiziano moja sus claveles” (1999: 204).

<sup>385</sup> También sorprende en el poema de Luis Cernuda “Ninfa y pastor, por Tiziano”: “había pintado cuando pintó este cuerpo” (2003: 152).

<sup>386</sup> Sirva de ejemplo la anécdota del retrato de Pietro Aretino; el escritor dijo que la pintura estaba más bien esbozada que terminada.

alusiones al color sin definir contornos: “puso en las tintas de su faz bermejas / dos pupilas que irradian los fulgores / [...] bajo el arco en boceto de las cejas”.

Los retratos elegidos pertenecen a diversas épocas del artista y a eminentes personajes de su tiempo. El soneto de más exiguo colorido -tan solo un verso traslada el matiz del pincel, el contraste del blanco y el negro del jubón y el tabardo, respectivamente- corresponde a “Francisco I” (p. 40). Tiziano, que no conoció al monarca francés, realizó el encargo del duque de Urbino -Francesco Maria della Rovere- mediante una medalla de Benvenuto, posible circunstancia que permitiera a A. de Zayas una velada correspondencia. El verso “Es de griego perfil, vívida cara” traslada fielmente la posición del retratado, al estilo de las medallas renacentistas. Otro soneto de escaso colorido, el autorretrato “Tiziano” (p. 44), responde a trasladar la ausencia de éste en el cuadro, donde el pintor pretende acentuar una imagen austera y reflexiva, dedicado al trabajo artístico, frente a la pompa de sus retratos de reyes y patricios. Como en la obra pictórica, la blancura de la barba y la luz envejecida del rostro son las dos únicas notas de color: “Nívea barba, semblante amarillento”.

El estilo colorista de la escuela veneciana viene salpicado en los sonetos zayescos, sobre todo, por la elección de tonalidades rojizas. En “Carlos V en Muhlberg” (p. 39) la adopción del rojo estaba predeterminada por la gradación cromática del cuadro. Los rojos y ocres del célebre retrato se exponen en el poema en dos versos de imaginativa pincelada, donde el sol poniente y la insinuada sangre de la batalla producen una ilusión de color: “templa de ocaso el resplandor grisiento” e “y exánime la luz, los campos rojos”. Los predominantes colores cálidos frente a la cierta oscuridad del instante pictórico están hábilmente sugeridos mediante el oxímoron “resplandor grisiento” y la expresa información de ese preciso instante, el ocaso, utilizado por el poeta con intuición pictórica a partir del empleo del verbo “templar”, que equivale a disponer una determinada tonalidad.

Notaba G. Gayton el influjo del “César Borgia” de Verlaine en el soneto de Manuel Machado dedicado al mismo asunto que A. de Zayas, el “Carlos V en Muhlberg” (1975: 149-150)<sup>387</sup>. Asimismo, y con anterioridad, dicho influjo también es patente en *Retratos antiguos*. Los tres colores en el poema de Verlaine son el oro, el negro y el rojo. Se trata de colores ampliamente utilizados en todo el poemario zayesco, pero especialmente sobresalen en Tiziano. Los ojos negros y la vista de soslayo,

---

<sup>387</sup> Más adelante estudiaremos las semejanzas entre los sonetos inspirados en Carlos V de Zayas y Machado y su relación con el de José María de Heredia.

sombreada -“vu de trois quarts et très ombré” (3003: 104)-, en los versos del poeta francés, se asemejan a la obra de Tiziano, donde A. de Zayas aplica dicho sombreado con voluntad psicológica: “La frente erguida, los cansados ojos / tiende enredor de la solemne selva / que da a su rostro majestad sombría”. El poema de Verlaine, además, puntualiza cómo este posado de “César Borgia” sigue la moda “des Espagnols ainsi que des Vénitiens / dans les portraits de rois et de patriciens” (2003: 104). Una moda que siguió Tiziano para su autorretrato del Prado cuando ya no era muy usual y que A. de Zayas cree oportuno resaltar: “fina mirada y el perfil más fino”. Pero, en cuanto al color, hay en la écfrasis de *Poèmes saturniens* otro color destacado que no cita Gayton y resulta muy relevante en A. de Zayas, el blanco -“avec la pâleur, mate et belle du visage” (2003: 104)- que persigue en éste el contraste y la elegancia esteticista.

Tres sonetos, “La emperatriz Isabel” (p. 41), “Duque de Ferrara” (p. 42) y “Andrés Gritti” (p. 43), en sus pretensiones esteticistas, de exterior descripción, producen una impresión pictórica de pinceladas rojas y blancas. Este último, ya mencionado y que contiene una perspicaz interpretación poética de la pintura de Tiziano, basa dicha confrontación en una gradual gama: birrete carmesí-tintas de su faz bermeja-blanca barba. En “La emperatriz Isabel”:

El alabastro de su cutis tinto  
 en la púrpura fresca de una rosa [...]
 Tiene el blancor lozano del Jacinto  
 en peto y manga del brial pomposa  
 y de perlas de Ormuz un hilo posa  
 sobre su traje de color corinto.

El cromatismo del poema conjuga ambos colores, tanto en el distinguido ropaje como en la piel de la emperatriz, que expresa una síntesis del mismo al mezclarse en la paleta poética la blancura del alabastro con el “cutis tinto” y la púrpura de la rosa. El verso “Cogido en trenzas el cabello de oro”, de factura clásica, imprime también un colorido elegante y sugiere el preciosismo reinante del poema al convertir, bajo la metáfora -siguiendo el tópico petrarquista-, algo natural como el cabello en oro, que se suma a las perlas de Ormuz o a la “ensortijada mano”, en esa tendencia por el artificio lujoso del parnasianismo que transita, no obstante, entre la fidelidad al arte que describe. En el otro soneto, “Duque de Ferrara”, que se corresponde con el retrato de Federico II Gonzaga, y no con el de Alfonso I de Este, duque de Ferrara, se reúnen el negro, el rojo, el azul y el blanco. El inicio del mismo ya marca la incidencia del color:

Una color meridional y sana  
de negros rizados circundada, brilla  
en la tostada tez de su mejilla  
y de sus gruesos labios en la grana.

Es la luz de sus ojos veneciana,  
de su semblante la expresión sencilla,  
y azul bordada en oro, la ropilla  
que el talle aristocrático engalana.

Con grácil porte y estatuario aplomo,  
la mirada al tender, el caballero  
las pestañas negrísimas no mueve.

La mano pone de la espada al pomo  
y con la diestra halagos a un faldero  
hace, de rizados de color de nieve.



La tonalidad oscura del cabello se armoniza con el cutis bronceado y resplandece con los rojos labios, análogo también con el citado “César Borgia” -“La bouche, rouge” (Verlaine, 2003: 144)-. El primer terceto, centrado en la mirada del duque, se cierra con otra nota oscura que termina de pincelar el rostro con exactitud: “las pestañas negrísimas no mueve”. Las ricas vestiduras posibilitan la solución esteticista: “y azul bordada en oro, la ropilla / que el talle aristocrático engalana”. Finalmente, el último verso estampa un contundente blanco: “un faldero / [...] de rizados de color de nieve”. Con la intención de transcribir con el lenguaje el estilo pictórico, el color constituye el principal medio por el cual el poeta sugiere el retrato, cuya adscripción artística se especifica claramente en evocador epíteto: “Es la luz de sus ojos veneciana”.

El último de los poemas que evoca a Tiziano es “Laura di Dianti (p. 45)”, inspirado en el cuadro del Louvre “Mujer mirándose en el espejo”. Entre las posibles identificaciones, A. de Zayas atribuye el protagonismo de la obra a Alfonso I de Este y a su amante Laura Dianti, cuyo retrato homónimo no es la referencia del soneto, sino la obra antes mencionada en que una mujer arregla sus cabellos mientras un hombre, sumido en la penumbra, le muestra dos espejos. La potente luz irradia la piel de la cortesana y sus rubios cabellos frente a la oscuridad reinante. El poema recrea esta escena destacando la blancura de la piel y la sensualidad que transmite, junto a la mirada lujuriosa del hombre de los espejos, que ocupa los dos tercetos. Así, Laura di

Dianti es una perfecta dama del Renacimiento: “el pecho blanco como mármol duro”, “y con la mano de marfil separa / de su ondulada crencha el oro puro”. El elemento distintivo del soneto, dentro de todo el conjunto, resulta ser la descripción de una escena compartida por dos personajes, en lugar del retrato individual, donde la sugestión erótica le otorga al poema cierto movimiento, una latente narración (“Le ofrece el Duque...”). En la segunda parte, la de los tercetos, donde ocurre esta particularidad, pueden rastrearse varios referentes de Heredia, Samain, Julián del Casal y Manuel Machado. En el final del soneto de A. de Zayas es posible trazar varias alusiones a Tiziano sin que la interpretación del mismo sufra ambivalencias. Así, “la mirada negra” del duque resume toda su lascivia, como Samain había ponderado en “A la Luxure”, pero también alude, en segundo grado y de forma más realista, a la sombras que cubren su tostado rostro, y, a su vez, de forma mucho más velada, al paje negro que acompaña a Laura Dianti en el mencionado retrato que no se corresponde con el soneto de A. de Zayas. Este retrato sí que pudo inspirar a Heredia en “La Dogaresa”, donde, en traducción zayesca, de manifiestas evocaciones de Tiziano<sup>388</sup>, cierra con el verso “sonríe a un negro paje que llévale la cola” (s. f.: 109). El asunto poético de este cuadro guarda cierta reminiscencia con la écfrasis que Julián del Casal realizó de G. Moureau en “Galatea”: la disposición en dos partes, los cuartetos para la descripción de Galatea y los tercetos para la irrupción de Polifemo, y la solución final de deseo latente en que el cíclope “incendia la lujuria su ojo verde” (2001: 142), frente a “lanza un volcán de su mirada negra” de A. de Zayas. La elección del color para precisar dicho estado emocional ya venía sugerido en cierto modo por las respectivas pinturas, pero la intencionalidad poética es la misma. En cuanto al inmediato precedente machadiano, el soneto “Oriente” de *Alma* -que nos remite, asimismo, a “Antonio y Cleopatra” de Heredia-, la escena amorosa entre la reina egipcia y el caudillo romano se adscribe, como “Laura di Dianti”, a la recreación parnasiana de un episodio breve en que los personajes históricos actúan como intérpretes de un asunto erótico de delectación finisecular. El carácter perverso de la mujer fatal del poema de Manuel Machado lo asume el Duque en la écfrasis zayesca, así como, respectivamente, el elemento “maligno” de dichas composiciones se corresponde con la copa envenenada que Cleopatra había preparado a Antonio y el “pomo de cristal” que le ofrece el Duque a Laura di Dianti, donde se refleja la belleza femenina que origina su lascivia.

---

<sup>388</sup> “Del palacio en el pórtico marmóreo, de pragmáticas / graves hablan señores que retrató Tiziano” (Heredia, s. f.: 109)



- **Tintoretto (1518-1594)**

La consigna de modernidad, tan perseguida en el fin de siglo bajo el famoso grito de Baudelaire “au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*” (2000: 494), también pudo alimentarse con la furiosa pincelada de Tintoretto, que poseía, como ya aludimos, la enfermedad de lo moderno, según un clarividente observador de analogías pictórico-literarias como lo fue Gautier. La expresión más afín a esta “moderna” concepción del maestro veneciano en A. de Zayas quizá se halla en los versos finales de “El magistrado” (p. 54): “y, negra sombra de brutal tortura, / eterniza su trágica figura / la magia del pincel de Tintoretto”, y en la fascinación decadente del anciano rostro del “Patricio veneciano” (p. 60): “El de enfermizo humor tinte bermejo”. Siguiendo con esta posible interpretación, sin interferir con la estampa parnasiana, el soneto “El magistrado”, con la firma del artista como cierre perfecto, suscita el paralelismo entre el estímulo pictórico y el misterio y la agónica existencia del fin de siglo. En “Patricio veneciano”, a su vez, asistimos al retrato decadente del viejo aristócrata que, colmado de lujo y ante el fin de su vida, muestra un último signo de fortaleza pese a ser “imagen del cansancio”. Como un sol poniente o ese postrer destello del fin de imperio que los simbolistas habían trasladado a su sensibilidad artística. Motivos bastante razonables para observar en el Tintoretto zayesco la citada “enfermedad de lo moderno”.

La mayor parte de los retratos de Tintoretto están dedicados a personalidades de Venecia, generalmente de avanzada edad y que provienen de cargos públicos y de la aristocracia de la República tales como magistrados, patricios, procuradores, senadores<sup>389</sup>. Así pues, estos son los personajes que desfilan por esta sección de *Retratos antiguos*. “El duque del Infantado” (p. 53):

---

<sup>389</sup> El tercer soneto de la serie, “Un caballero” (p. 55), está basado en el Greco, a quien se nombra en el último verso. Quizá es descabellado pensar en un error intencionado del poeta para mostrar la influencia del artista veneciano en el manierismo del Greco.

Canos los rizos de la barba espesa  
y del semblante la expresión madura,  
ostenta la más fúlgida armadura  
que salió de la forja milanesa.

El birrete cilíndrico empavesado  
con plumaje de nítida blancura  
y de su yelmo la labor fulgura  
sobre el rojo tapete de una mesa.

De seda carmesí luciendo un lazo,  
en ella el Duque dadivoso apoya  
el de mallas vestido diestro brazo,

y el siniestro en el pomo de la espada;  
y es el vellón filípico la joya  
que ciñe a la gorguera alechugada.



Los sonetos que llevan títulos genéricos, “El magistrado”, “General español” (p. 56) y “Patricio veneciano”, se corresponden con los retratos de Jacobo Soranzo, Pedro de Médici y Marco Grimani, respectivamente. “El veterano” (p. 58) está inspirado en la pintura del Prado “Magistrado veneciano”. Para la composición de “Sebastián Veniero” (p. 59), cuadro que se halla en el museo de Viena, podría haber observado el poeta el “General veneciano” del Prado, muy similar en su composición. De las varias obras de Tintoretto sobre el mismo asunto, la zayesca “Dama de Venecia” (p. 57) representa a la “Joven veneciana” catalogada en el Prado con el nº P00381, y “El Duque del Infantado” al retrato homónimo -V Duque- atribuido al pintor, perteneciente a la Colección del Infantado<sup>390</sup>.

Como en los sonetos de “Tiziano”, destacan las tonalidades rojizas, generalmente para acentuar el color en algún detalle del retrato. Así ocurre en los esteticistas “El Duque del Infantado”, “General español”, “Sebastián Veniero” y “Patricio veneciano”. En el primero de ellos: “De seda carmesí luciendo un lazo” y “sobre el rojo tapete de una mesa”, donde A. de Zayas se permite cambiar el azul del tapete en una más ajustada y armónica coloración del poema. “General español”, de

<sup>390</sup> Un dato interesante sobre la observación de las pinturas por A. de Zayas está en la ubicación de una de ellas -el resto se halla en Madrid-, el citado retrato de Marco Grimani, que se conserva en Venecia. Dicha obra no consta tampoco en el catálogo de la madrileña Exposición Nacional de 1902, como sí ocurre, por ejemplo, con el retrato de Andrés Gritti de Tiziano, conservado en el National Gallery de Londres, que aparece en dicho catálogo en dos obras, una de ellas con la autoría de Tiziano, aunque presenta unas dimensiones más pequeñas que la londinense. Así, según la teoría zayesca de la sinceridad artística del poeta, la creación de este soneto podría aportar un desconocido dato biográfico, el de la visita del poeta a la ciudad de los canales.

composición pictórica similar, también luce “rico lazo carmín como atributo”; “Sebastián Veniero”: “y cubre el hierro roja sobrevesta”; y en “Patricio veneciano”: “el rojo labio”, que parte del citado antecedente verlaniano “César Borgia”, como había empleado en “El Duque de Ferrara” tizianesco. En “El veterano”, una única y acertada apreciación de color, “curtió el semblante de color bermejo”, impregna un soneto de intenciones más interpretativas sobre el pasado del personaje y su inquietante mirada. Pero donde más resplandece el rojo es en “Patricio veneciano”, donde el poeta, fiel al pincel de Tintoretto, se sirve de esta gama cromática para preparar la citada recreación de la decadencia en un preciosista cuarteto:

El de enfermizo humor tinte bermejo  
que da a su rostro la vejez ingrata  
aumenta de su túnica escarlata  
que orlan armiños, el vivaz reflejo.

Sin embargo, en “El magistrado” A. de Zayas renuncia a la posibilidad que le brinda el pintor de sustraerse en preciosismos cromáticos, puesto que viste semejante túnica que el patricio Marco Grimani, para adentrarse en el perfil psicológico del personaje.

También aparecen los contrastes entre rojos y blancos en “Sebastián Veniero”: “y cubre el hierro roja sobrevesta, / contraste de la pálida blancura”, y en “El Duque del Infantado”, en un segundo cuarteto donde prima la impresión de un luminoso cromatismo:

El birrete cilíndrico empavesada  
con plumaje de nítida blancura  
y de su yelmo la labor fulgura  
sobre el rojo tapete de una mesa.

Los blancos son recurrentes para las barbas y cabellos de los maduros y viejos personajes -como sucedía ya en la tradición medieval-, que aparecen en los poemas según la tonalidad del retrato pictórico. Así, se muestra el blanco en distintas gradaciones: “y las nivosas barbas del semblante” (p. 59), “que luce barbas de matiz de plata” (p. 60), o se pinta la blancura casi total del busto, en diferentes contrastes que resaltan el cabello y la barba, reforzado por la epanadiplosis: “El gorro negro, pálido el semblante, / cana la barba y el cabello cano” (p. 54), o, en el descriptivo “Duque del Infantado” se estampa un verso de gran detallismo y fidelidad al cuadro: “Canos los rizados de la barba espesa” (p. 53). Las armaduras con que se exhiben algunos personajes

manifiestan en el poema el fasto y la ostentación junto al elemento pictórico de brillantez: “Sebastián Veniero” “mantiene y viste fúlgida armadura”, “El Duque del Infantado” “ostenta la más fúlgida armadura / que salió de la forja milanesa”. En el mismo sentido, en el terceto que cierra “General español” el color se suma a representar la écfrasis en unos versos de clara delectación parnasiana:

y en el negro pavón de la coraza  
esculpidas en oro las metopas  
por el prócer cincel de Benvenuto.

El soneto “Dama de Venecia” es el único retrato femenino de la serie de Tintoretto. Distinto al resto, su tono erótico, preciosista y afectado de *spleen*, representa la imagen de la mujer ideal del fin de siglo. La procedencia de la pintura, autor y geografía, resulta idónea para tal representación, como la imaginaba Rubén Darío (1958: 134):

Va en una barca mágica o en una góndola amorosa, y a su paso hacen vibrar el aire los *pizzicati* de las mandolinas. Es la mujer ideal del ensueño largo tiempo acariciado, la dama que se yergue como una flor, con su falda de brocatel, cual pintado por el viejo Tintoretto.

Los cabellos rubios y la blancura de la piel están expresados, como en Tiziano, adoptando formas clásicas de belleza: “cabellera blonda”, epíteto muy recurrente en el modernismo, y “marfil de la espaciosa frente”. Los “ojos negros” trazan una pincelada diferente que designa, a continuación, un estado de inconsciencia y hastío. El último verso, como llegado por sorpresa, carga de un fino erotismo todo el poema: “las tintas ocres del pezón de un seno”. Dichos ocres, como el erótico estallido final, parecen que hayan sido preparados a lo largo de los tercetos por una sutil gradación de color que parte de las perlas de Ormuz, que sabemos por la obra pictórica blanquecinas, y pasa por las transparencias de un tul y de “encajes finísimos”. Incluso podría establecerse una correspondencia -cromática y espiritual- entre la “desidia de su pena”, es decir, el profundo hastío que provoca una inconsciencia de su voluptuosidad -como las mujeres que habitaban los harenes de *Joyeles bizantinos*-, con los ocres que se muestran bajo los transparentes -y selectos- tejidos de la ropa.<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> J. M. de Heredia también terminó el soneto “Esmalte” con la mención erótica del seno, en que el orfebre modela una amazona de Ofir en una imaginaria écfrasis: “e hincha su seno túrgido bajo el gorjal de oro”. El poema herediano es mucho más parnasiano, por su forma más severa, las múltiples referencias

Esta correlación poético-pictórica en cuanto a Tintoretto nos lleva a concluir con un último apunte. La aludida pincelada furiosa, enérgica, se traslada en los sonetos a través de los rasgos psicológicos que se describen. La avanzada edad de la mayoría de los retratos esconde, además de cierta melancolía, un impulso ardiente de vida. Ejemplo perfecto es “Patricio veneciano”:

El rojo labio y la nariz abierta  
denuncian que su espíritu despierta  
de la vida al sentir el acicate;  
y más del cuerpo que del alma anciano,  
siente, en el pecho al colocar la mano,  
que el corazón con ímpetu le late.

El anciano “Sebastián Veniero”, permanece en altivo porte: “Pese a sus años, la cerviz enhiesta / mantiene”. En otros, se destila una contenida violencia: “El veterano”, antiguo asiduo de los campos de batalla, ahora “ministro de feroz consejo”: “A pesar de sus canas, sin desmayo / acometiera al declinar la vida / por la patria y el rey empresas grandes”; el soneto “General español” supone un sobrio retrato de fuerza interior manifestada por los enérgicos rasgos y fiera actitud de un personaje que posa sereno. Incluso en la apariencia tranquila e intelectual de “El magistrado”, los secretos que alberga su mente le hacen mostrarse “rígido [...] con glacial talante”, hasta convertirse en “negra sombra de brutal tortura”. Furia, en fin, que nace de la melancolía de una vida pasada y que, como en “El veterano”, llena la imaginación de impetuosas nostalgias: “y contemplan sus ojos de soslayo / la generosa juventud perdida / en las lejanas nébulas de Flandes”. A. de Zayas ha dejado también volar su fantasía, como explicaba en el prólogo, para imaginar estos estados latentes de los personajes de Tintoretto, pero, manteniendo una correlación poético-pictórica del todo fidedigna. En este último soneto citado, los “ojos de soslayo”, representan con exactitud el posado ligeramente ladeado típico del artista, más acusado aquí por la mirada del personaje, que invita a la ensoñación.

---

culturales y la analogía del esmalte como poética; en cambio, el poema zayesco, de referencia distinta, contiene, como estudiaremos más adelante, interpretaciones simbolistas.

- **Paolo Veronese (1528-1588)**

Dos sonetos dedicados a Pablo Veronés -según escribe el autor- completan el muestrario renacentista -al que se sumarán los “Anónimos”-. El pintor manierista de mitologías y escenas bíblicas, representadas como fiestas venecianas de gran fastuosidad, también fue importante retratista. Los dos retratos elegidos por A. de Zayas son mujeres de la alta sociedad, descritas con el lujo esteticista que las mismas pinturas ofrecían al poeta. Ambos poemas parecen inspirados en el conjunto de retratos femeninos de Veronés, ya que resulta difícil descifrar una sola identificación para cada uno de ellos. “La dama de los claveles” (p. 49):

Atrás cogido el rubicundo pelo  
dibuja un pico en la marmórea frente  
y un estado de espíritu inconsciente  
pintan sus ojos de color de cielo.

Sus senos palpitantes con un velo  
encubre de alba gasa transparente  
y adornan perlas fúlgidas de Oriente  
su busto, honor del florentino suelo.

De un gran sitial donde caer se deja  
sobre los brazos sólidos apoya  
los suyos de marfil inmaculados,

y dando sombra a su rosada oreja  
no hay para adorno de su sien más joya  
que un grupo de claveles colorados.

El título zayesco “La dama de los claveles” contiene algunos detalles que señalan al retrato del Prado Livia Colonna, aunque la “alba gasa transparente” apunta a la “Belle Nani” del Louvre. Los claveles que dan nombre al soneto, sin embargo, no se exhiben en ninguna de estas pinturas, emergiendo, una vez más, el citado vuelo imaginativo que el autor ponderaba en el prólogo. Significa, además, la nota preciosista de color que adorna el retrato en su último verso, como ya hiciera Julián del Casal en las écfrasis de Moureau “Elena” y “La aparición”. Los sonetos sugieren el estilo manierista del pintor a través de la opulencia de los trajes y de los lujosos accesorios, recurrente en el pintor, sobre todo, en los grandes formatos, pero también en los retratos, característica, no obstante, común a otros poemas ya comentados. Toda esta suntuosidad acumulada en los dos sonetos -“alba gasa transparente”, “perlas fúlgidas de

Oriente”, “un gran sitial”, “Luce en el peto blonda de Brabante / y al cuello perlas vívidas”- se intensifica en “La dama de los claveles” mediante la descripción de la piel con ese blanco exquisito que posee la mujer ideal: “marmórea frente”, brazos de “marfil inmaculados”, junto al ineludible “rubicundo pelo”. En “La dama de los guantes” (p. 50), la afectada manera de sugerir una imperturbable y rebuscada elegancia en el modelo pictórico consigue ese resultado manierista, acusado también por sus rígidas facciones y el trazo perfecto del pintor, distinto del dibujo escultural de la escuela florentina<sup>392</sup>:

La relamida cabellera obscura  
raya muy fina por igual separa  
y de inflexible inquisidor la vara  
evoca de su talla la tiesura.  
Tiene recta nariz y tez bronceína [...]

“La dama de los claveles”, por su parte, contribuye a estos efectos con la minuciosidad de la descripción, en cuanto al dibujo: “Atrás cogido el rubicundo pelo / dibuja un pico en la marmórea frente”; a la profusa descripción del velo, sugeridor de transparencias eróticas, en dos versos de buscada sonoridad: “Sus senos palpitantes con un velo / encubre de alba gasa transparente”<sup>393</sup>; y con el cierre del soneto, unos versos que se ajustan a cierto amaneramiento, donde, posiblemente, el poeta ha inventado unos claveles que no existen en el lienzo: “y dando sombra a su rosada oreja...”. Esta afectación que alienta los dos poemas puede entenderse también desde sus mismos títulos, que advierten de sus respectivos finales, artificio único en el libro, donde solo el nombre del personaje encabeza cada soneto.

La paleta de Veronés, más clara que la de sus contemporáneos venecianos, encuentra en la pluma zayesca una atenuación de colorido respecto a las écfrasis de Tiziano y Tintoretto. La nota de color más caracterizadora en “La dama de los claveles” se encuentra en: “pintan sus ojos de color de cielo” que, si bien se adecúa para evocar “un estado de espíritu inconsciente”, reproduce una tonalidad representativa del pintor sin mencionarla explícitamente: el azul claro. Las gamas rojas, también presentes, se dirigen más a otros efectos, como expusimos, a crear la translación manierista -“rosada oreja”, “claveles colorados”-. “La dama de los guantes”, parco en colores -“cabellera

---

<sup>392</sup> Cierta semejanza pudo ver Gautier: “Ces tons harmonieux, ces beaux lineaments / [...] Raphaël a menti comme Paul Véronèse! (1970: 96).

<sup>393</sup> Hallamos aquí una reminiscencia baudelairiana (: 136): “ce visage mignard, tout encadré de gaze”. Este verso de “Le Masque”, sobre una estatua alegórica al gusto renacentista, también sugiere cierto manierismo pictórico, pese a la adscripción florentina de dicha escultura por parte del poeta.

obscura”, “perlas vívidas”-, sí se cierra con una pincelada de cierta sobriedad, el gris del guante. La “boca de color carmínea”, única atención de vivo colorido en el poema, descuella más por sus connotaciones con la *femme fatal*: “vaga un gesto malévolos y tirano”.

- **Carlo Maratta (1625-1713)**

La última écfrasis, antes de llegar a los “Anónimos”, es la única que pertenece al periodo barroco. Se trata de “Magdalena Rospigliosi”, de Carlo Maratta, pintor del alto barroco, figura dominante en la escena artística romana durante este periodo:

La sangre del Pontífice Clemente  
Nono, es rubores en su faz redonda;  
es la mirada de sus ojos honda  
y castaños los rizos de su frente.

Cerca su seno de jazmín turgente  
de prolija labor inglesa blonda  
y un gran collar de gemas de Golconda  
del cuello enrededor lanza el oriente.

Tiene su traje manga bullonada  
de batista, y encaje veneciano  
en el gabán de terciopelo rico;

la siniestra caída, y adornada  
de un luciente rubí, la diestra mano  
acaricia el marfil de un abanico.

El retrato del Louvre representa a Marie-Madeleine, sobrina del papa Clemente IX, como expone el poeta al inicio del soneto: “La sangre del Pontífice Clemente / Nono”, aunque cuando realizó la obra Maratta todavía era el cardenal Rospigliosi, como recoge el título del poema. Sumamente esteticista, el preciosismo en la descripción impera en este retrato poético en una clara organización: el primer cuarteto la cabeza, el segundo cuarteto y primer terceto los ricos atavíos y accesorios, y la última estrofa las manos y sus aderezos. Las formas robustas de la mujer y el rubor que muestra, repartido en tintes colorados por las mejillas y la nariz, se describe en una rápida pincelada poética: “La sangre [...] es rubores en su faz redonda”. La frialdad parnasiana y la delectación por el



preciosismo descriptivo las agudiza el poeta mediante un breve inciso de penetración psicológica: “es la mirada de sus ojos honda / y castaños los rizos de su frente”. Esta única mención a un posible desarrollo de su estado interior, corregida inmediatamente por la atención a su apariencia exterior, denota una sutil frivolidad -quizá inconsciente-, una “graciosa” indiferencia por mostrar el “alma” del retrato. La correspondencia pictórica se halla en el realismo del pintor, en la medida de su detallismo para tratar elementos accesorios y, extensiblemente, en la exuberancia barroca. El color en el poema se dirige desde el tono encarnado de la faz, el oscuro de sus ojos -la actitud poética sugiere más el color que la penetración psicológica en esa mirada “honda”-, el castaño de los rizos del pelo, la blancura del pecho -“Cerca su seno de jazmín turgente”- y la brillantez que desprenden “un gran collar de gemas de Golconda”, “un luciente rubí” y “el marfil de un abanico”. Quizá la referencia al negro del lujoso traje, prolijamente descrito, hubiera completado el colorido de un soneto que representa un claro ejemplo del parnasianismo más esteticista.

#### - **Anónimos**

La sección “Anónimos”, que asomará al final de cada escuela pictórica en el poemario, parece contener tres cuadros venecianos y uno florentino. No es extraño que cada escuela se remate con sus anónimos, completa asunción de un verdadero museo. Además, dispone la pericia poética de A. de Zayas para sugerir determinados efectos pictóricos que puedan remitir a sus respectivas técnicas artísticas, en este caso, a los maestros florentinos y venecianos. La atracción por pintores desconocidos que dejaron grandes obras es patente en Baudelaire: “Une martyre”, con subtítulo “Dessin d’un maître inconnu” -*Les fleurs du mal*-, o en una de las éfrasis que Huysmans realiza en *Là-bas* (2002: 96).

El primero de ellos, “Mauricio de Sajonia” (p. 67), con cierta analogía al valor ejemplarizante del Barroco, es un medallón descriptivo de su altiva apariencia de guerrero que se remata con la referencia a enclaves famosos de su biografía y donde la intensidad pictórica es casi nula. Sin embargo, la descripción del inmóvil modelo remite al retrato, junto a detalles de un preciso momento: “en la sangre que mana su mejilla”, o los atuendos armamentísticos en que posa. El *Catálogo de los cuadros del Museo del*

*Prado* de Madrazo inscribe un anónimo de Mauricio de Sajonia, perteneciente a la escuela veneciana, que se describe así: “armado, con la espada desnuda y mostrando la herida que recibió en la famosa batalla de Mulhberg” (1920: 110). La coincidencia de elementos destacados en este conocido *Catálogo* y en *Retratos antiguos* informa, seguramente, del conocimiento de A. de Zayas del trabajo de Madrazo y, por otro lado, de la adscripción en la escuela veneciana del soneto.

“Caballero de Malta” (p. 68) es un soneto descriptivo de personaje distinguido en su vejez. A partir del segundo cuarteto el color modela el retrato poético, hecho característico -generalmente- de las écfrasis venecianas. Los blancos destacan en el primer terceto, encabezando cada verso en un paralelismo que reitera la pincelada blanquecina: “Nívea es la barba...”, “gris la melena...”, “y pálidos los labios...”. En la estrofa anterior, el blanco de los pómulos resalta, en técnica extendida por todo el poemario, con el negro; en esta ocasión “bajo la línea de las cejas dura, / y, vistiendo ropón de seda obscura”. La cruz de Malta que luce en el pecho evoca inmediatamente el rojo, típico detalle, como vimos, de los poemas venecianos zayescos. Pero la marca más perspicaz para sugerir la escuela veneciana y, concretamente a Tintoretto, la deducimos en su último verso: “la negra luz de sus hundidos ojos”. La “enfermedad de lo moderno” que enfatizaba Gautier para referirse a Tintoretto, se acierta a deducir en este verso, de forma similar a las écfrasis que A. de Zayas dedica al artista veneciano, la asimilación de ese misterio agónico y hastiado que transmiten el personaje y la pincelada oscura. La misma sensación de “mal de siglo” es la que impera en “El rey don Sebastián” (p. 70) con similar verso de oscura luz que trasciende la mera descripción lumínica: “Una tétrica luz arde en su vista”, y con la estampa del cierre: “la siniestra inquietud que le devora”. La delectación sensorial, pictórica y sonora, vuelve a sugerir la particular visión del poeta del arte veneciano con unos colores muy tizianescos: “Bajo el carmín del rico ferreruelo / el oro fulge del justillo jalde”.

“Retrato florentino” (p. 69) se adscribe desde su título a dicha escuela pictórica, aunque A. de Zayas perfila aún más en su identificación artística al “firmar” la obra en el cierre del soneto: “es un sueño tal vez de Leonardo”. El poeta exhibe sus conocimientos pictóricos al ofrecer una posible autoría para el retrato<sup>394</sup>. El soneto se

---

<sup>394</sup> La erudición tampoco resulta extraña en las écfrasis finiseculares. Dilucidar juicios de atribución es, por tanto, una manera de exhibición cultural, pero también de introducir cierto misterio o de inventar el referente artístico, entre otros posibles casos. “Era un cuadro de un pintor desconocido, de un viejo holandés que había asimilado ciertos colores, ciertos procedimientos de los maestros de Italia, que tal vez había visitado” (Huysmans, 2002: 96). Valle-Inclán, en *Sonata de primavera*, hará discutir al marqués de

dirige así a mostrar un particular mundo leonardesco, de delicadeza artística y emocional, con evidentes rasgos poético-pictóricos que ya se habían mostrado en las anteriores écfrasis de Lucrecia Crivelli y la Gioconda. El resplandor de los ojos en la primera, “ojos vivísimos”, vuelven a surgir ahora: “brillan los ojos...”. También se recurre a la escasez de color, tan solo los negros del birrete y el tabardo, y a remarcar las líneas esculturales: “en sus facciones clásicas persiste”. Incluso puede imaginarse cierta androginia, que los decadentes sustentaron en personajes de Leonardo, en este retrato florentino. No se explicita el sexo de éste, aunque el birrete y el tabardo informan de un hombre, pero la melancólica elegancia del personaje incita, tal vez, a la ambigüedad. Recordemos que Lucrecia Crivelli poseía una mirada de “viril firmeza”. Por otro lado, si la Gioconda de A. de Zayas era parangón del clasicismo renacentista, sugeridora del misterio artístico y de cierta actitud ilusionada ante la vida, en este soneto, dicho misterio se confina en la languidez del personaje, aún no vencida de esperanza. El poeta ha vertido en el poema referencias emocionales del melancólico personaje fin de siglo en un retrato de Da Vinci -es significativa la resonancia de los versos “y la siniestra mano delicada / que los guantes finísimos sujeta” con el “Felipe IV” de Manuel Machado-, correspondencia nada extraña en un autor modernista, en cuya tradición cultural explora para expresar y enriquecer su creación literaria<sup>395</sup>.

---

Bradomín y al señor Polonio, precisamente, sobre la autoría de un lienzo de la escuela florentina donde se nombran a Andrea del Sarto, Rafael y Leonardo (2001: 34-35).

<sup>395</sup> No obstante, como ya ha sucedido en otros poemas y más adelante se analiza, la forma en que dichas correspondencias acuden en los textos de *Retratos antiguos* es inversa: la ortodoxa poética parnasiana evita que A. de Zayas ofrezca cualquier cosmovisión, pero los sonetos se nutren de la sensibilidad modernista.

## • La correlación poético-pictórica: la escuela española

Francisco Cuenca (1925: 390) establecía las características fundamentales de la poesía de Antonio de Zayas con estas palabras:

Su arte sincero tiene la sobria espiritualidad y la llama interior que enciende y devora las austeras pupilas de los místicos del Greco; y aunque es un magnánimo despilfarrador de colores y matices, como un fastuoso compañero de las orgías venecianas del Giorgione, sus dibujos tienen el trazo firme y la línea enérgica de los viejos maestros españoles, Pacheco, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz. Y este sentimiento pictórico de la poesía y esta sensación tan castizamente española del color constituyen la característica esencial del maravilloso artífice de *Joyeles bizantinos*.

Según este criterio, la poesía visual o pictórica de Antonio de Zayas hallaría su mejor motivo artístico con esta sección de la escuela española. La influencia clásica del Siglo de Oro en estos sonetos -como en las demás secciones- es patente, estilizada según la renovación modernista. Manuel Machado percibió esta particularidad (1903: 262):

[...] magníficos sonetos a lo siglo de oro, de endecasílabo fuerte y elegante, ágil y majestuoso como los del buen tiempo. Mucho mejor que los de aquel tiempo, porque es un arte más adelantado, más refinado, porque lo informa el espíritu moderno y es poesía de hoy.

Los cuarenta y cuatro sonetos de la “Escuela española” forman la sección más extensa del libro, con Velázquez y Goya como grandes preferencias por sus trece y siete écfrasis, respectivamente. Sin duda, estos *retratos antiguos* despertaron la ceremonia castiza de los antimodernistas, por desfilan en ellos insignes personajes de la historia española, principalmente de la corte de los Austrias. El primer conjunto de poemas sobre temas patrios<sup>396</sup> -después de sus versos de juventud y salvo los orientalistas arábigo-andaluces de *Joyeles bizantinos*-, antecedente de la futura inclinación literaria del duque de Amalfi, no revelaba, sin embargo, una actitud antimodernista. Más cercano a pretensiones noventayochistas, respondía, finalmente, y observado desde el amplio contenido del poemario, al laude de la pintura occidental mediante un estilo, el parnasiano, que procedía de la renovadora literatura francesa. Por tanto, es innegable la filiación modernista de los poemas “españoles”, tanto como los italianos, germánicos o franceses, quienes, en su respectiva sección, desprenden su correspondiente sello

---

<sup>396</sup> Habría que añadir los sonetos de la escuela italiana “Carlos V en Mulhberg”, de Tiziano, y “General español”, de Tintoretto.

pictórico y nacional. Recordemos las palabras concretas de A. de Zayas: “Sobrio al reproducir las obras maestras de la pintura española” (14). Es, pues, patente el intento del poeta por aclimatar cada grupo de textos al espíritu pictórico y, por tanto, nacional. Es aún temprano para asociar al poeta con una literatura castiza, de enaltecimiento patrio, aunque la sobriedad en la composición y la sugestión de los personajes de la pintura y de la historia españolas nos lleven a esta conclusión. El firme distanciamiento parnasiano adoptado en *Retratos antiguos* excluía, sin lugar a dudas, dichas soluciones poéticas.

Durante el siglo XIX, se incrementó el interés del arte español por los franceses<sup>397</sup>. Numerosos viajeros sintieron gran atracción por conocer España, país que se ofrecía como el lugar más cercano hacia lo exótico, y, concretamente la pintura, fue descrita con admiración en cartas, diarios y libros de viaje, como *Impressions de voyage. De Paris à Cadix* (1847) de Alejandro Dumas, o *Voyage en Espagne* (1840) de T. Gautier<sup>398</sup>. La historia española, por otro lado, también alimentaría la inspiración romántica de muchos escritores franceses, como V. Hugo, A. de Musset o P. Merimée - que realizó hasta seis viajes-, entre muchos (véase Boixareu, 2002). Y por supuesto, la fascinación por la pintura española no fue ajena a los estetas finiseculares<sup>399</sup> que, tras el magisterio de Gautier, con sus estudios, impresiones de viaje y su ineludible obra poética, aparecería el interés de Baudelaire y los decadentes, como Huysmans o Lorrain, o incluso de autores no franceses pero imbuidos de simbolismo decadente como Oscar Wilde, que desarrolló el tema de la infanta barroca o velazqueña en uno de sus relatos de *A House of Pomegranates* (1891) (2009:109-133). Tiempo antes, la altiva belleza de la infanta ya había servido a B. D´Aurevelly para uno de sus “diabólicos” relatos (2002: 36 y ss.), y en 1893, A. Samain impregnó de su mórbida belleza *Au jardin de l'Infante*, cuyo poema homónimo se intuye insignia de su poética simbolista. La historia que trasluce detrás del lienzo en algunos personajes del museo zayesco también había sido

---

<sup>397</sup> Dicho interés se manifiesta por todo lo español. En la última década del siglo XIX aparecen varias publicaciones que así lo atestiguan: en 1894 la *Revue Hispanique*, en 1897 el *Bulletin Hispanique* y a partir de 1900 el *Mercur de France* iniciarán su dedicación trimestral a las letras españolas.

<sup>398</sup> Aicardo Pardo ha investigado este asunto en un voluminoso libro: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX* (1989). Puede verse también la lista que ofrece Jesús Cantera de escritores viajeros franceses del s. XIX que escribieron relatos de viajes por España (Gautier, 1998: 17-18). Entre la nómina de viajeros que dejaron escritas sus impresiones -escritores, artistas o intelectuales-, podría añadirse el nombre de una mujer, Joséphine de Brinckman, cuyo libro, *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850*, ha sido editado en 2001 en España con el título *paseos por España (1849 y 1850)*, a cargo de María Luisa Burguera, Madrid, Cátedra.

<sup>399</sup> La apertura en 1838 del “Museo español” en París contribuyó a incrementar dicho interés a principios de siglo, unida a la numerosa llegada de obras de arte españolas a Francia, fruto de la guerra de la Independencia (véase el estudio de J. Cantera en Gautier, 1998: 44-46).

explorada por autores del fin de siglo, como el verlaniano “La mort de Philippe II”. El parnasianismo zayesco, sin menoscabo de personalidad poética, contiene la impronta francesa aún en los asuntos españoles, evidencia que, sin embargo, el propio poeta atacó en su prólogo. Conjunción de prejuicios francófilos y exaltaciones patrias que, ya hemos avanzado, serán cada vez más latentes en su pensamiento conservador y en su obra, pero que en *Retratos antiguos* son disipados por la máxima artística parnasiana del arte por el arte.

- **Antonio del Rincón (ap. 1446-1500)**

El primer pintor de la galería hispana, Antonio del Rincón, bien pudiera presentarse como la écfrasis de un primitivo español. En los reinos hispanos, se descubre el retrato muy tardíamente; con las oportunas excepciones, habrá que esperar a la época de Felipe II para considerar al retrato como capítulo importante de la escuela pictórica española (Yarza, 2004: 69 y 89). Antonio del Rincón, artista que puede ser calificado de primitivo, en cuanto a su condición de anteceder al clasicismo renacentista, fue uno de los primeros pintores españoles que gozó de cierta fama y que empezó a librarse de las formas góticas. Supone, por tanto, una acertada elección para encabezar la sección<sup>400</sup>. Pese a la escasa documentación sobre su figura, se sabe que vivió durante la segunda mitad del siglo XV y que estuvo al servicio de los reyes católicos<sup>401</sup>.

La écfrasis de Antonio de Zayas “El Gran Capitán” (p. 75) se ampara en una atribución pictórica inventada pero convincente<sup>402</sup>. Contemporáneo de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, personaje legendario en la historia española, Antonio del Rincón pudo realizar el retrato del militar, pero esta posibilidad carece de

---

<sup>400</sup> En su elección de presentar los pintores de forma cronológica en cada una de las secciones, A. de Zayas equivoca la distribución de estos en alguna ocasión. Nuestro estudio sigue un estricto orden cronológico para presentar más coherentemente cada una de las écfrasis.

<sup>401</sup> Véanse los datos aportados por el ilustrado Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, publicado por la Real Academia de San Fernando en 1800 <<http://www.ceanbermudez.es/cean.asp>>.

<sup>402</sup> Desconozco si A. de Zayas pudo tener algún tipo de información al respecto. Lo cierto es que, no existe ninguna atribución de un retrato del Gran Capitán a A. del Rincón. En la madrileña Exposición de Retratos de 1902 se exhibió un pequeño retrato anónimo del Gran Capitán que A. de Zayas pudo observar, *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos de 1902*: 87.

pruebas documentales y estaría a la espera del descubrimiento del mismo. Si el Gran Capitán posó ante un artista, la obra, desafortunadamente, se perdió, puesto que los primeros retratos conocidos son posteriores, mayoritariamente del siglo XIX<sup>403</sup>. La afortunada propuesta del poeta estribaría en concederle al pintor un retrato plausible de un gran personaje que sirve, asimismo, para adscribir la escritura poética a una determinada época histórica vinculada a su tendencia pictórica.

El primer cuarteto representa una evidente poética parnasiana:

Es su perfil un busto de medalla  
donde el cincel de artífice pagano  
la faz de augusto Emperador Romano  
ennoblecida con laureles talla.

El retrato de perfil, rígido y hierático, al gusto de la época, con el traje cortesano -“Ostenta en vez de reluciente malla / el espléndido traje cortesano”-, halla su evocación en A. de Zayas en exacta correlación poética. Los versos marmóreos, reforzados por su ritmo y su léxico específicos, con referencias culturales a un prestigioso pasado histórico, convierten este cuarteto en una poética parnasiana que, por otro lado, se ajusta a la descripción pictórica. El Gran Capitán ha sobrevivido en la pintura con su imagen de perfil, aunque aquí, el poeta ha agudizado la dureza de las líneas para enfatizar la adscripción primitiva de la obra artística, umbral de la escuela española. Esta técnica, en que el lenguaje poético se asocia con elementos esculturales para sugerir un determinado estilo pictórico, ya lo expusimos en las écfrasis florentinas. Pero en este soneto, dicha técnica se extrema hasta alcanzar un resultado mucho más metafórico, puesto que el símil no se expresa, solo nuestro previo conocimiento nos advierte de que “El Gran Capitán” remite a una pintura. Un único y oportuno brochazo de luz revela la animación del personaje: “y arde en sus ojos el orgullo hispano”. Esta viveza pictórica, además, consigue insinuar la aportación de Antonio del Rincón a la pintura, en ese tránsito artístico entre el Gótico y el Renacimiento. Las alusiones biográficas del personaje completan los tercetos de este medallón parnasiano.

---

<sup>403</sup> Recientemente, se ha propuesto como retrato del Gran Capitán un cuadro de la galería Uffizzi de Cristofano dell’Altissimo (1525-1605) (<[http://www.diariocordoba.com/noticias/cordobaandalucia/un-rostro-para-gran-capitan\\_75283.html](http://www.diariocordoba.com/noticias/cordobaandalucia/un-rostro-para-gran-capitan_75283.html)>) que se corresponde con la écfrasis zayesca. Sin embargo, sus similitudes -retrato de perfil, el traje cortesano en lugar del militar- también encajan con otras obras.

- **Vicente de Juanes (ap. 1510-1579)**

El pintor al que se refiere Antonio de Zayas es Vicente Juan Masip, conocido como Juan de Juanes, hijo del también pintor Juan Vicente Masip. Célebre en el arte valenciano, donde se enmarca su labor pictórica, y de reconocida importancia en el Renacimiento español, la obra catalogada en el Prado como “Retrato de un caballero santiaguista” (nº P00855) es la elegida por el poeta para empezar el recorrido renacentista en *Retratos antiguos*. Pese a que dicho caballero, don Luis de Castellá y Vilanova, señor de Bicorp, es nombrado en el título del soneto como “El señor de Carlet” (p. 79), la écfrasis zayesca es, sin lugar a dudas, la citada del museo madrileño:

El talle largo, la cabeza erguida,  
y el birrete con pluma de garzota,  
justillo al cuerpo que vistió la cota  
ciñe con manga de carmín perdida.

Hasta el gregüesco elévase ceñida  
de ante amarillo la elegante bota  
y la mirada de sus ojos flota  
sobre el mañana incierto de la vida.

Sostiene un libro en la elevada diestra  
que de labores áureos el destello  
lanza entre líneas de contorno vago,

y sobre el pecho levantado muestra  
como rico joyel, colgada al cuello  
la insignia del apóstol Santiago.



La sobriedad, según reparaba A. de Zayas en el prólogo, era un signo característico del estilo español, y el autor intentará corresponder en su práctica poética con dicha técnica pictórica. Sin embargo, los múltiples matices que encierra esta fórmula irán modelando los distintos poemas, del mismo modo que las écfrasis del Renacimiento italiano no se limitaban a crear una poesía escultural. La generalización del escueto párrafo del prólogo se desglosa en cada soneto. En la pugna entre la alternativa germánica y la italiana en el territorio español, Carlos V favoreció el desarrollo de la primera. Así, el modelo germánico se mantuvo vigente en los retratos de



la realeza española hasta fines del siglo XVII (Brown, 2004: 130). En Juan de Juanes, y, particularmente, en el retrato del señor de Bicorp, la impronta italianizante predomina sobre la flamenca.

“El señor de Carlet” insiste en esa mirada esteticista en que A. de Zayas captura exclusivamente líneas y colores; dibuja al personaje con atención a sus vestiduras, con absoluta fidelidad al modelo, rasgos que ayudan fehacientemente a identificar el retrato. La riqueza del colorido representa una cualidad manifiesta en Juan de Juanes, de naturaleza italiana, trasladada al soneto de forma envolvente. Frente a los ostensibles: “manga de carmín perdida”, “ante amarillo la elegante bota” y “de labores áureas el destello”, los implícitos colores que corresponden a cada pieza del ropaje: “y el birrete con pluma de garzota”, “justillo al cuerpo que vistió la cota”, “el gregüesco”, “la elegante bota” y “la insignia del apóstol Santiago”<sup>404</sup>. El rojo que habíamos destacado en la pintura veneciana reaparece aquí en la manga perdida del caballero. Pero en el cuadro de Juan de Juanes apenas sobresale este tímido rojo de la manga debido al suntuoso cortinaje encarnado del fondo, de claro influjo italiano. El poeta, de forma libre, ha querido resaltar en el personaje una tonalidad que identifica muy bien el estilo pictórico, aunque dicho colorido se hallara en el cuadro mejor representado en el fondo. Dando término al soneto, la implícita tonalidad de la cruz de Santiago recoge la gama rojiza en dos broches poéticos que cierran cada una de sus estrofas, la primera y la última, estratégicamente sugerido así, un color que A. de Zayas debió intuir importante para señalar la procedencia italiana de la inspiración pictórica. Los colores brillantes de Juan de Juanes se descubren en el poema en los vocablos “áureas” y “destello”, que presiden una intensificación del resplandor que emana del libro, objeto donde se focaliza el fulgor poético:

Sostiene un libro en la elevada diestra  
que de labores áureas el destello  
lanza entre líneas de contorno vago,

El poeta ha elegido libremente dónde incrementar en el detalle los rasgos pictóricos de su écfrasis. La mención, no efectuada, del rostro ligeramente girado, hubiera expuesto el matiz flamenco, formulado aquí como “la cabeza erguida”, epíteto demasiado ambiguo para dicho propósito transpositivo.

