

POÉTICAS PARNASIANAS Y SIMBOLISMO EN RETRATOS ANTIGUOS DE ANTONIO DE ZAYAS

Vicente José Nebot Nebot

Universitat Jaume I
al054779@uji.es

RESUMEN: En el ámbito de la renovación modernista finisecular el poeta Antonio de Zayas (1871-1945) publica los dos poemarios más representativos del Parnasianismo hispánico: Joyeles bizantinos y Retratos antiguos, ambos publicados en 1902. El estudio de este trabajo se centra en la investigación de Retratos antiguos, singular galería de sonetos ecfrásticos sobre la pintura europea renacentista, barroca y dieciochesca. Nuestro objetivo es demostrar cómo, por un lado, el lenguaje poético de Antonio de Zayas indaga en implícitas poéticas parnasianas articuladas en el discurso evocador de las écfrasis y, por otro, cómo la presencia de una sensibilidad simbolista se integra en una lírica eminentemente parnasiana.

PALABRAS CLAVE: Antonio de Zayas, Modernismo, Parnasianismo, Simbolismo, écfrasis.

PARNASSIAN POETICS AND SYMBOLISM IN RETRATOS ANTIGUOS OF ANTONIO DE ZAYAS

ABSTRACT: In the field of the modernist reovation of the end of the century, the poet Antonio de Zayas (1871-1945) published both of the most representative books of poems of the Spanish Parnassianism: Joyeles bizantinos and Retratos antiguos both of them published in 1902. This work focuses on the investigation of Retratos antiguos, unique galery of ecphrastic sonnets about European picture of the Renaissance, Baroque and from the eighteenth century. We aim to demonstrate how, in one hand, the poetic lenguaje of Antonio de Zayas enquires into implicit poetic works of the Parnassianism in the evocative speech of the ecphrasis and, in another hand, how the presence of a symbolist sensitivity is integrated en an eminently parnassian lyric.

KEYWORDS: Antonio de Zayas, Modernism, Parnassianism, Symbolism, ecphrasis.

Recibido: 04/03/2015. Aceptado: 25/06/2015

1. Introducción: Antonio de Zayas y *Retratos antiguos*

1.1. *Antonio de Zayas: Parnasianismo como poética vital*

En 1902, momento destacado por la crítica como año crucial para la literatura española, se publican las dos obras más representativas del Parnasianismo hispánico: *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*, escritas ambas por Antonio de Zayas (1871-1945) y adscritas a la ruptura modernista de principios de siglo. La publicación de estos poemarios obtuvo un aplauso generalizado en los principales medios periodísticos de la época¹ y situaban a su autor en la órbita de la renovación modernista². Así lo reconocía Rubén Darío: “Con todo su vocabulario, su elegancia decorativa, los saltos libres de su ingenio, le ponen entre los innovadores” (s. f.: 689). La condición unánimemente aceptada en nuestros días de poeta parnasiano, ya fue advertida por sus contemporáneos. Entre las voces ilustres que reconocen la singularidad de la lírica zayesca figuran Antonio Machado: “*Joyeles bizantinos* constituye por su espíritu y por su forma un libro *parnasiano*”, cuyas propiedades estilísticas dan “a Antonio de Zayas un puesto único entre nuestros poetas” (2001: 174); Manuel Machado: “Zayas es el último de los parnasianos, el Heredia español, absolutamente impersonal, y dueño de la forma” (2000: 423); o Emilia Pardo Bazán que, desde *La Revue* de París, destacaba la excepcionalidad del estilo ecfrástico de *Retratos antiguos* en la nueva poesía española (1973: 1280), juicio que se prodigaría en Manuel Bueno: “*Retratos antiguos* es un libro sin tradición ni antecedentes en nuestra literatura”, escrito por un “espíritu de rara delicadeza” (1903: 279). La figuración del poeta parnasiano en Antonio de Zayas se consolidaría con la traducción de *Les Trophées* de Heredia (1908), versión en verso castellano que, en palabras de Rubén Darío, “ha aumentado sus prestigios” (s. f.: 71).