---

<sup>404</sup> Como buen parnasiano preocupado por la forma poética, A. de Zayas ha marcado la diéresis en “Santiago, cuya licencia rítmica contribuye, como veremos en otro capítulo, a destacar el elemento preciosista del “rico joyel”.

- **Sánchez Coello (1531/1532-1588)**

El itinerario renacentista de *Retratos antiguos* se detiene en dos sonetos de cuidada descripción esteticista, inspirados en Alonso Sánchez Coello, retratista afamado de la corte de Felipe II. Dadas las predilecciones artísticas del monarca, su formación junto a Antonio Moro en Flandes fue decisiva para perpetuar el modelo germánico en la corte de los Austrias (véase Brown, 2004: 131-132)<sup>405</sup>. Su conocimiento del arte italiano, especialmente de Tiziano -relevante en el desarrollo del retrato cortesano desde Carlos V-, completa el estilo de Sánchez Coello que A. de Zayas procurará armonizar en sus éfrasis. “Isabel Clara Eugenia” (p. 91):

---

<sup>405</sup> Al respecto, V.V.A.A. (1990), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, 1900.

Castaño pelo, despejada frente,  
pupilas candorosas y serenas,  
la infanta niña en las azules venas  
hervir la sangre castellana siente.

Su cabeza un joyel resplandeciente  
corona, y penden fúlgidas cadenas  
del cuello augusto que mover apenas  
gola de encaje genovés consiente.

Bajo el rico brial del gris brocado  
palpita un corazón predestinado  
a altas empresas y a victorias grandes;

y ennoblecen sus cándidos abriles  
los enérgicos rasgos varoniles  
que orlados fueron de laurel en Flandes.



La fiel descripción del soneto admite, no obstante, dos fuentes pictóricas del Prado, la que representa solo a la infanta y la que aparece acompañada de la enana Magdalena Ruiz. Las alusiones al gran joyel y a las cadenas que penden del cuello se asocian mejor al retrato con Magdalena Ruiz. De todas formas, para la traslación poético-pictórica se trata de nimios detalles que no repercuten en el resultado efrástico, es decir, en su intento de sugerir la pintura de Sánchez Coello y el retrato de la infanta en particular. La profusión de joyas y el vestido prolijamente elaborado remite al detallismo lujoso de la pintura veneciana, unido a los áureos colores que estos accesorios ofrecen: “Su cabeza un joyel resplandeciente / corona, y penden fúlgidas cadenas”, “Bajo el rico brial de gris brocado”, reforzados, los versos citados, por un uso estratégico del ritmo y de los recursos fonéticos. Toda la pomposa distinción del traje fortalece la sugestión de su elevada figura en la corte, predestinada “a altas empresas y a victorias grandes”, dirección que toman los tercetos, la de significar la enorme trascendencia de la infanta. Los versos descriptivos que no informan del color, encarnan igualmente esta dualidad pictórica y psicológica: “del cuello augusto que mover apenas / gola de encaje genovés consiente”. La blancura de la piel se intuye en la percepción de “las azules venas”, matiz más atento y efectista en exhibir su realeza, y, llevados por los códigos estéticos renacentistas que se enlazan con los finiseculares, la “despejada frente” la imaginamos con una blanca pincelada. Por otro lado, la precisión en las líneas de Sánchez Coello, heredada de Moro, se manifiesta en “los enérgicos rasgos

varoniles”, rasgos que, asimismo, funcionan como atributo enaltecedor, ya que analizan la dimensión histórica de la infanta. Como representa el retrato pictórico, la firme determinación que emana de la infanta se reproduce en la dureza de sus rasgos. Por último, los personajes de Sánchez Coello, abstraídos o impassibles, pintados desde un frío distanciamiento, vienen sugeridos por esas “pupilas candorosas y serenas”.

El otro soneto dedicado a Sánchez Coello es “El príncipe don Carlos” (p. 92). Este admirado retrato, como se sabe, representa al infeliz hijo de Felipe II, personaje que ha inspirado a Schiller o Verdi para protagonizar sendos clásicos de la literatura y de la ópera, respectivamente. El mismo A. de Zayas había mostrado inquietud por esta figura de la historia española en uno de los romances de sus tempranas *Poesías*. Ahora, el poeta realiza una justa combinación en su éfrasis entre la opción descriptiva y psicológica. El retrato idealizado de Sánchez Coello, obligado a disimular las malformaciones físicas del príncipe, se traslada al poema en una sutil ambigüedad, observada también en la pintura: “y densa palidez extiende un velo / por su semblante escuálido de niño”. El rostro enfermizo de don Carlos se sugiere con la palidez y flaqueza explícitas. La idealización pictórica se traduce en una moderada presencia de la debilidad mórbida en el poema en cuanto a sus rasgos físicos. La personificación de la muerte emergerá en el último terceto como trágico destino del príncipe, en unos versos que, pese a evocar aspectos de su biografía, añaden voces pictóricas de contrastes: “resplandores” y “anublar”. La delectación de Sánchez Coello por representar con minuciosidad la magnificencia del ropaje, se detiene en el segundo cuarteto:

Tiene birrete con airón, corpiño  
de raso jalde, recortado el pelo,  
golilla veneciana y ferreruelo  
que forran pieles de orgulloso armiño.

El poeta transfiere la pincelada detallista de los majestuosos vestidos mediante la relación descriptiva de estos con un afán esteticista de vibrante sonoridad.

- **Pantoja de la Cruz (1553-1608)**

El retrato cortesano renacentista se prolongó con Pantoja de la Cruz según los modelos establecidos por su maestro y predecesor como pintor de cámara de Felipe II, Sánchez Coello. El tipo de efigies reales de Pantoja manifiesta el ejemplo de Moro, perfilado por la conocida aportación de la escuela veneciana. Ambas tradiciones pictóricas repercuten en un arte de minuciosa representación de ropajes y accesorios, muy afín a la poética parnasiana de A. de Zayas<sup>406</sup>.

El primero de los dos sonetos dedicados a Pantoja, “Felipe II” (p. 95), se ajusta al retrato homónimo de El Escorial. El monarca español, aureolado de misterio, cautivó a algunos escritores finiseculares tan cercanos al gusto zayesco como Gautier o el Verlaine más parnasiano de *Poèmes saturniens*. El año anterior a *Retratos antiguos*, 1901, el simbolista Emile Verhaeren publicaba el drama *Philippe II*. El soneto zayesco no excluye la interpretación psicológica, desarrollada en los tercetos en uno de los escasos momentos de la galería en que el estatismo del modelo pictórico se anima de movimiento. La energía simbolista que alienta el personaje de Felipe II motivó al poeta, desde la distancia parnasiana, a sumarle al elemento pictórico esa inquietante impresión que el simbolismo francés había expresado en dos ejemplos señeros: Gautier y Verlaine. El autor de *Emaux et Camées* incluso fue más analítico que descriptivo en su “Le roi solitaire”, poema de evidente filiación simbolista. De este modo, el soneto se muestra en dos partes claramente diferenciadas; el elemento visual, de descripción pictórica, se reserva a los cuartetos:

---

<sup>406</sup> Recordemos las palabras de Francisco Cuenca en relación a las características formales y estilísticas de A. de Zayas: “... sus dibujos tienen el trazo firme y la línea enérgica de los viejos maestros españoles, Pacheco, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz.” (1925: 390). En 1907 volverá Zayas a dedicar un soneto a la retratística de Pantoja en la revista *Renacimiento*: “Habla el retrato de Pantoja” (1907: 519), incluido después en *Reliquias* bajo el título “El lienzo de Pantoja” (1910:100).

Sus ojos lanzan nebuloso brillo,  
es de estatua de mármol el semblante,  
el gesto de sus labios imperante,  
el matiz de las barbas amarillo.

Negro el ancho gregüesco y el justillo,  
gola y vuelos de blonda de Brabante,  
espada de Milán, grisiento guante  
y alto gorro sin plumas ni cintillo.

Del Escorial mirando el horizonte  
en toscó asiento que le brinda un monte  
sueña tal vez universal Imperio;

y al tocar la oración un campanario,  
recorriendo las cuentas del Rosario,  
se interna en el gigante Monasterio.



Los endecasílabos trasladan, en su “objetiva” descripción, el carácter pictórico del retrato de Pantoja de la Cruz: imagen regia de poder, a pesar de su sobriedad, detallismo en la representación de la indumentaria e imperturbable apostura. El “nebuloso brillo” de los ojos anticipa el carácter enigmático del personaje, pero también es paralelo a esa mirada que presenta Felipe II en el cuadro, con los párpados caídos. El oxímoron es acertado para crear una imagen del retrato fiel a la pintura y a la interpretación psicológica que conviene al poeta, en una cuidada pincelada de luz que, sin embargo, resulta más imaginada que trasladada objetivamente al soneto. De igual modo, la “estatua de mármol” en que se asimila el semblante, sirve a las dos dimensiones descriptivas: por un lado, la fría y solemne majestad de la pintura y, por otro, la sugestiva impasibilidad del rey, esa misteriosa y sombría seducción que sellan los versos finales. La elipsis verbal acrecienta la inmovilidad del retrato -solo un verbo en siete versos-. Su imperturbable actitud es paralela a la condición imperial, característica insertada con ese gesto imperante de los labios. El siguiente verso, que colora el matiz de las barbas, situado a continuación de un verso sugerente de la condición dominadora, regia, produce esa sensación inexpresiva e imponente del retrato de Pantoja. La atención minuciosa a los ropajes de la obra pictórica se descubre en el segundo cuarteto, destinado en exclusiva a la descripción exterior del monarca. Los cuatro versos precisan los concretos atuendos que visten al modelo, con los típicos accesorios del guante y, sobre todo, de la espada, elemento simbólico de los retratos de

Pantoja, y con esa buscada sonoridad en que A. de Zayas embellece y corresponde con aliteraciones el minucioso detallismo pictórico. El obligado color negro domina la descripción del vestido, estampado en el correspondiente primer verso. Dicho color fue el preceptivo para significar la elegancia, la autoridad, la dignidad y la majestad, y se mantuvo hasta el fin del siglo XVII (Pérez, 2004: 207). No resulta, pues, baladí, su referencia en el soneto<sup>407</sup>.

El soneto de A. Zayas converge en algunas observaciones verlanianas aludidas en “La mort de Philippe II”, texto que evidencia ciertas impresiones pictóricas. El poema francés, una larga tirada de tercetos, recrea los últimos instantes del rey español, agónico en la cama a la espera de la muerte. El interés por descubrir el negro del traje, “Un homme en robe noire”, la compleja tonalidad de la barba, “Dans sa barbe couleur d’amarante ternie”, son referencias cercanas al poema zayesco. Incluso el “nebuloso brillo” de los ojos, en el poeta español, semeja la percepción colorista del rostro en el autor de *Poèmes saturniens*: “à visage de cuivre” y la luz de las antorchas que iluminan la frente pálida. También la escrupulosa relación de vestidos: “Riches, les vêtements des seigneurs et des dames, / velours, panne, satin, soie, hermine et brocart, / chantent l’ode du luxe en chatoyantes gammes”. Otros elementos del soneto de A. de Zayas, como son el Escorial, el Rosario y las campanas, también aparecen en Verlaine. Advertimos así, una vez más, el conocimiento que el poeta de *Retratos antiguos* posee sobre la poesía francesa finisecular y la influencia que ejerce en su obra.

La otra écfrasis de Pantoja de la Cruz, “El príncipe de Éboli” (96), presenta una atribución dudosa por parte del poeta. El conocido retrato anónimo de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli -colección particular-, no se corresponde con el soneto de A. de Zayas por tratarse este de medio cuerpo y aquel solo del busto. Tampoco figura ningún retrato del aristócrata portugués en el *Catálogo de la exposición real de retratos* de 1902. Sin embargo, si excluimos la mención a la espada, poema y cuadro se ajustan perfectamente. Así pues, el soneto se inspiraría en la obra anónima señalada y la inclusión de la mano sobre la espada respondería al vuelo imaginativo del autor, en justa relación con el arte de Pantoja. La única mención a la “gorguera lechugada” y una pincelada general al ropaje, “Viste de obscuro terciopelo fino”, admiten esta suposición. De idéntica organización con el texto anterior, “El príncipe de Éboli” se divide entre la descripción exterior en los cuartetos y las referencias psicológicas y biográficas en los

---

<sup>407</sup> En *A la pintura*, Rafael Alberti escribiría del negro: “Fui en el retrato majestad y orgullo” y “Gloria y honor severos del ropaje” (2004: 104).

tercetos. Asimismo, los cuartetos se distribuyen entre la descripción del rostro en el primero, y del vestido y accesorios en el segundo:

Es su rostro la faz de un campesino  
del sol por las caricias bronceada,  
débil la luz de su infantil mirada,  
negro el cabello, el labio purpurino.

Este primer cuarteto encarna el entorno más pictórico de la pieza poética. La oscura gradación de color, entre la piel morena del personaje y el negro cabello, contrasta con la “débil luz” de la mirada. El tono púrpura del labio, que recuerda a los citados recursos poéticos para invocar al arte veneciano, destaca y completa, con una precisa pincelada rojiza, una descripción rica del colorido del rostro, ayudada por la sugerencia calificativa en el poema del sustantivo “campesino” y el epíteto “infantil”, que en el soneto adquieren un simbólico valor colorista. En el segundo cuarteto, el sobrio negro del ropaje contrasta con el implícito blanco de la gorguera, recurrente en el poemario y típico de los retratos cortesanos. Como expusimos, estas breves menciones a la vestimenta aludiría al retrato que representa al príncipe de Éboli solo de busto, pero los versos siguientes “y la mano en el pomo de la espada, / labor de algún artista florentino”, inciden en la efigie de medio cuerpo. Se trata de dos versos que acentúan la atención por la supuesta “invención” de la espada, que nos acerca más a Pantoja y le otorga al personaje la elegancia del aristócrata.

#### - **El Greco (1541-1614)**

Si venimos demostrando el adelantado arte poético de Antonio de Zayas en cuanto a la elección y utilización de la écfrasis como subgénero literario dentro de las alternativas innovadoras del Modernismo, los dos sonetos de *Retratos antiguos* dedicados al Greco constituyen un punto álgido de su particular aportación a las novedades finiseculares. Porque estos poemas, pese a exhibirse junto a otros ciento consagrados a muy distintos artistas europeos, suponen la reivindicación de un pintor que, si bien en la actualidad goza de una merecidísima celebridad, solo hasta la llegada de la cultura finisecular se inició la verdadera puesta en escena de un artista tan



relevante en la historia de la pintura<sup>408</sup>. Así deben entenderse también ambos sonetos zayescos, en un contexto de efervescente revalorización de El Greco en el ámbito español. Su inaudito estilo pictórico turbó el juicio de los teóricos y cosechó una desigual fortuna a su muerte. Y los sonetos laudatorios de Góngora<sup>409</sup>, Paravicino y Cristóbal de Mesa durante la época barroca no hallaron continuadores en los siglos venideros.

La apertura hacia esta revalorización del pintor cretense se localiza en los viajeros románticos<sup>410</sup>, donde, otra vez muy especialmente Gautier, faro parnasiano y de la éfrasis, iluminó con su perspicacia literaria y pictórica al artista olvidado. Aunque persisten los prejuicios de pintor extravagante, el pionero del arte por el arte percibe a El Greco en su *Voyage en Espagne* como un pintor singular, y en las descripciones de sus pinturas subyacen y se anticipan los planteamientos finiseculares: “porque aun en los peores [cuadros] tienen siempre algo inesperado y que se produce fuera de lo posible que os sorprende y os hace soñar”, “en todo ello reina una energía depravante, un poder enfermizo, que revelan el gran pintor y el loco genial” (1998: 50). Pintores e intelectuales franceses iniciaron así una revisión de El Greco. De gran trascendencia fue la valoración de Paul Lefort, que en sus estudios de pintura española, iniciados en 1867, desvinculó la locura del pintor en su obra para abrirla a la luz de un ansia espiritual que jerarquizaba las osadías artísticas, interpretación que sustentaría la generación del 98. El mismo Azorín, en la tardía fecha de 1964, continuaba afirmando la importancia de El Greco en su generación y, en efecto inverso, también el impulso que representó para el pintor la atención literaria del grupo de escritores<sup>411</sup>. Pero, como observa Calvo Carilla, la reivindicación noventayochista distaba mucho de tener la significación que pretendía Azorín (1998: 286). Más bien debe entenderse como una cadena de aportaciones, como Gómez de la Serna apuntó en la biografía azoriniana, partiendo del antecedente de

---

<sup>408</sup> En el IV centenario del fallecimiento del Greco, se organizarán diversas actividades oficiales, como puede observarse en <http://elgreco2014.com/>. El reciente estudio de Eric Storm (2006), traducido al español en 2011, *El descubrimiento del Greco*, ofrece una amplia muestra del proceso de revaloración del pintor. Al mismo efecto, y en relación al Greco como tema literario: Rafael Alarcón Sierra “Greco, El (Doménikos Theotokópoulos)” (2013).

<sup>409</sup> El del poeta cordobés es un caso similar de reivindicación artística en el Modernismo -y particularmente en A. de Zayas-, aunque más superficial y menos mediático que en El Greco. Así lo recordaba Azorín en unos de sus célebres artículos de 1913: “La generación de 1898 [...] da aire al fervor del Greco... rehabilita a Góngora” (1952: 186).

<sup>410</sup> Franceses como Didier, el barón de Taylor, Dumas, Davillier o Latour, e ingleses como Ellis, Roscoe, Borrow, Cook, Ford, Head, Cumberland o Robinson (Alarcón, 2013: 113).

<sup>411</sup> En Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, cito por Calvo, 1998: 285.

Gautier<sup>412</sup>. Pese a todo, es indudable y capital la contribución de autores como Azorín o Pío Baroja, y antes que ellos, al margen de algunos artículos de diferentes intelectuales españoles, la novela de Pérez Galdós *Ángel Guerra* (1891). El emergente espiritualismo del escritor canario se estimulaba en el entorno místico de Toledo, con las imprescindibles referencias a El Greco, pintor emblemático de la ciudad. Las obras clave de Azorín y Baroja de 1902, *La voluntad* y *Camino de perfección*, respectivamente, evocan la ciudad de Toledo. Ambos escritores habían visitado la ciudad en 1900, en un viaje iniciático para sus carreras literarias y donde El Greco armonizaba la búsqueda artística y espiritual. El relato azoriniano de 1901, *Diario de un enfermo*, ya está dedicado al pintor cretense (véase Pilar, 1994)<sup>413</sup>.

Anterior a este apasionado interés castellanista por El Greco es el del modernismo catalán (véase Milicua, 1996). Dicho entusiasmo, que ya podía observarse en los artículos de Rusiñol de la *Vanguardia* (Pilar, 1994: 107), cristalizaron en las “Festes Modernistes” de Sitges. En la tercera de ellas, la de 1894, los dos cuadros del cretense adquiridos por Zuloaga en París fueron mostrados en solemne procesión. En agosto de 1897 Rusiñol conseguía materializar una iniciativa convenida años atrás: colocar la primera piedra del futuro monumento al Greco en Sitges, finalizado al año siguiente por obra de Josep Raynés<sup>414</sup>.

F. Giner de los Ríos y Manuel B. Cossío, intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza, con su programa docente basado en el arte, ejercieron una influencia decisiva en las ideas estéticas de los escritores del fin de siglo (Bernal, 1998: 31). En relación con el redescubrimiento del pintor, especialmente concluyente fue el magisterio de Cossío, cuyos estudios se precisaron con la publicación en 1908 de *El Greco*. En esta obra el autor reconocía el interés generalizado por el artista, cuya admiración era esporádica y privada cuando él trazó el plan de trabajo años antes, y, por otro lado, destacaba la labor rehabilitadora de los artistas catalanes y de la última generación de escritores españoles<sup>415</sup>. El Modernismo hispánico, aparte de cuestiones estéticas,

---

<sup>412</sup> A Gautier le seguirían, escribe Gómez de la Serna, Imbert, en 1883; Ángel Avilés, en 1886; Pardo Bazán, en 1891; Martín Rico, en 1894; Manuel B. de Cossío, en 1897; la iniciativa de Rusiñol en Sitges (cito por Calvo: 1998: 286).

<sup>413</sup> Escribe Azorín: “la visita que en 1900 hicimos a Toledo fue capital para el desenvolvimiento de la escuela”; en declaraciones más coetáneas a este viaje como es en *La voluntad* declara que es Pío Baroja - bajo el pseudónimo de Olaiz- quien “ha infundido entre los jóvenes intelectuales castellanos el amor por El Greco” (cito Pilar, 1994: 104 y 106).

<sup>414</sup> Sobre este asunto existe bastante documentación y anecdotario en la bibliografía citada.

<sup>415</sup> “Los jóvenes escritores españoles, la última generación de “intelectuales”, hacen del Greco uno de sus temas favoritos; cítanlo de continuo; se inspiran en sus cuadros; se recrean en los lugares en que aquél vivió; respiran su ambiente; desentrañan su significación; utilizan de él cuanto pueden, y, con amor

entroncaría con el Greco por su condición de artista de ruptura. Así, los dos poemas de Antonio de Zayas se descubren al público en los inicios de esta vindicación del Greco en la creación literaria castellana. Mayor novedad aún es su presencia como écfrasis poética, anticipándose a Francisco Villaespesa en los sonetos “Alma española. VII” y “Terminus. II” -*Viaje sentimental*, 1909-, al menos conocido “Ante un retrato del Greco” de Manuel Verdugo -*La corte de los poetas*, 1906-, o al “Caballero de la mano en el pecho” -*Apolo*, 1911- de Manuel Machado, cuyo cuadro homónimo se convierte en “icono finisecular” (Alarcón, 2013: 128).

En 1902, año de *Retratos antiguos*, se organizó la primera exposición dedicada al Greco, en el Prado; en 1909 en la Real Acedemia; en 1910 se inaugura el Museo del Greco, en Toledo, gracias a la labor de Benigno de la Vega-Inclán; y en 1914 se celebra el Tricentenario de su muerte, aceptación definitiva del arte del pintor por las élites culturales. No obstante, la conmemoración tuvo un carácter conservador, politizado, y los organizadores se dirigieron a un público limitado. La mayoría de los responsables del descubrimiento del pintor no participaron o no tuvieron la necesaria trascendencia (véase Storm, 2011: 195-201). Sí que participó Antonio de Zayas, que, amén de su ideología conservadora, ya acusada en estas fechas, no había perdido el interés por el arte y por El Greco. El día siete de abril, último de la celebración, en la casa del Greco, recitó los sonetos laudatorios de Góngora y Paravicino, junto a otras composiciones no especificadas en prensa (*La Ilustración Artística*, nº 1685: 259, y *La Época*, 8/4/1914: 2)<sup>416</sup>, que, seguramente, corresponderían a la serie de cuatro sonetos “A Domenico Theotocópuli (El Greco)” publicados años más tarde en su poemario *Epinicios. Segunda serie*, pues están fechados a “Toledo, 7 de Abril de 1914” (Zayas, 1926: 111), sin que por ello descartemos las écfrasis mismas de *Retratos antiguos* dedicadas al pintor conmemorado o “Retrato del Greco”, también soneto, de *Reliquias*.

A nivel internacional, el inicio del siglo XX también mostró su efusividad hacia el artista cretense. En 1901 varias obras del Greco se exhiben en la exposición de arte español del Guildhall de Londres. Por iniciativa de Zuloaga se muestra su *San Francisco* en Viena, en una exposición sobre la evolución del impresionismo. En 1906 la revista parisina *Les Arts* le dedica un monográfico. El Salón de Otoño de París

---

acendrado, ponen su alma entera en la hermosa labor educadora de hacer penetrar al Greco en el sentimiento y en la conciencia populares”, (Cossío, 1965: 268-269). Para otras aportaciones de escritores españoles no citados, como Blasco Ibáñez, Ortega y Gasset o Unamuno, véase Storm, 2011: 171-179.

<sup>416</sup> En *La Ilustración Artística* apareció el poeta en una fotografía junto al Nuncio de su Santidad y el obispo auxiliar de Toledo, véase Apéndice.

celebra en 1908 una exposición sobre el pintor como precursor del arte moderno, la primera consagrada a un pintor del pasado. Y en 1912, otra exposición internacional, la de Sonderbund, en Colonia, sus obras aparecen entre las de artistas contemporáneos como Picasso (Alarcón, 2013: 121-122). Los estudios de importantes críticos de arte reivindicaron la figura del Greco en sus múltiples perspectivas, y las obras de pintores de vanguardia acusaron su influencia. De gran relevancia resultó la novela de Maurice Barrès *Greco ou le secret de Tolède* (1912), traducida al castellano por Alberto Insúa.

Los dos poemas zayescos son difíciles de relacionar con dos determinadas obras del Greco, pero indudablemente condensan el estilo y el sentir que de estos retratos percibieron los estetas e intelectuales finiseculares, en una particular ejecución poética parnasiana que no renuncia a la etopeya para ejemplificar dichas interpretaciones. “Un caballero” (p. 55)<sup>417</sup> y “El inquisidor” (83) aglutinan características varias de algunos personajes que el pintor retrató. El primero de ellos podría hacer referencia al cuadro del Prado P. 00813, de título homónimo, pero su significación alcanzaría la de otros más, como el célebre “Caballero de la mano en el pecho” u otros caballeros anónimos o desconocidos como los catalogados P. 00810 y P. 00811. El anonimato de estos nobles caballeros confiere un enigma interpretativo que posibilita el libre análisis biográfico, que el poeta dirige hacia unas valoraciones que entroncan la clásica mirada noventayochista, en cuanto a la encarnación de la nacionalidad española, con la insinuación de un simbolismo decadente, en cuanto a destacar la misteriosa amargura del personaje. Así, las pinceladas poéticas se tiñen de tonalidades oscuras, evocación de dicho sombrío misterio e, igualmente, de la simplificación colorista de la paleta del Greco en estos retratos, solo superada por los “labios rojos”, detalle sugerente que avisa de la formación veneciana del artista, según hemos codificado anteriormente. El primer verso trasfiere el color asimilado a una atmósfera que va a adquirir un particular simbolismo: “Negro es su pelo, su color obscura”. El tercer verso vuelve a incidir en dicha coloración: “negros ojos”, y la sugestión del vuelo imaginativo del poeta está paralelamente conducido por esta oscuridad de la pincelada: “el insomne mirar”, “a su pasión tortura / de lóbregas mazmorras los cerrojos”, “enigmático gesto de amargura”, “pena enluta”, hasta cerrar el soneto con una sucinta tesis poético-pictórica: “por la sombría inspiración del Greco”. La modernidad del artista cretense y su conexión con la

---

<sup>417</sup> Recordemos que este soneto se halla en la sección de Tintoretto, pero la “firma” final del mismo delata la procedencia del Greco. Recordemos que, hasta 1910, en el Museo del Prado El Greco está adscrito a la escuela veneciana (Alarcón, 2103: 114).

sensibilidad de un poeta modernista estaría amparada en la representación de un personaje pictórico y, por extensión, la de un pintor, que reúnen el *malheur* del héroe finisecular e incluso su inmoralidad, en apariencia, rara perspectiva entre las aproximaciones analíticas de sus contemporáneos. Característica que se desprende de sus pensamientos lujuriosos, “y exaltación de lúbricos antojos / [...] el insomne mirar de calentura”, que evocan nuevamente a la negra pincelada, según evidenciamos el simbolismo que de dicho color asimilaron los estetas franceses. El primer terceto es la única estrofa destinada a la descripción exterior, que igualmente informa del alma del retrato:

Lleva de encaje veneciano gola  
y la negra ropilla acuchillada  
la pena enluta de su rostro enteco.

Cotejar las publicaciones de Azorín y Pío Baroja, singularmente algunos fragmentos de *Diario de un enfermo*, en el primero, y los artículos de *El Globo* dedicados al Greco, en el segundo, textos todos de 1900, supondría la manifestación de cercanía e influencia de dos noventayochistas de primer orden en un poeta modernista<sup>418</sup>.

La éfrasis de “El inquisidor” también se completa con la observación y suma de varios retratos para formular una visión concluyente del arte del Greco, de la esencia mística y castellana con que fueron interpretados sus personajes pictóricos a partir de los intelectuales finiseculares<sup>419</sup>. Sin embargo, la espiritualidad de dichos personajes difiere con la mostrada aquí, ya que, en lugar de sugerir un halo místico o trascendente, el inquisidor del soneto se muestra en imperturbable ferocidad, más atento en descifrar asuntos terrenales:

Los graves ojos que levanta al cielo  
emblema son de inquisidor destino;  
tiene recta nariz, rostro cetrino,  
áspera barba y reluciente pelo.

Nació hijodalgo en castellano suelo  
y, espanto de las huestes de Calvino,

---

<sup>418</sup> Las influencias en la creación de la etopeya en las éfrasis zayescas dedicadas al Greco es un aspecto estudiado en el siguiente capítulo.

<sup>419</sup> Recordemos el estilo pictórico que Alberto Cuenca (1925: 390) descifró en A. de Zayas: “Su arte sincero tiene la sobria espiritualidad y la llama interior que enciende y devora las austeras pupilas de los místicos hidalgos del Greco”.

luce rico joyel adamantino  
sobre negro jubón de terciopelo.

Hay luz crepuscular en su semblante,  
es gris el leve encaje de su gola  
y gris la mano que en el pecho extiende;

e impasible la faz, fiero el talante,  
con la siniestra empuña la española  
fúlgida espada que del cinto pende.

La descripción del soneto excluye cualquier tentativa de relacionarse con el retrato neoyorquino del Inquisidor General Fernando Niño de Guevara. Una vez más, Antonio de Zayas compone una écfrasis que, siendo fiel al estilo del pintor, está concebida desde la libre introducción de elementos conjuntos y personajes del ámbito artístico que describe. De esta forma, dicho inquisidor está presentado asimismo como un hidalgo castellano en cuya figuración imaginamos al “Caballero de la mano en el pecho”, con una mano sujetando la espada y la otra extendida en el pecho, por donde asoma el rico joyel. La inclinación hacia el verso pictórico, descriptivo, es mayor que en el soneto anterior. Los dos cuartetos alternan en idéntica disposición las partes que ilustran de la línea y el color -tercer y cuarto verso- y el talante del inquisidor -primer y segundo verso-. El primer terceto advierte el carácter melancólico del personaje, que contrasta con la determinación vehemente de su conducta -“espanto de las huestes de Calvino”, “fiero el talante”-. El rostro bañado en “luz crepuscular” revela con una pincelada poética una naturaleza oculta del ferviente inquisidor, que se armoniza con el recurso de repetición con que se instala el adjetivo “gris” de los versos siguientes, aparentemente circunstancial e informativo, que igualmente lo es. La luminosidad del retrato se concentra en dos detalles preciosistas; el primero, en sobrio y lujoso, a la vez, contraste: “luce rico joyel adamantino / sobre negro jubón de terciopelo”; el segundo, en un cautivador cierre parnasiano del soneto -sonoro, rítmico, visual y evocador-, recurrente en A. de Zayas: “empuña la española / fúlgida espada que del cinto pende”.

- **Francisco de Zurbarán (1598-1664)**

La pintura barroca es la más representada en esta sección española, no solo por las éfrasis velazqueñas, artista más representado en *Retratos antiguos*, sino también por la presencia de Zurbarán, Murillo, Ribera, Alonso Cano y Carreño. Dos sonetos se ocupan de mostrar sendos retratos de Francisco de Zurbarán, que representan modelos distintos de afrontar la pintura religiosa con la que el artista alcanzó una gran reputación. “Fraile mercedario”<sup>420</sup> (p. 87) constituye la evocación de la vida monástica, asunto pictórico donde Zurbarán fue un gran maestro. El cuadro en cuestión, que amplía la presencia de museos en el poemario -Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid-, es el dedicado a Fray Jerónimo Pérez, citado al inicio del soneto con gran naturalidad expresiva, enriquecida por un eficaz encabalgamiento: “Fray Jerónimo Pérez, de presencia / grave y audaz”. El retrato del fraile zayesco concilia la naturaleza del estilo pictórico con la descripción psicológica formulada. Porque el tenebrismo que se revela en el poema favorece la imagen severa y combativa que el poeta asigna al religioso contrarreformista. Dicho tenebrismo, empleado por el pintor en la serie de obras monásticas, se manifiesta aquí con la destreza que el autor sabe infundir en la traslación poética, en clara diferenciación del recurrente contraste de luces y sombras utilizado en diferentes sonetos. Por medio de la antítesis, los versos “alumbra su semblante / con el negro mirar centelleante” y “a la sombra brillar de la capucha”, el contraste aludido sirve al propósito tenebrista: sugerir la enérgica oposición entre la luz y la sombra, de forma que la iluminación destaque contundentemente. El recurso poético al servicio de la sugestión pictórica se basa en crear una imagen donde la luz se irradia desde la oscuridad mediante vocablos antitéticos: “negro mirar centelleante” y “sombra brillar”.

Las descripciones de Gautier sobre la pintura de Zurbarán concentraron sus esfuerzos por transmitir la emoción espiritual de blancos y negros en los retratos monásticos, que servían a un tiempo para representar el estilo tenebrista y su significado simbólico en relación con la muerte (véase Mateos, 1995: 113). El poema gauteriano “A Zurbarán”, de diferente intencionalidad interpretativa al de A. de Zayas en cuanto a la trascendencia del fraile mercedario, opone firmemente las tonalidades blancas y oscuras: “Deux teintes seulement, clair livide, ombre noire” (Gautier, 1970: 311).

---

<sup>420</sup> La errata en *Retratos antiguos* es evidente: “Fraile mercenario”.

En “Dama española” (p. 88) la otra obra seleccionada por A. de Zayas para completar su repertorio efrástico de Zurbarán se relaciona con los retratos de santas martirizadas. La peculiaridad del pintor en esta serie pictórica fue representar a jóvenes doncellas ricamente ataviadas al modo contemporáneo y lejos de mostrar el tormento que las convirtió en mártires, también destacado por Gautier en otro poema español (1970: 264):

Comme dans les tableaux où le vieux Zurbaran  
sous le nom d’une sainte, en habit sévillan,  
représente une dame avec des pendeloques,  
des plumes, du clinquant et des modes barroques.

Así, en “Dama española” (p. 88), a pesar que reconocemos a la Santa Úrsula de Zurbarán por algunos detalles de su descripción, el soneto exhibe a una mujer de la nobleza solo identificable con la angustia del martirio por medio de sutiles alusiones y por el previo conocimiento pictórico que permite enlazar las sugerencias poéticas. Sin considerar la relación entre cuadro y poema, el resultado es la representación de una dama aristocrática con los atributos del héroe simbolista, portador de secretos ensueños y pesares, todo ello ejecutado según la factura parnasiana del libro. La leyenda del martirio de Santa Úrsula se remonta al siglo V, motivo por el cual la éfrasis zayesca se sustenta con un halo medieval de remembranzas prerrafaelistas, acaso dispuesta desde la interpretación primitiva más que desde el espiritualismo barroco:

Los vivos ojos en su faz sombría  
de febriles ojeras circuitos,  
acicate no son de los sentidos,  
pero sí de la ardiente fantasía.

De la andante feudal caballería  
resucitan los ídolos caídos  
su cuerpo débil, senos deprimidos,  
alma creyente y condición bravía.

De la espada a mitad lleva colgante  
de corte luengo purpurino manto  
que cubre el pabellón del guardainfante;

y en las pálidas manos ardorosas  
sostiene y mira, conteniendo el llanto,  
fresca guirnalda de encendidas rosas.





La adolescente que suscita la fantasía, el marco medieval en que se envuelve y la fragilidad impúber de la dama remiten al prerrafaelismo. La “faz sombría” y las “febriles ojeras” responden a intensificar el misterio del retrato y a concederle una perspectiva decadente, más aún con los epítetos que informan del cuerpo y de los senos: “débil” y “deprimidos”, respectivamente. Por otro lado, estas características son reveladoras del trágico destino de la martirizada, que sella en el último verso de los cuartetos, “alma creyente y condición bravía”, una oportuna consideración sobre el carácter enérgico de la dama, firme en sus convicciones religiosas. A. de Zayas contrapone con estos versos la delicada efigie de la retratada, necesario para cualquier identificación con la verdadera inspiración pictórica. Los rasgos de estilo del propio cuadro y de su autor, aparecen en el primer verso: “Los vivos ojos de su faz sombría”, de correspondencia tenebrista, y, ya en los tercetos, la mención a la rica vestimenta de pincelada veneciana: “de corte luengo purpurino manto”, y en el candor típico de las vírgenes de Zurbarán: “y en las pálidas manos ardorosas”, donde la antítesis sugiere la elaboración colorista de la piel en el cuadro. En el cierre parnasiano del soneto el poeta vuelve a transigir el vuelo imaginativo, de forma que la flecha que sujeta la santa dirigida hacia su pecho en el cuadro de Zurbarán, indicando el martirio, se convierte en el soneto en “fresca guirnalda de encendidas rosas”. Un final que insiste en la elegante apostura de la dama, cuyo estado de ánimo, precedido por ese “sostiene y mira, conteniendo el llanto”, ahonda al término del retrato en la mirada simbolista de la noble o princesa decadente y advierte sutilmente la pena de la santa. La multiplicidad de indagación del soneto, entre la oscilación pictórica primitiva y zurbariana, la interpretación de la dama entre la figura aristocrática y la religiosa, la sugestión del personaje histórico y su figuración finisecular, la traslación de la ambigüedad con que el pintor representó a las santas martirizadas, y la regulación de todos estos elementos según la impronta parnasiana, convierte este soneto en un ejemplo del eclecticismo modernista<sup>421</sup>.

---

<sup>421</sup> En el poema “Canícula”, de *Epinicios*, A. de Zayas volverá a la imagen zurbaranesca (1912: 68): “Un mastín se despereza / y ladra. Un viejo, retrato, / de Zurbarán, gravemente / saca de Esquivias un jarro”.

- **Diego Velázquez (1599-1660)**

La conmemoración del tricentenario del nacimiento de Diego Velázquez en 1899, cautivó a los hombres de letras<sup>422</sup>. No solo a la incipiente “gente joven”, la “gente vieja”, sin que la crítica haya admitido suficientemente su importancia, mostró un interés fácilmente perceptible. Juan Valera y Jacinto Octavio Picón, dos personalidades de prestigiosa influencia en estas últimas fechas del siglo XIX, dedicaron sendos estudios al pintor de “Las Meninas”<sup>423</sup>, y en el acto de presentación de la nueva instalación de las obras de Velázquez en el Prado, con la presencia de la monarquía, reconocidos poetas del ámbito decimonónico leyeron poemas en su honor, como Manuel del Palacio o Emilio Ferrari, crítico hostil del Modernismo. Puede afirmarse así que el interés por homenajear a Velázquez fue unánime entre la intelectualidad española. De gran relevancia, por otro lado, se presentan las distintas interpretaciones de críticos y escritores, como son la orientación política y la estética, la exaltación del pintor del gran imperio patrio y la lectura paralela de la decadencia austríaca con la del desastre del 98 y la crisis finisecular (cf. Gold: 2008: 177). La proliferación de publicaciones velazqueñas, desde guías docentes, estudios críticos o crónicas en prensa, propició la interesante recopilación “Corona poética de Velázquez”, a cargo de José Ramón Mélida, al final de su “Bibliografía de Velázquez”, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Año III, Agosto y septiembre de 1899, nums. 8 y 9). En esta compilación se incluían poemas laudatorios dedicados al pintor desde el Siglo de Oro hasta ese mismo año de 1899, donde distintos poetas participan con sus versos en el acto del tricentenario del 6 de junio, en la citada inauguración de la nueva sala de Velázquez<sup>424</sup>. En referencia a los textos poéticos de 1899, muchos de ellos sonetos, pese a su adscripción a la tradición del “ut pictura poesis”, su mera voluntad encomiástica con la figura de Velázquez los aleja del propósito efrástico y de su nueva estética emprendida por Manuel Machado o Antonio de Zayas. Incluso los poemas de Manuel

---

<sup>422</sup> Como expone Hazel Gold (2008: 174) la burguesía vio en la vuelta al pasado literario y artístico una forma de acumulación del capital simbólico para afirmarse en el comercio de ideas. Entre 1880 y 1905 proliferaron las celebraciones en honor de los genios del Siglo de Oro.

<sup>423</sup> Juan Valera, un artículo, “Velázquez”, en *El Imparcial*, 7 de junio de 1899; J. Octavio Picón el libro *Vida y obras de Diego Velázquez*.

<sup>424</sup> En vida del pintor: Francisco Pacheco, Juan Vélez de Guevara, Jerónimo González de Villanueva, Francisco de Quevedo, Gabriel Bocángel, B. Fernández de Velasco; Poemas leídos el 6 de junio de 1899 de: el conde de Cheste, Campoamor, el marqués de Valmar, Federico Balart, el duque de Rivas, Manuel del Palacio, Ángel Avilés, Antonio F. Grilo, Emilio Ferrari, Manuel Reina, Salvador Rueda, Rubén Darío y M. R. Blanco Belmonte.

Reina y Salvador Rueda, autores presentes en esta compilación, se efectúan desde las convenciones de una retórica grandilocuente con el mero objetivo panegirista<sup>425</sup>. Distinta es la influencia de otro texto de esta corona poética, el “Trébol” de Rubén Darío<sup>426</sup>, destinado a elogiar al pintor sevillano junto a Luis de Góngora. Con estos inmediatos precedentes, los trece sonetos de A. de Zayas, dedicados a cuadros concretos y distanciados del laude circunstancial, además de presentar una moderna orientación estética, convierten a su autor en un pionero de la écfrasis velazqueña en el siglo XX.

En relación directa con estos sonetos zayescos hallamos la perspicacia de Gautier en sus artículos recogidos en *Tableaux a la plume*, iniciados en 1850 y precursores de la interpretación simbolista del fin de siglo sobre Velázquez. Si, como expusimos, la écfrasis no constituyó una modalidad demasiado frecuentada por los poetas finiseculares (cf. Navarro, 1994: 26), estas prosas gauterianas contienen, ciertamente, una anticipada filiación con el simbolismo decadente por su particular análisis pictórico. De este modo, si bien los poemas parnasianos de A. de Zayas no se ejecutan desde la explicación decadentista -como si se aprecia en Manuel Machado (cf. Navarro, 1994)-, los textos velazqueños de *Tableaux a la plume* son, necesariamente, un referente inexcusable.

En la galería de *Retratos antiguos* dedicada a Velázquez, A. de Zayas selecciona una colección de écfrasis cortesanas, por donde se suceden los personajes de la familia real “Felipe III” (p. 99)<sup>427</sup> y “Felipe IV” (p. 102), “El príncipe Baltasar Carlos” (p. 103), “El Infante Don Carlos” (p. 104), “El cardenal infante Don Fernando” (p. 105) y “Doña María Ana de Austria” (p. 106), los personajes de la corte “Una dama” (p. 100) y el valido “El conde duque de Olivares” (p. 107), los bufones “El Bobo de Coria” (p. 101), “Pablillo de Valladolid” (p. 109), “Don Antonio el inglés” (p. 110), el filósofo griego “Menipo” (p. 111), y el poeta “Góngora” (p. 108). Con la elección de este conjunto poético-pictórico, A. de Zayas presenta al Velázquez gran retratista barroco de la corte. En esta serie de sonetos se concreta la sobriedad a la que hacía referencia A. de Zayas en el prólogo. El color -y el estilo pictórico- cede importancia a la figuración de cada personaje, tanto en su descripción de líneas y formas como en su carácter y biografía.

---

<sup>425</sup> Como expresó Alarcón Sierra en relación a los poemas pictóricos de S. Rueda: “[responden] a un propósito descriptivo-mimético sensorialista y una valoración ética-didáctica muy convencional, todavía deudores de las normas vigentes durante la Restauración” (1999: 221).

<sup>426</sup> Publicado por primera vez en *La Ilustración española y Americana* el 15 de junio de 1899.

<sup>427</sup> El inicio de “Felipe III”: “El Rey Felipe, el Piadoso, el Bueno”, tal vez recuerda la técnica de separación (Gayton, 1974: 174) empleada por Manuel Machado en “Felipe IV”: “que nuestro rey Felipe, que dios guarde”.

La trasposición velazqueña se organiza en mostrar la etopeya de un personaje histórico a partir de la fidelidad descriptiva de la imagen pictórica. La sobriedad propia del retrato clásico español se afirma en un paralelo resultado poético<sup>428</sup>. Precisamente en esta sección velazqueña ejemplificaba J. M. Aguirre “la sobria maestría con que Zayas escribe sus retratos” (1980: XV)<sup>429</sup>.

La correlación poético-pictórica se formula, generalmente, en una técnica descriptiva que conjuga la representación física del modelo y la sugerencia de su carácter. Los recursos descriptivos que evocan cada retrato se sustentan en la representación precisa del modelo pictórico, no solo con afán esteticista, puesto que la interpretación psicológica es manifiesta y decisiva en alguno de ellos. Sin embargo, la insinuación propiamente formal del arte velazqueño es escasa<sup>430</sup>. Así, la postura del caballo en corveta en el retrato ecuestre “Felipe III” se enuncia hábilmente -o como expresó J. M. Aguirre, “de forma memorable” (1980 XV)-: “Clavando espuelas y apretando el freno / a tordo palafrén”. En “Una dama”, la exactitud de la descripción remite al retrato “Doña Antonia Ipañarrieta y Galdós y su hijo don Luis”. El cierre del soneto, centrado en la actitud del niño, resulta a un tiempo libre y fiel al modelo:

frunce el labio con risa candorosa  
y en la mano, que ostenta una esmeralda,  
sostiene ufano purpurina rosa.

La casi imperceptible mueca del niño, la ausente esmeralda y el ligero matiz purpurino de la flor blanquecina manifiestan una libre selección por mostrar los detalles que, sin embargo, evocan con justeza el personaje pictórico por presentar el candor del niño de arreboladas mejillas y labios carnosos, los motivos ornamentales de su traje y la dimensión simbólica de la rosa y su juego colorista. Otro detalle que resume la fiel captación pictórica es el del rostro de “El Bobo de Coria”: “El estupor que en su cerebro mora / en la faz, al reír, marca un hoyuelo”. En “El príncipe Baltasar Carlos” se explicitan los elementos propios del retrato cinegético al que se alude: el arcabuz, el

---

<sup>428</sup> “Los retratos reales tienen ante todo una cierta solemnidad y prosopopeya. Pero el retrato español es mucho más contenido que en otros países. La grandeza y la majestad real se expresan siempre con contención, y se prescinde (como indica muy bien el poema de Machado [“Felipe IV”]) de ese oropel, de esos signos externos que aparecen con tanta frecuencia en la pintura francesa, por ejemplo” (Pérez, 2004: 205).

<sup>429</sup> En relación a esta serie de sonetos, el *Manual de Literatura española* de Pedraza y Rodríguez (2001: 285): “Los momentos más felices corresponden a los sonetos dedicados al arte velazqueño”.

<sup>430</sup> Por este motivo, en el siguiente capítulo se estudia con mayor atención los citados procedimientos descriptivos de las trasposiciones velazqueñas.

podenco y la naturaleza. En “El infante Don Carlos”, salvo el último terceto, todo es profusión descriptiva de vestido y aderezos. La actitud del infante persigue una minuciosa correlación con su modelo velazqueño, en perfecta frialdad parnasiana, donde solo sus tres últimos versos corrigen la traslación puramente exterior del retrato. Destaca en esta relación de elementos que adornan al infante, el rigor descriptivo por mostrar las manos tal y como se muestran en la pintura, con la diestra sujetando un guante y la siniestra entre la espada, la capa y el sombrero:

La siniestra en el pomo del acero,  
ase los pliegues de la capa oscura  
y por las anchas alas el sombrero.

En cuanto al guante de la mano derecha, el verso zayesco es exacto: “Coge su diestra por un dedo un guante”. Detalle, el del guante, que, si bien la mano que lo sostiene concentra la escasa luz del lienzo (Navarro, 1994: 27), resulta relevante por la ascendencia gauteriana. El autor de *Tableaux a la plume* se acordó del “gant de buffle” (1880: 103), en la relación de oropeles cortesanos de la corte austríaca. Y en Manuel Machado, que lo atribuyó a Felipe IV en su homónimo poema tan pionero de la écfrasis modernista, adquiere una significación primordial para completar el retrato simbolista<sup>431</sup>. De igual modo, en “Doña María Ana de Austria”, salvo cierta revelación decadente vinculada a la infanta simbolista, la descripción también pretende ser exacta, sobre todo, otra vez en el acusado detalle de las manos y en el boato indumentario. “El cardenal infante don Fernando”, siendo unos de los pocos sonetos donde A. de Zayas aborda el personaje desde cierta libre interpretación psicológica, no olvida situar el retrato en su contexto cinegético y en mostrar el carácter ambicioso del infante en dos brochazos poéticos, fieles, asimismo, a la efigie pictórica: “Pupila azul, mandíbula saliente”. En “Góngora”, la reivindicación del poeta cordobés no obsta para que su evocación surja desde la imagen pictórica: “tiene ojos vivos, alargada frente, / cráneo capaz y pómulo saliente, / la sien desnuda y el cabello cano”. El recuerdo de “El autor del estilo culterano” parte desde la inmovilidad del retrato -la elipsis verbal acentúa dicha figuración, como en “Felipe IV” y “El príncipe Baltasar Carlos”- y se erige desde el arte de Velázquez. La severidad con que se muestra la efigie del poeta, la altiva

---

<sup>431</sup> La descripción del *Catálogo* de Madrazo también cita “un fino guante anteadado” y “el otro guante cogido por un dedo” (1920: 231).

genialidad que emana su retrato, es observada desde los rasgos que el pintor delinea: “que en la menor mandíbula latente / vibra el insulto que esculpió su mano”<sup>432</sup>.

Para “El conde duque de Olivares” resulta sumamente interesante detenerse en la écfrasis que A. de Zayas realizó del valido en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en junio de 1895 (1895: 46):

El pincel soberano de Velázquez nos le muestra en magnífico lienzo, que el opulento Museo del Prado conserva como preciada reliquia del arte pictórico español, que a la par que el literario fue gala del mundo en el siglo XVII y será asombro de las Edades hasta el fin de los siglos, de talante apuesto y altanero, morena tez, negros y profusos cabellos, mirada desdeñosa y viva; nariz bien proporcionada; boca oculta por poblado bigote al estilo borgoñón, complexión robusta y estatura aventajada; airoso chambergo adornado de rica pluma, banda vistosa que atraviesa la fúlgida coraza, jinete en castaño<sup>433</sup> corcel lanzado a rítmico galope, que regula con la siniestra mano, mientras sostiene en la diestra a la altura del pecho levantada pequeño bastón que denota su rango preeminente.

Presentado como Licenciado en Derecho, pese a su activa presencia poética en algunas revistas, A. de Zayas no era aún el poeta de *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*, sin embargo, el párrafo transcrito demuestra la futura inclinación por la trasposición de arte. La conferencia es además testimonio de la pronta fascinación del escritor por la pintura y la historia, sobre todo, del s. XVII, época en que se inspiran la mayoría de sonetos de *Retratos antiguos*. Las valoraciones personales sobre el personaje y su contexto histórico ocupan el motivo principal del texto “El conde duque de Olivares y la decadencia española”; la pequeña écfrasis velazqueña revela las posibilidades que el arte puede ofrecer para el conocimiento de la historia, en plena conexión con los métodos docentes de la Institución Libre de Enseñanza. Por otro lado, el citado párrafo, aislado de su referencia, atestigua cierta sobriedad parnasiana. La concisión que precisa el soneto obliga al poeta a ser menos prolijo en la descripción, sumándose además el interés por mostrar también la relevante personalidad histórica de un personaje que conoce bien. La comparación entre ambos textos zayescos sorprende en la confluencia de un mismo material léxico y de una elección de ciertos detalles del cuadro -el chambergo, la mirada, el bigote, la banda, el bastón y el caballo-:

---

<sup>432</sup> Más adelante se estudiará la importancia de este soneto en relación con la reivindicación modernista y zayesca de Góngora.

<sup>433</sup> “jinete encastaño” en Zayas, 1895: 46.

Chambergó airoso la altivez corona  
del favorito de color trigueña,  
mirada audaz que protección desdenea  
y bigote a la usanza borgoñona.

La fina banda de carmín pregona  
el rango a que le alzó suerte risueña,  
y el militar bastón, lauros que sueña  
añadir a la prez de su persona.

Al pueblo odioso, es ídolo en la corte;  
cuanto más la fortuna le encarama  
más enconos unánimes concita;

y en un paisaje del color del Norte,  
de su andaluz corcel la sangre inflama  
y al galope veloz lo precipita.



Partiendo de los mismos presupuestos, la estilización del soneto se dirige a sugerir en cada prenda del valido el gesto arrogante que le proporciona el poder del estado. La posición en corveta del caballo, como en “Felipe III”, se administra en oculta referencia: “de su andaluz corcel la sangre inflama”, posible cabriola del caballo previo a: “y al galope veloz lo precipita”, imaginativa puesta en escena de un movimiento posterior al cuadro, recurso escaso de libertad traspositiva usado en el poemario.

Conmueve a Gautier que Velázquez represente en sus obras los más diversos personajes con gran objetividad, desde la monarquía hasta los miembros más humildes de la sociedad, pasando por personajes habituales de la corte tan curiosos como eran los bufones y enanos (1880: 225). Entre la “gente vieja”, también se había destacado la capacidad del pintor por dignificar lo repugnante, como el artículo de José O. Picón “Bufones y enanos de Felipe IV”, aparecido en el año del tricentenario en *La Vida Literaria*. Hasta tres de ellos son representados por A. de Zayas, personajes inmiscuidos entre la abrumadora galería de aristocracias que, asimismo, habitaron los mismos salones reales y posaron ante el “pincel soberano” de Velázquez. A este trío de écfasis deberíamos sumar la de “Menipo”, puesto que en la recreación velazqueña del filósofo griego de los versos de A. de Zayas se asocian particularidades de aquellas, como son la marginación, el vicio, la insolencia o la taimada lucidez de su conducta<sup>434</sup>. Se exhibe en estos sonetos, frente a la deformidad física de los retratados, un afán esteticista en su

<sup>434</sup> Quizá Manuel Machado se inspiró en las posibilidades del verso “cuando le tienta el oro con su brillo” de “Menipo” para su “Don Juan de Austria” de *Apolo*: “prestó un doblón al gran Felipe Cuarto / en cierta noche de terrible ayuno” (1984: 115).

descripción e incluso un correlato de trascendencia del héroe finisecular. En cuanto a la primera característica, que puede adscribirse al llamado feísmo modernista<sup>435</sup>, la correlación poético-pictórica estribaría en relacionar la dignidad artística que el pintor infundió en dichos retratos y el esteticismo parnasiano del poeta. En cuanto a la segunda, centrada en “Pablillo de Valladolid” y “Menipo”, las actitudes de hastío, amargura e inmoralidad del enano, personaje disoluto, al igual que el filósofo, que afrenta con su ingenio a quienes debe complacer; cómico que esconde bajo su grotesca figura e infausta estimación entre las grandezas nobiliaria y real un talento y un desencanto existencial mucho más profundo que el tedio que amengua con sus ingeniosidades a dicho público cortesano. Por su parte, Menipo, adalid de la bellaquería, rufián de jácara quevedesca, asombra con su “astucia páfida”. Estas etopeyas se formulan igualmente desde la impasibilidad parnasiana y la representación de los cuadros en el poema sigue siendo exacta. Así, “Pablillo de Valladolid”: “De negro, a ejemplo del monarca, viste / y, la capa al desgaire recogida”. “El Bobo de Coria”, única entre estas cuatro éfrasis donde se afirma en el bufón una enfermedad mental -“El estupor que en su cerebro mora”-, vestido de “verde terciopelo”, se muestra en idéntica disposición, aunque el batir de palmas y su intención de incorporarse del suelo puedan resultar subjetivas -parece que más bien que se frota las manos y reposa en extraña postura-. El citado hoyuelo de su faz, la expresa alusión a la desproporción de su figura, “deforme sien y deslustrado pelo”, detalle de la cabeza que en el cuadro está intencionadamente marcado, y la luz concentrada en su semblante, representan una gran fidelidad traspositiva. “Don Antonio el Inglés” es un buen ejemplo de la correlación poético-pictórica velazqueña vinculada a una precisa descripción y respeto al modelo, aunados por una sobriedad estilística y un doble esteticismo, el que ofrece la obra artística y el propio del lenguaje:

---

<sup>435</sup> Véase la antología de Pedro J. de la Peña (1989).



El enano en su enfática apostura  
y en la seria expresión de su semblante  
confunde dejos de precoz infante  
con arideces de la edad madura.

Es jalde su lujosa vestidura,  
las altas botas de amarillo ante  
y con orgullo cómico, colgante  
lleva un áureo espadín de la cintura.

Un gigantesco can con la siniestra  
mano aprisiona hasta el collar alzada,  
que dócil a su dueño no se mueve;

y en la caída diminuta diestra  
lleva un chambergo con la copa orlada  
de cándido avestruz por pluma leve.



El soneto resume cuanto figura en el cuadro. La elección de un léxico exacto puede observarse en la mano derecha que “aprisiona hasta el collar alzada”, pues, en efecto, en la obra pictórica el enano sujeta, levantando ligeramente el brazo, el collar del can con firmeza. El cierre del poema, de latente esteticismo, de perfecto final parnasiano, sugiere asimismo la artificiosidad barroca y, por extensión, la elegancia y época del retrato cortesano.

En cuanto a las notas de color en los retratos poéticos, destaca la recurrencia de la palidez del rostro y la brillantez de la mirada, que entronca el ideal de belleza clásico con la interpretación simbolista de la decadencia en los retratos velazqueños, anticipada ya por Gautier (1880: 226). Si bien, esta última lectura no es apropiada para “Felipe IV”: “Claros los ojos, pálida la frente” y “Una dama”: “En su mirada persistente brilla / [...] De encaje catalán amplia golilla / nimbo del rostro pálido semeja”, sonetos parnasianos de cerrada trascendencia descriptiva con una ligera sugestión final. Pero el poeta parnasiano se adentra en los límites del simbolismo decadentista en “Doña María Ana de Austria”, trasunto de la infanta finisecular. Su nítida blancura, “la nieve de su busto bello”, “la de níveo marfil correcta mano”, junto al brillo del ornato, “joyel brillante”, “rico el brial, pomposo el guardainfante” y “de sortijas adornada”, completan la blanca pincelada resplandeciente que, desde el primer cuarteto, adquiere una particular estilización colorista:

Cerco son de su pálido semblante

los abundosos bucles del cabello  
y sus ojos despiden el destello  
marmóreo y sepulcral de estatua orante.

Al igual que la infanta, “El Bobo de Coria” también presenta una peculiar palidez: “Semblante que la anemia decolora”. Salvo el verde brochazo del traje de terciopelo, el retrato poético-pictórico del enano se reafirma en dos contrastes de blancos y negros y luces y sombras. En el primer verso, el enfermizo tono lívido del semblante se enfrenta con la “estancia oscura”. En el último terceto, el recurrente juego de claroscuros se resuelve de forma original, donde el recurso fónico aumenta la iluminación de los pómulos y los dientes y la oscuridad de los ojos:

y destella en sus pómulos salientes  
y en la hilera de hielo de los dientes  
la luz que falta en sus hundidos ojos.

Otros efectos, contrastes y presencia del color en las éfrasis aparecen esparcidos por la sección velazqueña. En “Una dama” se enfrentan en el verso dos tonalidades distintas: “De blanco traje, rubicundo niño”. En “Felipe IV”, con dos cuartetos descriptivos de la estampa del monarca, la suave calidez de la pincelada “Claros los ojos, pálida la frente, / el oro del cabello desteñado, / claro el rubio bigote retorcido” se contrapone al riguroso negro del traje: “de terciopelo negro revestido”. Es además relevante subrayar, como propósito parnasiano, que no decadente, la preocupación estetizante por matizar el apagado tono rubio del cabello: “el oro del cabello desteñado”, como una gama intermedia entre los ojos “claros” y la frente “pálida”. Las mismas tonalidades doradas, negras y blancas, aplicadas a las mismas partes del retrato, se hallan en “El príncipe Baltasar Carlos”: “el dorado matiz de su cabello / y el negro terciopelo de su traje”, y la blanquecina pincelada en torno al cuello, en lugar de la frente, en verso de evidente delectación parnasiana: “y envidia la blancura de su cuello / la blanca gola de veneto encaje”.

- **Bartolomé Esteban Murillo (1671-1682)**

En los dos sonetos dedicados a Murillo, pintor de un tradicional prestigio europeo, debe señalarse el error de Antonio de Zayas en la atribución, disculpado por la autoría establecida en su momento. Ya Gautier, que admiró al pintor barroco, expuso la variedad de sus estilos y la alta capacidad de maniobra que permitía a los aficionados que forman galerías, ya que, además de “honor”, Murillo también era “plaga” en Sevilla (1998: 337-338)<sup>436</sup>. Así, “El padre Cabanillas” (p. 115) pertenece a Claudio Coello, y “La gallega de la moneda” a un pintor anónimo del taller de Murillo. Curiosamente, en el primer soneto citado, el homenaje al pintor se hace explícito:

Sepultado al olvido de la muerte  
estuviera su nombre en el olvido,  
como en la tumba su ceniza inerte,

si el pintor de las Puras Concepciones  
no hubiese en lienzo el ánima esculpido  
que reflejan sus ásperas facciones.

La utilización de dos tercetos encomiásticos convierte el poema en el mayor signo de laude explícito hacia un pintor en el libro, junto a sendas écfrasis goyescas. Ambas estrofas aluden al artista que convierte a su modelo en personaje de la pintura, mediante un lenguaje que evoca, asimismo, la cosmovisión barroca de la muerte y el paso del tiempo; pero también la fascinación finisecular por la preponderancia del arte sobre la vida. El léxico parnasiano se conjuga con una intención simbolista -sin presentarse como correlato del poeta-, al someterse el retrato como una muestra de la pericia del pintor por “esculpir” el alma de su modelo. La alusión directa al artista, “si el pintor de las Puras Concepciones”, invoca a la abundante y reconocida faceta de pintor de Inmaculadas. En un primer cuarteto en que se describe el rostro y un segundo donde la libre imaginación del poeta expone una particular apreciación sobre la actitud del retratado, la correlación de un estilo pictórico resulta escasa. Aunque sí se sugiere la simplicidad de la paleta pictórica al eludir cualquier tonalidad y al mencionar su austera, proporcionada y, sobre todo, labriega apariencia, que culminará con esas “ásperas facciones”, acertado final para no rehuir el propósito formal del retrato poético-pictórico en el que se ha inmiscuido un expreso homenaje al pintor. En “La gallega de la

---

<sup>436</sup> Con posterioridad a *Voyage en Espagne*, de donde proceden estas palabras, Gautier dedicaría un estudio crítico a Murillo en *Guide de l'amateur du Musée du Louvre* (1882).

moneda”, a la habitual correspondencia del soneto con el lienzo, se adentra A. de Zayas en una libre proyección del sentimiento de la humilde mujer del retrato. En la pintura, una toca blanca destaca el acusado contraste luminoso, y es la única pincelada en el poema: “La faz, de blanca toca circuida”. Aunque el destello de la moneda en el verso “Solo del cuño del metal el brillo” también contribuye a dicho juego de contrastes lumínicos.

- **José de Ribera (1591-1652)**

Aunque no se trata propiamente de un retrato, “El sueño de Jacob” (p. 119), basado en la obra homónima de José de Ribera, se argumenta a partir del personaje de la pintura:

En medio de la paz de Palestina,  
Jacob en tierra sin labrar se acuesta,  
al misérrimo abrigo que le presta  
caduco tronco de desnuda encina.

Un sueño parabólico ilumina  
su mente joven a soñar dispuesta  
y en el codo apoyándose, la testa  
sobre la mano acomodada, inclina.

El arrebol rosado de la aurora  
es nimbo de su rostro candoroso  
y la extensión del horizonte abarca;

el valle al beso de la luz se dora  
y en la encina decrepita, el reposo  
tiende a imitar del Santo Patriarca.



Antonio de Zayas omite relatar la conocida historia bíblica del sueño de Jacob, tan solo la referencia al “sueño parabólico”. La mirada poética se detiene en la descripción del cuadro, tras una mínima contextualización: “En medio de la paz de Palestina, / Jacob en tierra sin labrar se acuesta”. La voluntad de trasponer con exactitud el lienzo se aprecia en la disposición de Jacob en el soneto que, por otro lado, focaliza la atención hacia el género del retrato: “y en el codo apoyándose, la testa / sobre la mano acomodada,

inclina”. Los tercetos concentran el valor pictórico, en cuanto a disponer la coloración del mismo: “El arrebol rosado de la aurora...”. El orden compositivo del lienzo está fielmente expuesto: la tonalidad dorada del halo de luz del cuadro, situado alrededor de la cabeza del patriarca y extendiéndose en la lejanía del fondo; y la “encina decrepita”, que se contrapone al personaje recostado en forma diagonal, y que los recursos del lenguaje poético acentúan su disposición física: “el reposo / tiende a imitar”. La visión parnasiana, que centra sus esfuerzos en la belleza de la representación pictórica, prescinde aludir a la narración bíblica y sus interpretaciones religiosas, o a los varios ángeles difuminados que aparecen en el citado halo de luz. Ejemplo evidente de interés puramente artístico del poeta frente a posibles temáticas de la obra objeto de la écfrasis, como puede ser en este caso el motivo religioso.<sup>437</sup>

- **Alonso Cano (1601-1667)**

El polifacético artista granadino Alonso Cano -pintor, escultor, arquitecto- compuso una serie de imaginarios retratos de reyes medievales (1639-1940). Tan solo dos lienzos se recuperaron del incendio provocado en el salón dorado del Alcázar de Madrid. De estos dos retratos, “Un rey de España” y “Dos reyes de España”, hoy en el Prado, se inspiró A. de Zayas para el soneto “Un rey Godo” (p. 123):

---

<sup>437</sup> En relación con el concepto que desarrollará José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, 1925.

Pintado con corona bizantina  
el monarca de faz de mosquetero  
está por el insigne Racionero,  
orgullo de la Escuela Granadina.



Empuña en trono de tallada encina  
con énfasis el globo y el acero  
y asoma un alma de bufón rastrero  
a su ancho rostro de expresión ladina.

Su cara, más que de optimante godo  
es de algún hombre de placer beodo  
de los que gracias a sus burlas comen;

y con los pliegues de purpúrea capa  
atributo real, apenas tapa  
la redondez de su grotesco abdomen.



La artificiosa puesta en escena de estos reyes viene informada desde el inicio: “Pintado...”. El poeta ha querido expresar la ficción artística a que son sometidos estos retratos, cuyo recargamiento escénico e indumentario, otorgan a estas pinturas un carácter teatral. Así, la aparente y exclusiva descripción en el soneto zayesco de “Un rey de España”, por los atributos que posee el monarca en el cuadro de Cano y su presencia en el poema -la corona bizantina, el globo y el acero-, se revela a partir del sexto verso como una visión conjunta de ambas obras, dada la alusión a un personaje obeso -“ancho rostro” y “la redondez de su grotesco abdomen”- que encaja mejor con el rey expuesto en la parte izquierda de “Dos reyes de España”. La posible impresión caricaturesca de estos retratos es la que interpreta A. de Zayas, convertido su rey godo en similar perspectiva a los enanos velazqueños -“y asoma un alma de bufón rastrero”-.

El virtuosismo técnico de Alonso Cano en el uso del color, influenciado por el arte veneciano, tendencia presente en ambos lienzos citados, corresponde en el soneto con el verso “y con los pliegues de la purpúrea capa”, otra vez cifrada la ascendencia veneciana con la pincelada poética rojiza y suntuosa. En el primer cuarteto se exhibe otro ejemplo de homenaje explícito al pintor: “Pintado [...] está por el insigne Racionero, / orgullo de la Escuela Granadina”, alusión a su cargo de racionero en la catedral de Granada y referente artístico en la ciudad andaluza.

- **Carreño (1614-1685)**

Juan Carreño de Miranda fue el gran retratista de la corte de Carlos II. Los personajes elegidos por Antonio de Zayas son los que indican los títulos “Carlos II” (p. 127), “Mariana de Austria” (p. 128) y “Francisco Bazán” (p. 129). Por tanto, tres tipos de actores cortesanos que representan, como en la sección dedicada a Velázquez, la escena en torno a la monarquía: el rey, su madre y un bufón. Los sonetos contienen una mayor carga de etopeya, de interpretación de su actitud vital, que de traslación pictórica. No obsta, sin embargo, para que el poeta encaje cada retrato poético desde la inmovilidad de cada pintura, de forma que, cada soneto se inicia con un cuarteto descriptivo que evoca la prosopografía de los modelos. Por otro lado, los cuadros de Carreño parecen avisar de la interpretación zayesca: la decadencia de la casa de Austria en su último rey, triste y enfermizo; Mariana de Austria, madre del monarca y segunda esposa del difunto Felipe IV, altiva y regocijada aún del poder regio pese a la sencillez de su toca de viuda. La figura del bufón es quizá la más emancipada del cuadro, en cuanto al epíteto “rastrero”, que, si por un lado se distanciaría de la dignidad con que Carreño lo retrató, podría referirse a su condición de espía de Juan José de Austria en palacio. También, siguiendo esta interpretación del bufón, se explicaría la actitud de risueña placidez que no se corresponde con la pintura.

Para “Carlos II” A. de Zayas podría haberse servido de cualquiera de los retratos de Carreño, puesto que los versos “Triste el mirar, ajada la mejilla, / lacio el cabello y achacoso el porte”, son rasgos reconocibles del rey y no identifican un cuadro concreto. “Viste en el alma y en las ropas luto” informa, en perfecta correspondencia con su estado espiritual, del clásico color negro de la corte austríaca, símbolo aún en la segunda mitad del s. XVII de austeridad y elegancia. “Carlos empuña el cetro de Castilla” relacionaría la écfrasis con el retrato del monarca en armadura, incompatible con el ropaje negro. Más aún que una conjunción de retratos como solución a esta inexactitud, este último detalle podría servir de efectiva sutileza para aproximarse mejor a los retratos regios de Carreño. Como explica Jonathan Brown (2004:137):

Carreño siguió empleando la fórmula tradicional de retrato de los Austrias, si bien enriqueció mediante un recurso sencillo y eficaz. Casi todos sus retratos del monarca están ambientados en el Salón de los Espejos del Alcázar, la estancia principal del palacio. De ese modo el pintor pudo introducir en ellos águilas de los Austrias y el león del reino homónimo, elementos ambos de la decoración de la sala. Aun así, la postura,

la indumentaria, la expresión congelada y la atmósfera general de austeridad se mantienen.

La representación pictórica de la monarquía necesitaba tales auxilios en esos tiempos de ostensible decadencia. Así, el cetro que empuña el rey en el soneto zayesco, como elemento que reafirma el poder real, se corresponde con la decoración simbólica de la sala, introducidos en los retratos de Carreño como recurso efectista. Aunque, precisamente, no se trate del cetro, el impacto poético produce la misma impresión e intencionalidad.

En “Mariana de Austria” la correspondencia con el cuadro homónimo de Carreño es exacta, salvo la risa que le atribuye el poeta que, como cierre del soneto, subraya la actitud de terror que infunde su poderoso dominio: “tiemblan los ricos-homes de Castilla / la risa al ver de su habsburguesa boca”. Con escasas referencias descriptivas, A. de Zayas sitúa su personaje en la escena: “con hábito monjil, ante un bufete / sentada está en frailer de baqueta”, “Tiene sobre un papel puesta la mano”, “la cándida pobreza de la toca”. A la mirada parnasiana debemos, en un soneto de reducidas alusiones exteriores, la especificación del mobiliario: “frailer de baqueta”, que a su vez, denota rareza antigua y austeridad. La sobriedad del retrato poético, cuya ostentación de poder recae únicamente en la actitud de Mariana de Austria, excluye la mención al lujoso salón del palacio donde se halla<sup>438</sup>.

La écfrasis de “Francisco Bazán”, también inclinada hacia la etopeya, se inicia con un detalle singular de la vestidura del bufón: “Un negro balandrán al cinto ata, / que orna un cuello de olán como un babero”, con su contraste recurrente: “de pelo escaso de matiz de plata”. Una vez más, la precisión descriptiva, fiel al modelo, de cierta rareza, imaginativa comparación y buscada sonoridad dirigida a crear una sensación del talante del personaje. La actitud de sumisión, entre cierta torpeza y temor, se muestra en el primer terceto sugerentemente ajustada a su referente pictórico: “Cual si arrostrase la Rëal Presencia / exhibe con cobarde reverencia / un memorial en la caduca mano”<sup>439</sup>.

---

<sup>438</sup> La vestidura, el bufete y los papeles de la mesa, únicas referencias del soneto zayesco, fueron también las utilizadas por Carderera (1877: 36): “Representada de cuerpo entero. Lleva la reina tocas de viuda. Está sentada junto a un bufete, con un memorial en su mano derecha, apoyada sobre un escritorio. El fondo representa un despacho adornado con espejos y pinturas.”

<sup>439</sup> Tal vez Antonio de Zayas leyó la descripción de Madrazo sobre este retrato (1920:130): “[...] en pie, vestido de negro, con una especie de balandrán ceñido a la cintura, y como en actitud de presentar humildemente un memorial”.



- **Francisco de Goya (1746-1828)**

La celebridad de Goya, uno de los pintores españoles más universalmente reconocidos, ya originó poemas encomiásticos de escritores de su tiempo: José Mor de Fuentes, Bartolomé José Gallardo, Quintana y Moratín (Romero, 2013: 97). Los románticos franceses -Víctor Hugo, Mérimée o Gautier- reforzaron la estima hacia lo goyesco, encumbrado por Baudelaire como uno de sus referentes pictóricos en “Les Phares”, y por el duque Jean Floressas des Esseintes de *A Rebours*, que admiraba al pintor pero su popularidad suavizaba su excéntrico fervor sensitivo. En la amplia galería poético-pictórica de *Retratos antiguos* la faceta retratista de Goya ocupa siete sonetos<sup>440</sup>. En dos de ellos, el homenaje al artista se formula con un lenguaje de enfática grandilocuencia barroca:

respeto su valor la misma mano  
que tronos cien al Septentrión derrumba,  
cual el de Aquiles el furor de Troya;

la ingratitud del pérfido tirano  
le da muerte y le sacan de la tumba  
los pinceles omnímodos de Goya. (“El Empecinado”, p. 136)

Envuelto el cuello en colosal corbata  
y en un gris casacón el cuerpo airoso,  
el gran pincel de Goya lo retrata;

y aún alienta al conjuro del maestro,  
del olvido y la muerte victorioso,  
del Fénix de los trágicos el estro. (“Máiquez”, p. 137)

En ambos poemas, la ostentación del elogio es paralela al personaje del retrato y al pintor, en unos versos enérgicos de retórica panegírica que estampan, como largo cierre en sus tercetos, un medallón más propio del homenaje que de correlaciones pictóricas. En cuanto al encomio del artista, los dos sonetos se organizan bajo las mismas ideas, ya utilizadas en “El padre Cabanillas”: evidentes conceptos encomiásticos, “los pinceles omnímodos de Goya”, “el gran pincel de Goya”, “conjuro del maestro”; y la inmortalidad del personaje a través del arte, con las alusiones efectistas de la muerte y el olvido.

---

<sup>440</sup> En *Paisajes* dedicaba al pintor la sección “Goya”, de un solo poema, “La Quinta”, y en la sección “Caprichos”, evocaba, advertido desde el mismo título, un ambiente de manifiesta ascendencia goyesca.

Por otra parte, las interpretaciones que en ocasiones el poeta ejecuta sobre la historia del personaje en las écfrasis, se hallan en la sección de Goya claramente acusadas. Circunstancia que ya fue percibida en una *Historia de la Literatura* (Pedraza y Rodríguez, 2001: 285): “Es curioso observar que, cuando trae a sus versos los retratos de Goya (*María Luisa, Carlos III, Moratín...*), se ve obligado a poner una nota moralizante o correctora que desdice la impasibilidad perseguida”, y también por Eloy Navarro en su examen del Carlos IV zayesco, donde destaca una actitud despectiva del poeta y un evidente predominio por los elementos históricos y biográficos (Navarro, 1995: 273 y 274). A los tres sonetos señalados por Pedraza y Rodríguez, habría que añadir “Carlos III” (p. 138) para completar el conjunto de poemas donde traslucen dichas disquisiciones que se alejan de la impasibilidad parnasiana. En cualquier caso, el desarrollo del poema enuncia desde el comienzo la referencia pictórica: “Con peluca de crin ceremoniosa...”, en “Calos IV”, “La negra mantilla a la española...”, en “María Luisa de Borbón”, “Del pie en la cumbre de colina escueta...”, en “Carlos III”. Ahora bien, la indignación que revelan estas écfrasis frente a la actuación histórica, sobre todo, de Carlos IV en el poema homónimo, puede relacionarse con la sátira de los retratos de Goya, si bien, no con la ferocidad que muestra Antonio de Zayas<sup>441</sup>. José Martí, comentando el cuadro “La familia de Carlos IV” descubrió la sátira del pintor, pues, “tras los rostros de la realeza, pueden descubrirse la malignidad y la estulticia” (Serna, 2008: 387)<sup>442</sup>. Del mismo Rubén Darío se desprende esta sátira goyesca en irónica asociación en un poema, “A Goya”, que se publicó tempranamente en México en 1897 y que formaría parte después de *Cantos de vida y esperanza*: “con las manolas amables, / los reyes, los miserables, / o los Cristos lamentables” (2007: 251).

Tras el inicial “Carlos IV”, de exigua trasposición poético-pictórica y, por tanto, carente de identificación específica<sup>443</sup>, la écfrasis “María Luisa de Borbón” sí se relaciona claramente con el retrato del Palacio Real “La reina María Luisa con mantilla”, y es un ejemplo de voluntad descriptiva, esteticista, opuesto al anterior soneto del monarca. Solamente el último terceto, casi como un recordatorio de lo expuesto en el precedente retrato poético (Navarro, 1995: 274), el adulterio real irrumpe en la escena alterando la coherente disposición esteticista e impasible:

<sup>441</sup> Se estudia en el posterior análisis sobre la descripción de los retratos poéticos. Como ejemplo, se lee en este soneto: “La holganza sacudir apenas osa, / de reyes cien degenerado nieto”.

<sup>442</sup> El poeta Eloy Sánchez Rosillo, en tiempos recientes, formuló en su homenaje a Goya “La familia de Carlos IV” la irónica mirada del pintor en esta obra, que descubre la estupidez de la familia real.

<sup>443</sup> Como observó Eloy Navarro, los únicos rasgos físicos que describe Zayas, la peluca y la sonrisa, son elementos repetitivos en los retratos de Goya.

Luce negra mantilla a la española  
que a los undosos ébanos sujeta  
de fina concha colossal peineta  
del Avapiés como gentil manola.

De encaje catalán mangas y gola  
son del corpiño que su talle aprieta  
y del corto traje al recoger coqueta,  
con pliegues caprichosos tornasola.

El moño ornando con vistosas flores,  
la densa palidez de su semblante  
enciende con apócrifos rubores;

y al cálido aguijón de su apetito  
el lecho afrenta del esposo amante  
en los brazos de torpe favorito.



La minuciosidad con que se representa el vestido de la reina es, no obstante, paralela a cierta libertad poética en algunos detalles. El traje de la pintura no es corto, ni tampoco la reina lo recoge “coqueta”, ya que una mano sostiene un abanico y la otra permanece reposada. Pero el poeta detiene así una mirada irónica sobre la actitud frívola de la reina, que se vincula y concluye con su capricho amoroso, impropio, se interpreta -en los elocuentes vocablos “afrenta” y “torpe”- del personaje. Otro detalle inexacto y de igual finalidad poética son las “vistosas flores” que en el cuadro se corresponde con un lazo de seda rosa. Los efectos de color en el poema se despliegan en varios contrastes: la pincelada negra de la mantilla y el cabello -“undosos ébanos”- con el tornasolado que se produce en el vestido; y las vistosas flores con la “densa palidez de su semblante” que, siguiendo con la misma interpretación despectiva, atribuimos al nefasto papel de la reina, subrayado en el verso siguiente por otro contraste: “enciende con apócrifos rubores”.

Pero la écfrasis más completa, inclinada únicamente a la traslación poética de la obra pictórica desde el distanciamiento parnasiano, es, sin duda, “Señora joven” (p. 139). Por la prolijidad de su descripción, el soneto no ofrece dudas acerca de su identificación: el retrato del Prado de Tadea Arias de Enríquez:

Tiene morena tez, cintura esbelta,  
cual leve fuste de marfil el cuello,  
y diminuta boca, y el cabello  
en negros bucles sobre el torso suelta.

La vanidosa cara a un lado vuelta,  
lanzan sus ojos infantil destello,  
y los contornos de su torso bello  
pronuncia grácil al andar resuelta.

Es blanco el guardapiés, negra la faja  
que adorna de albo tul falda flotante  
y español el gracejo que derrocha;

enseña al sonreír alma de maja  
y, ya enguantada la siniestra, el guante  
al diestro brazo señoril abrocha.



La figuración del cuadro en el poema está ajustada en todos los detalles. La exactitud de la descripción es sumamente evocadora del instante pictórico. Al igual que en el cuadro, la dama inspira cierta movilidad delicada y elegante y captura el momento preciso en que se abrocha un guante al brazo derecho. La “diminuta boca”, los “negros bucles” del cabello caídos sobre el torso, el rostro ladeado y las particularidades del vestido hallan una perfecta correlación. La oposición de blancos y negros, vuelve a ser recurrente: “morena tez” / “leve fuste de marfil el cuello”, “blanco el guardapiés” / “negra la faja” / “albo tul”. Y algunos recursos literarios no solo acentúan el carácter esteticista del retrato poético; la aliteración concentrada en “albo tul falda flotante”, representa fielmente el vestuario, con esa falda abombada cubierta por un tul transparente, y sugiere la elegancia altiva y juvenil de la dama. Toda esta delicadeza que recorre el soneto se asocia explícitamente con las majas goyescas: “enseña al sonreír alma de maja”, cuyo antecedente efrástico estampó Julián del Casal en “Una maja”, donde hallamos el “pelo negro, sedoso y rizo”, el “talle ondulante”, el rico traje que moldea las carnes y la gracia castiza y voluptuosa que emana (Casal, 2001: 96).

El siguiente soneto que presenta más elementos traspositivos es “Carlos III”, donde el viraje valorativo se produce a partir de los tercetos. En los cuartetos la figuración del cuadro “Carlos III, cazador” es precisa. La acumulación de detalles conforman la imagen regia, sin prominentes incisivos coloristas, tan solo dos brochazos de color: “Negras polainas” / “albo guante”. La única modificación del autor se focaliza en el perro, que en la pintura duerme tranquilamente al lado del monarca y en el poema:

“y un can lame sus plantas con cariño”. Cambio motivado, tal y como se desarrolla la personalidad del rey en los versos finales, para enfatizar su inepta actuación histórica, revelando a un personaje de débil carácter y escasa valía intelectual.

Otros dos sonetos se inician en el primer cuarteto con la exposición de los rasgos físicos del retrato pictórico para seguir a continuación fraguando la etopeya, indicándose así, de forma reiterada en el poemario, que el impulso efrástico modela el retrato poético, incluso en aquellos textos donde prima la exposición histórica del personaje. En “El Empecinado” (p. 136)<sup>444</sup> la descripción inicial nos sumerge en la potente identidad del guerrillero español:

Feroces ojos, abundantes greñas,  
boca por el encono contraída,  
la ropa en sangre por el francés teñida  
y desgarrada por agrestes breñas.

Las observaciones del poeta resultan acertadas en los epítetos quizá más subjetivos, con lo que el objetivismo parnasiano permanece indemne: los ojos se muestran “feroces” y la boca se encoge en un gesto de implacable y contenido furor. Esta expresión enérgica de Juan Martínez Díez, que se intensifica a lo largo del soneto, se corresponde con el retrato pictórico, donde Goya plasmó la valentía latente de su modelo. El uniforme del Empecinado, de un rojo intenso, se convierte en la écfrasis zayesca “en sangre del francés teñida”, de modo que el previo conocimiento de la obra artística se hace imprescindible para advertir el juego libre que el poeta articula en su paleta: el color rojo -“la ropa en sangre”- que asocia al personaje con su biografía guerrillera y que evoca a su vez, la tonalidad real del traje en el cuadro. Asimismo, la ropa no aparece “desgarrada por agrestes breñas”, sino que se muestra impoluta, en otro vuelo imaginativo destinado a evocar el arrojado del Empecinado en el campo de batalla. Por otro lado, el retrato del Prado del actor Isidoro Máiquez también se somete a un inicio descriptivo en “Máiquez”:

Marco son dos patillas de chispero  
de los lucientes pómulos cobrizos;  
y negros como el ébano los rizos  
que coronan su faz de guerrillero.

---

<sup>444</sup> Localizado en algunas colecciones particulares extranjeras, seguramente A. de Zayas pudo contemplar este cuadro en la exposición que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes celebró en 1900, con título “Goya 1900”. Actualmente se halla en el Museo de Bellas Artes Occidentales de Tokio.

El soneto, que enaltece las dotes artísticas del actor -también del pintor-, reproduce los aspectos físicos más destacados del retrato de Goya. Las copiosas patillas sirven de “marco” metafórico a los pómulos, adjetivados con afán pictórico, en correspondencia con la luminosidad que emana el rostro del actor. Esta tonalidad brillante se expresa en el poema mediante dos epítetos, “lucientes” y “cobrivos”, que evocan de manera bastante análoga el matiz lumínico de la paleta goyesca. Como contraste, el negro cabello rizado. La alusión al retrato de medio cuerpo se muestra en el verso “y un gris casacón el cuerpo airoso”, que informa de la pincelada “gris” del vestido y de la apariencia esbelta y triunfante del famoso actor.

#### - **Anónimos**

Los anónimos de la escuela española, en coherente proporción con la cantidad de écfrasis de cada conjunto nacional, son los más representados en *Retratos antiguos* con ocho sonetos. Los retratos anónimos de “El Archiduque Alberto”, “El Duque de Gandía”, “La Emperatriz Doña María”, “Maestre de Campo” y “Doña Juana de Portugal” aparecen en el *Catálogo de la exposición real de retratos* celebrada en Madrid en 1902, por tanto, pudo Antonio de Zayas inspirarse en ellos.

Los retratos que evocan estos poemas son muestras de personajes y tipos impregnados, como casi toda la sección española, de la sensibilidad y entorno del periodo austríaco del siglo de Oro. Así, vinculados a la monarquía, tres mujeres: “La Infanta María Teresa” (p. 143), “La Emperatriz Doña María” (p. 146) y “Doña Juana de Portugal”; y diferentes modelos de caballeros del siglo de Oro: “El archiduque Alberto” (p. 144), “El duque de Gandía” (p. 145), “El Comendador de Calatrava” (p. 147), “Maestre de Campo” (p. 148) y “Galán español” (p. 150). Los retratos femeninos, salvo “Doña Juana de Portugal”, en su manifiesta amargura existencial, se vinculan con la citada sensibilidad simbolista que el fin de siglo dotó a la infanta española, donde la espiritualidad religiosa ampara del dolor y del tedio terrenales. Dicha dimensión religiosa afecta también a “El duque de Gandía”, que hace referencia al IV duque, San Francisco de Borja, y que podría relacionarse con el cuadro sevillano de Alonso Cano. En la obra del pintor barroco, San Francisco de Borja viste el hábito jesuita y sostiene y contempla una calavera coronada; en los versos finales de A. de Zayas “la nada” se

correspondería con la calavera y la “Imperial Señora” con la corona que simbolizaría la monarquía y, por extensión, la vida que repudió de placeres y privilegios cortesanos: “y aún el terrible desengaño siente / que laceró su corazón cristiano / la nada al ver de su Imperial Señora”. En este soneto y en “Galán español” el propósito efrástico desaparece ante la etopeya del personaje, por lo que en este último resulta imposible trazar una identificación pictórica.

“La Infanta María Teresa”, que abre la galería de anónimos, “La Emperatriz Doña María” y “Doña Juana de Portugal” acercan su paleta poética en los negros, blancos y dorados, semejante a ciertas éfrasis de la sección velazqueña. Así, respectivamente, los negros: “revestida de negro terciopelo”, “y la ilusión como su manto negra”, “negro vestido de Castilla al uso”; los dorados: “Cuelga áureo joyel de su garganta / y en las doradas trenzas de su pelo”, sin presencia de dicha tonalidad en “La Emperatriz Doña María”, “cubre la rubia cabellera espesa”; los blancos: sin presencia en “La Infanta María Teresa”, “entre los niveos dedos de la mano” y “con el alma pura / cual del sayal que viste la blancura”, “Pañoleta gentil de niveo encaje / termina en un joyel en la cintura / do la siniestra de marfil se alza”. Otro elemento característico de los regios retratos femeninos de la escuela española es la inclusión del joyel que resplandece en las lujosas vestiduras: “Cuelga un rico joyel de su garganta”, sin presencia en “La Emperatriz Doña María”, y “termina en un joyel en la cintura”. Se concluye pues, en la voluntad por parte del poeta de vincular un determinado cromatismo en los retratos de infantas y reinas austríacas, sobre todo, en correspondencia con Velázquez y la éfrasis “Doña María Ana de Austria”, pero también con “Felipe IV” y “El Príncipe Baltasar Carlos”. En “La Infanta María Teresa”, además, el verso que cierra el segundo cuarteto: “a pajes y meninas se adelanta”, es evocador del mundo pictórico velazqueño. Sin embargo, en “La Emperatriz Doña María”, que alude a la hija de Carlos I, esposa de Maximiliano II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, la referencia de un retrato anterior al periodo barroco y con resonancias germanas se sugiere en el primer verso: “Evocación de tríptico germano”. Se refiere pues, a un retrato renacentista de hierática composición, pero también es alusivo de la abúlica emperatriz, “de vida escasa”, ya con el hábito de monja -“La monja ilustre...”- y retirada en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid. Aspectos que alejan la éfrasis del retrato áulico del Prado de Antonio Moro. Por último, otra particularidad de esta serie de sonetos la hallamos en “Doña Juana de Portugal”, cuya trasposición remite a cuadros todos ellos similares y con los mismos

atributos, pertenecientes a Sánchez Coello, Sofonisba Anguissola y el atribuido a Rolán Moys, posiblemente, el referente de Antonio de Zayas, por su atribución posterior y por encontrarse en las Descalzas Reales, fundación aludida en el poema -las otras obras se conservan en Viena y Bostón, en el caso de la pintora italiana, y en Bilbao para el artista español-. La correspondencia del poema zayesco con el estilo pictórico de Sánchez Coello se descubre mediante un análisis comparativo entre el texto anterior dedicado a Sánchez Coello, “Isabel Clara Eugenia”, y el presente. El poeta revela su pericia interpretativa al asumir aquí unos elementos traspositivos que había utilizado para elaborar la sugestión poética del retrato renacentista. Dichos elementos comunes son, en primer lugar, el detallismo del pintor en los vestidos y la joyería: “que toca en que la industria genovesa / de su telar las filigranas puso”, “Pañoleta gentil de níveo encaje / termina en un joyel en la cintura” (“Doña Juana de Portugal”); “Su cabeza un joyel resplandeciente / corona, y penden fúlgidas cadenas / [...] gola de encaje genovés consiente”, “Bajo el rico brial de gris brocado” (“Isabel Clara Eugenia”). Coincidente es también la referencia a la fabricación genovesa. En segundo lugar, la rigidez e inmovilidad de los retratos, acentuados en ajustados ropajes, aunque menos evidente en la écfrasis anónima: “y los contornos de su talle besa / negro vestido de Castilla al uso” (“Doña Juana de Portugal”); “del cuello augusto que mover apenas / gola de encaje genovés consiente” (“Isabel Clara Eugenia”). Finalmente, los personajes abismados e impertérritos de Sánchez Coello, que Antonio Zayas pintó en la mirada ingenua y tranquila de la infanta -entre otras correspondencias-: “pupilas candorosas y serenas”, reaparece ahora en los versos “Destello lanza de fervor iluso / la azul pupila de color turquesa”, cuya delicada coloración interpreta también la cándida voluntad del personaje.

Otros dos sonetos desarrollan similar técnica traspositiva de sendas écfrasis anteriores. Se trata de “El archiduque Alberto”, que en el *Catálogo* de la exposición madrileña de 1902 se muestra en una ilustración, y “Maestre de campo”. Ambos remiten a la pintura veneciana, y por su inclusión en la escuela española, adscrita a su consolidación en la pintura española, característica que en “Maestre de campo” se reafirma implícitamente por descollar en él la etopeya de un hidalgo español. También en ambos poemas es mayor el contenido ecfástico, salvo el primer cuarteto, dedicado a enunciar el contexto biográfico de cada personaje. En “El archiduque Alberto” la semejanza con “El duque del Infantado” de Tintoretto es evidente. La roja pincelada que remite al arte veneciano, en los dos sonetos se insinúa con el lazo que exhiben los dos



nobles caballeros: “De seda carmesí luciendo un lazo”, en “El duque del Infantado”, y “El lazo enorme que en la manga ostenta / es rojo cual la tez de su semblante”, en “El archiduque Alberto”. En este último, la citada tonalidad veneciana se expande hacia el rostro. En los dos poemas, además, la gama rojiza reaparece en algún detalle que el poeta ha pintado oportunamente: “sobre el rojo tapete de una mesa”, en el dedicado a Tintoretto, que, como expusimos, realmente se trataba de un tapete azul, demostrando el consciente estudio traspositivo de Antonio de Zayas por sugerir determinados estilos pictóricos, y el “carmíneo justillo datilado” en el anónimo español. Asimismo, el rojo semblante del archiduque se distingue entre la implícita blancura de la gola, “que destaca del fondo de la gola”, como en el duque “la gorguera lechugada” y el “plumaje de nítida blancura”, amén de la gradación colorista que supone “la barba triangular y amarillenta” del primero y el brochazo poético de su “pupila azul”. Son, finalmente, dos sonetos de pretensión esteticista, aunque más ostensible el resultado propiamente veneciano de la escuela italiana. “Maestre de campo”, de igual descripción prolija y enumerativa, estampa el rojo en la “faja pomposa de color de grana” y en los “labios rojos”, y en oposición al anterior, el contraste se efectúa mediante el negro: “Tiene en la dura faz negras guedejas”, más acorde con el enérgico talante de un soldado, pese a que ya “dejó pasar su juventud lozana” y la melancolía advierte en sus ojos “nostalgias de los campos de Castilla”, realizándose una efigie típica del sentimiento noventayochista. Una exclusiva descripción esteticista destaca en “El Comendador de Calatrava”, también muy unido a los comentados por sus características traspositivas, consumado en verso de innegable filiación parnasiana: “los rubís de la cruz de Calatrava”. Vuelve así a asomar el rojo, asociado al precioso mineral que remata con su fulgor la pincelada trazada en el soneto: “negra la barba, rígida y brillante” y “el pomo de la espada reverbera”. Y, más predominante por representar una mayor figuración del lienzo que en “El archiduque Alberto”, el color azul dignifica la noble condición del comendador a la vez que hace relucir, sutilmente por su contraste, los rubís de la insignia de Calatrava: “De terciopelo azul un principesco / traje su adusta majestad sublima / y la nobleza del tocado acaba”.

## • La correlación poético-pictórica: escuelas germánicas

Con la inclusión de veintitrés retratos en la galería poética inspirados en distintos pintores, que Antonio de Zayas adscribe a las escuelas germánicas, el autor parnasiano consolida el amplio repertorio de sus écfrasis. Regido por un mismo impulso cultural y estilístico, cada sección nacional -y más aún, como vemos, cada pintor y su época- adopta sus peculiaridades traspositivas. El empeño estilístico del poeta es ahora ser “ingenuo y aún árido al pulir las joyas de la pintura germánica” (p. 14), siempre sometido bajo la insignia parnasiana, revelada aquí con la analogía del poeta-orfebre - “pulir las joyas”-. Al igual que en las demás poéticas traspositivas expuestas en el “Prólogo”, su brevedad admite evidentes inexactitudes. “Ingenuo” y “árido” solo califican una parte del muestrario poético. El soneto correspondiente a Van Eyck, “Doncella alemana”, ya estudiado en el capítulo dedicado a la pintura primitiva, reproduce esa citada ingenuidad pictórica, asimismo, vinculada al estilo prerrafaelista que el poeta emplea para trazar la evocación de un cuadro primitivo. Así, ocho pintores, sumados a dos anónimos, conforman esta sección de artistas alemanes y de los Países Bajos: Van Eyck, Holbein, Durero, Antonio Moro, Rubens, Rembrandt, Franz-Hals y Van Dyck. Antonio Machado corroboraba el empeño ecfrástico del poeta: “Los sonetos que corresponden a retratos de la escuela germánica son áridos y severos. En ellos, la línea, expresiva del espíritu más que de la forma, vuelve a adquirir mayor importancia que el color” (1902: 249).

### - Alberto Durero (1471-1528)

El más célebre de los pintores renacentistas alemanes, Durero, se halla representado en *Retratos antiguos* con la écfrasis “Retrato de Durero” (p. 167), que se corresponde con el “Retrato de personaje desconocido” del Prado<sup>445</sup>. Antonio de Zayas homenajea al artista en el último terceto en explícita alusión: “y el pincel vigoroso de Durero / en un lienzo inmortal al mundo deja / las líneas de su cuerpo y de su alma”. Es asimismo una declaración de lo que ha pretendido desarrollar el poeta: la prosopografía

---

<sup>445</sup> Para seguir con la citada ordenación cronológica, hemos antepuesto la sección de Durero a la de Hans Holbein, alterando el orden del poemario.

unida a la etopeya de un personaje que, aunque desconocido, el arte del pintor ha sugerido con fuerza su temperamento enérgico y alta cuna. Es por tanto, un retrato donde la impresión psicológica estaba convenientemente destacada. Como en otros homenajes explícitos del libro, las cualidades artísticas que se significan están relacionadas con los propios rasgos del personaje pictórico. De ahí que el epíteto con que se designa al pincel de Durero, “vigoroso”, se asocia con el carácter de aquel. La obra, que muestra con gran intensidad la actitud vehemente del retratado, se interpreta en el soneto en su misma apariencia física: “El gesto audaz y el ademán severo”. La intensificación de un detalle del cuadro sirve al poeta para trasladar el ostensible furor, y, al mismo tiempo, contenido, del personaje: “estruja amarillento pergamino”. En cuanto al color, el inicio de la ékfrasis trasmite una pincelada sombría que se corresponde con el cuadro, y la mirada, que concentra la tensión del posado, aparece aludida en primera instancia: “Taciturno mirar, rostro cetrino”. La luz del rostro, que sobresale con ese tono “cetrino” sobre el fondo, también consigue en el soneto los contrastes lumínicos que le otorgan los epítetos “taciturno”, “lúgubre”, o, incluso, el “ancho sombrero”, que se adivina oscuro por destacarse debajo la oposición del “pelo cano”. Eficazmente, en el comienzo del primer cuarteto “Asoma la camisa de albo lino”, la blancura emerge “entre la piel de su ropón germano”, donde otra vez se intuye una pincelada oscura. El “amarillento pergamino” cierra la graduación de tonos opacos, amarillentos y blancos. Finalmente, la representación del modelo y estilo pictórico germanos, que se evocará más ampliamente en la sección “Estilo de Holbein”, ya se muestra aquí con firmeza con la descripción de la indumentaria: el “ancho sombrero”, la piel del “ropón germano”, y en el detalle de “los gruesos dedos de la mano”.

- **Hans Holbein el Joven (1497-1543)**

Con la sección “Holbein” Antonio de Zayas se refiere al maestro del retrato renacentista, el pintor alemán Hans Holbein, llamado “el Joven” por distinguirlo de su padre, “el Viejo”. Un único soneto representa la pintura del artista, la ékfrasis “Erasmus de Rotterdam” (p. 159), basada en los varios célebres retratos del humanista universal. No obstante, en la siguiente sección, “Estilo de Holbein”, el poeta elabora otros dos textos que, como ya evidencia, se someten a la inspiración holbeiniana. Un año antes de

la aparición de *Retratos antiguos*, el colombiano Guillermo Valencia publicaba *Ritos* (1901), su más renombrado poemario, donde dedicaba un soneto en alejandrinos al escritor holandés, “A Erasmo de Rotterdam”, inspirado en el retrato pictórico: ““Pintó Hans Holbein”, dice la envejecida tela...” (1919: 11). Más estrictamente parnasiano, la écfrasis zayesca, a diferencia de la exhibida en *Ritos*, centra toda su tensión poética en el cuadro, con la ocultación del yo y con referencias explícitas a la composición pictórica. La semejanza entre ambos poemas vendría dada por la mención a la conocida obra del humanista *Elogio de la Locura*, y por trazar una etopeya que otorga al retratado un carácter melancólico y desengañado, aunque en Guillermo Valencia supone un correlato manifiesto de su *malheur*, y en A. de Zayas representa la descripción del pensador ensimismado en su escritura, que permite descrifrar una analogía con el poeta-orfebre. Sobresale asimismo en el autor español esa citada valoración negativa hacia el personaje retratado, revelada aquí por la oposición a la corriente protestante que representa Erasmo (perspectiva que delata el posterior conservadurismo ideológico de su poesía): “donde el veneno de su encono imprime, / y en el hondo silencio luterano”.