Tempranamente dedicado a la diplomacia, donde firmaba sus escritos oficiales como Duque de Amalfi desde 1914³, la exitosa carrera profesional de Antonio de Zayas culminó con el cargo de Embajador en Argentina (1926-1927) y algunas

1. *La Correspondencia de España, El Imparcial, El Liberal, El Día, El Correo Español, El País, La Época, La Lectura y El Globo*. Las reseñas fueron firmadas, además de algunas anónimas, por Eduardo Benot, Manuel Machado, Antonio Machado, Ramón Pérez de Ayala, Fernando de Antón del Olmet, Carlos del Río, Quintiliano Bueno, Melchor Almagro, Manuel Bueno, Don Ramiro, Zeda y Carlos Peñaranda.

2. Por otro lado, dicha adscripción motivaría, sobre todo, en relación al exotismo y a la renovación métrica de *Joyeles bizantinos* y a la frialdad del estilo parnasiano, algunos comentarios desfavorables que ilustran el intenso debate modernista en los albores del siglo XX.

3. El título fue creado en 1642 por Felipe IV, rehabilitado en 1902 como Grandeza de España y adquirido por sentencia judicial por el padre de Zayas en 1913 (Alonso 2008: 86).

condecoraciones importantes, como las obtenidas en Estocolmo en calidad de Ministro Residente: la Gran Cruz de la Corona y la Gran Cruz de la Estrella Polar, concedidas por el Rey de Suecia (1918)⁴. La oportunidad de viajar por gran parte del mundo –Estambul, Estocolmo, Copenhague, San Petersburgo, Viena, Bucarest o México– posibilitó también una actitud cosmopolita en el poeta, recordado por Juan Ramón Jiménez, según refiere Ricardo Gullón, como el introductor en España de los primeros libros parnasianos y simbolistas, afirmación un tanto osada pero reveladora del carácter aristócrata y viajero (Villena 2002: 104) y de su implicación cultural con la renovación modernista.

La elocuente escenificación del arte parnasiano en la obra zayesca dejaba traslucir, por otro lado, la personalidad culta y distinguida de un poeta de antiguo linaje aristocrático (Fernández 1907: 279-315)⁵. El “aristocratismo parnasiano” (Correa 2005: 12) de sus versos también se manifestó en una patente imagen de elegancia y alcurnia nobiliarias. Algunos testimonios significativos así lo demuestran, como los de Melchor Fernández Almagro: “llevó siempre su literaria veste con aire inconfundible de señorial elegancia” (1948: 181), o Rubén Darío: “es de la familia de los viejos poetas hidalgos, prendados de nobleza, de prestigios, de heroísmo, de ceremonia (...) Sin énfasis, es atávico así como su buen gusto y sus actitudes de aristócrata” (s. f.: 69).

Aristocracia y Parnasianismo fueron signos inherentes del poeta, imbricados en su obra y en su propia representación vital, aspectos también sustentados por las semblanzas de sus coetáneos: J. M. Aicardo: “lo que realmente es: un cultísimo parnasiano (...) queriendo llegar a la perfección de los aristócratas, de la clase elevada de los parnasianos” (1906: 385), o Enrique Díez-Canedo: “De todos los poetas señoriales que hoy lucen en el Parnaso español, ninguno con mayor fecundidad que don Antonio de Zayas Beaumont (...) como representante del parnasianismo puro” (1965: 113). Distinción aristocrática que atestiguaba la extrañeza de sus contemporáneos y la oposición a los gustos establecidos. A este respecto, añade Fernández Almagro que el “estilo de magnate (...) tanto quiere decir lujo y distinción como anacronismo”, donde “fácilmente advertimos que el poeta no podía ser popular” y serlo, “le hubiese enojado mucho” (1948: 181), o la maledicencia de Cansinos-Assens, quien conoció a Antonio de Zayas por mediación de Francisco

4. La trayectoria profesional de Zayas puede consultarse en su “Expediente profesional”, depositado en el Archivo General del Ministerio de Asunto Exteriores, signatura 301, nº 22202.