El soneto “Erasmo de Rotterdam” describe el retrato del Louvre, demostrado por los detalles que el poeta suele incorporar:

Rectilíneo perfil, grave postura,  
blancos cabellos y glacial pupila,  
por sus labios finísimos destila  
[...] Oscuro el traje, la montera oscura,  
encerrado en su cámara tranquila  
[...] Anillos luce en la siniestra mano  
que apoya en el papel ligeramente

El retrato conservado en el National Gallery de Londres muestra al humanista ligeramente ladeado, frente al citado del Louvre, elaborado de estricto perfil. Los anillos de la mano izquierda, mano que apoya en el papel, como se proyecta en el soneto en un detalle exacto, y la representación del personaje en el preciso instante en que escribe, son elementos que indican el estudio de la pintura del museo parisino. La precisión del trazo pictórico de Holbein, de líneas seguras, acude al poema desde el inicio: “Rectilíneo perfil”, reforzado por la oportuna solemnidad de su presencia: “grave postura”. Esta primera impresión traspositiva determina la evocación del retrato renacentista, tan solo referida después por los “labios finísimos”, que se resuelven a continuación como una prolongación de su temperamento: “destila / de su espíritu

indócil la amargura”. La intensificación de la tonalidad oscura en el ropaje a partir del recurso de repetición, “Obscuro el traje, la montera oscura” -a la vez que indaga en la etopeya: “de su espíritu indócil la amargura”-, representa con contundencia el color, pero también coincide -o incide- en la pincelada más oscura que muestra el retrato del Louvre, a diferencia de los de Londres o Basilea, donde los puños más claros y el traje grisáceo, respectivamente, establecen ciertos contrastes. La recurrencia entre blancos y negros comparece en esta éfrasis sin vinculación aparente con una determinada correlación poético-pictórica, pese a que el poeta ha forzado dicho contraste. Porque los “blancos cabellos”, aunque así se muestran en la obra de Holbein, no representan una pincelada relevante, casi oculta por la “montera oscura”. Por otra parte, la “glacial pupila”, que puede sugerir una prolongación del blanco, no se observa en el cuadro por mostrarse los párpados caídos, fijos en el papel que escribe. Sin embargo, resulta una expresión idónea para definir la impávida actitud del retrato londinense, de mirada extraviada.

Dichos signos de libertad creadora, en que A. de Zayas se sirve de varios cuadros para completar la representación de un personaje pictórico, reaparece en la siguiente sección “Estilo de Holbein”. El primer soneto, de título homónimo (p. 163), aglutina elementos típicos del arte del pintor, con un detalle final inspirado en el retrato de Simon George<sup>446</sup>:

El ancho rostro de burgués aplana  
inmensa gorra que simula un plato,  
y es su sonrisa plácida el retrato  
de la paciente voluntad germana.

Es de sus labios áridos de grana  
lacio bigote rubicundo ornato,  
y refleja un espíritu sensato  
la tibia luz que sus ojos mana.

No decoran insignias ni joyeles  
su severo ropón de rubias pieles  
que deja ver el peto de Holanda fina;

---

<sup>446</sup> Los dos sonetos de “Estilo de Holbein”, el primero de título homónimo, que representa a un caballero alemán, y “La esposa del Burgrave”, presentan semejanzas con los dos retratos descritos por J. Allende Salazar y J. F. Sánchez Cantón en *Retratos del Museo del Prado*, Madrid, Imprenta de J. Cosano, 1919. En este estudio (promovido por la Junta Iconográfica Nacional el 15 de junio de 1914 para premiar la mejor Memoria que se le presentase en relación a la identificación de retratos anónimos en el Museo del Prado), curiosamente, son dos retratos los que aparecen bajo la insignia “Escuela de Holbein”: “Hombre, barba castaña, corta y ancha” y “Mujer con cofia” (pp. 28 y 29).

y puestos en el borde de una mesa  
tiene los dedos de la mano gruesa,  
jugando con purpúrea clavellina.

El retrato típicamente holbiano que esta écfrasis muestra es innegable. El acomodado caballero alemán del poema se convierte en el personaje pictórico que reúne los elementos arquetípicos de la clientela del artista. La serenidad del posado y la elegante austeridad del modelo están vinculadas a su interpretación psicológica y a la sugestión del estilo pictórico, respectivamente. Son estas particularidades las que más se ajustan a la indicación de A. de Zayas en el prólogo de mostrarse “ingenuo y aún árido al pulir las joyas de la pintura germánica” (p. 14). Es así como debe entenderse la traslación poética, que acumula, en este sentido, apropiados epítetos: “ancho rostro”, “labios áridos”, “tibia luz”, “severo ropón”, “mano gruesa”; también los destinados a la etopeya, donde dicha ingenuidad se resuelve en una apacible y franca personalidad: “sonrisa plácida”, “paciente voluntad”, “espíritu sensato”. El poema traza el peculiar caballero alemán de los retratos de Holbein, de amplio rostro y típica gorra, mostrada por el poeta en curioso símil -“inmensa gorra que simula un plato”-, con las manos apoyadas en una mesa, y con una sobriedad indumentaria que no encubre su posición acaudalada, como se exhibe en el esteticista primer terceto, donde el sencillo ropaje, exento de ornatos, se compone de “rubias pieles” que dejan ver el peto de “Holanda fina”<sup>447</sup>. La solución parnasiana del cierre del soneto completa la asunción de la citada ingenuidad -“jugando...”- y de una armónica coloración, entre el “grana” de los labios, el “bigote rubicundo”, las “rubias pieles”, y, finalmente, de forma circular, vuelve la graduación roja con la “purpúrea clavellina”. En otra indagación libre del poeta, el retrato germánico se remata a partir de un elemento procedente de un cuadro inglés, el que representa a Simon George -figura judicial en la corte de Enrique VIII-.

En “La esposa del Burgrave” asoman idénticos elementos traspositivos. La dureza de los rasgos de la mujer: “semblante de varón adolescente”, y la severidad de su talante: “y es la sonrisa de sus labios grave”, se instalan en la retrato poético como particular evocación de las damas holbianas. Otro atributo característico perfila aún más el tipo pictórico: “cubre amplia cofia el pelo de su frente”. La austeridad que exhibe el modelo pictórico, “Ni de tocados ni elegancias sabe”, es asimismo corregida por cierto

---

<sup>447</sup> En evidente conexión con el “Felipe IV” machadiano: “ni joyeles perturban ni cadenas / el negro terciopelo silencioso”. Antinio de Zayas vuelve a repetir la idea: “...ni un joyel engalanan sus vestidos” (194) en un retrato de Van Dyck, de correspondencias simbolistas más cercanas.

ornato, “las manos [...] engalanadas de sortijas”, con lo que se vuelve a reafirmar esa dualidad entre la sobriedad y la distinción del posado, en este caso informado por un detalle lujoso de afecto parnasiano. El cierre del soneto se postula también en esa orientación esteticista muy típicamente parnasiana: “aspira albo clavel que entre las manos / sostiene, engalanadas de sortijas”. Aunque el referente pictórico somete su identificación al propio mundo artístico del artista, como señala el título de la sección, esta última imagen remite al retrato de Mrs. Pemberton -en el museo londinense Victoria and Albert-, que encaja igualmente con lo anteriormente expuesto. Tan solo la pinclada del “albo clavel” difiere del original que, como en el anterior poema, es de tono rojizo. Esta única coloración del soneto, por otro lado, se corresponde con algunos de los más identificadores atuendos del ropaje -como es la cofia- y puede insinuar, simbólicamente, la ternura de la mujer, cuya delicada y resuelta ocupación la determinan el cuidado de los hijos y el hogar. El tratamiento de la mujer y su familia, que ocupa hasta seis versos en el poema zayesco, sugiere además la obra pionera en este sentido que Holbein mostró en “La familia del artista”. Elementos en ambos sonetos que trascienden la figuración del mundo pictórico del artista alemán y que se presentan como un solo retrato familiar, con el contrapunto colorista de los claveles purpúreo y albo del caballero y la dama respectivamente, en una propuesta libre del poeta.

- **Antonio Moro (1516/1520-1575/1576)**

Con Durero y Hans Holbein el Joven termina realmente la nómina de pintores germánicos y se inicia la galería de artistas holandeses y flamencos, todos ellos célebres: Antonio Moro, Rubens, Rembrandt, Franz-Hals y Van Dyck. Antonio Moro es uno de los más afamados retratistas de la historia, de gran influencia en el arte español por su vinculación con los monarcas hispanos. Las tres écfrasis que Antonio de Zayas dedica al pintor proceden de otros tantos retratos del Museo del Prado, dos de ellas vinculadas a la historia española: la segunda esposa de Felipe II, María Tudor, y el bufón Pejerón. La restante corresponde a “Retrato de mujer casada”, que durante bastante tiempo se ha identificado a Metgen, esposa de Moro, y que el poeta titula genéricamente “Retrato de Moro” (p. 172). El homenaje explícito al pintor asoma en “El bufón de Benavente” (p. 173). Como es recurrente en el libro, el último terceto

exhibe el elogio a Moro, mención que vuelve a sugerir la eternidad del arte y de sus personajes e instala al bufón, protagonista de la écfrasis, en su entorno cortesano: “y eterniza el pincel de Antonio Moro / las que arrancó pueriles carcajadas / en la casa condal de Benavente”.

El soneto más descriptivo, centrado en la traslación de la imagen pictórica, es “Retrato de Moro”:

La cofia finge en su desnuda frente  
las astas retorcidas de un carnero,  
y en las pupilas de su rostro austero  
se copia la tristeza del ambiente.

De una vida interior las ansias siente  
sentada inmóvil en sillón de cuero,  
las blanquísimas lanas del faldero  
con la diestra atusando lentamente.

Un alto cuello lleva de batista  
sin ninguna labor, cuya blancura  
es un contraste con la tez morena;

en la siniestra mano una amatista,  
y ceñida en redor de la cintura  
pende hasta el suelo aurífera cadena.



El soneto reproduce con fidelidad el estilo de Moro y la efigie del cuadro. La exactitud de la descripción poética es análoga a la precisión en el trazo y en el detallismo pictóricos. Así, la configuración completa del retrato en el poema se afina en la concentración de algunos detalles: el sorprendente símil de la cofia, el “sillón de cuero” y, sobre todo, el superlativo “blanquísimas” con que se intensifica la pincelada del faldero, la delicadeza de la mano que lo sujeta o, como imagina el poeta, atusa “lentamente”, y la particularidad del alto cuello de batista, que se muestra “sin ninguna labor”. El cierre del soneto insiste en esta minuciosidad descriptiva, conducido hacia fulgentes preciosismos parnasianos: la “amatista” de la mano izquierda y la “aurífera cadena”, trazada en los versos finales tal y como se contempla en el cuadro. Otra de las características relevantes del arte de Moro, vinculado a la particular ejecución del retrato flamenco que adoptó el retrato español, es la impassibilidad del modelo, que no obstaculiza la indagación psicológica. De esta forma, la mirada de su “rostro austero” denota una introspección melancólica: “se copia la tristeza del ambiente”, y la



impavidez de su posado -“sentada inmóvil”- no entraña indolencia, sino “las ansias” de “una vida interior”. La impronta flamenca de la correlación poético-pictórica vendría resumida en la simplificación de gamas cromáticas, con los blancos del faldero y del cuello de batista, en contraste con “la tez morena”. Los tonos suntuosos que aluden a la vertiente italiana, como Moro conjugó, aparecen en los últimos versos con el rojo de la amatista y el dorado de la cadena. La sencilla indumentaria y los lujosos adornos de esta mujer consiguen revelar, como la pintura, su condición burguesa acomodada, al igual que el hecho, mostrado oportunamente en el poema, de estar sentada en un sillón como los retratos nobiliarios.

En “María Tudor” (p. 171), la interpretación de la personalidad de la reina inglesa impera sobre la evocación pictórica. No obstante, el inicio del soneto incide en su espacio sugestivo:

Lívidos ojos, pómulos salientes,  
rojiza y despoblada cabellera,  
amarillenta faz, sonrisa fiera,  
delgados labios, senos decadentes.

La enumeración de elementos de esta prosopografía remite a la contemplación del cuadro, y puede relacionarse con la citada minuciosidad descriptiva del pintor holandés y del retrato flamenco. La elipsis verbal concede esa inmovilidad del posado pictórico y el color y la línea, que disponen contornos y volumen, se hacen ostensibles. La suntuosidad italianizante del retrato de Moro tan solo se observa con el verso del primer cuarteto “Engalanan alhajas refulgentes”. La contenida fiereza de la reina que se prodiga a continuación arranca, igualmente, de la impresión pictórica.

La identificación con Pejerón en “El bufón de Benavente” se evidencia con la exactitud de la descripción a partir de varios elementos significativos. El primero es la hipérbole concentrada en el brazo derecho del bufón, que en la pintura se destaca al mostrarse su efigie ladeada: “En la diestra, que llega a la rodilla”. Los grotescos rasgos físicos salpican el soneto: “anciano contrahecho”, cuya vejez acentúa la deformidad; “la danza de sus piernas encorvadas”, cuyas extremidades producen una sensación de mayor hilaridad al imaginarlas en movimiento, en una irónica traslación del poeta. La extraña forma en que Pejerón sujeta una baraja se resuelve en otra fina chanza poética: “empuñando los naipes satisfecho”, verso que también explora la vana ociosidad del bufón. Las pinceladas azul y blanca del soneto son también exactas: “de azul tabardo revistiendo el pecho / para cubrir la nítida ropilla”. Estas únicas menciones al color se

explican aquí por la mayor relevancia que suscita la propia figura del bufón, siendo, por otro lado, los dos tonos predominantes en el cuadro. En relación al detallismo pictórico y a la precisión de los elementos descriptivos en Antonio de Zayas, he ahí el segundo cuarteto:

Surcos tiene en la pálida mejilla  
impresos el anciano contrahecho,  
cual los áridos surcos de un barbecho  
de las tristes llanuras de Castilla.

Al tratarse de un retrato de cuerpo entero sorprende esta fijación en una mejilla, implícitamente reveladora del ladeado del modelo, que, sin embargo, significa en el detalle la fealdad del bufón en una insistente y extraña comparación. Por otro lado, la localización geográfica aludida en la elaboración de dicho símil emplaza al personaje y al pintor al lugar de la creación artística.

#### **- Pedro Pablo Rubens (1577-1640)**

Los dos retratos de Rubens elegidos por Antonio de Zayas, dentro de la gran colección que alberga el Museo del Prado, son los que pertenecen a Tomás Moro y a María de Médicis. En el primero de ellos, “El canciller Moro”, el autor de “Utopía” es presentado como representante de la corte del rey Enrique VIII y enemigo de las ideas protestantes. El origen del retrato poético incide en la contemplación pictórica: “Ciñe birrete al gusto de Florencia...”, aunque seguidamente se adentra en la interpretación psicológica y, particularmente, en el final luctuoso del audaz pensador británico, donde puede entreverse la atracción del poeta por su firme posición encontrada con el monarca inglés y en favor de la Iglesia católica. Los tercetos concentran la captación pictórica:

Tiene en la diestra pálida una carta,  
con pensativo y grave continente,  
que aunque infunde respeto no provoca;

y es negro el ropón forrado en marta,  
finos los surcos de su altiva frente  
y bondadoso el gesto de su boca.

Vuelve a surgir el contraste recurrente: pálida/negro, y, fundamentalmente, la traslación poético-pictórica que se ocupa de mostrar con pocos elementos la evocación del cuadro: la carta en la mano derecha, el vestido en una única pieza, que, asimismo, cubre al modelo, y el detenimiento por exhibir un detalle del retrato: los “finos surcos de su altiva frente”. Por otro lado, el equilibrado temperamento del personaje se expone a partir de la observación pictórica, hábilmente inmiscuido entre la descripción exterior. El hecho de tratarse este retrato de una copia de Hans Holbein el Joven y el deseo del poeta de manifestarlo, se halla implícitamente en el verso “y es negro el ropón forrado en marta”, reminiscencia de aquel otro de “Estilo de Holbein”: “su severo ropón de rubias pieles”. La elección del vocablo “ropón”, cifrado ya para los personajes pictóricos germánicos -también lo luce “Retrato de Dürero”-, definidor del gran atuendo que visten, y sus complementos ornamentales -rubias pieles/forado en marta- es una prueba de que Antonio de Zayas ha pretendido lanzarnos un guiño sutil.

“María de Médicis” ya presenta rasgos típicos del gran artista barroco<sup>448</sup>:

---

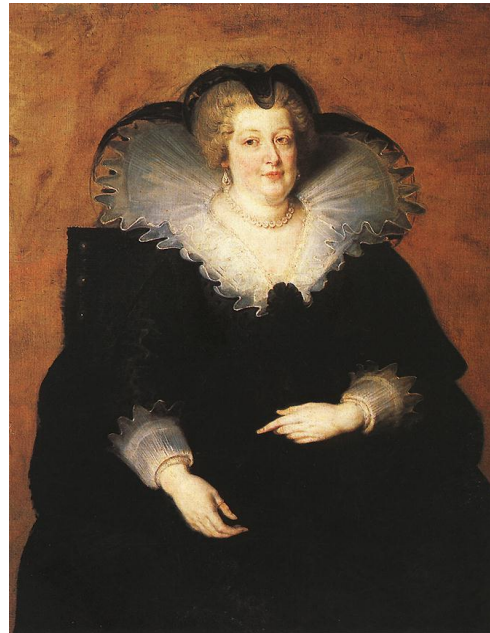
<sup>448</sup> En cuanto a la temática rubeniana, conviene señalar el poema de Banville “Une femme de Rubens” (1859).

Cubre de blonda el seno exuberante,  
son sus cabellos rubios como el lino,  
el color de sus ojos florentino  
y flamenco el color de su semblante.

El solio rige de Borbón vacante  
al golpe del puñal de un asesino,  
y siembra de rencores el camino  
de la niñez del coronado Infante.

Toca en pico de negro terciopelo  
severa apunta en su espaciosa frente  
por la soberbia y el amor surcada;

el cuello del brial forra albo velo  
como cándida nube transparente,  
y está el alma de Ariosto en su mirada.



La elección de un léxico determinado sugiere rápidamente el estilo y los personajes de los lienzos de Rubens. De ahí la diligencia del primer verso, en que se muestra la sensual carnalidad de la reina francesa, rasgo definitorio del pintor. La rima y la agrupación de los fonemas /m/ y /n/ corresponden con su sonoridad ciertas sugerencias del arte exuberante de Rubens. Así puede analizarse en el soneto posterior que Manuel Machado dedicó al artista en *Apolo* (Corbacho, 1999: 119). El soneto zayesco también expone la presteza por iniciar la écfrasis con un cuarteto de destacado cromatismo, pues el color, cuya vivacidad es otro atributo destacado del pintor, es el principal intérprete poético de la pintura: los “cabellos rubios” ofrecen una tonalidad dorada -ampliada si se propone el doble sentido, o sentido originario, del vocablo “blonda”, en el verso anterior-, el color “florentino” de los ojos informan de la procedencia de la reina, y el color “flamenco” del semblante testimonia la filiación de la escuela artística del retrato. Como en el anterior soneto, la segunda estrofa se detiene en intensas sugerencias biográficas, y termina con tercetos descriptivos. También como la écfrasis precedente, los contrastes entre blancos y negros: negro terciopelo/albo velo/cándida nube transparente. La esmerada precisión descriptiva para destacar un detalle del cuadro aparece en la exacta correlación de la toca que adorna la frente de María de Médicis: “Toca en pico de negro terciopelo / severa apunta en su espaciosa frente”. A la oposición del citado negro -que se extiende al conjunto del vestido de la reina en la pintura- se entrega la clara tonalidad del brial, expresado en dos sonoros versos de

evidentes ansias esteticistas: “el cuello del brial forra albo velo / como cándida nube transparente”. El inesperado cierre del soneto, que invoca una interpretación ajena a la observación objetiva del cuadro, relaciona la mirada de la dama italiana con la sensibilidad del poeta del *Orlando furioso*, vinculación que acudiría por su misma ascendencia nacional y por afirmar cierta interpretación psicológica ya anunciada, en idéntica disposición formal, en el término del primer terceto: “por la soberbia y el amor surcada”.

- **Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)**

De otro de los grandes maestros de la pintura incluidos en *Retratos antiguos*, Rembrandt, Antonio de Zayas elige para sus dos écfrasis el único cuadro del holandés que exhibe el Prado y uno de los múltiples autorretratos. En “Artemisa” (p. 181), el poeta ha seguido la identificación iconográfica vigente en su época, es decir, la que reconoce a la reina de Caria del siglo IV a. de C. Actualmente, es motivo de discusión dicha identificación: Sofonisba o Judith son las varias interpretaciones que suscita el cuadro:

Por el recuerdo del esposo obsesa  
en traje de la edad de Mazarino,  
luce melena rubia como el lino  
de Halicarnaso la infeliz Princesa.

Pone la mano en la cintura obesa  
que acaricia un collar adamantino,  
y tiene azul mirar y labio fino  
su flemático rostro de holandesa.

Triste y ajena al esplendor del solio,  
no se digna mirar el viejo infolio  
que ha poco de leer sintió deseo;

y en áurea copa ofrécele una niña,  
flotando en sangre de focense viña,  
las cenizas del joven Mausoleo.



La evocación del retrato está sujeta a la leyenda de Artemisa y su esposo Mausoleo. A la muerte de este, la reina caria bebió sus cenizas para convertirse en su propia tumba e hizo construir una de las maravillas del antiguo mundo, el Mausoleo de Halicarnaso. La adaptación iconográfica de este retrato a la contemporaneidad del pintor viene avisada por la alusión histórica de Jules Mazarino, famoso cardenal sucesor de Richelieu como primer ministro francés, y por percibir el rostro de Artemisa como “de holandesa”, equivalente a la posible modelo del artista. Los elementos que se describen son fieles al cuadro, aunque no se aprecia especialmente una trasposición estilística del pintor. Los colores del soneto son exactos: melena rubia, pupilas azules -en metafórica expresión: “azul mirar”-, áurea copa -en el cuadro suma otros matices- y el rojo del líquido de la copa -más intenso en el poema, “flotando en sangre de focense viña”-. También la disposición del personaje, pese a cierta libertad traspositiva: la “cintura obesa” informa de lo voluminoso de la figura, y la niña ofrece la copa a la reina en ambas composiciones. Sin embargo, la mano de la reina, que en la pintura posa sobre su cuerpo ligeramente por debajo de un gran “collar adamantino” -tan solo el pulgar extendido hacia arriba está en contacto con él-, en su correlación poética el autor consideró más delicado pintar una mano acariciando dicho collar. Por otro lado, con una refinada intuición, el poeta formula el instante pictórico, es decir, representa la escena precisa en que la Artemisa de Rembrandt observa de reojo cómo se acerca la sirvienta para acercarle la copa con las cenizas de su esposo. Para crear esta situación, el soneto se sirve de elementos del mismo cuadro: los pergaminos que reposan en la mesa donde la reina apoya una mano: “no se digna mirar el viejo infolio / que ha poco de leer sintió deseo; / y en áurea copa ofrécele una niña...”. La imaginación del poeta resulta de una ajustada interpretación, además de captar la melancolía del instante -“Triste y ajena al esplendor del solio”- en que cualquier ocupación de la reina se desvanece ante la aflicción y el deber de saciar su dolor por el difunto esposo injiriendo sus cenizas.

El propósito traspositivo constituye el asunto del soneto “Rembrandt” (p. 182), que figura, junto a “Tiziano”, como el único autorretrato del libro. La singular técnica del claroscuro del pintor holandés traza el hilo conductor del argumento poético:

El flamenco tesón deja una huella  
del labio en la profunda comisura,  
y, con mirada de venablo dura,  
de su pincel las arrogancias sella.

Su faz dice su espíritu; y en ella,

que orla un pelo de lóbrega espesura  
como en el fondo de capucha oscura,  
la luz resalta que la tez destella.

Bigote borgoñón, negro ropaje,  
la sombra viene a iluminar del traje  
una cadena de oro refulgente;

simas y cumbres su retina abarca,  
y el sentimiento que le inspiran, marca  
un negro surco en la espaciosa frente.

Antonio Machado destacó este soneto en su valoración sobre *Retratos antiguos*: “La noble figura del artista está expresada en el soneto como en el cuadro, por claros y sombras; y sugerida su alma reflexiva y profunda por líneas sabias y vigorosas” (1902: 249). En la écfrasis “Fraile mercedario” el tenebrismo zurbariano se estilizaba en la paleta poética para sugerir la enérgica oposición entre luces y sombras, y diferenciarlo así de los recurrentes contrastes entre blancos y negros. En “Rembrandt” se articula un estudio de la técnica del claroscuro mediante la impresión poética. Las pinceladas oscuras se informan desde el encabalgamiento del primer verso: “la huella / del labio en la profunda comisura”. A los vocablos “huella” y “profunda”, que examinan negros tonos en un detalle del retrato, se unen los fuertes contrastes siguientes: “pelo de lóbrega espesura”, “fondo de capucha oscura” / “la luz resalta que la tez destella”; “negro ropaje”, “la sombra [...] del traje” / “viene a iluminar”, “oro refulgente”; para finalizar con otro tono oscuro: “un negro surco”, que se adivina amplio, dada la superficie en que se enmarca: “espaciosa frente”. Los recursos del lenguaje poético intensifican las citadas tonalidades oscuras. Así, mediante el epíteto y el símil la negrura del cabello alcanza gran expresividad, al igual que el “negro ropaje”, que se convierte en “sombra”. Los fuertes contrastes acuden como fognazos de luz, donde la iluminación surge del mismo rostro del retrato: “y en ella [su faz] / [...] / la luz resalta que la tez destella”. En cambio, el otro relevante contraste lumínico del soneto sí que se muestra como oposición de luces y sombras: el “oro refulgente” que “la sombra viene a iluminar del traje”. El poeta ha expuesto dos formas de claroscuros en Rembrandt: los contundentes contrastes a partir de una potente luz que irradia las zonas más destacadas, en este caso el rostro, y el que responde a zonas iluminadas enfrentadas a zonas ensombrecidas<sup>449</sup>.

---

<sup>449</sup> Las tonalidades blancas y negras para trasladar al poema la pintura de Rembrandt se presentaban esenciales, como lo expuso Julián de Casal (cito Fuente Ballesteros, 2011: 254).

- **Frans-Hals (1585-1666)**

Nacido en Amberes, Frans-Hals desarrolló su obra en la ciudad de Haarlem, donde abrió su taller y se convirtió en maestro del retrato. Reivindicado por los impresionistas franceses, que gustaron de la vitalidad de su pincelada, y menos conocido en España, que apenas conserva alguna de sus obras, la inclusión de Frans-Hals en *Retratos antiguos* demuestra la inquietud de su autor por presentar en su galería poética una cuidada y amplia selección de maestros del retrato europeo. El pequeño lienzo del Louvre conocido como “La gitana” es la referencia para la propuesta de “La bohemia” (p. 185), título con el que se exhibe en el museo de París:

El atezado rostro sonriente  
que transparenta el ánimo bravía,  
semeja un arrebol de Berbería  
tornasolado por el sol poniente.

Tiene el cabello de ébano luciente,  
la mirada de audaz melancolía,  
y vaga por sus labios la armonía  
de coplas enigmáticas de Oriente.

Al compás del pandero berberisco  
enróscase en danzar voluptuoso  
satélite de errante caravana;

y de campo en ciudad, de risco en risco,  
sigue su eterno caminar ocioso  
sin temor a las penas de mañana.



Como en otras éfrasis, el inicio del soneto marca la observación del cuadro como origen del discurso poético para a continuación sumergirse en interpretaciones psicológicas o biográficas del personaje. En este caso, el vuelo imaginativo del poeta resulta más acusado, pues la mirada efrástica supera los márgenes del retrato y su inmovilidad para descubrirnos a la gitana entre el alegre transitar de la caravana ambulante. En consonancia con el tema del poema hallaríamos la atracción finisecular por la bohemia, que de estos personajes centroeuropeos tomó el nombre. Asimismo, la gitana y el mito de los gitanos errantes, como temas pintorescos, pero también como



símbolos de libertad provocadora y opuesta al orden social establecido, fueron celebrados por artistas y escritores -así el soneto de Baudelaire “Bohémien en voyage” de *Les fleurs du mal*-. En este auge del tópico se adscribe el poema zayesco, donde la seducción por escenificar la ruta de los gitanos incita a rebasar los límites de la éfrasis.

La estricta atención a la obra de Frans-Hals, la reproducción poética de la gitana, corresponde a los cinco primeros versos. Los tres versos siguientes indagan en su gesto risueño y triste a la vez, y sirven de perfecta transición para el desarrollo último del soneto. El tratamiento de la luz, centrado en el lienzo en la faz -y en el busto-, consigue retenerse en el primer cuarteto de forma insistente. El “atezado” rostro conjuga una comparación que afina y acumula matices pictóricos y sonoros: “arrebol de Berbería”, “tornasolado”, “sol poniente”. Además de prestar esa atención lumínica que el pintor ha plasmado en el rostro, se suma una visión más detallista del vocablo “arrebol”, que, fiel al modelo, destaca sutilmente en la gitana sus pómulos colorados. La trasposición de estos efectos de luz y color llegan igualmente a distinguirse con los brillos de la cabellera negra de la gitana: “Tiene el cabello de ébano luciente”. Por otro lado, el gesto “sonriente” es también exacto y significativo en su relación con un “ánima bravía”, dada la adscripción del personaje pictórico con una clase popular e intrépida.

#### - **Anton Van Dyck (1599-1641)**

La sección dedicada a Van Dyck alberga ocho sonetos por donde desfilan algunos elegantes personajes, característica temática y estilística de este afamado retratista flamenco. El “pintor de aristocracias” -como se refirió a él Manuel Machado en relación a la exposición sobre su éfrasis “Un príncipe de la casa de Orange” (1981: 134)- resultaba idóneo para la composición de refinadas efigies parnasianas. En esta pequeña colección de sonetos, Antonio de Zayas ha elegido una representación de los retratos que Van Dyck realizó para la monarquía y nobleza inglesas y de otras también distinguidas personalidades flamencas y españolas. Salvo el misterioso “Un caballero” (p. 190), de correlativa factura del pintor, la restante galería es identificable desde el título y todos los poemas remiten al Museo del Prado, con la excepción de “La princesa de Orange” (p. 191) y “Carlos I de Inglaterra” (p. 189), inspirado en el lienzo del Louvre en que el rey posa “de caza”. Este soneto anuncia los motivos efrásticos

siguientes: la exquisitez de unos personajes aristocráticos, impregnados de un suave simbolismo decadente<sup>450</sup>, en torno a la clientela cortesana del artista, cuyo monarca abre el conjunto poético-pictórico. Curiosamente, el rey inglés se describe con menores atributos elegantes, quizá debido a la intencionalidad del autor de remitirnos al posado de cacería y no a la fastuosidad cortesana; por otra parte, el solo título ya evidencia regias distinciones.

“La princesa de Orange”, écfrasis del retrato de Enriqueta María de Francia, reina consorte de la Inglaterra de Carlos I, reúne las particularidades del arte de Van Dyck, en conjunción con la sensibilidad finisecular que Antonio de Zayas desarrolla:

---

<sup>450</sup> Como veremos, el influjo simbolista también se advierte en algunos sonetos, sin embargo, el cariz decadentista que, particularmente, algunos de estos textos concentran, revela el conocimiento por parte del autor de propiciarse en los retratos de Van Dyck un correlato decadente. Así lo advirtió Manuel Machado en su citada écfrasis de *Apolo* o Albert Samain en “La Infanta”.

Blondo el flequillo rívido fenece  
de la frente a mitad, y apenas cubre  
de sus espaldas el color salubre  
cuello que niebla matinal parece.

Sus cándidas facciones esclarece  
con mirar de crepúsculo de Octubre,  
y su traje en las Cámaras del Louvre  
envidiarán las pompas de Luis Trece.

De perlas un collar en la garganta  
adorna aún la juvenil frescura  
que ya se escapa de su faz graciosa;

y en la alba mano que con ante enguanta,  
muestra, humilde rival de su hermosura,  
marchita casi, amarillenta rosa.



La efigie parnasiana acoge una significación simbolista. La princesa zayesca es un personaje “fin de raza”, de melancólica belleza, que deja entrever el tópico del *tempus fugit* en la juventud de una dama donde su aristocracia prelude aciagos designios e inexorables decadencias. Así es como, en mayor o menor medida, en algunos de los sonetos de esta sección los refinados personajes están dominados por misteriosas y delicadas tristezas: “Carlos I de Inglaterra”, “Un caballero”, “David Ryckaert” (p. 192), “Enrique Liberti” (p. 193) y “La marquesa de Leganés” (p. 195). Serie de poemas que sirvieron de modelos para la representación decadente de “Un príncipe de la casa de Orange”, la éfrasis que Manuel Machado dedicó a Van Dyck. La trasposición poética de “La princesa de Orange” hace gala de su recurrente exactitud desde el inicio, con la descripción del cabello “blondo” y “rívido” -sugiere los distintos mechones del flequillo- que cae “de la frente a mitad”. La alusión al color de su espalda informa de la composición del traje, y la blancura de la piel se enuncia en símil sugestivo, “niebla matinal”, que entroncará con el desarrollo final de la figura decadente de la princesa en la simbología de la “marchita casi, amarillenta rosa”. Igualmente blanca se muestra la “alba mano que con ante enguanta”, trasunto de la traslación pictórica y del enunciado simbolista, como M. Machado trazó en “Felipe IV” “el guante de ante” y “la blanca mano de azuladas venas”. La pincelada poética que decolora la vitalidad de la rosa ahonda en la enigmática negación, para una joven mujer, del tópico *collige, virgo, rosas*.

En el soneto “David Ryckaert” (p. 192), el pintor flamenco se adscribe también a estas peculiaridades traspositivas:

De azul caftán turquesco se reviste  
circundado de marta cibelina,  
y un tenaz pensamiento se adivina  
tras el cristal de su pupila triste.

Apoltronado en su sitial resiste  
inmóvil la obsesión que le fascina,  
y túnica carmín de seda fina  
el dúctil tronco de su cuerpo viste.

La rubia piel del festón de su montera  
con el cabello y barba despeinada  
los matices auríferos confunde;

es su actitud ociosa y altanera,  
y en un campo de ensueño, la mirada  
que enfoca el pliegue de sus cejas, hunde.



Las secretas inquietudes del artista se combinan con la magnificencia de su ropaje y su ademán orgulloso. Este soneto presenta la composición de figuras idealizadas de Van Dick, atestiguada por la altivez y finura de su posado -“es su actitud ociosa y altanera”, “el dúctil tronco de su cuerpo”- y la riqueza del vestuario, donde el pintor ilustró a su colega artista con gran aristocracia. El tratamiento delicado de azules y rojos de sedas y terciopelos en los retratos de Van Dyck son correspondidos en el poema: “De azul caftán...”, “y túnica carmín de seda fina”; así como la luminosidad de los dorados, que en el primer terceto se envuelven de armoniosas graduaciones. La variedad cromática de la paleta de Van Dyck define la amplia muestra de vestidos. Los citados azules reaparecen en “Enrique Liberti”: “severo traje azul de terciopelo”; en “Carlos I de Inglaterra” ya se habían ofrecido: “y del azul justillo sobre el fondo”. Los rojos son especialmente evocados en “El conde de Berg”: el poeta sugiere una libre tonalidad del fondo para acrecentar la imagen bizarra del viejo capitán: “en un purpúreo anochecer de Enero”, y cierra el soneto aludiendo a sus encarnadas mejillas, que vigoriza la valiente actitud del soldado: “las tostadas mejillas ensangrienta / al resplandor de las ponientes luces”. Los dorados se exhiben como exquisitos atributos del retratado: “y adórnalo cual banda, una cadena / de eslabones elípticos de oro”, en “Enrique Liberti”, o “La túnica adornada de áureos lazos”, en “La marquesa de

Leganés”. La caracterización del vestuario cobra una destacada pretensión traspositiva en estos sonetos, y responde a la finalidad de asimilar las elegancias de los retratos del pintor, por lo que la descripción exterior de los personajes pictóricos se convierte en un elemento de primer orden. La delectación parnasiana por el detallismo preciosista es, por tanto, predominante. En “La marquesa de Leganés” la traslación al poema del vestido de Polixena Spinola se convierte, asimismo, en una analogía del entorno asfixiante de la corte española que supone para la noble dama de ascendencia italiana:

Como áspero silicio una alba gola  
inmensa, sufre de batista fina,  
y dócil a la usanza palatina  
negro sayal de acampanada gola.

El severo negro preceptivo, que dignifica la elegancia española, informa el soneto, al igual que en “Un caballero”: “De negra seda revestido el busto, / por cándido satén acuchillada”. En el amplio muestrario de vestidos de estos sonetos, la procedencia flamenca aparece insistentemente: “con finas randas de flamenco encaje” (“Un caballero”), “De Amberes viste el mórbido organista” (“Enrique Liberti”), “el holandés desabrochado cuello” (“El músico”). En las prolijas descripciones, algunos detalles destacados por el poeta afianzan la fidelidad al cuadro que se evoca: en “Carlos I de Inglaterra” “puesta en el bastón la mano” y “su britano / generoso corcel de pura raza”, determinan el retrato de caza; “el azul caftán turquesco” de “David Ryckaert” puntualiza la rareza de la indumentaria del pintor flamenco; los retratos de personajes sentados se precisan: “Apoltronado en su sitial” (“David Ryckaert”), “En un plinto de pórvido toscano / apoya el brazo diestro” (“Enrique Liberti”), “En un sillón sentada” (“La marquesa de Leganés”). La disposición de los retratados, con su apariencia y sus gestos, y con sus atributos indumentarios, se muestran particularmente expuestos en estos sonetos dedicados a Van Dyck, un pintor que ofrecía al poeta parnasiano un exquisito abanico de personajes de cuerpo y alma aristocráticos, depurados por cierta sensibilidad simbolista.

- **Anónimos**

Dos sonetos consuman los correspondientes anónimos de la escuela germánica. El primero, “Guillermo de Nassau” (p. 199), representa un medallón del valiente capitán que prontamente especifica la observación pictórica: “Ciñe a la sien Guillermo *el Taciturno* / del inflexible Marte la guirnalda”. Sin embargo, el retrato poético es escaso en elementos efrásticos, por lo que esta primera figuración podría tratarse de un imaginativo ornato panegírico, análogo a la grandilocuencia estilística del poema. La exposición madrileña de retratos de 1902 exhibía dos anónimos de este príncipe de Orange. El verso “La torva luz de su mirada oblicua” puede remitir al retrato de Antonio Moro, y, por tanto, tratarse los citados cuadros de copias, en que *el Taciturno* observa al espectador desde una leve inclinación de cabeza. El segundo, “Un caudillo hereje” (p. 200), carente de identificación concreta, el impulso pictórico dirige una evocación claramente alusiva del entorno artístico germano y flamenco:

Pálido el tinte del semblante sano,  
la escasa barba del color del lino,  
el matiz de los ojos opalino,  
y de los miembros el vigor, germano.

Por odio al español es luterano,  
por afecto al francés odia a Calvino,  
y odiar y apostatar es el destino  
que cumple dócil a su orgullo vano.

Lleva gola de encaje de Brabante,  
en los vuelillos, de Bruselas randa,  
blanco el birrete y blancos los gregüescos;

bota, colete y cinturón, de ante,  
de seda negra la pomposa banda  
y calado el estoque de arabescos.

La intencionalidad colorista del primer cuarteto fija la correlación poético-pictórica germana, no solo en el explícito vigor “germano”, también en la barba “del color del lino”, ya aludida en anteriores sonetos para los personajes de esta sección. Las propiedades de una determinada tonalidad en cada parte del rostro viene dada por esgrimir cierta indeterminación, primero, en el semblante, que se muestra “pálido”, pero “sano”, y el “matiz de los ojos”, que es “opalino”. Los tercetos, sumamente enumerativos de la vestimenta, acumulan elementos flamencos, oponen los recurrentes

blancos y negros y terminan con un verso de clara delectación parnasiana. La inmovilidad del retrato está en este soneto particularmente formulada a partir de la construcción elíptica: solo un verbo informa los diez versos que se ocupan de la prosopografía.

## • La correlación poético-pictórica: la escuela francesa

En el reducido número de sonetos de esta sección, ocho écfrasis, Antonio de Zayas participa de la atracción finisecular por el siglo dieciocho francés, con su decorado versallesco, su ambiente refinado y frívolas princesas. Expuso el poeta en el prólogo: “Deliberadamente amanerado y retórico al tratar de hacerme intérprete del falso y convencional estilo académico de los franceses” (14). Antonio Machado certificó que en estos poemas el autor transfirió la sensación de ser “frívolamente cortesanos, lo nimio y accesorio absorbe a lo esencial” (1902: 249). Las efigies parnasianas de esta escuela francesa reproducen esa atmósfera dieciochesca que Rubén Darío exhibió en el poema que abría *Prosas profanas*, “Era un aire suave”, faro poético de esta dirección modernista, ya avistado en el texto “Un retrato de Watteau” de *Azul...* La influencia del Verlaine de *Fêtes galantes* es decisiva<sup>451</sup> en esta traslación literaria del arte pictórico de Watteau, donde el poeta francés escenificaba la delicadeza sensual de un conocido grupo de cuadros homónimos, que ampliaba su repercusión estilística a otros pintores como Boucher o Fragonard. Por su título inequívoco, “Estilo Luis XV”, puede citarse el poema de Germain Nouveau, interpretación simbolista de estas galantes bellezas del arte dieciochesco: “es adorable ver, pinturas exquisitas; / carnavales de Boucher y bailes de Watteau...” (Villena, 2005: 71). También sendos poemas de A. Samain sobre cuadros de estos últimos artistas resultan claros precedentes (Gayton, 1975: 148). Así, en los epígonos españoles Manuel Machado o F. Villaespesa, con idénticos títulos -sonetos-, “Siglo XVIII”, en *Apolo* (1911) y en *Jardines de plata* (1912), respectivamente. Son pues, los sonetos de *Retratos antiguos* un caso evidente de esta concreta evasión modernista que, en sus inicios hispánicos, Antonio de Zayas particulariza desde precisas écfrasis.

Los seis pintores elegidos son afamados retratistas franceses que abarcan desde el periodo barroco al romántico. No obstante, y sin que mengue la fiel correlación poético-pictórica, aflora en estos sonetos la voluntad de escenificar la identidad cultural del siglo XVIII francés tal como el fin de siglo la había personalizado. Escapa a esta deliberada estilización el poema que inicia el recorrido por la escuela gala, “Luis XIV”

---

<sup>451</sup> En la revisión que el nicaragüense realiza de su poesía en “Yo soy aquel que ayer no más decía...”, poema que encabeza *Cantos de vida y esperanza*, sentencia: “me encantó la marquesa verlaniana”, de “una sensual hiperestesia humana” (1999: 97).



(p. 205)<sup>452</sup>, según el retrato del Museo del Prado de **François Hyacinthe Rigaud (1659-1743)**, privilegiado y prolífico pintor de la corte borbónica, singularmente unido al Rey Sol, por cuyo célebre retrato del Louvre es recordado como paradigma de la fastuosa grandilocuencia del monarca. Así, el soneto se muestra, siempre desde la atenta inspección pictórica, como un medallón que tranfiere el poder absoluto, con su simbología esencial: “apoya sobre el yelmo la bengala / azul ornada por las áureas lises”, “y el Saint Sprit sobre el arnés guerrero”; la presencia altiva del rey francés: “El Luis más orgulloso entre los Luises”, “espíritu altanero”, cuyo grandilocuente posado halla un paralelismo en la retórica del lenguaje poético: “cuyos nombres la crónica propala”, “triumfante los teutónicos países”; y un sutil guiño al sobrenombre del monarca destinado a descubrir la vanidad de su figura: “piensa que al sol con su oropel iguala”. La minuciosidad descriptiva del poeta posibilita la identificación del retrato del Prado, que presenta a Luis XIV en idéntica postura que el cuadro del Louvre, con el campo de batalla como escenario y la armadura como vestuario, en lugar del interior y la suntuosidad del ropaje: “De pie en un fondo de celajes grises”, “yelmo”, “el hierro de los hombros”, “el arnés guerrero”. Los tercetos completan la transcripción del retrato de Rigaud, donde destaca el cuidado por representar el recurrente y suave viento que mueve majestuosamente pelucas y vestidos, a veces vinculado a fingidas retóricas, pero aquí justificado por el posado en exteriores, y que A. de Zayas asimila hábilmente a la soberbia personalidad del rey, conjunción de interpretaciones poético-pictóricas:

Lleva en la testa pelucón rizado  
que sobre el hierro de los hombros flota,  
y el saint Sprit sobre el arnés guerrero;

descansa la siniestra en el costado  
y la banda que ciñe, el aire azota,  
versátil cual su espíritu altanero.

En la siguiente écfrasis dedicada a Rigaud, “El duque de Borgoña” (p. 206), el arte amanerado y retórico que pretendía asimilar el poeta abre su abanico de elementos:

---

<sup>452</sup> En el soneto “Abanicos. I” de *Reliquias*, A. de Zayas volverá a la visión ecrástica del monarca francés: “El Rey Sol aparece en la vitela...” (1910: 106).

Del viejo tronco de Borbón retoña  
pálida flor de efímera fragancia,  
futuro adorno del dosel de Francia,  
el angélico Duque de Borgoña.

El armiño real, de encaje moña  
prende al hombro infantil con elegancia,  
mientras los dulces sueños de su infancia  
el cortesano estrépito emponzoña.

El pincel de Rigaud, que en la espesura  
de regios bosques derrochó destreza  
mintiendo encantos y adulando talles,

pinta, en un fondo de arboleda oscura,  
del Príncipe inocente la belleza,  
amada de los mirtos de Versalles.



El soneto encarna la escenificación diocechesca con su decorado artificioso en un personaje pictórico de frágil e ingenua delicadeza, que se corresponde con Luis de Francia, padre del futuro Luis XV. El candor que sugiere la descripción poética, a diferencia de la emanada por la escuela prerrafaelista, se evoca mediante la bella superficialidad de un joven príncipe y su entorno. La biografía del personaje histórico, que murió tempranamente a los treinta años de una súbita enfermedad, sirve para presentar la decadencia de una belleza fugaz: “pálida flor de efímera fragancia”. La pretendida afectación de su presencia se expone con su aspecto infantil: “angélico”, “hombro infantil”, “dulces sueños de su infancia”, “inocente la belleza”, su anodino relieve histórico: “futuro adorno”, e incluso con la distinción regia de su vestido, donde eficazmente se contraponen oportunos elementos que reducen o eliminan cualquier imagen grandilocuente: “El armiño real, de encaje moña / prende al hombro infantil con elegancia”. El poeta ha hilado libremente los atributos del retrato: ninguna mención a la armadura, que podría delatar, como en la anterior écfrasis, poderosa magnificencia; y tampoco al fondo de batalla, substituido por el misterioso embrujo versallesco, cuya mención al final del poema localiza el ambiente cultural y preconiza el desarrollo de los siguientes modelos. La cita explícita del pintor, además del evidente elogio, refuerza el particular discurso poético -alejado en cierta forma de la ecfrásis concreta- al enunciarse el fondo del cuadro casi como un decorado ficticio, particularmente nacido de la “destreza” del pintor. La imagen poética reproduce una escena que, “deliberadamente”, corresponde a una realidad cultural preconcebida más que real, histórica o incluso pictórica. El paisaje artístico descrito es, asimismo, propio del arte de Rigaud, pero el

verso “mintiendo encantos y adulando talles”<sup>453</sup> trasciende la analogía con el pintor, con el propósito del autor de hacerse “intérprete del falso y convencional estilo académico de los franceses”, pero también ejerciendo una destacada simbología con esta citada esencia cultural del siglo XVIII galo, convertido en “sede de la concepción más amable, cínica y voluptuosa de la existencia” (Salinas, 2005: 93).

El siguiente personaje de la galería es “El duque de Parma” (p. 209), inspirado en el retrato del Prado de **Louis-Michel van Loo (1707-1771)** del infante Felipe de Borbón y Farnesio, duque de Parma, hijo del primer borbón español, Felipe V. El poema preside el gusto francés por la representación elegante del modelo y su cuidado detallismo, facetas que, si bien pueden rastrearse a lo largo de *Retratos antiguos*, el autor imprime, una vez más, componentes diferenciadores que limitan las correspondencias poético-pictóricas. Algunos de estos detalles vienen impuestos por la misma obra de Van Loo, que el poeta elige en su relación descriptiva para evocar un retrato cortesano borbónico: “Bajo del brazo, de candil sombrero” -como en el “Carlos III” de Goya-, “espadín de etiqueta cortesana”, “corbatín de encaje”, “el Saint Sprit y el áureo vellocino”. Todo este atrezzo, adscrito al retrato académico francés, está acentuado con el propósito de Antonio de Zayas por manifestar el amaneramiento de su escuela. Pero otros elementos centran esta intensificación: “y empolvada peluca que engalana / la inverosímil faz de porcelana”. El “pelucón rizado” que flotaba airoso sobre la armadura del anterior “Luis XIV”, en una puesta en escena majestuosa, es ahora una “empolvada peluca”, donde el artificio de la toilette se extrema con el maquillaje que exhibe el duque de Parma, en una elocuente imagen poética. Y los versos “Desautoriza su ademán guerrero / espadín de etiqueta cortesana” consolidan la figura de una presuntuosa y fingida actitud. La sobriedad del traje español, con su predilección por el negro, contrasta con la bizarría y el colorido de los trajes franceses (Bernis, 2004: 267), como se exhiben en este poema, con más presencia de tonos: blancos, grises y, sobre todo, rojos; en el último terceto relevante porque ayudará a trazar la extravagante figuración final del duque. El cierre del soneto alentará la excesiva afectación del personaje con un sorpresivo desenlace en que la histriónica elegancia del mismo se

---

<sup>453</sup> Compárese con “Siglo XVIII” (*Apolo*) de Manuel Machado: “falsos lunares y mentidas canas” (1984: 118).

precipita en el ridículo: “y es su aspecto el de un héroe de comedia / destinado al aplauso palatino”<sup>454</sup>.

La ordenación cronológica de las écfrasis se sustituye por una disposición temática, de forma que en la sección francesa los retratos masculinos anteceden a los femeninos, ya que estos últimos representan una nueva voluntad transpositiva, enmarcados ambos en la percepción finisecular que venimos señalando. De esta forma, los sonetos dedicados a **Henry y Charles Beaubrun (1603-1677 y 1604-1692)** -bajo el simple rótulo zayesco de “Beaubrun”-, “Una duquesa” (p. 213), **Louis- Édouard Rioult (1790-1855)**, “La princesa de Lamballe” (p. 217), y **Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842)**, “La mujer del manguito” (p. 221), responden a un mismo empeño ecfástico. “La princesa de Lamballe”:

---

<sup>454</sup> La obra del pintor francés servirá en *Reliquias*, “Medallón de Van Loo”, soneto de evidentes resonancias castizas, para trazar la écfrasis de un caballero español cuyos afeites franceses han hecho que perdiera su “grave dignidad” (1910: 103).

Dulce mirada de expresión traviesa,  
ligero el aire como flébil brisa,  
al Trianon divierte con su risa  
de Carignan la frívola Princesa.

Con vaporosa distinción francesa  
recoge el traje de batista lisa,  
y los jardines de Versalles pisa  
y sus encantos de apurar no cesa.

Bajo un sombrero pastoril de flores  
el empolvado pelo una peluca  
parece que corona sus hechizos;

su tez animan vívidos rubores  
y a la espalda descienden por la nuca  
graciosos haces de flotantes rizos.



La fiel descripción de estos tres retratos no encubre una determinada estilización proyectada a generar unas etopeyas bajo el marco simbólico del siglo XVIII, sin importar su localización concreta, como son la “mundana escena”, Versalles y “las calles parisienses”, correlativamente. María Luisa Teresa de Saboya, princesa de Lamballe, ya había persuadido los gustos esteticistas y decadentes de, entre otros, Th. Banville, en un poema de *Les Princesses* (1890: 253), y Jean Lorrain, en *Monsieur de Bougreton* (2005: 71-72), o en la literatura hispánica, Antonio de Hoyos y Vinent (1998: 71). Uno de los tópicos a los que acude Antonio de Zayas es al mostrar los peinados extravagantes, adornados con abundantes y vistosas flores y grandes sombreros, característicos durante el reinado de Luis XVI y recurrentes en las evocaciones e imágenes de la princesa de Lamballe. En “La mujer del manguito” vuelven a aparecer dichos detalles -“rizos empolvados”, “sombrero gris”-, sin embargo, en una “Duquesa”, retrato lejano a estas modas, prevalece la profusión típicamente barroca de ornatos y calidad de tejidos: “y de labores de prolijo encaje”, “solo anhela lucir la pedrería”, con afán descriptivo: “el peto en punta del brial del traje”, y una rica coloración: “y de colores aumentar la gama, / lleva manto de púrpura y de lama”. Pese a la distancia de estilos pictóricos, que el poeta expone en la minuciosidad de la pincelada barroca de los hermanos Beaubrun, las tres figuras femeninas se someten a un mismo temperamento. La frivolidad de estas mujeres, explícita en el inicio de la primera de la serie: “De blanco raso frívolo oleaje” (“Una duquesa”), se atestigua con la delectación por su apariencia, que se muestra atildada y afable, sin más pretensión que jactarse de su

belleza entre sutiles visos eróticos. El “orgullo infantil” de “Una duquesa” manifiesta la graciosa ingenuidad de quien “solo anhela lucir la pedrería / que orla su busto en la mundana escena”. Registran la indolencia de sus acciones la consagración a apurar los encantos de los jardines de Versalles de la tierna duquesa de Lamballe, vestida “Con vaporosa distinción francesa”, y la vital complacencia en su belleza de “La mujer del manguito”:

Con ansia de agradar en la sonrisa  
enseña los piñones de la boca,  
y en el suelo apenas con sus plantas toca  
cuando las calles parisienses pisa.

Besa sus rizos enpolvados, brisa  
no más que el juego de sus ojos loca,  
y por las gracias que su rostro evoca  
hay más de un alma ante sus pies sumisa.

El autor hace gala en estos cuartetos de un buscado estilo amanerado, de imaginativa exploración poética que escapa al estricto marco del cuadro y que desarrolla hasta su extremo en la fijación de un detalle concreto, “el airecillo que los pelos mueve” del manguito. Asimismo, el posado sugestivamente volátil de la pintura se superpone a la fina ligereza de la versión poética. Constituye además, por su método expresivo, una ridiculización del deseo erótico, análogo a la deliciosa banalidad de las escenas galantes dieciochescas. La adscripción de los poemas a este ámbito literario invita a la sugestión de un discreto erotismo, como la “expresión traviesa” de la princesa de Lamballe, preludio de la voluptuosidad que albergan los jardines de Versalles, según la interpretación establecida por los estetas finiseculares<sup>455</sup>.

El último de los retratos femeninos, “La emperatriz Josefina” (p. 225), inspirado en **Pierre Paul Prudhon (1758-1823)**, y que, pese a fijar el escenario de la pintura y mostrarnos la postura de su protagonista, el aliento efrástico cede importancia a interpretaciones psicológicas:

La abandonada Emperatriz respira  
el húmedo vapor de la arboleda  
y cómo el oro del follaje rueda  
ante sus plantas, inconsciente, mira.  
[...]

---

<sup>455</sup> Destacamos la particular semejanza que guardan estos retratos poéticos para que Manuel Machado se refiera a ellos como “las deliciosas marquesitas de Watteau”.

Bajo el azul del cielo, que remeda  
en lontananza coruscante pira.  
[...]  
Cubierta apenas por el traje el seno  
y envuelta a medias en obscuro manto,  
descansando en el musgo de una peña,

Josefina de Beauharnais aparece en el cuadro del Louvre integrada en un paisaje boscoso, recostada en actitud pensativa, melancólica, trasladada al poema en exacta disposición. El primer terceto -“Cubierta apenas...”- se presenta como puramente informativo, casi como una acotación que se intercala en la etopeya, a diferencia de los restantes versos de descripción exterior, que contribuyen al significado último de aquella. Así el enunciado “coruscante pira” al concebir el atardecer del cuadro, que intensifica la languidez de la escena y aureola el soneto de tonos dorados al sumarse al “oro del follaje” y, metafóricamente, al “grave otoño” y al “Ocaso”. El poema se convierte en una manifestación del tópico *laudator temporis acti* -compendiado en el final del soneto: “con los pasados esplendores sueña”-, con la especial sensación de acabamiento y amargura del simbolismo finisecular. En esta dirección, es significativa la “inexactitud” del color del manto que cubre a la emperatriz, que el poeta ha modificado, puesto que en la obra de Prudhon es de un rojo vivaz -aunque suavemente ensombrecido por el ocaso-; el “obscuro manto” permite ahondar en el posado sensual y mórbido de la dama. La alusión en el primer verso al sentido olfativo de la emperatriz, que constituye una rareza dentro del poemario, dada su independencia con un arte primordialmente visual, advierte desde el inicio el libre impulso poético del texto.

Cierra la sección francesa el anónimo “Luis XIV niño” (p. 229), único retrato infantil incluido en el poemario zayesco. Las imágenes de Luis XIV, entre estatuas, pinturas, grabados y medallas acuñadas, componen un número asombroso (Brown, 2004: 137)<sup>456</sup>. Persiste en este soneto el afán de suavizar la imagen varonil, aunque, por tratarse de la representación de un niño y presagiarse la orgullosa majestad del futuro rey Sol, dicha imagen afeminada del retrato poético no resulta caricaturizadora sino de tierna delicadeza. Incrementan la candidez del monarca su fino semblante, los rubios cabellos y su exquisito ropaje que, es “como la piel de su semblante, fino. / Adorno son sus cabellos como el lino / de su infantil belleza femenina”. Es, asimismo, una imagen

---

<sup>456</sup> La obra que describe A. de Zayas guarda ciertas similitudes con el retrato homónimo que describió Pedro de Madrazo -nº 2374- (1920: 468): “con traje talar blanco, la banda del Sancti Spiritus al pecho y un bastón en la mano derecha”. Atributos, sin embargo, tópicos en la imagenería del monarca, salvo el traje talar, presente en Zayas.

dulcificada que se vincula con la poética traspositiva del arte académico francés. La elección y combinación de colores estructuran la figuración infantil: “viste ropa talar azul marina / y blanco delantal de muselina”. Los cabellos enfrentados cromáticamente a “su banda azul pálido”, reafirman las posibilidades del azul, ahora matizado con el epíteto “pálido”, para sugerir la delicadeza del retrato infantil. El tono dorado que se desprende del “joyel divino” con que termina la citada banda del Saint Sprit antecede a una última pincelada poética: “Blanco gorro las sienes engalana”. Esta armonización sucesiva de los colores reitera, por tanto, una consciente y determinada evocación pictórica.



### • La correlación poético-pictórica: la escuela inglesa

El anhelo de constituir una amplia galería poético-pictórica se completa con la escuela inglesa. Solo constituyen la sección dos sonetos, y el autor olvida mencionarla en el prólogo cuando sucintamente establece una poética de la écfrasis para cada escuela artística europea. Desentrañar características comunes para ambos textos se valora complejo y, posiblemente, concluiríamos en suposiciones equivocadas. En el primero de ellos, “Un anciano” (p. 235), según **Joshua Reynolds (1723-1792)** -famoso retratista, renovador de la pintura inglesa y primer presidente de la Royal Academy- Antonio de Zayas traza el retrato de un orgulloso anciano británico. Resurgen las citadas valoraciones negativas, según la interpretación castiza que el poeta invoca, pero construye unos versos sonoros y de sugestiva retórica que ennoblecen los rasgos del personaje:

Es su mirada impenetrable abismo  
y su glacial benevolencia evoca  
grave paz y británico egoísmo;

y pese a su linfática cachaza,  
vese a través del gesto de su boca  
acusado el orgullo de la raza.

En la acentuada inmovilidad del modelo en que subyace la altivez de la raza, tal vez el autor quiso reproducir una idealización del retrato inglés, ejemplificado en un pintor tan influyente en la retratística del siglo XVIII. En cuanto a las propiedades del estilo pictórico, se perciben ciertas singularidades heredadas del tenebrismo de Rembrandt que Reynolds utilizó para profundizar en la psicología de sus personajes. Así se observa en la imaginativa coloración del rostro, que adquiere matices complejos y sirve para perfilar su personalidad: “y un tinte sobrio como luz de ocaso, / da a su semblante majestad sombría”. Igualmente, concurren recursos poéticos utilizados en el “Autorretrato” del pintor flamenco, como son las marcadas arrugas del anciano, que denotan surcos oscuros en la tela, en contraste con su “alba tez” y el “suave resplandor del raso” como símil de un imaginado aspecto juvenil pasado.

El último soneto del libro, “La mujer de blanco” (p. 239), representa el cuadro homónimo del Louvre de **John Opie (1761-1807)**:

La ilustre Lady de la Gran Bretaña  
sencillo traje Directorio ostenta  
y en sillón neoclásico se sienta  
presa tal vez de sugestión extraña.

Fulgor crepuscular su rostro baña,  
dirige al lejos la mirada atenta  
y una leve patina amarillenta  
la nitidez de su semblante empaña.

Negros rizos agólpanse delante  
de su alba cofia en forma de turbante  
y en uno del sillón descansa un brazo;

el seno deja el cinturón caído  
y del blanco destaca del vestido  
la diestra que descansa en su regazo.



El poema es un ejemplo de la versión más descriptiva del libro, que no renuncia a transferir cierta libre penetración psicológica cercana a la sensibilidad simbolista. El sintagma sencillo con que irrumpe el retrato poético establece la natural elegancia de la dama, vinculada a un estilo neoclásico fácilmente identificable con el “traje Directorio” y la factura del sillón. El contraste recurrente de negros y blancos se representa por los “negros rizos” y el blanco del vestido. Destaca la minuciosidad descriptiva con que el poeta observa los matices cromáticos del rostro que, como en el cuadro, se muestra ligeramente ensombrecido, equiparado a la blancura más diáfana del cuerpo. Los tercetos son igualmente cuidadosos en la exactitud de la analogía pictórica, sobresaliendo, en este proceso traspositivo, la precisión del detalle del seno, resaltado por el apretado cinturón que ciñe su cintura y cuyo hipérbaton quizá suaviza la sensualidad del retrato.

## • Poéticas parnasianas y el simbolismo de la etopeya

A lo largo del museo poético-pictórico, el lenguaje propiamente parnasiano de Antonio de Zayas, como ocurriera en *Joyeles bizantinos*, indaga en pequeñas poéticas parnasianas articuladas en el discurso evocador de algunos retratos. El poema insinúa, en ocasiones, una clara conexión con los fundamentos de su poética. La vinculación tópica de la técnica parnasiana con una poesía “escultural” halla una correspondencia interartística en la traslación de la pintura renacentista, que el autor determina, precisamente, como “escultural” (p. 14). La adscripción con las teorías gauterianas expuestas en “L’Art” son evidentes, donde se proclaman las analogías entre el poeta y el escultor y las formas marmóreas y exigentes: “Sculpte, lime, cisèle; / que ton rêve flottant / se scelle / dans le bloc résistant!” (Gautier, 2007: 192). Así, en el retrato leonardino de “Lucrecia Crivelli” (p. 29) subyace el esfuerzo del poeta por esta particular perfección, asimilado al arte del pintor: “Las líneas de su rostro, la dureza / emulan del cincel de Donatello”. De igual forma en el apreciado por la crítica “El cardenal de Ferrara” (p. 33), en que el “pincel de Urbino / las líneas esculpió de su semblante”. Esta écfrasis de Rafael es también sugeridora de la eternidad a que aspira el arte: “Es inmortal. Prelado o Hierofante / la omnipotencia del pincel... [...] sugestiona las almas todavía” como lo percibiera Gautier (2007: 192): “Les dieux eux-mêmes meurent. / Mais les vers souverains / demeurent / plus forts que les airains”. La pintura que describe Zayas sirve así a un latente propósito de formular peculiaridades paradigmáticas de una clásica poética parnasiana. Incluso puede imaginarse una vindicación del estilo en su último terceto: “y la vaga expresión de estatua fría / [...] sugestiona las almas todavía”; la frialdad parnasiana, que indaga en la experiencia estética, también conmueve el *alma*, palabra clave del simbolismo finisecular (Alarcón, 1999: 77).

Las analogías entre el poeta parnasiano y el esmerado trabajo del orfebre reaparecen en “El Gran Capitán” (p. 75):

Es su perfil un busto de medalla  
donde el cincel de artífice pagano  
la faz de augusto Emperador Romano  
ennoblecida con laureles talla.

Las resonancias del manifiesto de *Émaux et Camées* son ostensibles: “Et la médaille austère / que trouve un laboureur / sous terre / révèle un empereur” (Gautier, 2007: 192). En este proceso de asimilación metafórica donde se establecen implícitas poéticas, destaca la alusión al prestigioso orfebre renacentista Benvenuto -con quien el autor de *Retratos antiguos* fue comparado por su estilo parnasiano (Villaespesa, 1954: 873)- en “General español” (p. 56). El genial artífice que trabaja la belleza en duros y preciosos materiales, junto al léxico elegido y la rígida perfección del ritmo del endecasílabo, componen un claro desarrollo parnasiano como cierre “impecable” del soneto:

y en el negro pavón de la coraza  
esculpidas en oro las metopas  
por el prócer cincel de Benvenuto.

Las resonancias con otro epígono parnasianista, José María de Heredia, también son evidentes. En traducción zayesca, “El viejo orfebre” anhelaba: “morirme cincelando en oro una Custodia” (Heredia, s. f.: 111). La sugestión de un lenguaje lujoso y de brillantes irradiaciones que se propugnaba en *Émaux et Camées*, halla una correspondencia en la exuberante proliferación de joyas y piedras preciosas, presentes explícitamente hasta en un total de veinticinco sonetos en *Retratos antiguos*. En alguno de ellos, supone el cierre del mismo, cuya ejecución final enfatiza una delectación propia del arte parnasiano: “y adornada / de un luciente rubí, la diestra mano / acaricia el marfil de un abanico” (“Magdalena Rospigliosi”, p. 63), “y ceñida en redor de la cintura / pende hasta el suelo aurífera cadena” (Retrato de Moro”, p. 172), “solo anhela lucir la pedrería / que orla su busto en la mundana escena” (Una duquesa”, p. 213). Como resplandecientes remates, las joyas son un elemento metafórico: “no hay para adorno de su sien más joya / que un grupo de claveles colorados” (“La dama de los claveles”, p. 49), “y es el vellón filípico la joya / que ciñe a la gorguera lechugada” (“El duque del Infantado”, p. 53). Fascinación por la exquisita luminosidad de piedras preciosas que ostenta en “Lucrecia Crivelli” (p. 29) un absoluto dominio de la écfrasis:

Una fina cadena rutilante  
lleva del cuello escultural pendiente  
del firme seno a terminar delante;

y diadema de la sien luciente,  
engarza un hilo de oro un diamante  
astro en el cielo de su tersa frente.

Y siguiendo con las directrices gauterianas, el imperativo de huir de falsas sujeciones, de calzar a la musa un estrecho coturno que le apriete, trasciende entre suntuosos y ajustados trajes cortesanos (“Isabel Clara Eugenia”, p. 91”):

Su cabeza un joyel resplandeciente  
corona, y penden fúlgidas cadenas  
del cuello augusto que mover apenas  
gola de encaje genovés consiente.

Un original punto de encuentro entre el Modernismo y la reivindicación de Góngora se forja en la éfrasis velazqueña del poeta cordobés de *Retratos antiguos*. Entre los antecedentes a la reivindicación del autor barroco llevada a cabo por la generación del 27, se sitúa el poema “Góngora”, que guarda cierto paralelismo con la poética parnasiana y la juventud modernista. Anteriormente, en 1898, Manuel Reina había publicado en *La Ilustración Española y Americana* el romance “Góngora”, e intervino personal y económicamente en el homenaje que le ofrecieron los intelectuales cordobeses (Reina, 2005). De los simbolistas franceses asciende la admiración por el poeta, especialmente en Verlaine, quien incluyó una cita de la *Soledad primera gongorina* -“A batallas de amor, campo de pluma”- en el soneto “Lassitude” de *Poèmes saturniens*. Rubén Darío elogiaría a Góngora, junto a Velázquez, en “Trébol”, aparecido en 1899, año del centenario del pintor. Antonio de Zayas contribuye a este tímido proceso con un artículo que publica en *Helios* en 1903, de idéntico título que el soneto “Gongora” (p. 108):

El autor del estilo culterano  
tiene ojos vivos, alargada frente,  
cráneo capaz y pómulo saliente,  
la sien desnuda y el cabello cano.

Con reposada gravedad, en vano  
su traje clerical prudencias miente,  
que en la inferior mandíbula latente  
vibra el insulto que esculpió su mano.

La sátira de espíritus adversos  
no obsta que ingenios peregrinos roben  
a su estro el vivo resplandor que emana;

y a despecho de burlas, en sus versos  
surge, a través de las centurias, joven  
el alma de la lengua castellana.

Dámaso Alonso declaró en sus estudios gongorinos que el culto al autor y su influencia en los modernistas respondía más a un carácter intuitivo que a un conocimiento analítico profundo. El eminente crítico conocía bien los escasos precedentes investigadores (Alonso, 1970: 545-6):

Dos escritores, Zayas y Navarro Ledesma, remitieron sendos artículos encomiásticos [*Helios*, 1903]. El de Zayas, escrito en Estocolmo, el de entusiasmo más vibrante. Reproduciré algún párrafo que exponga bastante bien la posición de época frente a Góngora. [...] Palabras vagas, aunque ardorosas, que parecen cubrir un concepto más vago todavía.

Destaca pues, Antonio de Zayas, por representar una actitud pionera en la revalorización de Góngora y ejemplificar una “posición de época”, adscrita a la lucha modernista. Gerardo Diego ya advirtió preludios de la lírica parnasiana, prerrafaelista y simbolista en la obra gongorina (Navarro, 2013: 123-124)<sup>457</sup>:

Para un humanista, las *Soledades* frías, artificiosas, falsas, cerebrales, tienen que constituir una obra deplorable. Para un poeta que sobre todo valor ideológico ama la belleza de la forma constituye su lectura (fragmentaria) un placer vivísimo al encontrar entre el farrago de párrafos absurdamente latinos, de metáforas descabelladas y risibles, algunos chispazos geniales en que el genio de D. Luis parece preludiar la moderna poesía parnasiana, prerrafaelista o simbolista. El mismo hipérbaton violento, si por un momento nos consideramos liberados de la gramática, proporciona a Góngora bellas sonoridades armoniosas y melódicas.

Entre los juicios negativos que la llamada gente vieja había emitido sobre esta juventud de ansias renovadoras figuraba la devoción por el autor del Siglo de Oro (Martínez, 1987). El mismo Manuel Machado había calificado elogiosamente de “gongorismo” a *La copa del rey de Thule* de Villaespesa en una reseña de 1901. Así, los modernistas, identificados con el poeta, recibieron la mirada desfavorable de Cejador, Núñez de Arce, Unamuno y Valera (Carnero, 2002: 16), y fueron tildados de “hijos degenerados de Góngora” por Emilio Bobadilla (Celma, 1989: 41; Alarcón, 1999: 442), o blanco de furibundos ataques de, entre otros, Emilio Ferrari, quienes parodiaron,

---

<sup>457</sup> El texto corresponde al análisis que Gerardo Diego realiza de *La fábula de Alfeo y Aretusa*, obra que ha sido estudiada y atribuida su autoría a Pedro Soto de Rojas por la profesora Rosa Navarro Durán (2013).

fundamentalmente, su complejidad y afectación<sup>458</sup>. Es así como, el soneto zayesco, por sus implicaciones “de época”, necesita de una lectura implícita, paralela a la evocación de Velázquez y al perfil psicológico y literario del retratado. El correlato entre Góngora y los modernistas parece evidente, en cuanto a sus empeñados detractores y la búsqueda de un nuevo estilo renovador. La actitud combativa de Zayas en estas fechas invita a estas reflexiones, mostrada en los elogios a *La copa del rey de Thule* (1909: 179), o en el artículo de *Helios*, donde, refiriéndose a la gente vieja y su “olvido” del poeta culterano, escribe: “La gente culta, la que pontifica en las solemnidades de la literatura oficial, la que aún pretende someter el vuelo de la fantasía a las rigideces de un dogma más estrecho que las mazmorras del Santo Oficio” (1903: 359). Los modernistas, pese a la “sátira de espíritus adversos” y “a despecho de burlas”, pretenden, siguiendo el ejemplo vital y poético gongorinos, rejuvenecer la lengua castellana. Pero la éfrasis en “Góngora” manifiesta además otra afinidad mucho más particular, sugerida por el cifrado lenguaje parnasiano: la actitud creadora, “reposada gravedad”, y estilística, “esculpió su mano”, que delatan la imprudencia y “el insulto” hacia los estamentos más conservadores del idioma<sup>459</sup>.

Las vinculaciones entre Antonio de Zayas y Góngora fueron rápidamente advertidas en las primeras reseñas sobre *Retratos antiguos*, donde se constata el fervor gongorino de la juventud modernista. Ramón Pérez de Ayala aprovecha este motivo para enaltecer a ambos poetas: “Mejor no lo hubiera expresado Góngora, el príncipe de los poeta líricos castellanos” (1902: 268). En una extensa reseña, Manuel Bueno expone la originalidad del poemario zayesco, “sin tradición ni antecedentes en nuestra literatura”, y destaca las influencias de Góngora -“el más rico y portentoso artífice del idioma”- y Gautier (1902: 279 y 282).

Por otro lado, el azul modernista coronado por Rubén Darío (Silva, 1974; Bernal, 2002), quien señala el antecedente huguesco “L'art c'est l'azur” (Darío, 2003), -pero podrían señalarse otros, como el azul del poema “Eloa” (1823) de Ángel de Vigny

---

<sup>458</sup> Sirva de ejemplo la *Receta para un nuevo arte. Modernismo pasado por agua* de Ferrari -inspirada en la la sátira quevediana *Recetas para hacer soledades en un día*:- “y tendréis esa jerga soberana / que es Góngora vestido a la francesa / y pringado en compota americana” (Martínez, 1987: 133).

<sup>459</sup> Como preludeo de una poética parnasiana puede interpretarse el cierre de un soneto gongorino: “Burl valiente / al tiempo le vincule en bronce duros” (1992: 87); el poema, además, pese a su finalidad laudatoria, es un ejemplo de pretexto pictórico: “Para un retrato de Don Juan de Acuña, presidente de Castilla, hijo del Conde de Buendía”. Antonio de Zayas volverá a incidir en la relevancia literaria de Góngora diez años después en *Epinicios* (1912: 43 y 91) y en un soneto fechado en 1912, “Brindis.I”, publicado en *Epinicios. Segunda serie* (1926: 144).

que se corresponde con el utilizado por el nicaragüense en “El velo de la reina Mab”- se halla especialmente escogido en una pincelada simbólica en “La Gioconda” (p. 30):

En noche azul de inspiración tranquila  
Leonardo al verla, tentador fantasma,  
la esculpe de su espíritu en el fondo;

Si Gautier ya había empleado en *Émaux et Camées* el “blue” y el “azur” con afán simbólico, como propone en su ejemplar poética: “Fais les sirènes bleues” (2007: 190), otros poetas franceses finiseculares habían invocado el azul con propósitos simbólicos aferrados a la concepción de belleza ideal e impasible del parnasianismo. Entre ellos, Baudelaire, consabida autoridad en la materia, asigna al azul la pureza, el ideal, y lo asimilará a su espíritu, estableciendo las líneas maestras que seguirán los modernistas hispánicos (Bernal, 2002: 184). Pero el azul es también para Baudelaire el trono mismo de “La Beauté”: “Je trône dans l’azur comme un sphinx incompris”, con significaciones cercanas a los presupuestos parnasianos, vinculando la belleza a un sueño de piedra que detesta el movimiento que desplaza las líneas (2000: 130). Así mostrará Verlaine el azul en sus *Poèmes saturniens*, como estandarte de lo Bello. Pero es en el “Épilogue” de esta ópera prima verlainiana donde se cifra una interpretación parnasiana del arte poético que influirá a Antonio de Zayas. El poeta francés alude a las Ideas que vuelan “l’Infini bleu” y enumera un auténtico catálogo parnasiano: desconfía de la arrebatada inspiración romántica, establece la supremacía divina del poeta que cincela las palabras en emocionados versos muy fríamente, cuya obra es el resultado de la obstinación y la voluntad, de la ciencia conquistada y el sueño domado, del esfuerzo inaudito en la noche de trabajo (Verlaine, 2002: 118: 124). En los aludidos tercetos zayescos, donde el léxico elegido revela palabras clave de las poéticas citadas, el correlato del pintor que “En noche azul de inspiración tranquila” “esculpe” el “espíritu” de su obra, “tentador fantasma”, ardua tarea del artista para someter sus ideas, sirve al autor para simbolizar su poética parnasiana: el símbolo del azul y la noche como escenario, la inspiración tranquila del poeta, que significa el trabajo sereno, “le chef-d’œuvre serenein” verlainiano, y la impecable, marmórea e impasible belleza escultórica del verso. Más allá del magisterio de Rubén Darío, traslucen en Antonio de Zayas, una vez más, las influencias directas de Gautier, Baudelaire o Verlaine, cautivado por la dimensión parnasiana de sus ideas que, como el autor de *Poèmes saturniens*, afirmaría que los poetas “sculptons avec le ciseau des Pensés” (Verlaine, 2002: 124).



La predilección manifestada en el prólogo de atender más al espíritu que a la exterior apariencia de la persona retratada, de propender “más a dar idea de su carácter o del estado de su alma, que a no abismarme en minuciosas descripciones de indumentaria o a condensar en el espacio reducido del soneto una rimada biografía” (p. 14), como hemos estudiado, no se ejecuta plenamente. Muchos de los sonetos responden a trasposiciones esteticistas de los retratos, sin ocuparse del “alma” del retrato. Pero, ciertamente, la etopeya se conjuga, en medidas desiguales, con la prosopografía en la amplia galería de *Retratos antiguos*. Hasta un total de veintiséis poemas reiteran la pretensión “de conceder suma importancia a la historia del personaje cuya efigie trato de pintar, cuando la Historia consigna hechos suyos más capaces de dar idea de su temperamento que nos los rasgos del pincel del retratista” (p. 14). Visión simultánea del arte y de la historia que se halla en la base de la poética parnasiana (Navarro, 1994: 25). Esta inclinación por aludir a hechos históricos destinados a trazar mejor el temperamento del retratado, al margen, por tanto, de la propia pintura, se observa en la sugestión final que persigue transmitir el soneto parnasiano. Así, el poema, en sus versos finales, resalta el poder del personaje: “emula los laureles de Bayardo, / haciendo en Mariñan la lanza trizas” (“Francisco I”, p. 40), “y después, desertando en Magdeburgo, / acomete a las águilas de Habsburgo / guardadas por los tercios de Castilla” (“Mauricio de Sajonia”, p. 67); vincula al personaje con un significativo elemento de su biografía: “se interna en el gigante Monasterio” (“Felipe II”, p. 95), “y ajena de la Corte al homenaje, / en fervorosos éxtasis madura / la madrileña fundación descalza” (“Doña Juana de Portugal”, p. 149); o lo relaciona con su experiencia vital: “al ver los cortesanos esplendores / enjambres anublar de inquisidores / cual lúgubres heraldos de la muerte” (“El Príncipe Don Carlos”, p. 92), “flotando en sangre de focense viña, / las cenizas del joven Mausoleo” (“Artemisa”, p. 181). También se reserva el desenlace del soneto para emitir los juicios valorativos sobre la nefasta incidencia histórica de los goyescos “Carlos III” y “María Luisa de Borbón”, pero también -sin la aversión de los anteriores- en los velazqueños “Felipe III” y “Doña María Ana de Austria”.

Al culturalismo pictórico, intrínseco del argumento poético, se suma, pues, el que evoca los personajes históricos que, como expusimos, mereció los elogios de Rubén Darío (s. f.: 72). Asimismo, algunos retratos aluden a otras figuras o momentos de la historia que precisan la semblanza biográfica. Algunos ejemplos: “el marqués

mantuano” en “Cecilia de Gonzaga” (p. 21), Pavía y Tessino en “El Gran Capitán” (p. 75), el cardenal de Lerma en “Felipe III” (p. 75), el vizconde de Turena en “Luis XIV” (p. 205), y, en cuanto a sucesos de la historia, las guerras en Flandes en “El cardenal Infante Don Fernando” (p. 105), el final de la dinastía austríaca en España en “Carlos II” (p. 127), o la alusión a la batalla de Muhlberg desde el mismo título tizianesco “Carlos V en Muhlberg” (p. 39), donde el cierre del soneto incide en la victoria del monarca: “por la corriente turbida del Elba / boga roto el pendón de la herejía”. Algunos retratos convocan el relieve literario de sus personalidades, como son los dedicados a Baltasar de Castiglione (p. 34) o Erasmo de Rotterdam (p. 159), ambos con la cita ineludible a sus obras maestras, Andrés Navaggero (p. 35), impulsor de las nuevas “flautas de Boscán y Garcilaso”, Góngora (p. 108), de una manifiesta y pionera reivindicación en el contexto modernista, y Moratín (p. 135), cuya sucinta semblanza literaria incluye una alusión al dramaturgo latino Terencio<sup>460</sup>. En otros, la literaria alusión culturalista afina el retrato poético: “En sus ojos de Sylock la avaricia” (“Andrés Gritti”, p. 43), o el perfil picaresco de “Menipo” (p. 111) con las menciones cervantinas de Rinconete y Cortadillo.

En los procedimientos descriptivos destacan los destinados a sugerir la personalidad del retratado según la interpretación de los rasgos pictóricos, característica relevante que incide en la naturaleza de la écfrasis como discurso modelador del poemario. Peculiaridad que marcará la articulación de la écfrasis en la poesía posterior, como así lo percibió Carolina Corbacho en su análisis de *Apolo* de Manuel Machado: “los rasgos físicos y los espirituales aparecen como un conjunto de marcas inseparables” (1999: 137). La gran mayoría de reseñas de la época sobre *Retratos antiguos* destacan elogiosamente este aspecto:

“coloca en un rasgo típico, en el arco de las cejas, en la bóveda de la frente, en la circunferencia de una pupila, en una boca que se pliega, toda la psicología del personaje, a veces enigmático” [*H]Elios* (Anónimo, 1902: 273)

“es verdaderamente admirable la maestría con que en los sonetos, objeto de estas líneas, se pintan, tanto los rasgos fisonómicos como las salientes notas de indumentaria, y, lo que todavía merece mayor aplauso por la dificultad que representa y por la novedad que ofrece, es la sobriedad y el tino con que, a través del gesto, del ademán o de la mirada vislumbra el poeta el estado anímico del personaje que pinta” *Gente conocida* (Anónimo, 1902: 274)

---

<sup>460</sup> Alusión que repetiría en “Moratín ante su casa”, de *Reliquias* (1910: 44).

Los ejemplos son abundantes: “Tesón denuncia en la sangrienta riña / de su labio carmín el frunce fiero” (El condottiero”, p. 25), “su sonrisa es disfraz de cortesano, / su mirada puñal de condottiero” (“El cardenal de Ferrara”, p. 33), “y un estado de espíritu inconsciente / pintan sus ojos de color de cielo” (“La dama de los claveles”, p. 49), “y la negra ropilla acuchillada / la pena enluta de su rostro enteco” (“Un caballero”, p. 55), “De la alta majestad de su linaje / es el azul de sus pupilas sello” (“El Príncipe Don Carlos”, p. 92), “y el genio de la audaz bellaquería / está en los pliegues de su capa oculto” (“Menipo”, p. 111), “El atezado rostro sonriente / que transparenta el ánima bravía” (“La bohemia”, p. 185), “Un huracán de fanatismo agita / de su cana pelambre el ventisquero” (“El conde de Berg”, p. 196), “y la banda que ciñe, el aire azota, / versátil cual su espíritu altanero” (“Luis XIV”, p. 205).

Como advirtió Katharina Niemeyer, los poemas pictóricos de Zayas, junto con los de Manuel Machado, se diferencian de los premodernistas por su recreación subjetiva del retratado, porque la impasibilidad parnasiana se alterna con una fuerte dosis de subjetividad simbolista (1992: 40). Por este motivo, se perciben sinceras las valoraciones de Manuel Machado sobre *Retratos antiguos* que inciden en la captación psicológica de los retratos, paralelo a la pretensión de concederles un amplio registro poético que exceda los parámetros parnasianos (1902: 265):

Ni otra emoción que la de la pintura... ¡No! Mucho más. Porque Zayas añade al color la idea. Porque el *parnasianismo* de Zayas no se limita, como el de Heredia, a la forma, puramente externa, sino que copia también lo íntimo: porque Zayas, poeta, puede decir lo que al pintor no le fue dado jamás, y revelar la vida, el alma del retrato.

En esta perspectiva del poemario, que muestra el “alma” de los personajes pictóricos, insisten las reseñas de Melchor Almagro (1902: 275), Manuel Bueno (1902: 280), Zeda (1902: 375) y el mismo Manuel Machado (1902: 265). De entre las investigaciones modernas, Allen W. Phillips, quien expone su admiración por la precisión de los procedimientos descriptivos, recogerá los juicios finiseculares (1989: 271):

No solo atiende Zayas a la descripción exterior de sus personajes, sino que profundiza acertadamente en la psicología interior. vemos las formas del dibujo, el juego de luces y sombras, los colores, pero también sabemos cómo es por dentro el personaje. Sus sentimientos y sus pasiones.

La crítica moderna, sobre todo, a partir de J. M. Aguirre (1980), había destacado algunas manifestaciones estilísticas como orientalismo y decadentismo en *Joyeles bizantinos*, sumadas a la supremacía parnasiana. Sin embargo, la acentuada adscripción a la escuela francesa en *Retratos antiguos*, vinculada en mayor medida a la casi total desaparición del yo poético (Correa, 2005: 57), consumó su percepción como la obra cumbre a la manera parnasiana en el ámbito hispánico (Aguirre, 1980: XV), olvidando algunas influencias del simbolismo típicamente modernista que entretejen el discurso propiamente parnasiano. El inexistente correlato entre el estado anímico de cada personaje pictórico y el yo poético, dada su ausencia en el mismo, no niega la exploración en algunos retratos de un entorno y una actitud vital característicos de la sensibilidad simbolista que enriquece la trasposición poética. La frialdad parnasiana se armoniza con cierta emotividad representativa del artista finisecular.

Esta peculiaridad, que afirma la imposibilidad de desligar totalmente parnasianismo y simbolismo incluso en un poeta tan distintivamente parnasiano, se representa en aquellos sonetos que exceden el ámbito de indagación psicológica de los retratos y se adentran en connotaciones emocionales del reino interior simbolista. Los estados melancólicos, el deseo de trascender a un mundo de fantasía y el alucinamiento cándidamente erótico por un ignorado futuro se concentran en la belleza andrógina de “El joven rubio” (p. 36):

Es su expresión de pálida doncella  
del opaco país de Lombardía;  
dorado el pelo cual la luz del día  
que entre la nieve de su tez destella.

La mirada dulcísima, y en ella  
se concentra su joven fantasía,  
y un gesto de ideal melancolía  
vaga en los labios de su boca bella.

El codo descansando en la ventana  
y el semblante en la palma de la mano,  
orla su nívea sien negro birrete;

y es su precoz espíritu italiano,  
perdido en los enigmas del mañana,  
de una ilusión erótica el juguete.

El anhelo por un mundo de “ensueño”, otra palabra clave de la imaginación simbolista, ilumina los ojos de “Laura di Dianti” (p. 45): “De dorados ensueños al conjuro / arde la

luz de sus pupilas clara”, al igual que en “David Ryckaert” (p. 192): “y en un campo de ensueño, la mirada / que enfoca el pliegue de sus cejas, hunde”. La turbación anímica y el spleen baudelairiano -“y la desidia de su pena es tanta”- asoman en “Dama de Venecia” (p. 57):

Los ojos negros de la faz redonda  
reflejos son del ímpetu inconsciente  
con que evoca una imagen en su mente  
sin que la imagen a su afán responda.

La insondable búsqueda de la angustia vital del artista finisecular se expresa en “Retrato florentino” (p. 69), donde la écfrasis del anónimo se aventura atribuir a Leonardo, en un cierre del soneto que sugiere la vinculación del arte con la fantasía: “es un sueño tal vez de Leonardo”:

So el birrete de negro terciopelo  
brillan los ojos de mirada triste  
que en vaguedades de penumbra viste  
del corazón el misterioso anhelo.

Extraña idea de ilusión y duelo  
en sus facciones clásicas persiste,  
y, al contemplarlas, a admirar se asiste  
la erupción de un volcán bajo del hielo.

Asimismo, la exploración nostálgica de una “vida interior” que pretende el exilio de un entorno insatisfactorio, en “Retrato de Moro” (p. 172):

y en las pupilas de su rostro austero  
se copia la tristeza del ambiente.

De una vida interior las ansias siente  
sentada inmóvil en sillón de cuero,

Como también parece indagar en su mundo interior “La mujer de blanco” (p. 239), pero escudriñando absorta horizontes lejanos: “presa tal vez de sugestión extraña. / Fulgor crepuscular su rostro baña, / dirige al lejos la mirada atenta”.

En ocasiones, el tópico *tempus fugit* manifiesta el desaliento del retratado en relación a sus inherentes características, como es la sugestión de la vejez y el paso del tiempo en “El veterano” (p. 58), cuyo lenguaje y evocación transmiten reminiscencias

del Siglo de Oro. El que otrora fuera “capitán del tercio viejo” aún se lanzaría “al declinar la vida / por la patria y por el Rey empresas grandes”:

Y contemplan sus ojos de soslayo  
la generosa juventud perdida  
en las lejanas nébulas de Flandes.

Sin embargo, en “Patricio veneciano” (p. 60) la delectación por la morbidez del paso del tiempo, y el impulso esteticista que envuelve la representación de un fatigado anciano, delatan cierto registro decadente:

En el mirar del veneciano viejo  
que luce barbas de matiz de plata,  
la imagen del cansancio se retrata  
como en la luna de vetusto espejo.

El de enfermizo humor tinte bermejo  
que da a su rostro la vejez ingrata  
aumenta de su túnica escarlata  
que orlan armiños, el vivaz reflejo.

La escenificación del desengaño barroco, del arrepentimiento y del vacío existencial dirigen el discurso poético de “El duque de Gandía” (p. 145), donde pueden establecerse concomitancias con la sensibilidad simbolista: “mortal melancolía”, “cilicios hórridos”, “espectro lacrimoso”, “terrible desengaño”, “laceró su corazón”, “la nada al ver”.

Las éfrasis de Van Dyck transfieren cierta elegancia cansada, soñadora y melancólica representativa de los personajes simbolistas. Como observó Antonio Machado: “admiramos la suprema elegancia subordinada al espíritu” (1902: 248). En dos de ellas, “David Ryckaert” y “Enrique Liberti”, la naturaleza creadora del pintor y del músico, respectivamente, permite la encarnación de los atributos del artista finisecular: aristocratismo -manifestado en la accesoria correspondencia de las ricas vestiduras-, obstinada búsqueda del ideal y la exhibición del *malheur*:

y un tenaz pensamiento se adivina  
tras el cristal de su pupila triste.

Apoltronado en su sitial resiste  
inmóvil la obsesión que le fascina, (“David Ryckaert”, p. 192)

De Amberes viste el mórbido organista  
[...]

Como amante mujer, puesta la vista  
en orante actitud tiene en el cielo,  
y en visiones quiméricas, consuelo  
busca tal vez su corazón de artista.  
[...]  
un inefable afán su pecho llena, (“Enrique Liberti”, p. 193)

En el enigmático “Un caballero” (p. 190), el poeta demuestra su afán por profundizar en la realidad interior del personaje de Van Dyck, expuesto por la oposición entre la severidad del rostro en la pintura y la interpretada delicadeza de su espíritu, aglutinando vocablos esenciales del sentir simbolista:

Tiene la faz del caballero adusto  
la tristeza de un alma delicada,  
una obsesión en la tenaz mirada,  
y en los labios un gesto de disgusto.

En esta dimensión ecrástica en que la personalidad artística del pintor posibilita la interpretación simbolista, se hallan los dos sonetos dedicados al Greco. Antonio de Zayas, que fue precursor en la reivindicación lírica del artista en *Retratos antiguos*, contribuye en la evocación del *Caballero de la mano en el pecho*, convertido en icono finisecular (Alarcón, 2013: 128), y en el esteticista “El inquisidor” (p. 83): “y gris la mano que en el pecho extiende”. Pero es en “Un caballero” (p. 55) donde estampa el poeta el retrato, dominado por la etopeya, en que el personaje del Greco representa el símbolo de un pasado histórico y de una identidad nacional:

Negro es su pelo, su color obscura,  
y exaltación de lúbricos antojos  
está diciendo de sus negros ojos  
el insomne mirar de calentura.

Dieron tal vez a su pasión tortura  
de lóbregas mazmorras los cerrojos,  
vagar dejando por sus labios rojos  
enigmático gesto de amargura.

Lleva de encaje veneciano gola  
y la negra ropilla acuchillada  
la pena enluta de su rostro enteco.

Símbolo audaz de un ánima española  
en instante febril adivinada  
por la sombría inspiración del Greco.

El soneto denota el sentimiento de época sobre las figuras del pintor cretense. Pionero en la evocación poética, evidencia el análisis interpretativo de sus contemporáneos, como es el de Azorín en *Diario de un enfermo*, de 1901 (2000: 62):

Este divino Greco me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violentos, violentos rojos, palideces cárdenas, dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica.

Cada epíteto azoriniano puede vincularse con el libre análisis zayesco. El sugestivo lenguaje determina una violenta angustia, trazada en negras pinceladas, que franquea los límites de serena contemplación parnasiana. El poeta elabora un retrato textual sometido a una evidente fascinación finisecular que desarrolla las convenciones literarias de la época, que perdurarán en las evocaciones posteriores. Es análoga interpretación de Unamuno casi doce años después, en abril de 1914, en la revista *Rassegna d'Arte* (1967: 751-7): “Llegó [el Greco] de tal modo a consustanciar su espíritu con el del paisaje y el paisanaje en medio de los que vivió, que llegó a darnos mejor que ningún otro la expresión pictórica y gráfica del alma castellana...”. Sin embargo, la referencia más sustancial para “Un caballero” se halla en el artículo de Pío Baroja” publicado en *El Globo* en 1900, “Cuadros del Greco”, donde aparecen breves descripciones de algunos retratos del pintor -análogos, en cierto modo, a la reducida síntesis del soneto-. El escritor alude al misterio de sus biografías, a sus “dolorosas angustias”, “vidas de tortura”, “rostro enjuto”, “ojeras negruzcas”, “ojos de alucinado o de sonámbulo, que miran y no ven, absortos en la contemplación del mundo interior”, y destaca los vestidos negros, las golas de encajes, o el medallón y la espada toledana, presentes en “El inquisidor” zayesco, cuyo verso “Hay luz crepuscular en su semblante”, puede derivarse de la nota barojiana “su rostro tiene palidez de espectro”. En toda esta composición de elementos pictóricos e imaginativas interpretaciones, encontró Antonio de Zayas el origen de su indagación sobre una desconocida figura del Greco. “Malvados o virtuosos”, según reflexionó Pío Baroja, el personaje evocado en “Un caballero” transita mejor por los recodos del mal, como delatan sus ojos lúbricos y las lóbregas mazmorras, y las propias connotaciones del insistente tono negro. Expuesto entre inescrutables y oscuros tormentos, el retrato poético sugiere la formulación de un simbolismo con tintes decadentes, compendiado en la “sombria inspiración” asimilada



al pintor de su écfrasis<sup>461</sup>. Sobre estas insinuaciones decadentistas debe destacarse la influencia que ejercería en el fin de siglo À *Rebours*, donde el exquisito des Esseintes decoraba su dormitorio con un cuadro del Greco: “Esta pintura siniestra, de tonos oscuros y de un verde cadavérico...” (2007: 192).

La crítica zayesca tampoco ha destacado la incidencia que en *Retratos antiguos* tiene el decadentismo, sino que, muy al contrario, se ha señalado su parnasianismo pictórico e historicista alejado de interpretaciones decadentistas (Navarro, 1995). Estas conclusiones, analizadas con acierto y más profundamente por Eloy Navarro, se deben a su confrontación con otras écfrasis de Manuel Machado centradas en idénticos cuadros que Antonio de Zayas, donde las sugerencias decadentistas solo se atisban en Machado. De esta forma, nadie ha reparado en la similitud entre “El condottiero” (p. 25) y “Oliveretto de Fermo. Del tiempo de los Médicis” de *Alma*, basado en una fuente literaria (López, 1977: 63), ambos aparecidos el mismo año de 1902. En su análisis machadiano, Gayton reparó en los parecidos entre “Oliveretto de Fermo” y “Medaille” de J. M. de Heredia (1975: 66), y Eloy Navarro añadió “Etude de mains. Lacenaire” de Gautier (1994: 22). Igualmente se ofrecen como antecedentes de “El condottiero”. El retrato más feroz en Zayas, en cuanto a mostrar el “insaciable instinto carnicero”, “la sangrienta riña” del personaje, lo acerca más a Heredia. Pero es en la solución de los tercetos donde, como apuntó Eloy Navarro para el poema de Machado, se presenta un “retrato moral de época” (1994: 22):

Pecho de gladiador, cuello de atleta,  
licenciosas costumbres de asesino,  
y dúctil corazón de artista grande,

nada le da pavor, nada le inquieta,  
y entre los dados y el amor y el vino  
saca un puñal e impávido lo blande.

Los versos de Zayas traslucen la atracción decadentista por la belleza del mal, por el valor estético que aúna la crueldad, el arte y la actitud licenciosa del personaje, que se convierte en un perfecto héroe decadente<sup>462</sup>. Así, el soneto responde a una libre interpretación de la pintura, agudizada, además de la biografía imaginada, por la acción

---

<sup>461</sup> Des Esseintes, el personaje el refinado decadente

<sup>462</sup> Referido a Gilles de Rais, escribirá Huysmans, paradigma del decadentismo: “La formidable figura del satánico que fue, en el siglo quince, el más artista y el más exquisito, el más cruel y el más criminal” (2002: 36).

de blandir el puñal, inexistente en el referente plástico y que le otorga un violento impacto final. La semblanza “sangrienta” de Segismundo Pandolfo en Heredia y el libertinaje entre el juego, los burdeles, el vino y la sangre del personaje gauteriano, elementos que no encontramos en el poema machadiano, permiten relucir las influencias directas de estos autores franceses en Zayas.

El Renacimiento italiano, por su esplendor artístico y crímenes aristocráticos, significó un entorno propicio para la sensibilidad decadente (Ors, 2000: 23). Por *Retratos antiguos* desfilan algunos personajes del Renacimiento envueltos entre asesinatos políticos, como en “María de Médicis” (p. 178): “El solio rige de Borbón vacante / al golpe del puñal de un asesino”, o en “El cardenal de Ferrara” (p. 33), retrato poético que deja presentir a un alto dignatario eclesiástico de malvadas y ambiciosas actitudes: “su sonrisa es disfraz de cortesano / su mirada es puñal de condottiero”. La sugerente vacilación entre “¿Alma es creyente o corazón pagano” insinúa una provocadora conciliación muy del gusto finisecular, que recuerda las palabras de Huysmans sobre el misticismo de Gilles de Rais: “alma es mitad guerrero brutal, mitad monje” (2002: 63).

El sentimiento decadente también se expresa en “Carlos II” (p. 127), vinculado a la sensibilidad del fin de imperio que Verlaine cifró en el verso “Je suis l’Empire à la fin de la décadence” (2003: 148). Solo Khaterina Niemeyer reparó en las connotaciones de la “decadencia imperial” en algunos poemas de Zayas, sin citar explícitamente ninguno y solo a propósito del “Felipe IV” machadiano. El espíritu *finis Austriae* (Villena, 2005: 14), referido a la irremediable decadencia de la dinastía de los Austrias, se representa en la figura de su último monarca Carlos II, que afirma su poder en la decadencia: “Carlos empuña el Cetro de Castilla”:

Viste en el alma y en las ropas luto  
el Rey que rinde a su dolor tributo  
exhalando suspiro tras suspiro;

y ve febril en su rëal estancia  
las áureas lises del blasón de Francia  
vagar por el Palacio del Retiro.

Representado en la figura de otro miembro de la realeza hispánica, de salud enfermiza y muerte prematura, en “El Príncipe Don Carlos” (p. 92) se evoca también el *finis Austriae*. La suntuosidad aristocrática de su presencia, en aliterados versos que la

acentúan -“golilla veneciana y ferreruelo / que forran pieles de orgulloso armiño”- completa la efigie de un personaje de elegante y mórbida decadencia:

y densa palidez extiende un velo  
[...]  
en silencio tal vez lágrimas vierte

al ver los cortesanos esplendores  
ejambres anublar de inquisidores  
cual lúgubres heraldos de la muerte.<sup>463</sup>

Otros monarcas históricos de luctuosos finales también asoman por la galería poética entre exquisitas y trágicas elegancias: “Una tétrica luz arde en su vista, / de horóscopo fatal lúgubre marca, / y ve un botín opíparo la Parca” (“El Rey Don Sebastián”, p. 70). O en “Carlos I de Inglaterra” (p. 189), el rey inglés, ostentando el poder -“puesta en el bastón la mano”-, vislumbra el fin: “disfrazada / con grave gesto su pesar”, “la tormenta olvidar que le amenaza. / De terrible inquietud lúgubre traza”, “en cuyos ojos la inquietud se pinta”.