5. La familia Zayas, de origen granadino, desciende del segundo conde de Cabra, vencedor de Boabdil en la batalla de Lucena (1483).

Villaespesa en el Café Colonial: “era un tipo de señorito vulgar y vestía con una elegancia rebuscada” (1982: 77). El mismo Cansinos-Assens, en la crónica de una de las célebres tertulias organizadas en torno a Juan Ramón Jiménez en el Sanatorio del Rosario –“forma estilizada en grado extremo de marginación social” (Del Olmo 1998: 169)–, recordaba a Zayas “mostrando su gran reloj de oro” (1982: 79) con el propósito de anunciar el fin del cenáculo. Aunque años más tarde, el Duque de Amalfi proyectó su literatura hacia una acrisolada ideología conservadora por medio de un modernismo tradicionalista, en los primeros años del siglo la exhibición aristocrática de Antonio de Zayas –latentes sus ideales reaccionarios– responde a una clara función diferenciadora de la condición del artista, constituyéndose una original máscara del escritor⁶.

1.2. *Retratos antiguos*

Tras la notoriedad de sus poemarios en la primera década del siglo XX y, sobre todo, después de su muerte, se impuso un silencio crítico en torno a la obra de Antonio de Zayas. La recuperación del autor en la Historia de la literatura se inició desde una primera antología poética en 1980 y en algunos artículos publicados en los años sucesivos, estudios zayescos ya clásicos para una aproximación crítica y moderna⁷. Si el Parnasianismo, como constatan dichos estudios, resulta el motivo más sugerente de análisis literario, la poesía de Antonio de Zayas establece además un rico muestrario de las variadas direcciones modernistas, tales como simbolismo, decadentismo, orientalismo, prerrafaelismo y, por otro lado, el examen del ejercicio retórico de la éfrasis, motivo principal de *Retratos antiguos*.

El recorrido por tertulias y cafés madrileños y la pasión por el teatro y la poesía junto a los hermanos Machado y el actor Ricardo Calvo testimonian el fervor cultural y bohemio de Antonio de Zayas en la primera juventud. Pocos años después, entre 1898 y 1902, durante su permanencia en Madrid en el Ministerio de Estado,

6. Recoge José Carlos Mainer cómo la bohemia y la aristocracia representaron dicha función diferenciadora y fraguaron la máscara del artista, y cita a Antonio de Zayas como escritor de una indudable procedencia aristocrática en un entorno en que “hacia 1910 las pretensiones de hidalguía constituyeron una plaga literaria” (2010: 106).

7. A la edición crítica de J. M. Aguirre (1980) siguieron los artículos de Luis Antonio de Villena (1981), Fernando González Ollé (1982), Allen W. Philips (1989), Beatriz Hernanz (1990) y Roberto Mansberg Amorós (1992). Una segunda edición crítica de una antología poética a cargo de Amelina Correa (2005) –autora también de varios artículos sobre el autor– ha supuesto el estudio más completo y documentado. Más recientemente, los artículos de Juana María González (2007), Carlos Primo (2010) y Vicente José Nebot (2010).

el poeta tendrá la oportunidad de participar en las diversas iniciativas literarias de la minoría modernista, aunque también acude a tertulias de la llamada “gente vieja”, como las que presidieron Juan Valera o Eduardo Benot. Su nombre está unido a los cenáculos de Villaespesa o Juan Ramón Jiménez y a las publicaciones modernistas *Helios*, *Renacimiento* o *Revista Ibérica*. En este entorno cultural escribe Antonio de Zayas *Retratos antiguos*, traslación de ciento siete retratos pictóricos a otros tantos sonetos. El poemario contribuye a la aspiración de hermandad entre las artes que el Modernismo hispánico impulsó con renovado empeño. 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. 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 efrástica en la literatura europea.