La decadencia de la dinastía de los Austrias simbolizada en los retratos de Velázquez, fue percibida por Gautier en sus *Tableaux a la plume*, iniciados en 1850, anticipándose a las exégesis finiseculares, que lo convertirán en un símbolo del decadentismo: “¡Velázquez es realmente el pintor de la vieja aristocracia! Es el fastuoso historiador del fin de una raza de reyes” (Lorrain, 2006: 64). Principalmente en el relato de Oscar Wilde “The Birthday of the Infanta”, en *A House of Pomegranates* (1891), y en el poema “Au jardin de l'Infante”, del libro homónimo de Samain, la infanta barroca o velazqueña se impregna de los atributos del simbolismo decadente. Gómez Carrillo, en consonancia gauteriana, describía a Velázquez como “El genio de la decadencia... el creador de aquel tipo inolvidable de pálidos reyes anémicos y cloróticas Infantas que miran asustadas hacia el futuro... y que llevan entre las exangües manos una rosa simbólica” (Gayton, 1975: 151). La percepción de la decadencia también se desarrolla en las evocaciones de infantas y princesas de *Retratos antiguos*, singularmente representada en la écfrasis velazqueña “Doña María Ana de Austria” (p. 106). La palidez y belleza mórbidas, “su pálido semblante / [...] y sus ojos despiden el destello / marmóreo y sepulcral de estatua orante”, determinadas por las magnificencias

---

<sup>463</sup> Aunque represente un signo propiamente historicista, es curiosa la asociación entre poesía y decadencia que principia “Mariana de Austria” (p. 128): “La que el solio ocupó del Rey Poeta / al declinar el siglo diez y siete”.

cortesanas: “Engalanada con joyel brillante / muestra la nieve de su busto bello / [...] rico el brial, pomposo el guardainfante”, y el significativo cansancio de las elegancias aristocráticas:

Sostiene, de sortijas adornada,  
la de niveo marfil correcta mano  
un pañuelo con lánguido abandono<sup>464</sup>

En los enanos y bufones de la corte se integran también cualidades particulares de la decadencia. “El Bobo de Coria” (p. 101) refleja en el inconsciente hastío y en su absurda existencia, frutos de su ignorada estupidez, y, sobre todo, con el cromatismo decadente que le otorga la paleta poética, cierto paralelismo con el agotamiento de la dinastía: “Semblante que la anemia decolora”, “ve una hora pasar tras otra hora”, “hundidos ojos”. La palidez enferma del rostro, equiparada a la infanta, establecería correspondencias con la clorosis y las mujeres anémicas con que los estetas finiseculares mostraron la decadencia y la morbidez<sup>465</sup>. Del mismo modo, en “Pablillo de Valladolid” (p. 109), la corrupción decadente: “En las ojeras de su faz cansadas, / de los vicios la mácula se advierte”.

Las semejanzas con los anteriores escritores citados muestran unas influencias y emotividad poéticas comunes y tópicas del fin de siglo. La pálida infanta española de Wilde tiene “las lívidas manos enjoyadas” y “el frío rostro maquillado” (2009: 111); Barbey D’Aurevilly alude en un relato de sus *Diabólicas* a una “*mujer dandi*” y a “una enfermiza frialdad” (2002: 169 y 179); Lorrain expone la fascinación por los “rostros de infantas y cortesanas” y la “deliciosamente pálida y transparente, mano de princesa” en *Monsieur de Phochas* (s. f.: 3 y 49); Samain utiliza la simbología de la infanta como correlato de su angustia vital. Y Manuel Machado recogerá esta tradición decadente en “La Infanta Margarita” de *Apolo*.

En otros sonetos de *Retratos antiguos* reaparece el simbolismo de la infanta. Curiosamente, Antonio de Zayas eligió “La Infanta María Teresa” (p. 143) como anticipo de su poemario en *Revista Ibérica* (julio de 1902). Aquí trasluce la amargura de los designios dinásticos: “de una tristeza indefinible encubre / su porvenir la paz del santuario”. El estratégico cierre del soneto dispone, a menudo, un desenlace que subraya

---

<sup>464</sup> La expresión “lánguido abandono”, utilizada ya por el autor para sugerir el estado de ánimo que pretendió infundir en *Joyeles bizantinos*, ofrece, por otra parte, cierto parecido impulso de su sensibilidad poética en dos libros de temáticas distintas.

<sup>465</sup> Jean Lorrain, “Dans l’espace” (1891): “¿Qué me obsesiona de ellas? [...] la pelvis podrida por la nieve y la clorosis, su perversa anemia...” (Iglesias, 2007: 30).

la voluntad por sugerir este simbólico perfil psicológico. En “La marquesa de Leganés” (p. 195), por su parte, la melancólica morbidez de una fatal aristocracia:

Solo a sus penas con sus ojos mira,  
y engalana una cruz de diamantes  
su corazón que pésames suspira.

La propia biografía de otra infanta retratada, “La Emperatriz Doña María” (p. 146), determina la serena aceptación de un vacío existencial inherente a su regio linaje: “la augusta emperatriz, de vida escasa”, “La de alta condición, símbolo vano”, insinuándose, a su vez, en los atributos externos: “que entre los pliegues de inconsútil gasa”. También resurgen peculiaridades tópicas del personaje, como son el simbolismo cromático de las manos: “entre los niveos dedos de la mano”, o el tedio inmanente: “sus jornadas monótonas”. Las analogías poético-pictóricas establecen rasgos equivalentes entre el colorido de la obra plástica y la citada naturaleza espiritual del personaje:

La monja ilustre, con el alma pura  
cual del sayal que viste la blancura  
y la ilusión como su manto negra,<sup>466</sup>

Asimismo en “La Emperatriz Josefina” (p. 225), también en actitud de abandono y en un entorno otoñal y de ocaso, solo consuela sus hondos pesares la nostalgia de glorias pasadas:

y en su alma triste recogiendo el llanto,  
con los pasados esplendores sueña.

Y la citada “rosa simbólica” -la producción artística moderna, con frecuencia, encarnará su ideal en una flor (Alarcón, 1999: 156)- sugiere la imaginación decadente en “La Princesa de Orange” (p. 191):

y en la alba mano que con ante enguanta,  
muestra, humilde rival de su hermosura,  
marchita casi, amarillenta rosa.

---

<sup>466</sup> El blanco hábito de la emperatriz, correspondiente a su retiro monástico, asimilado a la pureza de espíritu, debió influir en Manuel Machado para trazar dicha analogía en su soneto zurbaranesco de *Apolo* “Entierro de un monje”: “Que el blanco monje, de virtudes muestra”, que, como señaló Carolina Corbacho, “se produce una curiosa estructura a medio camino entre la metáfora y la hipálage” (1999: 147). No obstante, en cuanto al color, se trata de una correspondencia que pertenece a la tradición literaria, como expresa el verso de Gutierre de Cetina: “Es lo blanco castísima pureza”.

Por su parte, los clásicos *collige virgo, rosas; carpe diem o tempus fugit*, articulados según el discurso simbolista, expresan la agotada aristocracia de una joven princesa, poseedora del *spleen* finisecular, de efímera belleza e inconsciente melancolía. En “Dama española” los tópicos decadentes que interactúan en el martirio de Santa Úrsula pintado por Zurbarán -“faz sombría”, “ardiente fantasía”, “resucitan los ídolos caídos / su cuerpo débil, senos deprimidos”- conducen a la solución final, donde el poeta elige la simbología de la rosa en vez de la flecha del lienzo:

Y en las pálidas manos ardorosas  
sostiene y mira, conteniendo el llanto,  
fresca guirnalda de encendidas rosas.

En cuanto a los retratos femeninos, el poeta introduce sutiles dosis de erotismo, instaladas, generalmente, en la sensualidad del arte italiano. Si, en ocasiones, evidencia una voluptuosidad contenida, delicadamente evocadora o asociativa del artista: “Sus senos palpitantes con un velo / encubre de alba gasa transparente” (“La dama de los claveles” (p. 49), “La carne de las Venus fabulosas” (“Tiziano”, p. 44), en otras, se adscribe a la figuración de la *fem fatale*: “y por su boca de color carmínea / vaga un gesto malévolo y tirano” (“La dama de los guantes”, p. 50). En “Dama de Venecia” (p. 57), la última pincelada del soneto escenifica un erótico desdén semejante al spleen finisecular -distinta de la firmeza erótica con que selló Heredia el soneto “Esmalte”-:

Y la desidia de su pena es tanta  
que entre encajes finísimos descubre  
las tintas ocres del pezón de un seno.

Ante la inmovilidad de la obra plástica que transmite el poema, una original muestra de episodio erótico sorprende en “Laura di Dianti” (p. 45):

Tiene la Venus que engendró el obscuro  
vasallo del gran Duque de Ferrara,  
como deidad del Partenón la cara  
y el pecho blanco como mármol duro.

De dorados ensueños al conjuro  
arde la luz de sus pupilas clara  
y con la mano de marfil separa  
de su ondulada crencha el oro puro.

Le ofrece el Duque de lascivia lleno

un pomo de cristal a cuya vista  
se entristece tal vez, tal vez se alegra;

él, contemplando su redondo seno  
por debajo latir de la batista,  
lanza un volcán de su mirada negra.

La representación de una escena breve, que permite un ligero matiz narrativo, es una forma habitual del soneto parnasiano (Navarro, 1994: 23). El asunto erótico centra la écfrasis de “Laura di Dianti”, entre la descripción de la belleza femenina, de clara fascinación parnasiana -clásica y escultural-, y su indolencia ante la latente lujuria del duque, que estalla en una simbólica pincelada negra, culminación enérgica y silenciosa establecida desde la imagen visual que entreabre intensas sugerencias. La escena sugiere paralelismos con los poemas de Heredia y Manuel Machado sobre Antonio y Cleopatra<sup>467</sup>, en los que, como en Zayas, aparece el inesperado “aguijón de cola” del soneto parnasiano (Martino, 1946: 87). Como examinaba Gautier, “el veneno del escorpión se halla en la cola y el mérito de un soneto está en su último verso” (2008: 255).

---

<sup>467</sup> Analizamos dichas semejanzas en el capítulo “Tiziano Vecellio”.

## • Estilo, métrica y su función expresiva

La unidad temática de *Retratos antiguos* halla una correspondencia con su estilo y forma poéticas. El conjunto de sonetos que componen el libro y su estructura formal, exhiben una analogía con la elegancia y el rigor de los fundamentos parnasianos. En el prólogo establece Antonio de Zayas su elección métrica (p. 13):

El endecasílabo es un verso que podemos llamar clásico en la lengua castellana, porque, aunque importado de Italia, dio forma a las joyas poéticas de los maestros españoles de aquella época, y disfruta desde entonces de una autoridad que, por otra parte, merecen sus excelentes condiciones fonéticas.

Y como los lienzos, tema de mis poesías, son también obras clásicas consagradas por el universal asentimiento, he encontrado una gran armonía entre las pinceladas magistrales de estos hermosos retratos y el verso endecasílabo, considerados como medios de expresión. La forma estaba ya impuesta por el pintor, y la misión del poeta era acomodar al calicismo del pincel el clasicismo de la pluma.

La época de las obras plásticas, en su gran mayoría, renacentistas y barrocas, se vinculan en el ámbito literario con la proliferación y prestigio del soneto y el endecasílabo, que durante el Modernismo recuperaron su antiguo esplendor (Navarro, 1983: 400). Como ya expusimos, el soneto fue particularmente elegido por los poetas del Siglo de Oro para el laude pictórico y, de forma más exclusiva, para el retrato panegírico, amoroso o con perfiles explícitamente referidos al género artístico del retrato. La relación del soneto zayesco con los modelos áureos fue rápidamente percibida por sus contemporáneos. Rubén Darío distinguió las influencias métricas del poeta: “Los otros [los sonetos endecasílabos] siguen la influencia gallarda que nos viene de los grandes sonetistas del siglo de oro: Quevedo y el admirable Góngora.” (s. f.: 69). También Manuel Machado (1902: 262):

[...] un tomo de magníficos sonetos a lo siglo de oro, de endecasílabo fuerte y elegante, ágil y majestuoso como los del bien tiempo. Mucho mejor que los de aquel tiempo, porque es un arte más adelantado, más refinado, porque lo informa el espíritu moderno y es poesía de hoy.

Antonio Machado, que previamente había incidido en el adelanto del alejandrino zayesco en la métrica moderna, se refirió, a su vez, a la experimentación del verso clásico en *Retratos antiguos*:



En los *Retratos antiguos* llega el poeta a un perfecto dominio del verso y de la lengua. Me encantan estos sonetos endecasílabos que unen a la tersura clásica cierta gracia y cierta flexibilidad de arte nuevo. Creo que Zayas ha realizado un verdadero prodigio de estilo, al transcribir en poesía los inmortales cuadros de los grandes maestros (1902: 247)

La elección del soneto para corresponder, no solo al ideal de belleza parnasiano, sino también a las analogías pictóricas, contaba con los antecedentes en la lengua española de los museos poéticos de Julián del Casal en *Nieve* y Salvador Rueda en *Mármoles*, conjuntos de sonetos endecasílabos.

Antonio de Zayas mantiene la estructura clásica del soneto, con rima abrazada en los cuartetos (ABBA, ABBA) y libertad en los tercetos (CDE, CDE; CCD, EED; CDD, CEE). La adopción de un mismo esquema métrico contribuye a afirmar el rigor de la obra parnasiana. Los variados estilos pictóricos son evocados desde un mismo ropaje técnico, que el poeta modula desde ritmos diversos. La férrea disciplina parnasiana somete así, las analogías artísticas.

La combinación de tipos de endecasílabos (Quilis, 1968; Navarro, 1984; Domínguez, 1993)<sup>468</sup> armoniza el ajustado ritmo que impone el molde del soneto. En un amplio muestrario, se coordinan, en orden ascendente, los versos heroicos, melódicos y sáficos. En esta flexible disposición del endecasílabo, predomina la voluntad de acentuar la 4ª sílaba, por lo que el verso sáfico impera en esta jerarquía rítmica. Las posibilidades de este tipo de endecasílabo acompañan un ritmo sosegado que se coordina con la sobria factura del soneto y lo libera de cierta rigidez formal. Más aún cuando, las variantes de acentuación, tras la obligada 4ª sílaba, se alternan entre la 6ª y 8ª, además de algún acento complementario antes de la citada 4ª sílaba:

Triste el mirar, ajada la mejilla,  
lacio el cabello y achacoso el porte,  
aletargado por frailuna Corte  
Carlos empuña el cetro de Castilla. (p. 127)

En este cuarteto, la acentuación en la 4ª sílaba se combina con la 6ª en el primer y cuarto verso, y con la 8ª en el segundo y tercero; los acentos complementarios de las primeras sílabas enfatizan la actitud del retrato, en oposición al tercer verso, único sáfico clásico -4ª, 8ª y 10ª- cuyo ritmo lento marca la sugerencia de la evocación

---

<sup>468</sup> Nuestro estudio incide en la recurrencia de acentuar la 4ª sílaba, no valoraremos la discusión en torno a si debe denominarse sáfico el endecasílabo acentuado en 4ª y 6ª, como sugiere Navarro Tomás, o como se ha distinguido nominalmente con la denominación de “horaciano” (Mázquez, 2009: 9).

poética: “aletargado...”. La oscilación de acentos rítmicos entre la 6ª y 8ª sílabas, con las obligadas 4ª y 10ª, forjan la sonoridad de gran parte del poemario. En ocasiones, este esquema rítmico se extiende en un continuado discurso poético:

Bajo las alas del chambergo muestra  
la faz orlada del cabello blondo  
en cuyos ojos la inquietud se pinta;

en la cintura apoya la siniestra,  
y del azul justillo sobre el fondo,  
la espada pende de tirante cinta. (p. 189)

Forma al nacer la cabellera blonda  
en el marfil de la espaciosa frente,  
que oculta indócil apetito ardiente,  
una elegante y pronunciada onda. (p. 57)

En este último cuarteto las voces oxítonas marcan el rigor rítmico de la 4ª sílaba en los dos primeros versos. En el último verso las voces paroxítonas componen el sáfico, 4ª y 8ª, con un ritmo menos intenso que se ajusta a la visualización elegante y amplia de la “onda” del cabello. Las palabras esdrújulas, por su sonoridad, enfatizan el esquema rítmico: “por sus labios finísimos destila / de su espíritu indócil la amargura” (p. 159), “con mirar de crepúsculo del Octubre, / y su traje en las Cámaras del Louvre” (p. 191), “Y ennoblecen sus cándidos abriles / los enérgicos rasgos varoniles” (p. 91).

La presencia de endecasílabos sáficos junto a heroicos o melódicos en el mismo enunciado poético, flexibiliza el verso a partir de un ritmo interno múltiple, donde, en ocasiones, solo coincide el obligado acento en la 10ª sílaba:

Apoltronado en su sitial resiste inmóvil la obsesión que le fascina. (p. 192)	sáfico: 4ª, 8ª, 10ª heroico: 2ª, 6ª, 10ª
--	---

y su semblante monacal refleja la aridez de los campos de Castilla. (p. 100)	sáfico: 4ª, 8ª, 10ª melódico: 3ª, 6ª, 10ª
---	--

Normalmente, las variedades melódica y heroica se agrupan en torno al sáfico, circunstancia que no impide sus usos exclusivos en un mismo enunciado: “y vaga por sus labios la armonía / de coplas enigmáticas de Oriente” (p. 185) (heroico), “El enano en su enfática apostura / y en la seria expresión de su semblante” (p. 110) (melódico). La elección de un determinado endecasílabo para sujetar bajo un único ritmo una misma

estrofa, revela el uso estratégico que de él adopta el poeta. Así los cierres esteticistas, de gusto parnasiano (endecasílabos melódicos):

la siniestra caída, y adornada  
de un luciente rubí, la diestra mano  
acaricia el marfil de un abanico. (p. 63)

y en el negro pavón de la coraza  
esculpidas en oro las metopas  
por el prócer cincel de Benvenuto. (p. 56)

Entre los recursos destinados a la flexibilización del endecasílabo se halla el encabalgamiento. La rigidez de la pausa versal se suaviza y sirve al poeta para destacar, en su expresión gráfica, palabras clave de su enunciado: “Las líneas de su rostro, la **dureza** / emulan del cincel de Donatello” (“Lucrecia Crivilli”, p. 29), “[Una color...] **brilla** / en la tostada tez de su mejilla / y de sus gruesos labios en la grana” (“Duque de Ferrara”, p. 42), “Sin sentir los deleites de las almas / en la suya raquítica, las **palmas** / bate ajeno también a los enojos” (“El Bobo de Coria”, p. 101), “y a despecho de burlas, en sus **versos** / surge, a través de las centurias, **joven** / el alma de la lengua castellana” (“Góngora”, p. 108), “y el sentimiento que le inspiran, **marca** / un negro surco en la espaciosa frente” (“Rembrandt”, p. 182), “Besa sus rizos empolvados, **brisa** / no más que el juego de sus ojos loca” (“La mujer del manguito”, p. 221). Otras veces, el encabalgamiento separa el sintagma nominal con voluntad esteticista: “y adórnalo cual banda, una cadena / de eslabones elípticos de oro” (p. 193), “Como áspero cilicio una alba gola / inmensa, sufre de batista fina” (p. 195), “que de Flandes los campos de esmeralda / huella, calzando el vencedor coturno” (p. 199), “apoya sobre el yelmo la bengala / azul ornada por las áureas lises” (p. 205).

El uso generalizado del hipérbaton, destinado a preservar el ritmo del verso y a subrayar el signo estético de la écfrasis, también significa el valor de un vocablo desplazado de su orden sintáctico. Así, se subrayan los rasgos cromáticos: “arde la luz de sus pupilas clara” (p. 45), “De seda carmesí luciendo un lazo” (p. 53), “El de enfermizo humor tinte bermejo” (p. 60), “y la ilusión como su manto negra” (p. 146), o el perfil psicológico: “En las ojeras de su faz cansadas, / de los vicios la mácula se advierte” (p. 109), “de su espíritu indócil la amargura” (p. 159). La inclinación por trasladar el verbo al final del enunciado poético muestra la herencia de la sintaxis latina y fortalece la impresión escultórica parnasiana: “que de los siglos a través perdura” (p. 50), “El birrete cilíndrico empaveso / [...] y de su yelmo la labor fulgura” (p. 53), “De

terciopelo azul un principesco / traje su adusta majestad sublima / y la nobleza del tocado acaba” (p. 147), “y en un campo de ensueño, la mirada / que enfoca el pliegue de sus cejas, hunde” (p. 192).

La rima constituye un recurso que estructura la musicalidad del soneto, con la asociación de sonidos que precisa su composición y que delimita las estrofas. Destacan, además, la constante manifestación de rimas internas que acentúan la propiciada sonoridad del poema, en un alarde de vistuosismo técnico que remarca el ritmo del endecasílabo con voces oxítonas: “lleva del cuello escultural pendiente / del firme seno a treminar delante” (p. 29), “el rango a que le alzó suerte risueña, / y el militar bastón, lauros que sueña” (p. 107), “Un negro balandrán al cinto ata, / que orna un cuello de olán como un babero” (p. 129), “A la española corrupción extraño, / vistiendo humilde levitón castaño” (p. 135), “Un enorme mastín tiene a su vera, / en la pierna gentil bota de ante” (p. 147), “semeja un arbol de Berbería / tornasolado por el sol poniente” (p. 185). También se presentan con más distancia:

Tesón denuncia en la sangrienta riña  
de su labio **carmín** el frunce fiero,  
y es su nombre no más, infausto agüero  
en el vasto **confín** de la campiña. (p. 25)

En algunos sonetos la musicalidad del poemario se refuerza con el uso sucesivo de fonemas similares, sobre todo, /m/, /n/, /s/ y /r/: “El condottiero” (p. 25), “Carlos V en Mulhberg” p. 39), “El duque del Infantado” (p. 53), “General español” (p. 56), “Dama de Venecia” (p. 57), “Mariana de Austria” (p. 128), “Moratín” (p. 135), “El Empecinado” (p. 136), “El Canciller Moro” (p. 177), “Rembrandt” (p. 182), “La bohemia” (p. 185), “David Ryckaert” (p. 192), “El músico” (p. 194), “Luis XIV” (p. 205), “El duque de Borgoña” (p. 206), “Una duquesa” (p. 213) o “La princesa de Lamballe” (p. 217). Entre los recursos fónicos sobresalen las aliteraciones, “y en la hilera de hielo de los dientes” (p. 101), con preferencia por el sonido vibrante: “El gorro como negra barretina” (p. 35), “ferreruelo / que forran pieles de orgulloso armiño” (p. 92), “y desgarrada por agrestes breñas” (p. 136), “y los contornos de su torso bello” (p. 139); o sonoros juegos de palabras: “y rozan con los rizos de su pelo” (p. 193), “ni un surco surca su espaciosa frente” (p. 194). Aliteraciones y rimas internas se concentran en algunas estrofas:

Bajo el **carmín** del rico **ferreruelo**

el oro fulge del justillo jalde  
que su cuerpo raquíptico decora; (p. 70)

Los artificios de repetición, a su vez, subrayan la interpretación psicológica del retrato poético: “nada le da pavor, nada le inquieta” (p. 25), “se entristece tal vez, tal vez se alegra” (p. 45), “Sacerdote mitad, mitad espía” (p. 54), “Que la púrpura más, más que el capelo” (p. 105). El políndeton destaca los excesos vitales: “y entre los dados y el amor y el vino” (p. 25); y ornamentales: “coletos, medias y calzón de luto / y gola y puños del telar de Gante” (p. 104).

Entre las fórmulas estilísticas que determinan el estatismo del soneto se distingue la recurrencia del sintagma nominal. La tendencia descriptiva acumula sustantivos y adjetivos frente a la escasez de verbos. Mediante las elipsis verbales el retrato poético analiza el perfil psicológico del personaje o se demora en trazar las pinceladas poéticas: “su sonrisa es disfraz de cortesano, / su mirada puñal de condottiero” (p. 33), “es gris el leve encaje de su gola / y gris la mano que en el pecho extiende” (p. 83). En ocasiones, la relación descriptiva del soneto expone la total carencia de verbos:

Negro el ancho guegüesco y el justillo,  
gola y vuelos de blonda de Brabante,  
espada de Milán, grisiento guante  
y alto gorro sin plumas ni cintillo. (p. 95)

Pálido el tinte del semblante sano,  
la escasa barba del color del lino,  
el matiz de los ojos, opalino,  
y de los miembros el vigor, germano. (p. 200)

Para proyectar la evocación pictórica el uso del epíteto es determinante, pues informa del color y la apariencia del retrato poético. Destaca su recurrente disposición cercado al sustantivo, asociándose el adjetivo pospuesto y antepuesto: “encubre de alba gasa transparente” (p. 49), “La relamida cabellera obscura” (p. 50), “acampanada túnica sencilla” (p. 100), “y en la caída diminuta diestra” (p. 110), “de los lucientes pómulos cobrizos” (p. 137), “El atezado rostro sonriente” (p. 185). Las bimenbraciones de los adjetivos se muestran visualmente con el encabalgamiento: “Es el birrete púrpura severo / lauro en la sien del Cardenal Romano” (p. 33), “su britano / generoso corcel de pura raza” (p. 189). Su orden en el verso muestra recursos poéticos que resaltan en su repetición, con el uso de la epanadiplosis o la anáfora, alguna pincelada: “fina mirada y

el perfil más fino” (p. 44), “cana la barba y el cabello cano” (p. 54), “es gris el leve encaje de su gola / y gris la mano que en el pecho extiende” (p. 83). El adjetivo superlativo es una clara muestra de subrayado descriptivo: “las pestañas negrísimas ni mueve” (p. 42), “que los guantes finísimos sujeta” (p. 69). Asimismo, mediante el epíteto se acentúan las características intrínsecas: “con plumaje de nítida blancura” (p. 53). Menos común resulta el adjetivo con resonancias metafóricas, destinado a perfilar la psicología del retrato: “lanza un volcán de su mirada negra” (p. 45), “la negra luz de sus hundidos ojos” (p. 68). La simetría y las estructuras paralelísticas organizan la disposición poética en un solo verso: “y dúctil corazón de artista grande” (p. 25), “de corte luengo purpurino manto [...] fresca guirnalda de encendidas rosas” (p. 88), “negro el cabello, el labio purpurino” (p. 96), “de espesas crines y abundante cola” (p. 99), “la apostura gentil, desnudo el cuello” (p. 106), “de cándido avestruz por pluma leve” (p. 110), “de fina concha colosal peineta” (p. 134), “en hondos valles y en ingentes peñas” (p. 136).

La impresión personal del poeta se percibe cuando pretende establecer analogías pictóricas por medio del símil. La voluntad por precisar con exactitud la realidad artística confiere un alto grado de correspondencia entre pintura y poesía, sin embargo, los planos comparativos se relacionan entre originales y sorprendidas expresiones:

“Cual si fuese una toca, su cabeza  
cubre en dos bandas dividido el pelo” (“Lucrecia Crivelli”, p. 29)

“y hay en su faz de gladiador valiente” (“Andrés Navagero”, p. 35)

“es Vecellio trasunto peregrino  
de algún Padre del Viejo Testamento” (“Tiziano”, p. 44)

“como deidad del Partenón la cara  
y el pecho blanco como mármol duro” (“Laura di Dianti”, p. 45)

“y de inflexible inquisidor la vara  
evoca de su talla la tiesura” (“La Dama de los Guantes”, p. 50)

“le dan más bien que militar talante  
de astrólogo apariencia o de usurero” (“Sebastián Veniero”, p. 59)

“la imagen del cansancio se retrata  
como en la luna de vetusto espejo” (“Patricio veneciano”, p. 60)

“Es su rostro la faz de un campesino  
del sol por las caricias bronceada” (“El príncipe de Éboli”, p. 96)

“y parece, al reírse placentero,  
de un convento de monjas mandadero  
que de explotar la mansedumbre trata” (“Francisco Bazán”, p. 129)

“Como escalpelo, su mirada adusta  
implacable penetra cuanto toca” (“Moratín”, p. 135)

“(…) y transparente  
la oreja como un viejo pergamino” (“Doncella alemana”, p. 155)

“inmensa gorra que simula un plato” (“Estilo de Holbein”, p. 163)

“La cofia finge en su desnuda frente  
las astas retorcidas de un carnero,”  
[...] Surcos tiene en la pálida mejilla  
(...) cual los áridos surcos de un barbecho  
de las tristes llanuras de Castilla” (“Retrato de Moro”, p. 172)

“el cuello del brial forra albo velo  
como cándida nube transparente” (“María de Médicis”, p. 178)

“Su faz (...)   
como en el fondo de capucha oscura,  
la luz resalta que la tez destella” (“Rembrandt”, p. 182)

“cuello que niebla matinal parece” (“La Princesa de Orange”, p. 191)

#### 4. CONCLUSIONES

Entre 1891 y 1895 Antonio de Zayas muestra su faceta poética en *El Álbum Ibero Americano* y *Poesías* (1892), su primer libro de versos. Inicios literarios carentes aún de voz propia y que se articulan según los diferentes cánones decimonónicos. El silencio al que ha sometido el autor su particular “protohistoria poética” ha sido, con seguridad, un olvido consciente, dada la orientación literaria con que irrumpió en la escena modernista con *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos* en 1902. Así, los poemas de *El Álbum Ibero Americano* -que descubrimos en nuestro estudio- han sido totalmente ignorados por los críticos del poeta, y las menciones a *Poesías* se han reducido a brevísimas anotaciones justificadas por su limitada calidad literaria. Al ser demasiado visibles sus influencias literarias, cuyos referentes literarios estaban en extinción por mostrarse excesivamente epigonales, Antonio de Zayas no alcanza su verdadera voz en su ópera prima, hecho que no elimina el interés en torno a la comprobación de algunos antecedentes de su futura producción poética.

Tres son las dimensiones de *Poesías*: la neoclásica, la romántica y la postromántica, las diferentes corrientes literarias del s. XIX. De forma inversa, la obra organiza estas facetas mostrándolas de más inmediatas a más alejadas. Principia como un hálito becqueriano y finaliza con un alegato propio de principios de siglo.

El Neoclasicismo de la sección “Odas” es ineludible desde la misma elección de los temas. Junto a la “objetividad”, rigor formal y cierta retórica en su expresión, influencias realistas de G. Núñez de Arce, conforman características que aún advierten exiguamente al autor parnasiano. Las proclamas expuestas aquí resultan anticuadas, puesto que no responden a las circunstancias históricas de los años noventa del siglo XIX, y la exaltación de las tres ciudades andaluzas limita su expresión a la retórica grandilocuente, también presente en los poemas anteriores. La intención moral de algunas de estas odas va a ser una actitud nada frecuente en el autor, partidario como será, de los fundamentos del arte por el arte y las estéticas finiseculares.

La faceta romántica queda bien definida en la serie de romances de la segunda sección. El Romanticismo cultivó intensamente esta estrofa para asuntos históricos o de leyenda, como aquí se presentan los poemas bajo el rótulo “Bocetos”. Los poemas descriptivos y narrativos de José Zorrilla son una muestra clara, junto con su clima de misterio y nocturnidad, así como también la dramatización de algunos pasajes en los romances románticos -muy común en Zorrilla-, unido al cultivo de textos dialogados del



romancero tradicional. Sin embargo, no hay ambientes terroríficos, ni interiorización de los personajes, ni intervenciones del narrador en el relato, ni finales fantásticos. Aquí empieza a despuntar, sin negar el inevitable cariz romántico, la predilección de Antonio de Zayas por la objetividad poética. En este sentido, nos parece revelador la caracterización de los personajes de estas historias como análogos a cierta actitud parnasiana: alejados en el tiempo y mostrando una serenidad casi impasible y una elegante distinción. Por otro lado, la muerte, presente en casi todos los poemas, presagia la atracción necrófila y decadentista contenida en parte en *Joyeles bizantinos*.

La tercera de las dimensiones literarias de *Poesías* es la posromántica, más concretamente, la becqueriana. Los poemas de la primera sección, “Rimas”, de igual título que la obra del sevillano, son, como su referente, breves, intimistas y de una suave musicalidad. Se trata de la faceta más insólita en el autor, ya que su obra posterior no guarda ninguna semejanza con esta estética. Son los poemas donde se evidencia con más claridad -junto con las odas de estilo neoclásico-, atendiendo al rumbo de su producción literaria, que el autor ensaya temas y formas de sus lecturas más inmediatas, que no incluye a los poetas franceses parnasianos y simbolistas cuando su voz poética no está aún definida. Prueba de ello es la nula utilización en el futuro de las estructuras métricas de *Poesías*, sobre todo, con las estrofas más típicamente becquerianas, con la silva neoclásica y con las rimas asonantes. El soneto, que cubre la casi totalidad de sus dos próximos libros, está ausente, aunque sí daría muestras de sus ensayos en *El Álbum Ibero Americano*.

En cambio, el interés de Antonio de Zayas por los temas históricos -no solamente en su poesía, también en su prosa-, se demuestra y se anticipa con este primer poemario. Salvo “Rimas”, las demás secciones contienen en menor o mayor medida hechos relacionados con la historia. Mucho más sorprendente resulta la percepción pictórica que encierran algunos poemas y, sobre todo, las correspondencias que se hallan entre “Locura de amor” y el lienzo de Francisco Padilla *Doña Juana la Loca*, que revelan la manifestación de écfrasis. También contiene analogías pictóricas el retrato que se sugiere en la escena del soldado muerto en “La batalla (Fragmento de un poema”, sorprendente por la semejanza temática con un soneto anterior de A. Rimbaud y un romance posterior de Manuel Machado.

*Poesías* se inscribe pues, en una fase de aprendizaje en la que su autor, consciente de su poesía y poseedor de una determinada estética a partir de *Joyeles bizantinos*, pretendió obviar un primer libro que obedecía a múltiples facetas e

influencias varias y no a un proyecto poético definido, maduro y renovador. Los años transcurridos entre su última publicación en *El Álbum Ibero Americano* (1895) y *Joyeles bizantinos* (1902) demuestran el conocimiento de la poesía francesa finisecular -recordemos la afirmación de J. R. Jiménez sobre A. de Zayas como importador de los primeros libros simbolistas y parnasianos a España-, y será determinante para que en 1902 la obra poética de Antonio de Zayas adquiera definitivamente voz propia.

A principios de 1902 publica Antonio de Zayas *Joyeles bizantinos*, momento destacado por la crítica como año crucial para la literatura española. La obra obtuvo una recepción crítica elogiosa, sobre todo, del círculo modernista, que enfatizaron su personalidad renovadora. El poemario supone la evocación de personajes, costumbres, paisajes y monumentos de Estambul, salvo la primera sección, dedicada a emplazamientos andaluces, italianos y griegos, conjunto que traza un itinerario cultural de sensibilidad modernista. Inspirado a partir de su desempeño diplomático en la capital turca, donde el autor fue destinado entre febrero de 1896 a junio de 1898, *Joyeles bizantinos* se muestra como una de las obras iniciadoras del Modernismo en España. Singularmente, su adscripción unánime al Parnasianismo le diferencia del resto de poetas modernistas, reuniendo las características esenciales de sus antecesores franceses: eliminación del yo, impassibilidad, poesía escultural, culturalismo, perfección formal y preponderancia por temas históricos, paisajísticos y artísticos con afán descriptivo. Así, el protagonismo de cada poema recae en la evocación de cada asunto, donde la forma esteticista e impersonal no oculta cierta sugestión emotiva de lo observado. La ocultación del yo y la actitud impassible consiguen un distanciamiento entre el poeta y su obra, presentada como traslación de las emociones estéticas y equiparados a una poesía visual. La plasticidad de la obra es precisa al interpretar lo visible, pero sin renunciar a alusiones imaginativas de carácter culturalista, o a sugerir sensaciones auditivas u olfativas, conformando una percepción sensorial del poema que manifiesta el nuevo estímulo modernista. Entre los procedimientos estilísticos destaca el uso predominante del epíteto, que conforma el trazo preciso de la técnica parnasiana, junto a un lenguaje suntuoso y metafórico, acentuado por los recursos fónicos, que invocan una dimensión esteticista y sugeridora.

El exotismo de *Joyeles bizantinos* se inscribe en el orientalismo finisecular, que subraya la alteridad frente al mundo occidental, y se adapta perfectamente a la estética parnasiana: gusto por lo antiguo, lejano, raro y prestigioso en cuyo marco se acomodan

los fines esteticistas. Turquía constituye un lugar exótico que, bajo lo musulmán, aflora la antigua civilización bizantina, representada en la obra zayesca a partir de evocaciones y descripciones de sus más importantes testigos arquitectónicos. Pero el exotismo más representado es el islámico, donde Antonio de Zayas hace gala de un gran conocimiento y capacidad de observación. Por otro lado, el poemario acude puntualmente a ciertas actitudes cercanas al Decadentismo finisecular: melancolía, escenas de ocaso y noche, de belleza y angustia, motivos relacionados con la muerte, junto con las temáticas orientalistas donde la impassibilidad y esteticismo parnasianos se conjugan con cierta delectación por los temas de crueldad, violencia, decadencia y erotismo de matices transgresores. *Joyeles bizantinos* representa un poemario único en el ámbito hispánico por estar dedicado enteramente a la descripción y evocación del Oriente próximo. La diversidad cultural de Estambul, con el dominante sello islámico, y la sugestión melancólica de un esplendor pasado y de enclave propicio al misterio y la fantasía, sugieren una suma ecléctica de las estéticas finiseculares dominadas por el parnasianismo distintivo del autor.

En cuanto a los elementos formales, *Joyeles bizantinos* participa de la renovación modernista. La utilización del soneto compone la gran parte del libro, estrofa predilecta de los parnasianos y que el Modernismo recuperó con nuevos matices a un lugar de prestigio. El uso del alejandrino y de una versificación que, prescindiendo de ciertas normas tradicionales, se flexibiliza en conjunción con las impresiones perseguidas en el poema, ocasionó las reticencias de los retóricos. Sin embargo, fue aplaudido por la juventud literaria, encomiado por Antonio Machado, quien calificó de “adelanto” hacia el ideal de la métrica moderna. En esta experimentación en la técnica del verso destacan en *Joyeles bizantinos* formas usuales del Modernismo: los sonetos alejandrinos; la tirada de cuartetos heptasílabos y endecasílabos; la silva, que ofrece una gran libertad compositiva; la experimentación en nuevas estrofas; el uso del verso polirrítmico, a excepción de la variedad dactílica en “Caravana a la Meca”, único poema de ritmo regular y que destaca por su novedad; y rimas raras, insólitas y brillantes.

El desarrollo efrástico de muchos poemas de *Joyeles bizantinos*, asociado al carácter visual de la poética del autor y a los propios referentes artísticos evocados, anticipa su siguiente libro, *Retratos antiguos* (1902), colección de sonetos donde los motivos literarios son más concretos y unitarios: retratos pictóricos. *Retratos antiguos* representa la traslación de ciento siete retratos pictóricos a otros tantos sonetos. Así, la

obra se ofrece como un museo donde los lienzos son sustituidos por poemas, debidamente indicados los autores y escuelas y ocupando los periodos del Renacimiento y del Barroco la mayor parte de la galería. El poemario contribuye a la aspiración de hermandad entre las artes que el Modernismo hispánico impulsó con renovado empeño. Se trata de una amplia muestra de expresión literaria que remite al arte, en esa conexión entre la poesía y la pintura, conocida con el término “écfrasis”, reproducción del objeto artístico mediante el lenguaje literario. Una relación, la que establecen pintura y literatura, de prestigiada y antigua tradición, en cuyas estéticas parnasianas y simbolistas se orquestó el origen de la poesía con afinidades más nítidamente pictóricas en la modernidad. Los más claros antecedentes de *Retratos antiguos* se hallan, junto a la citada tradición literaria, sobre todo en los ejemplos del Siglo de Oro, en las formulaciones parnasianas y en los autores que dedicaron poemas a cuadros, especialmente Gautier, Heredia, Verlaine o Samain, entre otros, sin olvidar los inmediatos precedentes de la poesía hispanoamericana -Rubén Darío, Julián del Casal, Guillermo Valencia-, o composiciones aún dominadas por estéticas decimonónicas - Salvador Rueda-. La obra zayesca representa un caso inédito en la literatura española al asumir como exclusivo asunto poético este arte visual. También representa un modelo original de poesía ecrástica en la literatura europea, ya que representó una modalidad poco frecuentada por los poetas parnasianos y que componen en las letras grecolatinas y en las obras barrocas *Galleria*, de G. Marino, y *Cabinet*, de G. Scúdery, los proyectos más ambiciosos. Pese a los lejanos antecedentes de esta tradición universal, los sonetos de *Retratos antiguos* son, sin embargo, una muestra aislada del fervor por la pintura del poeta, único argumento del trazado poético -por donde asomarán otros temas, principalmente la historia, y otras actitudes vinculadas a la sensibilidad finisecular- en un libro que se exhibe como un museo pictórico.

*Retratos antiguos* se divide según las escuelas pictóricas de la galería poética: italiana, española, germánica, francesa e inglesa, y en sus respectivos pintores que, en una amplia impresión museística, cada sección se remata con anónimos. En la mayoría de los casos, los poemas responden a cuadros de reconocible identificación. La ocultación del yo es ahora más acusada, y cada soneto representa la exposición distanciada del poeta de cada personaje pictórico, donde se articula un discurso traspositivo que conjuga, en diferente equilibrio, las correspondencias artísticas y la propia evocación del retrato con sus rasgos externos y psicológicos. Al compartir un lugar común con la pintura primitiva o prerrafaelista, hemos estudiado conjuntamente

dos poemas de la sección italiana y uno de la germánica -Pisanello, Messina y Van Eyck, respectivamente-. El poeta transmite el entorno artístico del Quattrocento italiano en dos figuras que sirven de ejes temáticos: por un lado, la hierática figura, el detallismo y la precisión del dibujo, la ingenuidad de la imagen de inocencia y pureza, la delicadeza ornamental, idealista y simbólica, y los tonos blancos y rosados, por otro, la interpretación psicológica que sugiere el retrato de un condottiero. En cuanto al gótico flamenco, recrea en la actitud espiritual de una aristócrata alemana la época artística, cargada de la iconografía prerrafaelista, donde son patentes las influencias directas de Gautier y otros epígonos finiseculares.

Para las écfrasis de la escuela italiana, Antonio de Zayas proyecta distintas sugerencias entre los artistas venecianos y sus predecesores Leonardo y Rafael, en quienes asimila una pincelada escultural, además de trazar el ideal renacentista en la imagen giocondina. En “El cardenal de Ferrara” (Rafael) -fue señalado en su momento por, entre otros, los hermanos Machado, y también por críticos modernos, como el soneto modélico de la écfrasis zayesca- se afirma la minuciosidad de la pincelada con la sugestión del gran detallismo de las facciones del rostro, en correspondencia con la mencionada impresión escultórica y se consigue una expresiva penetración psicológica en consonancia con el contexto renacentista italiano. La trascendencia del color en la escuela veneciana presenta en el poemario su correlativa atención y constituye un medio primordial que lo diferencia del dibujo escultural de los anteriores retratos florentinos. El estilo colorista y suntuoso de la escuela veneciana viene conformado, sobre todo, por la elección predominante de tonalidades rojizas. Así sucede en los poemas dedicados a Tiziano, donde se alude implícitamente a este propósito. En Tintoretto destaca, asimismo, la pincelada furiosa, enérgica, vinculada a los rasgos psicológicos de los personajes poemáticos y cierta analogía entre el torturado perfil que interpreta el autor y la angustia vital del artista finisecular. La paleta de Veronés, más clara que la de sus contemporáneos venecianos, encuentra en la pluma zayesca una atenuación de colorido respecto a las écfrasis de Tiziano y Tintoretto. Los sonetos sugieren el estilo manierista del pintor, a través de la opulencia de los trajes y de los lujosos accesorios, y en la afectada manera de sugerir una imperturbable y rebuscada elegancia de los modelos pictóricos. Y el preciosismo impera en el soneto descriptivo dedicado a Maratta, donde la correspondencia pictórica se halla en el realismo del artista, en la medida de su detallismo para tratar elementos accesorios y, extensiblemente, en la exuberancia barroca.

En la sección española, la más representada de *Retratos antiguos*, el estímulo poético se acomoda al carácter hispano de esta galería poética. En el primer soneto, dedicado a Antonio del Rincón, por su condición de primitivo, en cuanto a preceder al clasicismo renacentista, el poeta ha agudizado la dureza de las líneas del retrato a través de un lenguaje que se asocia a elementos esculturales. En Juan de Juanes se insiste en esa mirada esteticista en que Antonio de Zayas captura exclusivamente líneas y colores, y resalta la impronta italianizante del pintor para el retrato elegido, donde predomina sobre la flamenca. El detallismo lujoso y los áureos colores de la pintura veneciana, junto a la precisión de líneas del arte flamenco, se trasfiere a Sánchez Coello. Ambas tradiciones pictóricas repercuten en un arte de minuciosa representación de ropajes y accesorios, muy afín a la poética parnasiana del autor, cuyos sonetos traslucen, asimismo, la sobriedad del retrato español. Así ocurre también en las écfrasis de Pantoja de la Cruz; la convergencia temática en torno a la figura de Felipe II denota la influencia verlaniana. Los dos poemas dedicados al Greco, precursores en su reivindicación lírica, constituyen un punto álgido en la particular aportación a las novedades modernistas del autor de *Retratos antiguos*, ya que solo con la llegada de la cultura finisecular se inició la verdadera puesta en escena del artista. El anonimato de estos caballeros del Greco confiere un enigma interpretativo que posibilita el libre análisis biográfico, vinculado a la esencia mística y castellana con que fueron interpretados a partir de los intelectuales finiseculares, pero completado por la insinuación de un simbolismo decadente que destaca la misteriosa amargura del personaje con oscuras pinceladas poéticas. Principalmente, los artículos de Pío Baroja de 1900 demuestran un inmediato precedente. El arte de Zurbarán se representa en dos modalidades: la evocación de la vida monástica y los retratos de santas martirizadas, que contaban con los ejemplos gauterianos. En la primera, el poeta muestra la destreza y voluntad de infundir una impresión tenebrista, en clara diferenciación del recurrente contraste de luces y sombras utilizado a lo largo del poemario; en la segunda, la leyenda del martirio de la santa sustenta un halo medieval de remembranzas prerrafaelistas, asoma la pincelada tenebrista y veneciana y se sugiere la ambigüedad con que Zurbarán pintó esta serie de retratos. En cuanto a Velázquez, artista más representado en la galería poética, el homenaje de 1899 propició la publicación de poemas que se diferencian de los zayescos por su retórica grandilocuente con el mero objetivo panegirista. El color y la trasposición del estilo pictórico ceden importancia a la figuración de cada personaje. La écfrasis velazqueña se organiza en presentar la etopeya de un personaje histórico a partir

de la fidelidad descriptiva de la imagen pictórica, donde la sobriedad propia del retrato clásico español se afirma en un paralelo resultado poético. El muestrario velazqueño del autor expresa cierta influencia con los estudios de Gautier en *Tableaux a la plume*. En Murillo, su elogio explícito mediante la tópica imagen de pintor de Inmaculadas, se alude al artista que convierte a su modelo en personaje de la pintura, mediante un lenguaje que evoca, asimismo, la cosmovisión barroca de la muerte y el paso del tiempo, pero también la fascinación finisecular por la preponderancia del arte sobre la vida. También se sugiere la simplicidad de la paleta pictórica. La visión parnasiana, que centra sus esfuerzos en la belleza del lienzo, se postula en la écfrasis de José de Ribera, donde el afán descriptivo excluye las alusiones al motivo bíblico de la misma. Para el soneto “Un rey godó”, el poeta ha sumado la observación de una serie homogénea de pinturas de Alonso Cano, expresando la ficción artística a que son sometidos estos retratos, cuyo recargamiento escénico e indumentario les confieren un carácter teatral. El virtuosismo técnico de Alonso Cano en el uso del color, influenciado por el arte veneciano, viene cifrado con la pincelada poética rojiza y suntuosa. Como en la sección dedicada a Velázquez, en la correspondiente a Carreño, desfilan actores cortesanos que representan la escena en torno a la monarquía. Los sonetos contienen una mayor carga de interpretación de su actitud vital, circunstancia que no obsta para que el poeta encaje cada retrato poético desde la inmovilidad de la pintura. La faceta retratista de Goya ocupa siete sonetos; en dos de ellos, el homenaje al artista se formula con un lenguaje de enfática grandilocuencia barroca. Las interpretaciones negativas, que Antonio de Zayas manifiesta sobre la historia de algunos de estos personajes pictóricos, rectifican la impasibilidad parnasiana. Sin embargo, se afirma el impulso ecfástico como modelador del retrato poético en algunos textos de minuciosa descripción. El capítulo de anónimos son muestras de personajes y tipos impregnados, como casi toda la sección española, del entorno austríaco del Siglo de Oro. Al desarrollar similares técnicas literarias para sugerir las correspondencias pictóricas de écfrasis anteriores, se intuye la indagación del poeta por atribuir los lienzos a determinadas escuelas artísticas.

Para la sección de obras germánicas, Antonio de Zayas incide en adoptar las peculiaridades traspositivas de artistas alemanes y de los Países Bajos. En cuanto a los primeros, la representación del modelo y estilo pictórico germanos se evoca a través de la descripción de la indumentaria y el perfil físico tópicos de sus retratos. Como en otros homenajes explícitos del libro, las cualidades artísticas de Durero se significan en los propios rasgos del personaje pictórico y sobresale la graduación de tonos opacos,

amarillentos y blancos. La típica pincelada de líneas seguras de Hans Holbein el Joven se reproduce en los sonetos dedicados al pintor, además de la serenidad del posado y su elegante austeridad. La fidelidad al estilo de Antonio Moro acude con la exactitud de la descripción poética, análoga a la precisión en el trazo y en el detallismo pictóricos. Y también con la impasibilidad del modelo, que no soslaya la indagación psicológica, y con la confluencia de técnicas de la impronta flamenca, descrita en la simplificación de gamas cromáticas y los tonos suntuosos que aluden a la vertiente italiana. En la primera de las écfrasis de Rubens surge la sutileza del autor por señalar el hecho de tratarse de una copia de Hans Holbein el Joven, al evocar en un verso una filiación tópica de este. La elección de un léxico determinado sugiere rápidamente rasgos definatorios del estilo y los personajes de los lienzos de Rubens: sensual carnalidad y vivacidad del color, principal intérprete poético de la pintura. En la traslación de un autorretrato de Rembrandt, la singular técnica del claroscuro del pintor holandés traza el hilo conductor del argumento poético, a partir de imágenes de enérgica oposición entre luces y sombras. La observación del cuadro elegido para representar a Franz-Hals denota la atracción finisecular por escenificar la bohemia en la ruta de los gitanos. Dicha seducción incita a rebasar los límites de la écfrasis, que había principiado el discurso evocador del soneto. Los motivos ecrásticos de Van Dyck determinan la exquisitez de unos personajes aristocráticos, impregnados de un suave simbolismo decadente. Antonio de Zayas exhibe la variedad y riqueza cromática de la paleta del pintor y la delectación parnasiana por el detallismo preciosista. La impresión pictórica de los anónimos dirige una evocación claramente alusiva del entorno artístico germano-flamenco.

En los sonetos que representan la escuela francesa, Antonio de Zayas manifiesta una concreta evasión modernista, la que participa de la atracción finisecular por el siglo dieciocho galo, con su decorado versallesco, su ambiente refinado y frívolas princesas. Tras la imponente majestad de Luis XIV, desfilan personajes históricos observados a través de la pintura según la afectación del estímulo interpretativo del poeta: efigies de frágil e ingenua delicadeza enmarcadas en artificiosos decorados, presuntuosas y fingidas actitudes e incluso elegancias ridículas. En los retratos femeninos la fidelidad en la descripción no encubre una determinada estilización, destinada a generar unas etopeyas bajo el marco simbólico del siglo XVIII en unos lienzos de estilos y épocas distintos. Por otro lado, los dos poemas de la sección inglesa presentan características diferentes. En el dedicado a Joshua Reynolds se aprecia el orgullo de la raza en una



idealización del retrato inglés y cierta constancia poética de las influencias tenebristas del pintor.

A lo largo de *Retratos antiguos*, el lenguaje propiamente parnasiano de Antonio de Zayas, como ocurriera en *Joyeles bizantinos*, indaga en pequeñas poéticas parnasianas articuladas en el discurso evocador de algunos retratos. Así ocurre, bajo el magisterio de Gautier, en la poesía “escultural” que el autor vincula a los retratos florentinos, en las analogías entre el poeta parnasiano y el arte del orfebre, en la exuberante proliferación de joyas y piedras preciosas y suntuosos trajes aristocráticos, en el correlato gongorino, sugerido por el cifrado lenguaje parnasiano, en el uso simbólico del azul modernista, asociado a la concepción de belleza ideal e impasible del parnasianismo, que revela la influencia de Gautier, Baudelaire y Verlaine y en la visión simultánea del arte y de la historia.

La impasibilidad parnasiana se enlaza con cierta subjetividad simbolista. En los procedimientos descriptivos destacan los destinados a sugerir la personalidad del retratado según la interpretación de los rasgos pictóricos, característica relevante que incide en la naturaleza de la écfrasis como discurso modelador del poemario. La ocultación del yo niega cualquier correlato con el estado anímico del poeta. Sin embargo, la influencia simbolista teje el discurso propiamente parnasiano. La exploración en algunos retratos de un entorno y una actitud vital, característicos de la sensibilidad simbolista, enriquece la trasposición poética y propicia que la frialdad parnasiana se armonice con cierta emotividad representativa del artista finisecular. Así, algunos personajes pictóricos albergan estados melancólicos, angustia vital, deseo de trascender a un mundo de fantasía y de ensueño, búsqueda del ideal, delicadeza de espíritu, seducción por el tópico *tempus fugit* o convergencias decadentistas como la estética del mal que representa el retrato de “El condottiero”, bajo las influencias directas de Gautier y Heredia, y la evocación de infantas, princesas y del *finis Austriae*.

La estructura formal de *Retratos antiguos* dispone, con el exclusivo uso del soneto una analogía entre su clásica elegancia y el motivo pictórico y los fundamentos parnasianos. El ritmo interno del soneto combina varias modalidades del endecasílabo tradicional, con preferencia del verso melódico y sáfico. La flexibilidad que establece esta distribución acentual, reforzada por continuos encabalgamientos, se concilia con el ritmo estratégico del endecasílabo para sugerir el rigor escultural parnasiano. La rima, que se distribuye también según el esquema clásico -abrazada en los cuartetos y libertad en los tercetos-, supone un elemento relevante en cuanto a los mecanismos fonéticos,

acentuando la musicalidad poética las frecuentes aliteraciones o la agrupación de determinados fonemas que responden a crear una impresión melódica. La rima también manifiesta un ejercicio estratégico de analogías léxicas y correspondencias pictóricas. Entre los procedimientos estilísticos, destacan los sintagmas nominales y las elipsis verbales, junto al uso exclusivo del presente, dirigidos a designar la evocación impasible y el estatismo de la écfrasis. El epíteto ocupa un lugar esencial, pues precisa la imagen visual, objeto del poema, y el estilo pictórico. Finalmente, el símil comporta la imagen plástica según la perspicacia asociativa del poeta.

La polémica en torno a la confrontación de *Retratos antiguos* con la poesía pictórica de Manuel Machado conlleva distintas posibilidades interpretativas que presentan la posición desfavorable que la crítica ha establecido para la obra de Antonio de Zayas. Nuestro estudio ha incidido en los precedentes zayescos del posterior *Apolo* (1911) y ha propuesto la gestación de *Retratos antiguos* antes que la publicación del “Felipe IV” machadiano (1901) -considerado como origen de la poesía pictórica según las estéticas modernas-. La coincidencia de écfrasis contenidas en *Apolo* y en *Retratos antiguos*, el influjo de esta obra en aquella por su léxico sugestivo y fórmulas estilísticas comunes, junto a la manifiesta influencia directa de los ejemplos parnasianos franceses en Antonio de Zayas, constituyen argumentos para considerar su figura como primer poeta en el uso de la écfrasis de las letras españolas en el siglo XX en las estéticas parnasianas y finiseculares. Todo un libro de sonetos que se corresponde con un museo de retratos.

## . BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Alarcón Sierra, Rafael (1998): “Entre modernistas y modernos (Del fin de siglo a Ramón). Ensayo de bibliografía biográfica”, en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor.
- \_ (1999): *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.
- \_ (2007): “Las antologías del Modernismo (recorrido sumario)”, *Insula*, 721-722, enero-febrero 2007, pp. 4-7.
- \_ (2013): “Greco, El (Doménikos Theotokópoulos)”, en Romero Tobar, Leonardo (ed.) (2013): *Temas literarios hispánicos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 95-105.
- Allegra, Giovanni (1982): “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”, *Anales de Literatura Española*, num. 1, pp. 282-300.
- Alonso, Ana (2005): “Mujeres inquietantes. Sobre el retrato femenino en los relatos fantásticos de Gautier”, *EPOS. Revista de Filología* (Madrid), XX/XXI, pp. 144-159.
- Alonso, María Rosa (1955): *Manuel Verdugo y su obra poética*, La Laguna (Tenerife), Instituto de Estudios Canarios.
- Andújar Almansa, José y López Bretones, José Luis (eds.) (2004): *Villaespesa y las poéticas del Modernismo*, Almería, Universidad de Almería; Ayuntamiento de Almería; Unicaja Fundación de Almería.
- Azorín (1952): *Clásicos y Modernos*, Buenos Aires, Ed. Losada.
- Balbín, Rafel (1975): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos.
- Barco, Pablo del (1988): “Introducción” a Machado, Manuel, *Alma. Ars moriendi*, Madrid, Cátedra.
- Barajo, Pío (1900), “Cuadros del Greco”, *El Globo*, martes 26 de junio de 1900.
- Bassegoda, Bonaventura (2001): “El *Libro de retratos* de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Locus Amoenus*, 5, pp. 205-216.

- Bastons i Vivanco, C. (2000): “Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística”, en Márquez, Miguel Á., Verger, Antonio Ramírez de, Zambrano, Pablo (eds.), *El Retrato literario: tempestades y naufragios: escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva.
- \_ (2008): “El retrato (literario y pictórico) y las ilustraciones en tres contextos históricos de la literatura española del siglo XIX”, en (VVAA) (eds), *La literatura española del siglo XIX y las artes*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Bernal Muñoz, José Luis (1998): “El escritor y el artista”, en V.V.A.A. (1998).
- \_ (2002): “El color en la literatura del modernismo”. *Anales de Literatura Española*, nº 15, pp. 171-191
- Bernis, Carmen (2004): “La moda en los retratos de Velázquez”, en V.V. A.A. (2004).
- Binni, Walter (1972): *La poética del Decadentismo*, traducción de Jaime Giordano y Giorgio Perissinotto, Santiago de Chile, Ed. Universitaria [1968].
- Boixareu, Mercè y Lefere, Robin (eds.) (2002): *La Historia de España en la literatura francesa*, Madrid, Castalia.
- Bou, E. (1990): “Decadencia e Imperio: la poesía pictórica de Manuel Machado”, en *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, ed. John P. Gabriele, Madrid, Orígenes, pp. 125-140.
- \_ (2001): *Pintura en el aire: Arte y Literatura en la Modernidad*, Valencia, Pre-Textos.
- Bousoño, Carlos (1976): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- \_ (1977): *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- Brown, Jonathan (2004): “La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800”, en V.V. A.A.
- Calvo Carilla, José Luis (1998): *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Carderera, Vicente (1877): *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos... coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano*, Madrid, Tello.
- Cardwell, Richard (1995): “Como se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el Modernismo en España”, *Marges*, Perpignan, nº 13, especial “El cisne y la paloma”, pp. 19-46.

- Carnero, Guillermo (ed.) (1987): *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, Dip. de Córdoba.
- \_\_, “La ruptura modernista” (2002): *Anales de Literatura española*, 5, pp. 13-25.
- \_\_, *Las armas abisinias*
- Castillo, Homero (ed.) (1974): *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos [1968].
- Castro Borrego, Fernando (1995): “Ut pictura poesis en la Modernidad. Del Romanticismo al Surrealismo”, en Molinuevo, José Luis (ed.), *Arte y escritura*, Universidad de Salamanca, pp. 61-92.
- Castro García, M. I. (1990): “Notas sobre *Apolo. Teatro pictórico*, de Manuel Machado”, en Hernández Guerrero, J. A. (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz.
- *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos de 1902* (1902): Madrid [Biblioteca del Palacio Real de Madrid].
- Celma Valero, María Pilar (1989): *La pluma ante el espejo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- \_\_ (1991): *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo*, Madrid, Ed. Júcar.
- Cerdá i Surroca, María Ángela (1987): “Influencias inglesas en la génesis del modernismo”, en Carnero, Guillermo (1987).
- Corbacho Cortés, Carolina (1998): *Literatura y Arte: el tópico “ut pictura poesis”*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- \_\_ (1999): *Poesía y Pintura en Manuel Machado*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Cossío, Manuel B. (1965): *El Greco*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina [1908].
- Cotoner, Luisa (1996): *Génesis y evolución de los libros modernistas de Manuel Machado*, Barcelona.
- \_\_ (1992): *La obra poética de Manuel Machado*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, edición microfotográfica.
- Crespo, Ángel (1980): “Introducción” a *Antología de la poesía modernista*, Tarragona, Tarraco.
- \_\_ (1999): *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- Díaz Platja, Guillermo (1951): *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe.
- Díez Echarri, Emiliano (1957): “Métrica modernista: innovaciones y renovaciones”, *Revista de Literatura*, XI.
- Djbilou, Abdellah (1986): “Estudio preliminar” a *Diwan modernista. Una visión de Oriente*, ed. de Abdellah Djbilou, Madrid, Taurus.
- Domínguez Caparrós, José (1993): *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- Esteban, Ángel (ed.) (2007): *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*, Granada, Universidad de Granada.
- Ferreres, Rafael (1975): *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- Fortuño, Santiago (2008): “Jacinto Benavente (1866-1954) y el teatro modernista”, *EPOS*, XXIV.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la (2011): “Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal”, en Rodríguez (2011).
- Fuente, Bienvenido de la (1976): *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt/M: Herbert Lang.
- Fogelquist, Donald F. (1968): *Espanoles de América y americanos de España*, Madrid, Editorial Gredos.
- García Martínez, Luis F. (2011): *La écfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*, Madrid, devenir Ensayo.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1960): *Un conflicto: literatura y arte*, Madrid, Taurus.
- Gayton, Gillian (1975): *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia, Ed. Bello.
- Gibson, Michael (1997): *El simbolismo*, Köln, Taschen.
- Giné, Marta (2002): “El Cid en la poesía y el drama en verso”, en Boixareu, Mercè y Lefere, Robin (eds.) (2002).
- Gold, Hazel (2008): “La pintura del imperio: leyendo al Velázquez finisecular”, en VVAA, *La literatura española del s. XIX y las artes*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Gottlieb, Marlene (ed.) (1995): *Las revistas modernistas de Francisco Villaespesa*, Granada, Ediciones Anel.
- Granjel, Luis S. (1966): *La generación literaria del noventa y ocho*, Salamanca, Anaya.

- Guillén, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, [1985].
- Gullón, Ricardo (ed.) (1980): *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama.
- \_ (1987): “La polémica entre el modernismo y la generación de 1898”, en Carnero, Guillermo (ed.), 1980: 69-81.
- \_ (1990): *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza [1963].
- Gutiérrez, Fátima (1992): “Mitologías *fin de siglo*: el decadentismo”, en Oliver, G., Puigdomènech, H., Siguain, M. (coord.), *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, PPU, pp. 171-178.
- Henríquez Ureña, Max (1978): *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Herrero Cecilia, Juan (1985), “El espíritu y la sensibilidad “decadentes”: Rebeldía, crítica y originalidad creadora”, en VVAA (1985), *Estetas y decadentes*, Madrid, Ed. J. Tablate Miquis.
- Instituto de Cooperación Iberoamericana (ed.) (1988): *Modernismo Hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias*, Madrid, Departamento de Lingüística y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, Iragra.
- Jakobson, Roman (1985): *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.
- Jiménez, Juan Ramón (1975): *Crítica paralela*, ed. de Arturo del Villar, Narcea.
- Krieger, Murray (2000): “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria”, en Monegal, Antonio, 2000: 139-160.
- Kronik, John W., “Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo”, en Carnero, Guillermo (ed.), 1987: 35-51.
- Latorre Ceresuela, Yolanda (1996): “La *Quimera*, de Emila Pardo Bazán, una muestra de la “novela de artista” en España”, *Ínsula*, 595-596, 3 y 4.
- Lausberg, Heinrich (1975): *Elementos de retórica clásica*, Madrid, Gredos.
- Litvak, Lily (ed.) (1975): *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- \_ (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Anton Bosch.
- \_ (1985): *El jardín de Alah. Temas del exotismo musulmán en España*, Granada, Don Quijote.
- \_ (1986): *El sendero del tigre*, Madrid, Taurus.
- \_ (1990): *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Editorial Anthoropos.

- \_ (1998): *Imágenes y textos*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi [1994].
- López Estrada, Francisco (1971): *Rubén Darío y la Edad Media: una perspectiva poco conocida sobre la vida y la obra del escritor*, Barcelona, Planeta.
- \_ (1977): *Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa.
- Machado, Manuel (1981): *La guerra literaria*, ed. de M<sup>a</sup> Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual, Madrid, Narcea [1913].
- Madrazo, Pedro de (1920): *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, Ti. Artística-Cervantes [1852-1889].
- Mainer, José Carlos (1975): *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Ediciones Asenet.
- Manero Sorolla, M<sup>a</sup> Pilar (1988): "El precepto horaciano de la relación fraterna entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 64, pp. 171-191.
- Markiewicz, Henryk (2000): "Ut pictura poesis: historia del topos y del problema", en Monegal, Antonio, 2000: 51-86.
- Márquez, Miguel Ángel (2009): "Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano", *Revista de Literatura*, 2009, enero-junio, vol. LXXI, n<sup>o</sup> 141.
- Martínez, Marcos (1999): "Un modernista parnasiano en la literatura canaria: Manuel Verdugo", en Padorno, Eugenio y Santana Henríquez, Germán (eds.), *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias*, Ayuntamiento de Arucas (Gran Canaria), Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 25-55.
- Martínez Cachero, José M<sup>a</sup> (1987): "Reacciones antimodernistas en la España de fin de siglo", en Carnero, Guillermo (ed.), 1987: 125-141.
- Martino, Pierre (1948): *Parnaso y Simbolismo*, traducción castellana de Ernesto Ramos, Buenos Aires, El Ateneo [*Parnasse et Symbolisme* (1925)].
- Mateos Mejorada, Santiago (1995): "La pintura española en la obra de Théophile Gautier", *Revista de Filología Francesa*, 8, Madrid, Servicio de Publicaciones Univ. Complutense.
- Mendoza Fillola, Antonio (1996): "Manuel Machado: Los efectos de la intertextualidad creativa. A propósito de *Apolo. Teatro Pictórico* (1910)", en Losada, Manuel (ed.), Losada, Manuel (ed.), *De Baudelaire a Lorca*, Kassel, Reichenberger, pp. 323-350.



- Metken, Günter (1982): *Los prerrafaelistas*, Barcelona, Ed. Blume.
- Milicua, José (ed.) (1996): *El Greco: la seva revaloració pel modernisme català*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Miñano Martínez, Evelio (2006): *España: un viaje de Théophile Gautier a su poética*. <http://aliens.sav.us.es/ehfi/actasehfi/pdf/3minano.pdf>.
- Miró, E. (1997): “Manuel Machado y la pintura”, *Quimera* (Barcelona), nº 155, febrero de 1997, pp. 48-49.
- Molina Foix, Vicente (2007): *Tintoretto y los escritores*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Monegal, Antonio (ed.) (2000): *Literatura y arte*, Madrid, Arco Libros.
- Morla Lynch, Carlos (2008): *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano*, prólogo de Andrés Tapiello, Madrid, Renacimiento.
- Navarro Domínguez, Eloy (1992): “Entre el Modernismo y la poesía pura: sobre los dos sonetos de Pedro Salinas publicados en Sevilla”, en Miguel Nieto Nuño y José María Barreda López, *Pedro Salinas en su Centenario*, Sevilla. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 149-162.
- \_ (1994): “El Museo de Manuel Machado”, *Philologia hispalensis*, nº 9, pp. 17-32.
- Navarro Durán, Rosa (2013): *Gerardo Diego y la Fábula de Alfeo y Aretusa de Pedro Soto de Rojas*, Santander, Fundación Gerardo Diego.
- Navarro Tomás, Tomás (1983): *Métrica española*, Barcelona, Labor [Madrid, Guadarrama, 1972].
- Niemeyer, Katharina (1992): *La poesía del premodernismo español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Octavio Picón, Jacinto (1904): “Prólogo” a Sandoval, Manuel de, *Aves de paso*, Madrid, 1904.
- Olivio Jiménez, José (ed.) (1979): *El Simbolismo*, Madrid, Taurus.
- O’Riordan, Patricia (1973): “Helios, revista del modernismo (1903-1904)”, separata de *Ábaco* (Valencia), 4.
- Orozco Díaz, Emilio (1989): *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada.
- Ors, Miguel d’, (2000), *Estudios sobre Manuel Machado*, Sevilla, Renacimiento.

- Pakenham, M. (1988): “Le portrait parnassien”, en K. Kupisz, G.-A. Pérouse y J.-Y. Debreuille (eds.) (1988): *Le Portrait Littéraire*, Lyon, PU de Lyon, pp. 209-216.
- Pardo, Aicardo (1989): *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Pedraza, Felipe B. y Rodríguez, Milagros (2001): *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*, Estella (Navarra), Cénlit Ediciones.
- Peña, Pedro J. de la (1989): *El feísmo modernista*, Madrid, Hiperión Ediciones.
- Pérez Ferrero, Miguel (1975): *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (2004): “El retrato clásico español”, en V.V. A.A. (2004).
- Phillips, Allen W. (1974): *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Grados.
- \_ (1984): “Sobre la sinestesia en el Modernismo hispánico”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Año LX, pp. 339-384.
- Pilar Palomo, María del (1994): “El Greco: Modernismo y 98”, en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, pp. 104-111.
- Pineda, Victoria (2000): “La invención de la *écfrasis*”, en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Piñero Ramírez, Pedro M. y Reyes Cano, Rogelio (1985): “Introducción” a Pacheco, Francisco, *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Portús, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea-Real Academia de Bellas Artes de Madrid.
- Prat, Ignaci (1978): “Introducción” a *Poesía modernista española*, Madrid, Cupsa Editorial.
- Praz, Mario (2007): *Mnemosyne. El paralelismo entre las artes y las artes visuales*, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, [1970].
- Primo, Carlos (2010): “La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé”, *Anmal Electrónica*, 28 (2010).
- Quilis, Antonio (1969): *Métrica española*, Madrid, Alcalá.

- Ramos-Gascón, Antonio (1975): “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la “Gente Nueva””, en V.V. A.A. (1975).
- Reina López, Santiago (2005): *Manuel Reina. Catalogación completa de la obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Ediciones y Publicaciones.
- Riffaterre, Michael (2000): “La ilusión de écfrasis”, en Monegal, Antonio, 2000: 161-183.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja y Gutiérrez Sebastián, Raquel (eds.) (2011): *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, PubliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria: ICEL, Instituto Cántabro de Estudios Literarios.
- Romero Tobar, Leonardo (2013): “Goya, Francisco de”, en Romero Tobar, Leonardo (ed.) (2013, 95:105), *Temas literarios hispánicos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Sabido, Vicente y Esteban, Àngel (2001): “Introducción”, *Antología del modernismo literario hispánico*, Granada, Comares.
- Sáez Martínez, Begoña (2004): *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Salinas, Pedro (2005): *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Ediciones Península [1946].
- Schulman, Ivan A. (2007): “El impulso ecfástico: *En Chile*”, en Esteban, Àngel (ed.).
- Serna Arnaiz, Mercedes (2008): “José Martí, el impresionismo pictórico y Francisco de Goya”, en *Alma América. In honorem Victorino Polo*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Sila Castro, Raúl (1974): “El ciclo de 'lo azul' en Rubén Darío”, *Estudios críticos sobre el Modernismo*, en Castillo, Homero (1974), pp.146-67.
- Standish, Peter (1999): *Línea y color: desde la pintura a la poesía*, Madrid, Vervuet.
- Storm, Eric (2011): *El descubrimiento del Greco*, traducción de José Cuní Bravo, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia S. A. y Centro de Estudios Europa Hispánica [2006].

- Suárez Mirón, Ana (2006): *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Ed. del Laberinto.
- Valdeón, J., Pérez, J. y Juliá, S. (2008): *Historia de España*, Madrid, Austral.
- Valera, Juan (1989): *Cartas americanas*, Madrid, Fuentes y Capdevilla.
- \_ (1947): *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar.
- Villena, Luis Antonio de (2001): *Diccionario esencial del fin de siglo*, Madrid, Valdemar.
- \_ (2002): *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Valdemar.
- \_ (1979): “El camino simbolista de Julián del Casal”, en Olivio Jiménez, José (ed.) (1979: 111-125), Madrid, Taurus [*Inti*, nº 7, primavera de 1978].
- V.V. A.A. (1998): *La mirada del 98. Arte y Literatura en la Edad de Plata*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- V.V. A.A. (1975): *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Esplugues de Llobregat, Barcelona, Editorial Ariel.
- V.V. A.A. (2004): *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Yarza Luaces, Joaquín (2004): “El retrato medieval: la presencia del donante”, en V.V. A.A. (2004).

## BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO DE ZAYAS

### LIBROS DE POESÍA:

- (1892): *Poesías*, Madrid, Celestino Apaolaza, imp.
- (1902): *Joyeles bizantinos*, Madrid, Imp. de A. Marzo.
- (1902): *Retratos antiguos*, Madrid, Est. Tip. de A. Marzo.
- (1903): *Paisajes*, Madrid, Imp. de A. Marzo.
- (1905): *Noches blancas*, Madrid, Imp. de A. Marzo.
- (1906): *Leyenda*, Madrid, Imp. de A. Marzo.
- (1910): *Reliquias*, Madrid, Lib. De Francisco Beltrán.
- (1912): *Epinicios*, Madrid, Lib. De Francisco Beltrán.
- (1924): *Plus Ultra*, Madrid, Lib. De Francisco Beltrán.
- (1926): *Epinicios. Segunda serie*, Madrid, Lib. De Francisco Beltrán.

- (1942): *Ante el Altar y en la Lid*, Madrid, Biblioteca Nueva.

#### OTROS LIBROS:

- (1907): *Ensayos de crítica histórica y literaria*, Imp. de A. Marzo.
- (s. f. [1908]): Heredia, José María de, *Los trofeos. Romancero y los Conquistadores de oro*, traducción en verso castellano y prólogo de Antonio de Zayas, Madrid, Lib. De Fernando Fe.
- (1912): *A orillas del Bósforo*, Madrid, Imp. de Juan Pueyo.

#### ARTÍCULOS:

- (1891): “La novela del P. Coloma”, *El Heraldo de Madrid*, Año II, nº 166, martes 14 de abril de 1891.
- (1985): *El Conde Duque de Olivares y la decadencia española. Conferencia dad en el Ateneo de Madrid el día 4 de junio de 1895 por Antonio de Zayas, Licenciado en Derecho*, Madrid, Imp. de Ezequiel Solís.
- (1903): “Góngora”, *Helios*, Madrid, nº 3, pp. 359-361.
- (1909): “*La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa”, en “Opiniones sobre la primera edición de este libro”, en Villaespesa, Francisco, *La copa del rey de Thule*, Madrid, Imp. de Juan Pueyo, 3ª ed., pp. 179-180.
- (1906): “Santillana”, *Ateneo*, Madrid, 2 de febrero de 1906.
- (1907): “Habla el poeta”, *Renacimiento*, Madrid, nº VIII, octubre de 1907, pp. 516-517.
- (1909): “*El filósofo y la tiple*. Novela por D. Luis Valera, Marqués de Villasinda”, *Faro*, Año II, nº 54, p. 2.
- (1912): “En la muerte de Menéndez Pelayo”, *Cultura hispanoamericana*, Madrid, p. 22.
- (1913): “El fanatismo”, *La Lectura*, nº 144, pp. 121-129.
- (1922): “Opiniones sobre obras del mismo autor”, en Jiménez Rueda, Julio, *Bajo la cruz del sur*, México, Librería Editorial de Manuel Mañón, p. 176.

#### POEMAS EN REVISTAS:

- (1891): “Amor y borrasca (Soneto)”, *El Álbum Ibero Americano*, Año IX, Madrid, 14/4/1891, p. 164.
- (1891): “A Granada (Oda)”, *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, Año IX, 30/4/1891, p. 188.
- (1891): “Ración de vista”, *El Álbum Ibero Americano*, Año IX, Madrid, 30/5/1891, s.p. [Portada Num. 20).
- (1891): “Amor, impaciencia y duda (Soneto)”, *El Álbum Ibero Americano*, Año IX, Madrid, 30/7/1891, p. 6.
- (1892): “Al duque de Rivas. Soneto”, *El Heraldo de Madrid*, Año III, nº 437, martes 12 de enero de 1892.
- (1892): “A Calderón. Soneto”, *El Álbum Ibero Americano*, Año X, Madrid, 7/2/1892, p. 58.
- (1892): “A la Libertad (Oda)”, *El Álbum Ibero Americano*, Año X, Madrid, 14/11/1892, p. 217.
- (1892): “Las cuentas del Gran Capitán (Romance)”, *El Álbum Ibero Americano*, Año X, Madrid, 30/11/1892, pp. 237-238.
- (1893): “A Juan de Lanuza (Oda)”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XI, Madrid, 22/1/1893, pp. 33-34.
- (1893): “A las pirámides de Egipto (Oda)”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XI, Madrid, 22/2/1893, pp. 81-82.
- (1893): “Tu sí. Soneto”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XI, Madrid, 7/4/1893, p. 152.
- (1893): “A Granada. Soneto”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XI, Madrid, 7/5/1893, p. 201.
- (1894): “Anhelo”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XII, Madrid, 7/5/1894, pp. 200-201.
- (1894): “El cementerio”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XII, Madrid, 30/10/1894, p 190.
- (1895): “Invocación”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XIII, Madrid, 28/2/1895, p. 93-94.

- (1895): “Moraima. Leyenda morisca”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XIII, Madrid, 22/10/1895, pp. 464-466.
- (1902): “La Infanta María Teresa de Austria”, *Revista Ibérica*, Madrid, Año I, 15 de julio de 1902, p. 27.
- (1903): “Ante un retrato de Carlos V”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XXI, Madrid, 7/10/1903, p. 441.
- (1904): “El Pardo”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XXII, Madrid, 14/1/1904, p. 21.
- (1904): “Convento”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XXII, Madrid, 22/11/1904, p. 33.
- (1906): “A SS. MM. Los reyes Don Alfonso y Doña Victoria, en sus bodas”, *La Época*, lunes 25 de junio, p. 3.
- (1907): “Celos”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XXV, Madrid, 22/4/1907, p. 176.
- (1907): “Amor y borrasca”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XXV, Madrid, 22/5/1907, p. 224.
- (1907): “A Granada (Oda)”, *El Álbum Ibero Americano*, Año XXV, Madrid, 22/6/1907, p. 272.
- (1907): “Habla el retrato de Pantoja”, *Renacimiento*, Madrid, nº VIII, octubre de 1907, p. 519.
- (1908): “*Conceptos nobles, bajo tersa forma*”, en “Poetas del Día. Antonio de Zayas”, *El Liberal*, sábado 7 de marzo de 1908.
- (1910): “Nostalgia”, *Por esos mundos*, Año XI, nº 180, Enero 1910, p. 14.
- (1910): “Década moderada”, *Por esos mundos*, Año XI, nº 183, abril 1910.
- (1910): “A través de Castilla”, *Por esos mundos*, Año XI, nº 185, junio 1910, p. 188.
- (1910): “A Manuel Machado”, *El Globo*, martes 2 de agosto de 1910, p. 1.
- (1910): “Don Pedro de Franqueza”. Conde de Villalonga”, nº extraordinario de *El Cuento Semanal*, 30 de diciembre de 1910, año IV, nº 209, s. p.
- (1919): “Abanicos”, en “Los poetas del día”, *La Libertad*, 16/12/1919, p. 4.
- (1922): “Pedro de Alvarado”, *Raza española: revista de España y América*, “Páginas de homenaje a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza”, pp. 37-39.
- (1933): “*Ante bufete de tallado roble*”, en “Comentario al libro del insigne Villarrutia *España en el Congreso de Viena*”, *La Época*, martes 25 de abril de 1933, p. 4.
- (1934): “En la fiesta de Pentecostés”, *El Siglo Futuro*, sábado 19 de mayo de 1934.

- (1934): “San Ignacio de Loyola”, *El Siglo Futuro*, martes 31 de julio de 1934.
- (1935): “Domingo de Ramos”, *La Época*, 13 de abril de 1935, p. 3.
- (1935): “A San Antonio de Padua”, *El Siglo Futuro*, jueves 13 de junio de 1935, p.9.
- (1935): “Acrósticos”, *La Época*, 25 de junio de 1935, p. 3.
- (1935): “En el centenario de Su Santidad el Papa Pío X”, *La Época*, 14 de agosto de 1935, p. 2.
- (1936): “Acróstico. Bécquer”, *La Época*, 11 de marzo de 1936, p. 3.
- (1936): “Dos sonetos a Lope”, *La Época*, 27 de agosto de 1935, p. 1.

#### TRADUCCIONES:

- (1905): Snoilsky, Carl, “Traducciones de Snoilsky”, en Zayas, Antonio de (1905): *Noches blancas*, Madrid, Imp. de A. Marzo, pp. 155-241.
- (1905): Gripenberg, Bertel, “Traducciones de Gryppenbergr”, en Zayas, Antonio de (1905): *Noches blancas*, Madrid, Imp. de A. Marzo, pp. 243-276.
- (1907): Heredia, José María de, “El viejo orífice”, *Renacimiento*, Madrid, nº VIII, octubre de 1907, p. 518.
- (s. f. [1908]): Verlaine, Paul, “XCVI”, en Verlaine, Paul, (s. f. [1908]): *Fiestas galantes; Poemas saturnianos, La buena canción, Romanzas sin palabras, Sabiduría, Amor, Parábolas y otras poesías*. Prefacio de François Coppée. Traducidas al castellano por Manuel Machado. Prólogo de Enrique Gómez Carrillo. Madrid, F. Beltrán, pp. 130-136<sup>469</sup>.
- (s. f. [1908]): Heredia, José María de, *Los trofeos. Romancero y los Conquistadores de oro*, traducción en verso castellano y prólogo de Antonio de Zayas, Madrid, Lib. de Fernando Fe.
- (1909): Lovio, Ferdinand, “Ella” y “Al público”, *Heraldo de Madrid*, martes 6 de abril de 1909, p. 1.
- (1913): Heredia, José María de, “El olvido”, “Ninfea”, “El rapto de Andrómeda”, “Villula”, “La Dogaresa” y “Los Conquistadores”, en Díez-Canedo, Enrique y

---

<sup>469</sup> Sobre la traducción de las ocho composiciones de la sección “XCVI” del libro *Sagesse* de Verlaine, advierte Manuel Machado en nota a pie de página: “Esta admirable traducción es de mi amigo el poeta Antonio de Zayas. La hallo tan justa, tan exacta y tan verlainiana, que me releva de hacer otra”.



- Fortún, Fernando (eds.) (1913): *La poesía francesa moderna. Antología*, Madrid, Renacimiento.
- (1913): Rostand, Edmond, “Himno al Sol”, en Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (eds.) (1913): *La poesía francesa moderna. Antología*, Madrid, Renacimiento.

#### ANTOLOGÍAS:

- (1980): *Antología poética*, ed. crítica de J. M. Aguirre, Exeter, University of Exeter.
- (2005): *Obra poética*, ed. crítica de Amelina Correa, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

#### ANTOLOGÍAS COLECTIVAS:

- (1906): *La corte de los poetas*, ed. de Emilio Carrere, Madrid, Pueyo.
- (1908): *La nueva musa*, ed. de Eduardo de Ory, Madrid.
- (1914): *Parnaso español contemporáneo. Antología completa de los mejores poetas*, ed. de José Brissa, Barcelona, Maucci.
- (1946): *Antología de poetas españoles contemporáneos en Lengua Castellana*, ed. de César González Ruano, Madrid, Gustavo Gili.
- (1978): *Poesía modernista española*, ed. de Ignaci Prat, Madrid, Cupsa, 1978.
- *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, ed. de J. M. Aguirre, Zaragoza, Ebro, 4ª ed.
- (1986): *Diwan modernista. Una visión de Oriente*, ed. de Abdellah Djbilou, Madrid, Taurus.
- (1988): *Antología de la literatura española del siglo XX*, ed. de Arturo Ramoneda, Madrid, Coloquio.
- (1989): *Poetas de Día: El Liberal (1908-1909)*, ed. de Allen Phillips, Barcelona, Editorial Anthropos.

- (1995): *Antología de la poesía española del siglo XX (1890-1939)*, ed. de Arturo Ramoneda, Madrid, Alianza Editorial.
- (1998): *Antología de la poesía modernista*, ed. de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Grupo Hermes Editora General.
- (2001): *Antología de la poesía macabra española e hispanoamericana*, ed. de Joaquín Palacios Albiñana, Madrid, Valdemar.
- (2004): *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*, ed. de Amelina Correa, Sevilla, Alfar.
- (2006): *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, ed. de Jorge Urrutia, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2008): *Antología de la poesía modernista española*, ed. de Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz Castro, Madrid, Castalia.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO DE ZAYAS

### LIBROS:

- Aguirre, J. M, *Antonio machado, poeta simbolista* (1982): Madrid, Taurus, 2ª ed. corr. y aum., [1ª ed. 1973].
- Aicardo, José Manuel (1905): *De literatura contemporánea (1901-1905)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- Alarcón Sierra, Rafael (1999): *Entre el Modernismo y la Modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Sevilla, Dip. de Sevilla.
- \_\_, “Introducción” a Machado, Manuel (2000).
- Alonso, Dámaso (1970): *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, pp. 545-546.
- Brotherson, Gordon (1976): *Manuel Machado*, Madrid, Taurus.
- Cansinos Assens, Rafael (1982): *La novela de un literato (1882-1914)*, Tomo I, ed. de Rafael M. Cansinos, Madrid, Alianza.
- Carrere, Emilio (1906): “Nota preliminar”, *La corte de los poetas*, ed. de Emilio Carrere, Madrid, Pueyo.

- Cervera Gil, Javier (2006): *Madrid en guerra. La ciudad clandestina, 1936-1939*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cuenca, Francisco (1925): *Biblioteca de autores andaluces contemporáneos*, La Habana, Tip. Moderna, vol. II, pp. 389-391.
- Díez-Canedo, Enrique (2004): *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
- *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (1924), Madrid, Espasa-Calpe, tomo LXX, p.1131.
- Foxá, Agustín de (2001): *Madrid de corte a checa*, prólogo de Jaime Siles, Barcelona, Editorial Planeta [1963].
- González Alonso, Pablo (1981): *Cartas a los Machado*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Ghirardo, Alberto (1943): *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.
- Gullón, Ricardo (1958): *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.
- Machado, Antonio (2001): *Prosas dispersas (1893-1936)*, ed. de Jordi Doménech, introducción de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Páginas de Espuma.
- Machado, José (1971): *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)*, Soria, Imp. Provincial.
- Machado, Manuel (2000): *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, ed. de Rafael Alarcón Sierra, Valencia, Pre-Textos.
- \_ (1994): *Poesía de guerra y posguerra*, ed. de Miguel d'Ors, Granada, Universidad de Granada, 2ª ed. corregida y aumentada [1992].
- Martín Asuero, Pablo (2005): *Viajeros hispánicos en Estambul; de la cuestión de Oriente al reencuentro con los sefardíes (1784-1918)*, Estambul, Isis.
- \_ (2003): *Estambul, el ejército otomano y los sefardíes en textos en español*, Estambul, Editorial Isis.
- Moral Roncal, Antonio Manuel (2001): *El asilo diplomático en la guerra civil española*, Madrid, Editorial Actas.
- Ors, Miguel d' (1994): *La "protohistoria poética" de Manuel Machado*, Albox (Almería), Batarro Grupo Literario.
- Ortiz de Pinedo, José (1949): *Viejos retratos amigos*, Madrid, SGEL, 1949.
- Pérez Ferrero, Miguel (1973): *Vida de Antonio y Manuel Machado*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe [1ª ed. 1952].

- Sánchez Trigueros (1974): Antonio, *Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*. *Cartas al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*, Granada, Universidad de Granada.
- Valera, Juan (1956): *Correspondencia de Don Juan Valera (1885-1905)*, ed. de Cyrcus C. DeCoster, Madrid, Castalia.
- \_ (1991): *Cartas a sus hijos*, Córdoba, Ed. Matilde Galera, Diputación de Córdoba.

#### ARTÍCULOS:

- Aguirre, J. M. (1974): “Antonio Machado y Antonio de Zayas. (Un texto olvidado de Antonio Machado)”, *Papeles de Son Armadans*, XIX, 75, nº 224-225, noviembre-diciembre de 1974, pp. 265-280.
- \_ (1980): “Introducción” a *Antología poética*, ed. crítica de J. M. Aguirre, Exeter, University of Exeter, pp. V-XXIV.
- Alarcón Sierra, Rafael (1993): “Manuel Machado y su traducción *in partibus infidelium* de Paul Verlaine”, *Voz y letra. Revista de Filología*, IV, 2, pp. 129-146.
- Almagro, Melchor (1903): “*Retratos antiguos*, por Antonio de Zayas”, en VV. AA. (1903: 275-276).
- Alarcón Sierra, Rafael (1998): “Entre modernistas y modernos (Del fin de siglo a Ramón). Ensayo de bibliografía biográfica”, en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Biografías literarias*, Madrid, Visor, pp. 145-225.
- Alonso de Cadenas, Ampelio (2008): “Amalfi, Duque de”, *Elenco de Grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Madrid, Ediciones de la Revista *Hidalguía*, cuadragésima primera edición, p. 84.
- Anónimo (1902): “*Joyeles bizantinos*”, *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid), 16 de junio de 1902.
- \_ (1902): “Libros nuevos. *Joyeles bizantinos*, por Antonio de Zayas”, *La Época*, miércoles 9 de junio de 1902.
- \_ (1903): “*Joyeles bizantinos*”, en VV. AA. (1903: 260).

- \_ (1903): “*Joyeles bizantinos*”, en VV. AA. (1903: 260).
- \_ (1903): “*Joyeles bizantinos*”, en VV. AA. (1903: 261).
- \_ (1903): “*Retratos antiguos*, por Antonio de Zayas”, en VV. AA. (1903: 273).
- \_ (1903): [Sin título], en VV. AA. (1903: 273-275).
- \_ (1905): “Noches blancas”, *La Época*, jueves 16 de febrero de 1905, p. 3.
- \_ (1905) “El poeta Heredia”, *El Liberal*, miércoles 4 de octubre de 1905.
- \_ (1907): “*Ensayos de crítica histórica y literaria*, por D. Antonio de Zayas”, *La Época*, jueves 2 de mayo de 1907, p. 3.
- \_ (1908): “*Fiestas galantes*, por Paul Verlaine; *Poemas saturnianos*, *La buena canción*, *Romanzas sin palabras*, *Sabiduría*, *Amor*, *Parábolas y otras poesías*. Precedidas de un Prefacio de François Coppée. Traducidas al castellano por Manuel Machado. Prólogo de Enrique Gómez Carrillo. Madrid, F. Beltrán, editor”, *La Lectura*, Año VIII, Tomo I, 1/1/1908.
- \_ (1908): “*Los Trofeos. Romancero. Los Conquistadores de Oro*, por José María de Heredia. Traducción en verso castellano y prólogo de Antonio de Zayas. librería de Fernando Fé, Madrid”, *La Lectura*, Año VIII, Tomo III, 1/9/1908, pp. 305-307.
- \_ (1908): “Gacetillas remitidas. *Los Trofeos*, por José María de Heredia, versión castellana de Antonio de Zayas”, *Nuestro Tiempo*, 1/11/1908
- \_ (1908): “¡El papel vale más! (Notas bibliográficas)”, *Gedeón*, Año XIV, nº 681, 13/12/1908.
- \_ (1909): “*Los Trofeos*, de D. José María de Heredia. Traducción de Antonio de Zayas”, *La Época*, martes 5 de enero de 1909.
- \_ (1909): “Un poeta francés”, *Actualidades*, 14/4/1909.
- \_ (1910): “Antonio de Zayas”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid 21 de febrero de 1910.
- \_ (1910): “Los libros. Notas bibliográficas: *Reliquias*, sonetos de Antonio de Zayas”, *Europa* (Madrid), Año I, nº 6, 27 de marzo de 1910.
- \_ (1910): “Antonio de Zayas”, *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid), 21 de febrero de 1910.
- \_ (1910): “Nuevo libro de Zayas”, *Nuevo Mundo*.
- \_ (1913): “*A orillas del Bósforo*, por D. Antonio de Zayas”, *La Época*, jueves 13 de febrero de 1913, p. 3.

- \_ (1924): “Noticias de libros y revistas. *Plus Ultra*”, *ABC*, sábado 1 de marzo de 1924, p. 25.
- \_ (1924): “Un monumento a José María de Heredia”, *Los Lunes de El Imparcial*, 20/1/1924, p. 3.
- \_ (1924): “Un libro de Zayas, *Plus Ultra*”, *La Libertad*, 22/5/1924, p. 5.
- \_ (1926): “*Epinicios*, poesías de Antonio de Zayas”, *Heraldo de Madrid*, 23 de febrero de 1926.
- Antón del Olmet, Fernando de (1903): “*Joyeles bizantinos*”, en VV. AA. (1903: 250-254).
- Araujo Costa, Luis (1925): “José María de Heredia”, *La Época*, lunes 19 de octubre de 1925.
- Ballesteros de Martos (1924): “*Plus Ultra*, por Antonio de Zayas”, *El Sol*, 2 de octubre de 1924, p. 6.
- Benot, E. (1903): “*Joyeles bizantinos*”, en VV. AA. (1903: 233-243).
- Bueno, Manuel (1903): [Sin título], en VV. AA. (1903: 276-284).
- Bueno, Quintiliano (1903): “*Retratos antiguos*, por Antonio de Zayas”, en VV. AA. (1903: 271-272)
- Cejador y Frauca, Julio (1973): *Historia de la lengua y la literatura castellana (comprendidos los autores hispanoamericanos) (época regional y modernista)*, Madrid, Gredos, p. 220 [1ª ed., Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, tomo X, 1919].
- Correa, Amelina (2003): “Un poeta parnasiano de raíces granadinas: Antonio de Zayas Beaumont”, *Extramuros. Revista literaria*, Granada, Año VIII, nº 32, diciembre de 2003, pp. 24-27.
- \_ (2005): “Introducción” y “Bibliografía” de Zayas, Antonio de, *Obra poética*, ed. crítica de Amelina Correa, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- \_ (2005): “La experiencia del Oriente Bizantino. Vida y literatura del poeta Antonio de Zayas”, *El legado andalusí*, Granada, nº 23.
- \_ (2009): “Antonio de Zayas Beaumont: poeta parnasiano en las contradicciones del Modernismo”, *Magazine Modernista. Revista Digital del Modernismo*, 8, Febrero 2009, web.magazinmodernista.com.
- Cuenca, Francisco (1925): *Biblioteca de autores andaluces contemporáneos*, Tomo II, La Habana, Tip. Moderna, pp. 389-391.

- Darío, Rubén (s. f.): “Antonio de Zayas”, en *Semblanzas*, en *Obras completas*, ordenadas y dirigidas por Alberto Ghirardo, volumen XV, Ávila, Biblioteca Rubén Darío, pp. 69-73.
- \_ (1920): “Nuevos poetas de España”, en *Opiniones*, Madrid, Mundo Latino, [1ª ed., Madrid, F. Fé, 1906].
- Díez-Canedo, Enrique (1918): “Literatura castellana III”, *Revista General*, Año II, nº 9, 1/4/1918.
- \_ (1925): “Traductores españoles de poesía extranjera”, *La Nación*, 7/6/ 1925.
- \_ (1965): “La tradición de la poesía aristocrática en España”, en *Estudios de poesía española contemporánea*, México, Joaquín Martiz, p. 115-117.
- Don Ramiro (1903): “Joyeles bizantinos”, en VV. AA. (1903: 254-258).
- \_ (1903): “Retratos antiguos”, *La Época*, martes 13 de enero de 1903, p. 2.
- *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (1924): “Zayas, Antonio de”, Madrid, Espasa-Calpe, Tomo LXX, pp. 1131.
- Fernández Almagro, Melchor (1942): “Ante el Altar y en la Lid, por el duque de Amalfi”, *ABC* (Madrid), 5 de julio de 1942, p. 6.
- \_ (1948): “Antonio de Zayas, duque de Amalfi”, *En torno al 98. Política y Literatura*, Madrid, Jordan, pp. 181-184.
- Fernández de Betancourt, Francisco (1907): “La familia de Zayas en Granada”, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa real y grandes de España*, Madrid, Establecimiento Tip. de Jaime Rates, VII, pp. 279-315.
- F. N. L. (1904): “Paisajes, por Antonio de Zayas”, *ABC*, 20 de enero de 1904.
- Gómez de Baquero, E. (1905): “Revista Literaria. Varios poetas”, *El Imparcial*, lunes 21 de mayo de 1905, p. 3.
- \_ (1907): “Ensayos de crítica histórica y literaria, por Antonio de Zayas”, *Los Lunes de El Imparcial*, lunes 22 de julio de 1907, p. 4.
- González García, Juana María (2007): “Antonio de Zayas: el mar, la fuente y el agua”, en Esteban, Ángel (ed.), pp. 401-420.
- González-Ruano, César (1999): “Conversación con Ricardo Calvo”, en *Las palabras quedan*, Madrid, Mapfre Vida, pp. 323-326 [1957].
- Garcés, Jesus Juan (1972): “A los veinticinco años de la muerte de Manuel Machado”, *ABC*, 16 de enero de 1972.

- García-Posada, Miguel (2005): “El escultor del idioma”, *ABC Cultural*, 19/2/2005, p. 13.
- González Ollé, Fernando (1982): “Antonio de Zayas, principal poeta del parnasianismo español”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, nº 4 pp. 129-145.
- Guerra, Ángel (1904): “Paisajes por Antonio de Zayas”, *La Lectura*, 1 de mayo de 1904, pp. 93-95.
- Gullón, Ricardo (1965): “La generación de 1936”, *Insula*, Madrid, nº 224-225, julio-agosto, 1965.
- \_ (1974): “Recuerdo de Manuel Machado”, *Peñalabra*, Santander, nº 22, primavera de 1974, p. 11.
- \_ (1993): *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Tomo II, nº 153, Madrid, Alianza, p. 1767.
- J. (1913): “A orillas del Bósforo, por Antonio de Zayas”, *La Lectura*, nº 145, enero de 1913, pp. 306-309.
- Jiménez Tejada, T. (1907): “Ensayos de crítica histórica y literaria, por Antonio de Zayas”, *Revista católica de las cuestiones sociales*, Año XII, septiembre de 1907
- Machado, Antonio (2001): “Antonio de Zayas. Joyeles bizantinos.- Retratos antiguos”, en *Prosas dispersas*, Madrid, Páginas de espuma.
- \_ (2001): “Noches blancas. Antonio de Zayas”, en Machado (2001).
- Machado, Manuel (1903): “Retratos antiguos, por Antonio de Zayas”, en VV. AA. (1903: 262-266) [1902].
- \_ (1945): “La vocación de los escritores. ¿Cuándo, cómo y por qué comenzó a dedicarse a la literatura?”, *La Estafeta Literaria*, Madrid, 24, 5 de abril de 1945, p. 22.
- \_ (2000): “Paisajes de Antonio de Zayas”, en Machado (2000: 353-357)
- Martín Asuero, Pablo (1997): “Antonio de Zayas y los judíos otomanos”, *Raíces. Revista Judía de Cultura* (Madrid), nº 32, pp. 61-64.
- Mansberger Amorós, Roberto (1992): “Un parnasiano español bajo el signo de Heredia: Antonio de Zayas y Beaumont, duque de Amalfi”, *Revista de Literatura*, Madrid, nº 108, pp. 619-637.
- Miró, Emilió (1997): “Manuel Machado y la pintura”, *Quimera* (Barcelona), nº 155, febrero de 1997, pp. 46-51.