Retratos antiguos se divide según las escuelas pictóricas de la galería poética: italiana, española, germánica, francesa e inglesa y en sus respectivos artistas. La ocultación del yo es ahora más acusada que en su anterior *Joyeles bizantinos* –publicado siete meses antes el mismo año de 1902–, y en cada soneto discurre la exposición distanciada del poeta de cada personaje pictórico, donde se orquesta una lírica traspositiva que conjuga, en diferente equilibrio, las correspondencias artísticas y la propia evocación del retrato con sus rasgos externos y psicológicos. Singularmente, su adscripción unánime al Parnasianismo le diferencia del resto de poetas modernistas, reuniendo las características esenciales de sus antecesores franceses: eliminación del yo, impasibilidad, poesía escultural, culturalismo y perfección formal. Sin embargo, se halla en este esteticismo que postula una plástica poética parnasiana una peculiaridad carente de análisis en las escasas aproximaciones críticas a *Retratos antiguos*: la presencia de una sensibilidad simbolista representativa de la emoción del artista finisecular.

2. Poéticas parnasianas en *Retratos antiguos*

2.1. *El arte parnasiano*

Ya desde su título, *Retratos antiguos* posee un valor simbólico que nos adentra en su poética parnasiana: el “retrato” –el medallón poético-laudatorio fue muy genuino de los parnasianos– como objeto artístico, y “antiguo”, predilección por el prestigio estético de lo lejano en el tiempo. Ambos elementos cristalizan en el ideal de belleza y crisis finiseculares, en ese reencuentro con la riqueza histórica y artística de culturas pasadas en que los parnasianos persiguieron el sueño de belleza.

Las antiguas civilizaciones conforman, por ejemplo, el canto de dos obras maestras parnasianas: *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle o *Les Trophées* de Heredia. En este sentido, personajes históricos de la pintura europea renacentista, barroca y dieciochesca componen la colección ecfrástica de *Retratos antiguos*. Los versos del pionero parnasiano Théophile Gautier, en la fecha temprana de 1836, bien hubieran podido servir de encabezamiento:

Vous, cependant, vieux portraits qu'on oublie,
vous respirez vos bouquets sans parfums,
et souriez avec mélancolie
au souvenir de vos gallants défunts. (Gautier 2007: 52)

Al culturalismo pictórico, intrínseco del argumento poético, se suma, pues, el que evoca los personajes históricos, característica que mereció los elogios de Rubén Darío: “Es un admirable evocador de figuras y escenarios del pasado. Hay en él como la herencia de una visión ancestral” (s. f.: 72). Visión simultánea del arte y de la historia que se halla en la base de la poética parnasiana (Navarro Domínguez 1994: 25). En palabras del mismo Zayas, 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 no los rasgos del pincel del retratista” (14).

A lo largo del museo poético-pictórico, el lenguaje propiamente parnasiano de Antonio de Zayas, como ocurriera en *Joyeles bizantinos*, indaga en implícitas poéticas parnasianas articuladas en el discurso evocador de algunos retratos⁸. El poema insinúa, en ocasiones, una indudable conexión con los fundamentos literarios de su obra. La asociación tópica de la técnica parnasiana con una poesía “escultural” halla una correspondencia interartística en la traslación de la pintura renacentista, que el autor determina en el prólogo del libro, precisamente, como “escultural” (14)⁹. La vinculación 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” (29) subyace el esfuerzo del poeta por esta particular per-

8. Luis Antonio de Villena evidenció “una clásica poética parnasiana” en el soneto “Claustro” de *Joyeles bizantinos*: “y en silencio cincela, con buriles de plata, / el orfebre marmóreo de solemnes ojivas” (2002: 109).