- Mogrobejo, Endika de, “Zayas” (1999): en *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*, Bilbao, Mogrobejo-Zavala, tomo XIV, pp. 178-190.
- Navarro Domínguez, Eloy (1995): “La pintura como referente en Manuel Machado y Antonio de Zayas”, en Ruhstaller, Stefan (ed), *Crisol de estudios filológicos*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 241-286.
- Nebot Nebot, Vicente José (2010): “Antonio de Zayas: un poeta aristócrata ante la Guerra Civil (1936-1939)”, en L. Meseguer, S. Fortuño, E. Nos, J. L. Porcar (eds.), *La cultura exiliada*, Publicacions de la Universitat Jaume I; Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló, pp. 191-207.
- \_ (2010): “La “protohistoria poética” de Antonio de Zayas”, *EPOS. Revista de Filología* (Madrid), XXVI, pp. 125-142.
- Núñez, Antonio (1966): “En torno a las figuras del 98. Antonio Machado en los recuerdos de Ricardo Calvo”, *Ínsula* (Madrid), XXI, nº 236-237, julio-agosto de 1966, p. 8.
- Ocon, Enrique de (1910): “Insultos a Febo”, *Madrid cómico*, 7/5/1910.
- Ortega, José y Moral Celia del (1991): “Zayas, Antonio de”, *Diccionario de escritores granadinos (siglos VIII-XX)*, Granada, Universidad de Granada/Dip. de Granada, p. 206.
- Pardo Bazán, Emilia (1973): “Le mouvement littéraire en Espagne. Les poètes espagnols du XX siècle”, *Obras completas. III*, Madrid, Aguilar [*La Revue* (París), 1906].
- Pedraza, Felipe B. y Rodríguez, Milagros (2001): “Antonio de Zayas”, en Pedraza (2001: 283-286).
- Peñaranda, Carlos (1902): [Sin título], *El Globo*, 6 de julio de 1902, p. 2.
- Pérez de Ayala, Ramón (1903): “Retratos antiguos”, en VV. AA. (1903: 266-270).
- Phillips, Allen W. (1989): “Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio de Zayas)”, *La Torre*, San Juan de Puerto Rico, *Homenaje a Ricardo Gullón. Actas Universidad de California, Davis, 1 al 4 de mayo, 1988*, III, nº 10, abril-junio de 1989, pp. 259-279.
- \_ (1989): “Estudio introductorio”, *Poetas de Día: El Liberal (1908-1909)*, Barcelona, Editorial Anthropos.

- Primo, Carlos (2010): “Calas en torno a la visión orientalista de Antonio de Zayas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (Madrid), nº 28, pp. 153-184.
- Río, Carlos del (1903): [sin título] en VV. AA. (1903: 258-259).
- Ródenas, Miguel A. (1904): “Paisajes, por Antonio de Zayas”, *Revista Contemporánea*, marzo de 1904, pp. 379-380.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2013): “La Junta Iconográfica Nacional (1876-1961) y el retrato del poder”, en Mínguez, Víctor (ed.) (2013): *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Salcedo Ruiz, Ángel (1917): *La literatura española. Resumen de Historia Crítica*, Madrid, Tip. Artística, p. 584.
- Valbuena, Antonio de (1911): “Espiguelo. I. Chocolate de patronas”, en *Corrección fraterna*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos.
- Villar, Emilio H. del (1908): “Los Trofeos de Heredia”, *Nuevo Mundo*, 26/11/1908.
- Villena, Luis Antonio de (2002): “Un parnasiano español, Antonio de Zayas, entre el modernismo y la reacción”, *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2002, pp. 103-113 [*Ínsula*, Madrid, nº 415, junio de 1981, p. 3].
- \_ (2005): “Modernismo y reacción”, *El País*, 20 de agosto de 2005.
- VV. AA (1903): “Juicios emitidos por la prensa sobre libros del autor”, en *Zayas*, 1903: 231:284.
- Zeda (1902): “Joyeles bizantinos, por Antonio de Zayas”, *La Lectura*, 1/9/1902, pp. 87-88.
- \_ (1902): “Retratos antiguos, por Antonio de Zayas”, *La Lectura*, 1/9/1902, pp. 374-375.

## OBRAS LITERARIAS CITADAS

- Alberti, Rafael (2004): *A la pintura*, Madrid, Alianza Editorial [1945].
- Aurevilly, Barbey D' (2002): *Las diabólicas*, Madrid, Alianza Editorial [1874].
- Azorín (2000): *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva [1901].
- Banville, Théodore (1890): *Ouvres de Théodore de Banville*, Alphonse Lemerre, éditeur.
- Baudelaire, Charles (1999): *Crítica literaria*, Visor, Madrid.
- \_ (2000): *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- Carducho, Vicente (1979): *Diálogos de la pintura*, edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Turner [1633].
- Casal, Julián del (2001): *Poesía completa y prosa selecta*, Madrid, Verbum.
- Cernuda, Luis (2003): *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra.
- Darío, Rubén (1956): *Los raros. Cabezas*, Madrid, Aguilar [1896].
- \_ (1999): *Poesía*, introducción de Pere Gimferrer, Barcelona, Planeta.
- \_ (2003): *Autobiografía de Rubén Darío*, Barcelona, Linkgua ediciones S. L.
- \_ (2007): *Azul.... Cantos de vida y esperanza*, edición de Álvaro Salvador, Madrid, Austral.
- Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (eds.) (1994): *La poesía francesa moderna. Antología*, Gijón, Universos [1913].
- \_ (2001): *Poesías*, edición de Andrés Trapiello, Granada, Comares.
- \_ (2004): *Obra crítica*, introducción y selección de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
- \_ y Fortún, Fernando (1994): *La poesía francesa moderna. Antología*, Gijón, Universos [1913].
- Gautier, Théophile (1880): *Tableaux a la plume*, París, G. Charpentier.
- \_ (1970): *Poesies completes*, París, Nizet.
- \_ (1998): *Viaje a España*, edición de Jesús Cantera, Madrid, Cátedra [1840].
- \_ (2007): *Poemas*, traducción e introducción de Carlos Pujol, Valencia, Pre-Textos.
- \_ (2008): *Mademoiselle de Maupin*, traducción de Carlos de Arce, Barcelona, Debolsillo [1834].

- Góngora, Luis de (1992): *Sonetos completos*, edición de Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Castalia.
- Hoyos y Vinent, Antonio de (1998): *El pecado y la noche*, Madrid, Ágata.
- Huysmans, Joris-Karl (2002): *Allá lejos*, traducción de Guillermo López Gallego, Madrid, Valdemar [1891].
- \_ (2007): *A contrapelo*, edición y traducción de Juan Herrero, Madrid, Cátedra [1884].
- Iglesias, Claudio (ed.) (2007): *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Vega, Lope de (1998): *Rimas humanas y otros versos*, ed. de A. Carreño, Barcelona, Crítica.
- Isle-Adam, Villiers de L' (2001): *Axel*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- Jiménez, Juan Ramón (1999): "Textos inéditos", en Crespo, Ángel (1999).
- \_ (1998): *Libros en prosa*, Madrid, Aguilar.
- Lorrain, Jean (2006): *Monsieur de Bougrelon*, Capellades, traducción de Lola Bermúdez Medina, Cabaret Voltaire [1897].
- \_ (s. f.): *El señor de Phocas*, versión castellana de Carlos de Batle, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas.
- \_ "Ophelius" [1893], en Iglesias, Claudio (ed.) (2007).
- Machado, Manuel y Antonio (1984): *Obras completas*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva.
- Machado, Antonio (2005): *Obras Completas*, Barcelona, RBA Coleccionables.
- Machado, Manuel (2007): *Antología poética*, Madrid, Alianza Ed.
- Mérida, José Ramón (ed.) (1899): "Corona poética de Velázquez", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año III, Agosto y septiembre de 1899, nums. 8 y 9, pp. 493-508.
- Móreas, Jean (1907): *Premières Poésies: 1883-1886*, París, Société du Mercure de France.
- Pacheco, Francisco (1985): *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, Sevilla, Diputación de Sevilla [1599].
- Reina, Manuel (2005): "Poesía completa", en Reina López, Santiago (2005).
- Rimbaud (2001): *Poesías completas*, Madrid, Cátedra.

- Rossetti, Dante Gabriel (1977): *Poems*, edición de Oswald Doughty, London: Dent; New York: Dutton, Everyman's Library.
- Samain, Albert (1993): *El jardín de la Infanta*, versión de Carlos Pujol, Granada, Comares [1893].
- Unamuno, Miguel de (1967): *Obras completas*, Madrid, Escelicer.
- Valencia, Guillermo (1919): *Sus mejores poemas*, Madrid, Ed. América.
- Valle-Inclán, Ramón del (1988): *Sonata de primavera. Sonata de estío*, Madrid, Espasa Calpa [1904 y 1903].
- Verlaine, Paul (2003): *Obra poética*, II tomos, San Cugat del Vallet (Barcelona), Ediciones 29, sexta edición [1977].
- Verdugo, Manuel (1989): *Estelas y otros poemas*, Madrid, Gobierno de Canarias.
- Villaespesa, Francisco (1954): *Poesías completas*, II volúmenes, Madrid, Aguilar.
- Villena, Luis Antonio (ed.) (2005): *Poesía simbolista francesa*, Madrid, Gredos.
- Wilde, Oscar (2009): *Cuentos completos*, Madrid, Espasa-Calpe.

## 5. ANEXOS

- Expediente personal



Antonio de Zayas (Aguirre, 1980)



Antonio de Zayas (Correa, 2005)



Antonio de Zayas (ABC, 20 de enero de 1904)

PERSONAL		MINISTERIO DE ESTADO										N.º Z - 2.									
Don Antonio de Zayas y Beaumont		natural de										prov.º de									
nacido el 3 de septiembre		de 1871										Ingresó el 29 de mayo					de 1892 con el número 8.				
Categorías	Situaciones y destinos	Fecha de los nombramientos			Fecha de posesiones			Fecha de ceses			Licencias		Tiempo de servicio activo		Observaciones						
		Desde el	Hasta el		Desde el	Hasta el		Desde el	Hasta el	Parciales	Totales										
Aspe. Agregado	Ministerio	29	V	892	27	VI	892	1	II	896											
Agregado	"	1	II	896	1	II	896	31	XII	896											
Secretario 3ª	Istambul	21	XII	896	1	II	897	30	VII	898											
"	París	28	VI	898																	
"	Ministerio	7	VII	898	21	VIII	898	1	VII	902											
Secretario 2ª	"	24	VI	902	1	VII	902	15	X	902											
"	Estocolmo	10	X	902	20	XII	902	28	IX	903	20	7	03	28	9	03					
"	"com.ElHaya	28	IX	903	30	IX	903	12	I	904											
"	Estocolmo	11	I	904	14	I	904	19	VII	904											
"	S.Peterburgo	22	VI	904	23	VIII	904	6	III	905	13	12	04	6	3	05					
"	"com.Berna	6	III	905	21	IV	905	25	II	906	18	11	05	25	2	06					
"	Berlín	25	II	906																	
"	Ministerio	9	III	906	1	IV	906	15	VIII	909											
Secretario 1ª	"	1	VIII	909	16	VIII	909	14	II	913											
Mtr. Residente	"	14	II	913	14	II	913	1	III	913											
"	Cesante	17	II	913	2	III	913	1	I	914											
"	"com.Ministº	1	I	914	1	I	914	30	VI	914											

Mod. 4147 - OMBUDSMAN Y MINISTROS

ZAYAS Y BEAUMONT (ANTONIO DE)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Categorías	Situaciones y destinos	Fecha de los nombramientos			Fecha de posesiones			Fecha de ceses			Licencias		Tiempo de servicio activo		Observaciones
		Desde el	Hasta el		Desde el	Hasta el		Desde el	Hasta el	Parciales	Totales				
Mtro. Residente	Estocolmo	22	VI	914	22	VII	914	20	X	917					
Mtro. Pª 1ª	Méjico	28	IX	917	20	II	918	31	I	920					
"	Bucarest	13	XI	919	4	IV	920	31	VII	924					
"	Viena	1	VII	924	14	VIII	924	31	VIII	926					
Embajador	Buenos Aires	26	VII	926	30	XI	926	31	I	928					
"	Disponible	15	XII	927	1	II	928	23	IX	932					
"	Jubilado	23	IX	932											

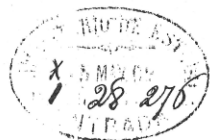
Relación de categorías, destinos, fechas de nombramientos, posesiones y ceses de Antonio de Zayas en el Ministerio de Estado. (Expediente personal)

N. 2.770.927



*Don Antonio de Zayas*

Excmo Sr. Ministro de Estado.



*N. 143*

Don Antonio de Zayas y Beaumont natural de Madrid, de 19 años, soltero y domiciliado en la calle de Fuencarral n.º 80 como consta en la cédula personal que acompaña deseando ingresar en el cuerpo de aspirantes a agregados de ese ministerio, cuya convocatoria salió en la Gaceta del 22 de Abril p. pto, y contando con los documentos que a continuación se expresan;

Partida de Bautismo  
Título de Bachiller, y  
certificación de no haber sido suspendido en ninguna asignatura del bachillerato,

A. V. B. suplique se digné admitirle a examen de los idiomas ~~francés~~ italiano y francés que no duda obtener de la bondad de V. B. cuya vida que Dios muchos años. Madrid 6 de Mayo de 1892

Excmo. Sr.  
Antonio de Zayas

Instancia de Antonio de Zayas en la que solicita ser admitido a examen de francés e italiano, con objeto de ingresar en el Cuerpo de Aspirantes a Agregados Diplomáticos (6 de mayo de 1892). (Expediente personal)



A don Antonio de Zayas y Beaumont.  
París 29 de Mayo de 1892.

El Rey (q. D. G.) y en su nombre S. M.  
la Reina Regente del Reino tomando en  
consideración las calificaciones obtenidas  
por V. en los exámenes que para el in-  
greso en la Carrera Diplomática y en  
virtud del Real Decreto de 20 de Abril último  
se han verificado en este Ministerio, ha  
sido a bien nombrarle aspirante a Ape-  
gado Diplomático, con destino a este  
Ministerio, señalándole el n.º ocho  
con que deberá figurar en el escala-  
ron de dicha clase

De Real orden de satisfacción  
Dios se  
servanta

*de*



Admisión de Antonio de Zayas en el Cuerpo de Aspirantes a Agregados Diplomáticos (23 de mayo de 1892). (Expediente personal)

LEGACION DE ESPAÑA,  
EN  
CONSTANTINOPLA  
Y  
ATENAS

N<sup>o</sup> 60

Subsecretaria Exmo. Señor

Muy Señor mío: Tengo el  
sentimiento de anunciar a V. E. la  
triste desgracia ocurrida al secretario  
de esta Legación Sr. Zayas. Fue ayer  
a una excursión a caballo con varios  
amigos y tuvo la mala suerte de ca-  
erse fracturándose la base del cra-  
nio y perdiendo por consiguiente el sentido.

En este lamentable estado sus com-  
pañeros de expedición le llevaron a lo  
hospital mas cercano al sitio de la ca-  
tastrofe y allí le hicieron la prime-  
ra cura. Avisado que fui a los  
pocos momentos me trasladé al men-

Carta de la Legación de España en Constantinopla y Atenas al Exmo Señor Ministro de Estado, firmada por la Subsecretaría, 16 de junio de 1898, en la que se relata el grave accidente sufrido por Antonio de Zayas al caer de su caballo a tres kilómetros de Estambul. (Expediente personal)

como <sup>o</sup> <sup>o</sup> sin conocimiento y rodeado de sus afligidos compañeros de expedición y de los médicos. Entre estos el celebre cirujano Cambours, gloire que aqui es considerado como el mejor del Imperio. Despues de enterarme de todos los detalles y de la gravedad del caso, le dije al famoso cirujano que para mi tranquilidad y la de los padres del herido, creia conveniente que un sacerdote catolico le administrase los ultimos sacramentos. En efecto se presentó poco despues un cura Italiano y cumplió con aquel tristisimo deber.

Los medicos me manifestaron entonces era absolutamente necesario dejar al cuidado de la ciencia al enfermo y que abandonasen su habitacion los alli reunidos.

Así se hizo quedando yo solo con los médicos y las hermanas de la caridad rusas. El D.<sup>o</sup> Cam- bouroglou medico de cabecera me dijo "el caso es grave, gravísi- mo, pero no desesperes de comba- tirlo con esperanzas de triunfo." Se resolvió un <sup>plan</sup> curativo y Dios so- lo sabe lo que resultará. Hace 24 horas que sucedió la horrible caída y el enfermo aún no reco- bió el sentido. Los médicos di- cen podría durar este estado algunos días.

No tengo palabras para elo- giar el esmero del Director y her- manas de la caridad del hospital ruso. Todo lo que se diga sería poco para expresar sus amabili- des. El enfermo tiene que quedar- se en aquel local, por orden es-

que se resolviese de una o otra  
manera la triste situación de  
mi amigo Gayas.

El Sultan me ha man-  
dado un médico para que no se  
separe del enfermo. Las autori-  
dades locales todas se infor-  
man con interés del estado del  
herido. Los colegas igualmente  
todos dan muestras de cariño-  
so compañerismo, y los habitan-  
tes de Dera me manifiestan  
sus simpatías. Estoy reconoci-  
disimo a todos y tanto Gayas  
como yo hemos recibido pen-  
sas inequívocas de singular  
deferencia y afecto.

Tendré a V.E. al cor-  
riente del curso de la enfer-  
medad.

Dios

ATENAS

guarde a V.E. muchos años.  
Constantinopla 16 de Junio de 1898.

Excmo Señor

B. L. m. de V.E.

su mas atento y seguro servidor,

Alvarado, de Campesegua

Al Excmo  
Señor Ministro de Estado

— — —

27-  
Al Señor Don Antonio de Zayas y Beaumont,  
Secretario de tercera clase, en este Ministerio.  
Madrid, 24 de Junio de 1902.

Subsecretaria

Hecho lo personal

S. M. el Rey - g. d. g., en aten-  
ción a las circunstancias que concurren en  
él, ha tenido a bien ascenderle a secre-  
tario de 2.ª clase, y destinarle, con esta  
categoría al Ministerio de Estado, donde  
percibirá el sueldo personal de cinco  
mil pesetas anuales, que se asignan a  
dicho cargo en el Presupuesto vigente; en  
la inteligencia de que este nombramiento  
corresponde al segundo turno que el  
artículo VIII, título I, de la Ley orgánica  
de la Carrera diplomática, señala al ascenso  
por rigurosa antigüedad entre los funcio-  
narios de la clase inmediata.

De Real orden, lo digo a V. para su  
conocimiento, advirtiéndole que deberá

abonar en Subsecretaria lo devuelto  
del correspondiente título.

Dios etc

Minuto

Alejo del Río

Traslado:

Ordenador

Habilitado

H. M.



Ascenso de Antonio de Zayas a Secretario de 2ª clase y destinado al Ministerio de Estado (24 de junio de 1902). (Expediente personal)

Anexo al despacho n.º 143

EMBAJADA DE ESPAÑA  
SAN PETERSBURGO

Excmo. Señor:

Muy Señor mío:

Estando próxima á espirar la licencia que disfruta el Primer Secretario de esta Embajada de S. M., Señor Don Silvio Fernandez Vallin, y habiendome enarecido el facultativo que me asiste la mayor urgencia posible en acudir á climas mas benignos para atender al restablecimiento de mi quebrantada salud, tengo la honra de suplicar á V. E. tenga la bondad de concederme dos meses de licencia reglamentaria, anticipando mi solicitud á la ya cercana fecha del regreso del Señor Vallin, á fin de poseer la alta autorizacion de V. E. para ausentarme, de suerte que me permita empre-

Carta de Antonio de Zayas dirigida al Exmo Señor Ministro de Estado, escrita en San Petersburgo en noviembre de 1904, solicitando una licencia. (Expediente personal)



der mi tan necesario viaje tan pronto como el Primer Secretario de esta Embajada se halle de regreso en esta Capital.

Dios guarde á V. S. muchos años  
San Petersburgo  $\frac{9}{22}$  de Noviembre de 1904.

Excmo. Señor:

B. L. M. de V. S.

su mas atento seguro servidor

Antonio de Jazas.

Excmo. Señor

Ministro de Estado

X<sup>o</sup>

X<sup>o</sup>

X<sup>o</sup>



LEGACION DE ESPAÑA  
MEXICO

Número. 81

CANCILLERIA.

Excmo. Señor.

May Señor mío:—Tengo la honra de elevar a conocimiento de V.E., que anexé a la Real Orden num.44 de 30 de Marzo último, he recibido el diploma de la Gran Cruz de la Estrella Polar, con que me ha honrado S.M. el Rey de Suecia, a cuyo Gobierno tuve ya la honra de dar las gracias en el momento en que me fueron entregadas las insignias a mi salida de Stockholmo.

Dios guarde a V.E.muchos años.

México, 18 de Junio de 1918.

Excmo. Señor:

B. L. M. de V. E.

En mas atento y seguro servidor

El Duque de Amalfi

Excmo. Señor Ministro de Estado.

etc. etc. etc.

Carta de Antonio de Zayas, firmada como Duque de Amalfi y dirigida al Exmo Señor Ministro de Estado, en la que informa de la concesión de la Gran Cruz de la Estrella Polar con que le distingue el Rey de Suecia. (Expediente personal)

En atencion a las circunstancias que ocurren en Don Antonio Zayas y Beaumont, Duque de Amalfi, Mi Ministro Plenipotenciario de primera clase en Viena, Vengo en ascenderle a Embajador y disponer pase a prestar sus servicios, con esta categoría cerca del Presidente de la Republica Argentina.-Dado en Palacio a veintiseis de Julio de mil novecientos veintiseis.

*Alfonso* *U. S.*

El Ministro de Estado:

*José de Yanguas Messía*

Ascenso de Antonio de Zayas a Embajador de España en Argentina. (Expediente personal)

TRIBUNAL SELECCIONADOR DE LA CARRERA DIPLOMATICA

Copia del fallo referente a Don ANTONIO ZAYAS Y BEAUMONT.  
(Libro de Actas folio 334 Sesión del día 17 de Abril de 1939.)

-----  
EXAMINADO el expediente del interesado y su declaración jurada;

RESULTANDO: que el interesado se encontraba el 18 de Julio de 1938 en Madrid, en la situación administrativa de "jubilado";

RESULTANDO: que, dados sus antecedentes y condición social, hubo de ocultarse desde un principio para escapar a la persecución roja;

RESULTANDO: que no tuvo contacto con las autoridades rojas, ni prestó en su favor servicio alguno;

RESULTANDO: que es obvio que no prestó adhesión ni servicio al Movimiento Nacional;

CONSIDERANDO: que sus antecedentes le acreditan como persona afecta a los ideales del Movimiento y que el hecho de no prestarle declarada y públicamente su adhesión -aunque la tuviese en su fuero interno por la Causa- se explica fácilmente por la situación en que este funcionario se encontraba en Madrid;

el Tribunal, en presencia de lo expuesto y visto el artículo 5º, párrafos 1º y 4º del Decreto-Ley de 21 de Enero de 1938;

R E S U E L V E

por unanimidad, declarar a Don ANTONIO DE ZAYAS Y BEAUMONT "admitido" directamente al servicio activo.

Es copia fiel.

Hecho en Burgos a diecisiete de abril de mil novecientos treinta y nueve.- Año de la Victoria.

EL PRESIDENTE:

EL VOCAL SECRETARIO:

*Alejandro Padilla*      *Antonio Villaverde*

Copia del fallo referente a Don Antonio de Zayas y Beaumont, dictado por el Tribunal Seleccionador de la Carrera Diplomática, firmado en Burgos el día 17 de abril de 1939 por el Presidente y el Vocal Secretario de dicho Tribunal. (Expediente personal)

## LA SEMANA TEATRAL

**CASANDRA.** Galdós, el grande, el inmenso D. Benito, ha llevado a la escena otra de sus novelas dialogadas; pero esta vez el maestro se ha hecho traición, ha olvidado su técnica propia y nos ha dado un drama a la vieja usanza en que falta todo el análisis propio de la novela, según dicen, pero igualmente propio del drama según enseña toda la dramaturgia verdaderamente moderna: un drama sintético que huele infinitamente a obra de teatro y es por eso mismo muy inferior a otras obras del autor de *Realidad*.

Quizás en ese resultado, en la producción de ese inopinado sintetismo, ha influido algo extraño al arte, algo más directamente relacionado con la política, un deseo de proselitismo que suele ser, y será en esta ocasión, contraproducente porque las obras de arte, y las dramáticas singularmente, arrastran más cuanto menos dejan que se adivine el propósito de convencer.

*Casandra* drama es muy inferior a *Casandra* novela, y esto porque el autor ha suprimido al hacer la adaptación lo más interesante y sobre todo lo más propio y característico de ella: el análisis de los caracteres y cierto simbolismo que «si estuviese demasiado claro no sería simbolismo».

Las figuras de *Casandra* drama son monocromas, se definen pronto y de una vez, como solían definirse los personajes de ciertos dramas de Echegaray, y luego, aunque pretenden vivir, se mueven como envasadas en férulas terribles que no les dejan la variada y amplia multiplicidad de los verdaderos movimientos vitales.

En *Casandra* novela la mayor amplitud y el más fino detalle analítico de esos personajes los hace hermanos de las más grandes creaciones de Galdós; seres vivientes que andan y se mueven, y con enormísimo poder de atracción nos arrebatan en su órbita encendiéndonos el amor ó el odio, la pasión siempre, como los mismos seres humanos.

Porque son así en la novela y no en el drama tiene aquélla un poder destructor y revolucionario que la obra escénica, aun pretendiéndolo más, no puede tener; en el arte lo que convence es lo que tiene sello de verdad, y las síntesis tienen demasiado el aspecto de artificios lógicos para que puedan parecer ni semejar la vida misma.

Las angustias de Clementina y de Ismael, los dos sobrinos de Doña Juana Samaniego, son muy claramente visibles y aparecen perfectamente lógicas en la novela. En el drama no pueden serlo tanto; nos dicen que viven pendientes de aquella esperanza que tuerce primero sus vidas y las tronca y destroza después; pero esto, como todo, hemos de creerlo bajo su palabra; no vemos los negros azares de su vivir cotidiano, y eso hace que no nos conmueva su desesperación, por dos razones: porque resulta desproporcionado y porque parece que la inspira una sorda codicia; otro vicio que no puede encontrar nuestras simpatías.

En la novela está el proceso psicológico que lleva a Doña Juana a la demencia senil-mística y está la psicología completa del hijo de Don Hilario. Ambas cosas son de absoluta necesidad por ser las fuerzas determinantes de la catástrofe; ninguna de las dos ha pasado, no obstante, al drama, y así en éste cuanto ocurre parece, y esto es peligrosísimo en el teatro, exclusiva obra del capricho del autor.

En otros dramas de Galdós que, como *Casandra* fueron antes novelas, el procedimiento analítico que los aficionados a las antítesis y a la clasificación rígida creían antes privativas de la novela, está conservado cuando la obra pasa a la escena, y en ello está precisamente la característica de la dramaturgia galdosiana y el por qué de los triunfos que, como innovador, obtuvo siempre el admirable maestro.

En *Casandra* no ocurre así: Galdós ha querido ir rectamente al corazón de las multitudes, los ha supuesto incapaces de seguir un análisis minucioso y ha sacado de su novela hermosísima una obra sintética que en realidad no la sintetiza, puesto que nos hurta los procesos psicológicos y nos reduce el asunto al de un drama vulgar: al conflicto dramático en que, diga ella lo que quiera, *Casandra* no mata a «la hidra que asolaba la tierra», mata a la secuestradora de sus hijos.

Esto hace que *Casandra* drama no tenga la extraordinaria trascendencia de *Casandra* novela y hará que sus efectos sobre las multitudes, contra lo que el autor y aun más sus «amigos políticos» se proponían, no alcancen ni con mucho a los de *Electra*. Verdad es que aquellos eran otros tiempos y aquella otra ocasión.

Este nuevo drama no añadirá, pues, nada a la gloria de Galdós y aun habrá quien señale en él defectos de composición, como la actitud de Zenón de Grullarte en las últimas escenas del acto tercero, por ejemplo, que, a mi juicio, se deben sólo a la precipitación con que el arreglo ha sido hecho y ensayado.

Quizás, sin embargo, ese defecto y otros análogos no existan en realidad y su apariencia sea debida sólo a defecto de interpretación: he dicho en otra parte, y repito aquí, que es difícil ver obra peor representada, y esta circunstancia ha de ser muy tenida en cuenta para juzgar la obra de Galdós.

Otra novedad de la semana ha sido el debut como dramaturgo del Sr. Unamuno. El rector de la Universidad de Salamanca comienza bien su nuevo oficio. *La difunta*, así se llama su comedia, tiene en las primeras escenas un humorismo muy agradable, y si en las últimas fatiga este defecto, es fácilmente remediable y aun contando con él puede profetizarse que Unamuno tiene condiciones para triunfar en el teatro.

ALEJANDRO MIQUIS

## NUEVO LIBRO DE ZAYAS

Antonio de Zayas, el delicadísimo poeta, que, al introducir el parnasianismo en España, ha sabido vestir con sus galas los más castizos paisajes y los más clásicos tipos creados por el proceso de nuestra historia, acaba de publicar un nuevo libro. Bajo el título general de *Reliquias*, contiene este volumen ciento treinta y tantos sonetos, que son otros tantos cuadros llenos de color.

Sobre la personalidad literaria de este poeta, cuyo derecho a sentarse en la Academia está justificado desde que, hace años, publicó sus inspirados *Paisajes*, se han insertado ya en estas páginas artículos de detenido análisis.

Hoy será el mismo autor quien se presente a los lectores con estos cuatro sonetos que, de las *Reliquias*, entresacamos:

### El órgano

Llegad a mí los affigidos nautas del bajel de la vida, y vuestros graves quebrantos remediad bajo estas naves, de la fe medioeval marmóreas pautas.

Entre notas intrépidas, ó cautas como en negro ciprés trinos de aves, sentid fustes, cornisas y arquitrabes temblar al son de mis enormes flautas.

Venid de mis dorados pabellones a admirar la correcta arquitectura que palpita a los cánticos del clero;

¡y arrancaréis del alma las pasiones cuando hondos ecos a la piedra oscura mi columnata musical de acero!

### El viejo figurín

Aqueste figurín, por la patina de más de trece lustros deslustrado, prendió a una virgen que admiró en el Prado las gracias y donaires de Cristina.

Fué al corral de la Cruz, en popelina repetido ó en prospero brocado, guarneciendo algún pecho enamorado de los lances de Oscar y de Malvina.

Hoy duerme en plúteo de vetusto estante sin las caricias percibir de un guante ni los quedos crujidos de la seda.

¡El que escuchara los llorosos cánticos que a entonar acudían los Roinánticos en torno del cadáver de Espronceda!



ANTONIO DE ZAYAS

### Bombonera

Sobre la tapa de marfil redonda muestra la caja, de carey vestida, la nimia imagen, a pincel bruñida, de la nieta de un Prócer de la Fronda.

Cabellos grises y miniada blonda en torno al fútil faldellín prendida, ávida siempre de agradar, no cuida de que ambos senos el corpiño esconda.

De yerbos mirtos por correctas calles a intrigas cautas y a coloquios quedos acudió en los jardines de Versalles;

y, en los turbios ocasos de Coblenza, sintió el halago de los finos dedos de las ninfas del Conde de Provenza.

### Alfonso el Magnánimo

El gran Monarca de Aragón, que viene de almogávar ejército delante, ama las rimas de Petrarca y Dante y el sabor de las ondas de Hipocrene.

Según que trove ó que combata, tiene su generoso espíritu el talante blando como las brisas de Levante ó firme cual las peñas del Pirene.

Esquiva, más sagaz que Marco Antonio en batallas de amor, que el canto tierno de la sirena femenil le venza:

y adorna, al son del clásico gliconio, con mirtos de los campos de Salerno la sien de los felibres de Provenza.

Con este nuevo libro, Antonio de Zayas, continúa como se ve, la historia de su personalidad literaria; sigue siendo él; que en Arte es lo más esencial de todo.

Fotografía de Antonio de Zayas en *Nuevo Mundo* con motivo de la publicación de su libro *Reliquias* (1910).



Antonio de Zayas junto al Nuncio de Su Santidad y el obispo auxiliar de Toledo en el Tricentenario de la muerte del Greco (*La ilustración Artística*, 8 abril 1914).

Según noticias de la capital de Méjico, ha sido recibido por el presidente de aquella República el nuevo ministro plenipotenciario de España, señor duque de Amalfi.

Con este motivo, la Prensa de aquel país dedica frases muy cariñosas al diplomático español y a nuestra Patria.

Una crónica que recibimos de dicha capital dice literalmente:

"Se revistió con sus mejores galas la colonia española para recibir al nuevo representante del Rey en esta República, señor duque de Amalfi.

"El nombre de D. Antonio Zayas, caballero cubierto del templo de Apolo, intelectual de los que en primera fila figuran hoy en nuestra Patria, delicado poeta y ameno escritor, era bien conocido de todos los amantes de la literatura española, y de referencias sabíamos quién era el hábil diplomático duque de Amalfi.

"Desde el primer momento que el representante del Gobierno español pisó tierra mejicana, se captó

unánimes simpatías, no sólo entre los compatriotas, sino entre los nacionales, y en especialidad en el grupo intelectual de esta República.

"El discurso pronunciado por el señor duque de Amalfi al presentar sus credenciales fué el reflejo exacto de la genial alma española, galante, varonil, impregnado de la poesía que palpita en todas las obras de la exquisita mentalidad de D. Antonio Zayas."

*El Universal*, periódico de gran importancia en la República, dedicó especial saludo al duque de Amalfi, solicitando del Gobierno de la República que elevara a Embajada nuestra Legación, por honrarse con ella este país, y hacer justicia a la vieja Patria y al gigante intelectual que hoy la representa.

Esta siendo muy visitada la Exposición de trabajos de los alumnos organizada por la Academia de Bellas Artes del Puerto de Santa María.

**PRESENTACION DE CREDENCIALES EN MEJICO**  
 EL NUEVO REPRESENTANTE DE ESPAÑA, SEÑOR DUQUE DE AMALFI (1), CON  
 EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA MEJICANA (2), EN EL ACTO DE PRESENTAR  
 SUS CREDENCIALES.

Antonio de Zayas, ministro plenipotenciario de España en México (*Blanco y Negro*, 28 julio 1918).

AÑO LXII. NÚM. XXVII

OFICINAS: SAGASTA, 17.—MADRID

AÑO 62.—NÚM. 27



<p>REVISTA UNIVERSAL ILUSTRADA</p> <p>OFICINAS: Sagasta, 17 MADRID</p>	<p>FUNDADOR: ABELARDO DE CARLOS</p> <p>DIRECTOR: J. FERNAN PEREZ</p> <p>MADRID, 22 DE JULIO DE 1918</p>	<p>SE PUBLICA LOS DIAS 8, 15, 22 Y 30 DE CADA MES</p> <p>PARA ANUNCIOS Y SUSCRIPCIONES Librería de Pueyo ARENAL, 6.—APARTADO 322 MADRID</p>
--	---	---

PERSONALIDADES HISPANOAMERICANAS

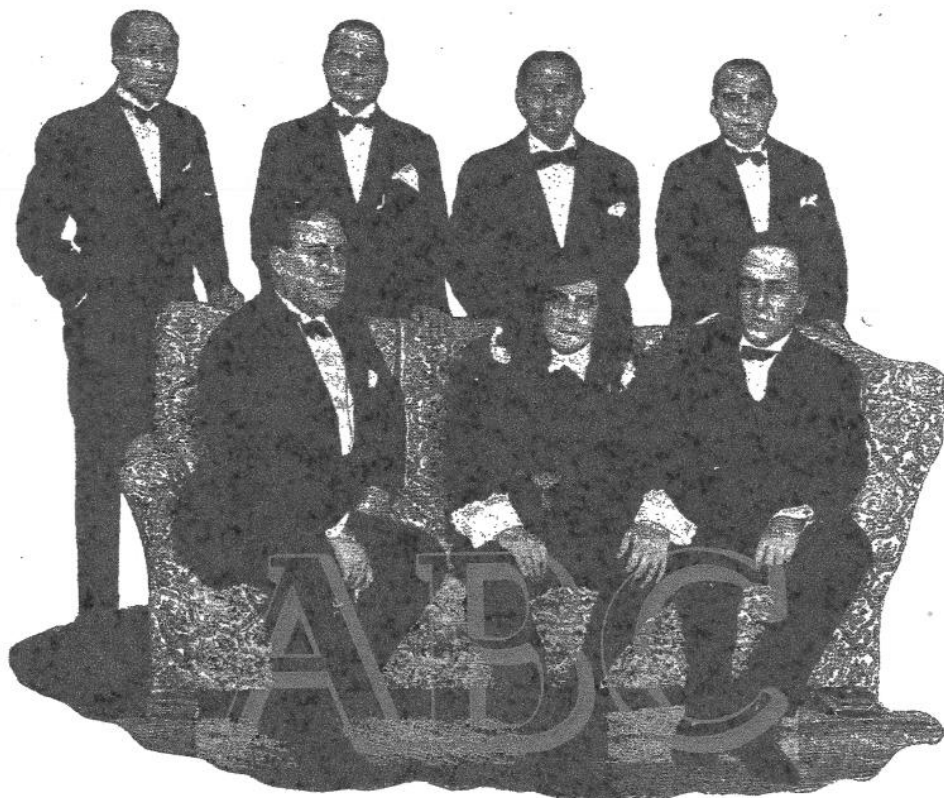


EL EXCMO. SR. D. ANTONIO DE ZAYAS Y BEAUMONT, DUQUE DE AMALFI, ENVIADO EXTRAORDINARIO Y MINISTRO PLENIPOTENCIARIO DE ESPAÑA EN MÉJICO

© Biblioteca Nacional de España

Antonio de Zayas (*La Ilustración Española y Americana*, 22 de julio de 1918)

## Actualidades Teatrales.



**H**OMENAJE A LOS HERMANOS MACHADO.— En el teatro Español se ha celebrado una función de homenaje a los hermanos Manuel y Antonio Machado, los eminentes poetas, que tan clamoroso triunfo han logrado este año con La Lola se va a los puertos, en Fontalba.

Ricardo Calvo, que está realizando en el teatro municipal una brillante labor, ha querido asociarse a las fiestas que se organizan en honor de los Machado, y ha repuesto, con tal objeto, Julianillo Valcárcel, la bellísima comedia de los insignes poetas, que tan gran éxito conquistó al ser estrenada hace años.

Ricardo Calvo, secundado inteligentemente por los artistas de su compañía, interpretó admirablemente el tipo de Julianillo Valcárcel, tipo, como toda la comedia, de sabor clásico, y escuchó fervorosos aplausos. El público llamó muchas veces a los hermanos Machado para tributarles el homenaje de sus ovaciones.

La solemnidad del Español revistió aún mayores caracteres, pues fué, en realidad, una fiesta literaria en que poetas de la categoría de Eduardo Marquina, Cristóbal de Castro, Luis Fernández Ardavín, el duque

de Amalfi y Angel Lázaro recitaron bellas composiciones en alabanza de la personalidad poética de los Machado.

También se ha celebrado en Fontalba una función de gala en honor de los Machado, para festejar el triunfo de La Lola se va a los puertos. El teatro estuvo totalmente lleno, y los ilustres autores recibieron ovaciones clamorosas y reiteradas, que les obligaron a salir muchas veces al proscenio.

Como remate a este homenaje en el Fontalba se celebró luego otro, de carácter íntimo, en el salón de fiestas del Ritz, en torno a un grupo de flamencos, cantaores, guitarristas y bailarines tan conocidos como Ortega, Montoya, Rovira y Guerrita. Fué una fiesta muy simpática, a la que concurrieron casi todos los artistas de teatro de Madrid, el general Primo de Rivera y muchos amigos y admiradores, actores, periodistas y literatos. Ofreció el homenaje D. José Antonio Primo de Rivera, el cual leyó también las adhesiones. Manuel y Antonio Machado dieron las gracias, emocionados, por este simpático homenaje, cuya intimidad era su mayor encanto.

(FOTO ALFONSO)

Antonio de Zayas en un homenaje a los hermanos Machado (*Blanco y Negro*, 8 de diciembre de 1929)



TOPOCATEPETL      IZTAXHUATL

# EL ALBUM IBERO AMERICANO

DIRECTORA: CONCEPCION GIMENO DE FLAQUER

AÑO IX.—NÚM. 20      MADRID 30 DE MAYO DE 1891      SEGUNDA ÉPOCA

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN	Redacción y Administración	CONDICIONES
En Madrid, 9 pesetas trimestre.—En Provincias españolas, 10.—En Repúblicas americanas en la capital, 12 pesos trimestre.—Estados, Provincias o Departamentos, 4.50 trimestre.—Número suelta 1 peseta.	CALLE DE LAS INFANTAS, 19 Y 21	Esta ilustración se publica semanalmente, regalándose á las señoras suscriptoras un periódico de modas.—Suscripción adelantada. No se pagan arreos de colaboración. Si se devuelven originales.

La nieve alumbra el suelo,  
y viste de alba tónica el ramaje;  
él, busca en ella bienhechor consuelo  
que aplaque de su pecho el oleaje,  
ó por mejor decir, el fuego ardiente  
que su amoroso corazón devasta,  
y con el frío ambiente,  
con energía, singular contraste:  
un viejo que sufrió mil desengaños  
observa del mancebo la conquista,  
y ¡oh chochez y locura de los años!  
se entretiene en tomar Ración de vista.

ANTONIO DE ZAYAS.

RACION DE VISTA

Poema de Antonio de Zayas en la primera página de *El Album Ibero Americano* (1891).

# REVISTA IBÉRICA

LITERATURA, PINTURA, MÚSICA, ESCULTURA  
SILVA. 16. — MADRID

DIRECTOR: FRANCISCO VILLAESPEA

GERENTE:

ADOLFO R. CORVERA

DIRECTOR ARTÍSTICO:

RICARDO MARÍN

SECRETARIO DE REDACCIÓN: PEDRO GONZÁLEZ-BLANCO

SE PUBLICA LOS DÍAS 5 Y 20 DE CADA MES

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España y Portugal, un trimestre. . . . . 5 pesetas.

Extranjero, año. . . . . 20 francos.

## ANUNCIOS A PRECIOS CONVENCIONALES

### Sumario del Número I.

El Greco, Manuel B. Cossío.—El Cantador, Guerra Junqueiro.—Dos Sonetos, Manuel Reina.—Ibsen, Jacinto Benavente.—La Reina de Dalicám, Ramón del Valle-Inclán.—El Humorismo, Miguel de Unamuno.—Versos de despedida, Silvio Rebello.—Stuart Merrill, Ramón Pérez de Ayala.—Poemas de Crepúsculo, Stuart Merrill.—La parábola del leproso, Francisco Villaespea.—La Infanta Doña María Teresa de Austria, Antonio de Zayas.—Gabriel d'Annunzio, Edmundo d'Amleis

Número suelto: UNA PESETA

Antonio de Zayas entre las firmas de *Revista Ibérica* (1902).

larlo con prudentes palabras... Lloro con él. Esta es la verdadera caridad.

Caminaba lentamente. Bandadas de cigüeñas chispeaban al sol como flechas de oro. Los rebaños seesteaban á la sombra de los olivos polvorientos. Un pastor tañía un rabel, á compás de una monótona canción patriarcal, en la que se hablaba de tiendas plantadas en mitad del desierto, noches de luna, maná del cielo, leche de camellas, y vírgenes prudentes que encienden sus lámparas para esperar la llegada del esposo prometido.

Atravesaron campos sembrados, viñedos en flor donde las tórtolas gemían, jardines cubiertos de lirios.

De pronto se detuvieron á orillas de una fuente que brotaba, en un hilo trémulo y quejumbroso, entre la hendedura de dos rocas.

En el recodo del camino, al pie de una choza cubierta de hojas secas de palma, un leproso, desgarradas las vestiduras, inmóvil y de rodillas, aullaba lastimeramente con las manos y los ojos elevados al cielo. Su rostro relucía al sol como un bronce antiguo carcomido por la herrumbre. La frente era una sola llaga. Los labios se caían á pedazos, lividos y purulentos..

Mateo el Publicano, uno de los primeros discipulos, que era rico en viñas y en ganados, y tenía además una tienda de perfumes en el atrio del templo, sacó de entre los pliegues de la túnica una moneda, y, desde lejos, volteándola en el aire, se la arrojó al leproso.

Pedro, el más rudo y liábil de los pescadores de Caplarnaum, quitóse del brazo el cesto de provisiones que llevaba para el camino, y andando cuidadosamente, le colocó junto al umbral de la cabaña.

Juan, el más joven y bello de los discipulos, el predilecto, aquél cuya cabeza de niño había sido tantas veces acariciada por manos divinas, desprendióse del

manto de lino que flo'aba sobre sus hombros. Todo pálido y trémulo, andando con la punta de las sandalias, y extendiendo temerosamente los brazos, le dejó caer sobre la espalda del leproso.

Sólo faltaba el óbolo de Jesús. El sol empezaba á trasponer, coronando de rosas sangrientas, las montañas vecinas. Unos mercaderes se detuvieron á dar agua á sus camellos.

El Rabi avanzó serenamente. Su perfil aguileño se destacaba majestuoso, nimbado por un rayo de sol.

Cogió entre sus manos sagradas la cabeza monstruosa del leproso, inclinó la frente, y lo besó en los labios.

Los discipulos quedaron inmóviles. Los mercaderes, espantados, cayeron de rodillas, con las manos tendidas al cielo... y hasta los camellos alargaron hacia Jesús sus melancólicas cabezas pensativas, en cuyos belfos temblaba un hilo de agua...

*Francisco Villaespesa.*

*Spunte de R. Marin.*

#### LA INFANTA DOÑA MARIA TERESA DE AUSTRIA

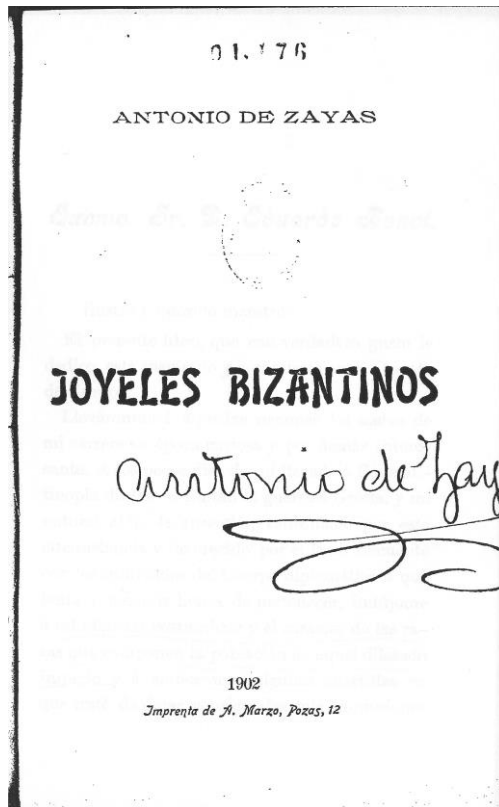
De la regia capilla, donde canta el clero preces de favor al cielo, revestida de negro terciopelo pisa el umbral la adolescente Infanta.

Cuelga un áureo joyel de su garganta, y en las doradas trenzas de su pelo con precoz majestad, prendido el velo, á pajes y meninas se adelanta.

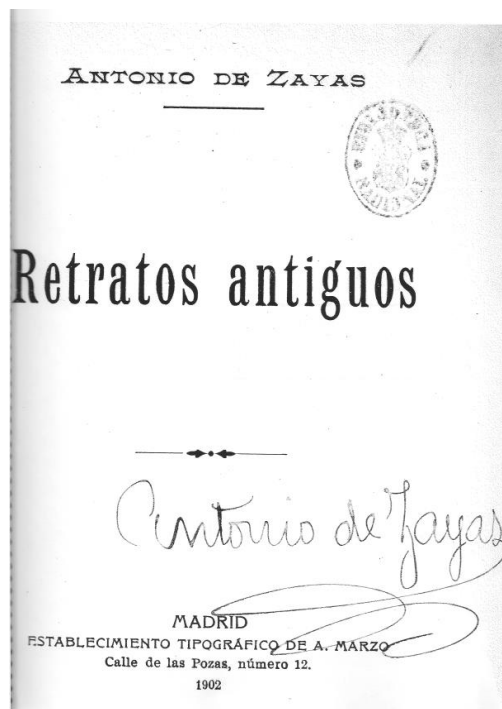
Ante el solemne altar, puesta de hino-  
[jos,  
de una tristeza indefinible cubre su porvenir, la paz del santuario;

y en un Cristo en la cruz fijos los ojos, su mente por las cámaras del Louvre vage al pasar las cuentas del rosario.

*Antonio de Zayas.*



Primera página de *Joyeles bizantinos* con la firma del autor.



Primera página de *Retratos antiguos* con la firma del autor.

ciones de muchacho: en ese apretón de manos, en ese beso dado á hurtadillas detrás de la puerta, en esas bellas querías que ya no se borrarán jamás de nuestros recuerdos en nuestra peregrinación dolorosa por la vida. Acaso encontremos en ella goces más recios y violentos: no volveremos á gustar jamás esta miel dulce de los primeros años. Y yo pensaba que el poeta, ya viejo, ya cansado, enfermo, pobre, llegando en sus angustias hasta confesar que quiere echarse á un pozo para acabar con sus miscrias, volvía la vista atrás, como un consuelo supremo, hacia esta primera ilusión, tan fugitiva, del amor, de la alegría y de la vida...

J. MARTINEZ RUIZ

### GÓNGORA

**A** PLAUDO la idea de poner sobre el tapete la personalidad extraordinaria del autor de *Polifemo*.

Porque, aunque cause vergüenza el confesarlo, todavía no es del dominio público en España lo que significa en la historia de la poesía castellana D. Luis de Góngora y Argote.

La gente culta, la que pontifica en las solemnidades de la literatura oficial, la que aún pretende someter el vuelo de la fantasía á las rigideces de un dogma más estrecho que las mazmorras del Santo Oficio, continúa, como en la época en que el marqués de Villena esbozaba la fundación de la Academia Española, enseñando que el insigne clérigo de Córdoba fué un talento extraviado, una imaginación fecunda, pervertida por el prurito de singularizarse.

Para los señores á que acabo de aludir, el arte del poeta no tiene mayor dificultad que cualquier oficio manual. Buscar la manera de armonizar las exigencias de la rima con la llana construcción de las oraciones gramaticales, es para ellos el gran secreto de la poesía. Poder decir, después de leer una composición poética «¡Qué bonital! ¡Si parece prosa!», es el más alto elogio á que puede as-

## ANTONIO DE ZAYAS

### HABLA EL POETA

Nunca he sido partidario de las autocríticas porque respeto lo bastante la máxima de Sócrates para considerar que no hay nada más arriesgado y expuesto al yerro y al ridículo que el emitir un juicio acerca de las producciones del propio ingenio. Basta, sin embargo, que me invite á aventurarlo persona tan culta como usted, y con la que me unen vínculos de simpatía intelectual, para que yo venza mi repugnancia y en dos palabras le diga que me encuentro siempre perplejo cuando intento seguir cualquier tendencia ó afiliarme á cualquier escuela literaria. Esta vacilación de mi espíritu con harta claridad puede advertirla quien observé el proceso de mis obras. Verá todo el que tanta honra me dispensare cómo intento sacudir toda trivial disciplina en la rima y en el ritmo, así en *Joyeles bizantinos* como en muchas poesías de *Paisajes*, y en algunas de *Noches blancas*; pero verá de igual modo cuán enamorado parezco de la forma que hemos decidido llamar clásica en *Retratos antiguos*, y cuán propenso me muestro á espigar por los silvestres y tónicos campos de nuestra poesía anterior al Renacimiento en las páginas de *Leyenda*.

Esto por lo que á la forma, á la parte que en nuestro divino arte pudiéramos denominar *plástica* se refiere; que por lo que atañe al modo de verlo y de sentirlo y á la manera de orientarme

[ 1098 ]