9. Se indicará así el número de página de *Retratos antiguos* (Zayas 1902).

fección, 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 (M. Machado 2000: 241; A. Machado 2001: 175; Zeda 1902: 375; Pedraza 2011: 285) “El cardenal de Ferrara” (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 [...] sugiere las almas todavía”, como lo percibiera Gautier –según el tópico horaciano *Exegi monumentum aere perennius*–: “Les dieux eux-mêmes meurent. / Mais les vers souverains / demeurent / plus forts que les airains” (2007: 192). La pintura que describe Zayas sirve así a un velado propósito de formular propiedades paradigmáticas de una clásica poética parnasiana. Incluso puede reconocerse una vindicación del estilo en su último terceto: “y la vaga expresión de estatua fría / [...] sugiere las almas todavía”; la frialdad parnasiana, que indaga en la experiencia estética, también conmueve el *alma*, palabra clave del simbolismo finisecular (ver Alarcón 1999: 77).

Las analogías entre el poeta parnasiano y el esmerado trabajo del orfebre reaparecen en “El Gran Capitán” (75):

Es su perfil un busto de medalla
donde el cincel de artífice pagano
la faz de augusto Emperador Romano
ennoblecida con laureles talla.

La trascendencia del manifiesto de *Émaux et Camées* es ostensible: “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” (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.

También se evidencian las resonancias con otro epígono parnasiano, José María de Heredia. 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 su equivalencia 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”: 63), “y ceñida en redor de la cintura / pende hasta el suelo aurífera cadena” (Retrato de Moro”: 172), “solo anhela lucir la pedrería / que orla su busto en la mundana escena” (Una duquesa”: 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”: 49), “y es el vellón filípico la joya / que ciñe a la gorguera lechugada” (“El duque del Infantado”: 53). Fascinación por la luminosidad de piedras preciosas que ostenta en “Lucrecia Crivelli” (29) un absoluto dominio de la éfrasis:

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”: 91):

Su cabeza un joyel resplandeciente
 corona, y penden fúlgidas cadenas
 del cuello augusto que mover apenas
 gola de encaje genovés consiente.

2.2. *El correlato de Góngora*

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 dicha reivindicación del autor barroco llevada a cabo por

la generación del 27, se sitúa el soneto “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 (ver Reina 2005). De los simbolistas franceses proviene 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 publicado en *Helios* en 1903, de idéntico título que el soneto “Góngora” (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 manifestó 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:

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 (Alonso 1970: 545-546).

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 gongorina¹⁰:

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 fárrago 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 (Navarro Durán 2013: 123-124).

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. El mismo Manuel Machado había calificado elogiosamente de “gongorismo” a *La copa del rey de Thule* de Villaespesa en una reseña de 1901. Los modernistas, identificados con el poeta, recibieron la mirada desfavorable de Cejador, Núñez de Arce, Unamuno y Valera, fueron tildados de “hijos degenerados de Góngora” por Emilio Bobadilla o blanco de furibundos ataques de, entre otros, Emilio Ferrari, quienes parodiaron, fundamentalmente, su complejidad y afectación¹¹. 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 se muestra evidente, en cuanto a sus empecinados detractores y la búsqueda de un nuevo estilo renovador. La actitud combativa de Zayas en estas fechas invita a estas reflexiones. Ejemplo de ello, los elogios de su reseña a *La copa del rey de Thule* o en el citado 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, si-

10. 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).

11. Sirva de ejemplo la *Receta para un nuevo arte. Modernismo pasado por agua* de Ferrari –inspirada en 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).

guiendo el modelo 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 idioma¹².

Por otro lado, las concomitancias 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 y destaca las influencias de Góngora –“el más rico y portentoso artífice del idioma”– y de Gautier (1902: 279 y 282).

2.3. *El simbolismo parnasiano del azul*

El azul modernista coronado por Rubén Darío, quien señala el antecedente huguesco “L’art c’est l’azur” (2003: 201), se halla especialmente escogido en una pincelada simbólica en “La Gioconda” (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 “bleu” 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 imposable del parnasianismo. Entre ellos, Baudelaire asigna al azul la pureza, el ideal, y lo asimilará a su espíritu, estableciendo las líneas maestras que seguirán los modernistas hispánicos (ver Bernal 184). Pero el azul significa también para Baudelaire el trono

12. Como preludeo de una poética parnasiana puede interpretarse el cierre de un soneto gongorino: “Burlil 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) y en un soneto fechado en 1912, “Brindis.I”, publicado en *Epinicios. Segunda serie* (1926).

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 (2003: 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 simboliza el trabajo sereno e intelectual, “le chef-d’œuvre serein” verlainiano, y la impecable, marmórea e impasible belleza escultórica del verso. Más allá del magisterio de Rubén Darío, traslucen en Antonio de Zayas 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 2003: 124).

3. Simbolismo en *Retratos antiguos*

3.1. *El reino interior 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. Peculiaridad que marcará la articulación de la écfrasis en la poesía posterior, como lo apreció 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 1903: 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 1903: 274).

Los ejemplos son abundantes: “Tesón denuncia en la sangrienta riña / de su labio carmín el frunce fiero” (“El condottiero”, 25), “y la negra ropilla acuchillada / la pena enluta de su rostro enteco” (“Un caballero”, 55), “y el genio de la audaz bellaquería / está en los pliegues de su capa oculto” (“Menipo”, 111), “El atezado rostro sonriente / que transparenta el ánima bravía” (“La bohemia”, 185), “Un huracán de fanatismo agita / de su cana pelambre el ventisquero” (“El conde de Berg”, 196), “y la banda que ciñe, el aire azota, / versátil cual su espíritu altanero” (“Luis XIV”, 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, ya que 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:

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 (Machado 2000: 423).

En esta perspectiva del poemario, que muestra el “alma” de los personajes pictóricos, insisten las reseñas de 1902 de Melchor Almagro, Manuel Bueno, Zeda y el mismo Manuel Machado. De entre las investigaciones modernas, Allen W. Phillips, al exponer su admiración por la precisión de los procedimientos descriptivos, recogerá los juicios finiseculares:

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. (1989: 271)

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), consolidó su percepción como la obra cumbre a la manera parnasiana en el contexto hispánico (Aguirre 1980: XV), olvidando algunas influencias del simbolismo típicamente modernista que entretejen la estética propiamente parnasiana. Por tanto, el inexistente correlato entre el estado anímico de cada personaje pictórico y el yo poético, 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 una emotividad representativa del artista finisecular.

Dicho rasgo emotivo, que afirma la imposibilidad de desligar totalmente parnasianismo y simbolismo incluso en un poeta tan distintivamente parnasiano, se distingue 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” (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” (45): “De dorados ensueños al

conjuro / arde la luz de sus pupilas clara”, al igual que en “David Ryckaert” (192): “y en un campo de ensueño, la mirada / que enfoca el pliegue de sus cejas, hunde”. La turbación anímica y el spleen baudelairiano asoman en “Dama de Venecia” (57) –“y la desidia de su pena es tanta”–:

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” (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.

Otro tanto en la exploración nostálgica de una “vida interior” que pretende el exilio de un entorno insatisfactorio, en “Retrato de Moro” (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” (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” (58), cuyo lenguaje y evocación transmiten reminis-

cencias 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” (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” (145), donde pueden establecerse concomitancias con el enunciado 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” (2001: 176). 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: *aristocratism* –manifestado en la accesoria correspondencia de las ricas vestiduras, no exenta de dandismo–, obstinada búsqueda del ideal y la exhibición del *malheur*:

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, (“David Ryckaert”, 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”, 193)

En el enigmático “Un caballero” (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 el genio artístico del pintor posibilita la interpretación simbolista, se hallan los dos sonetos dedicados al Greco. Antonio de Zayas se muestra precursor en la reivindicación lírica del pintor en *Retratos antiguos* con la evocación del *Caballero de la mano en el pecho* –convertido en icono finisecular (Alarcón 2013: 128)– en el “El inquisidor” (83): “y gris la mano que en el pecho extiende”. Pero es en “Un caballero”¹³ (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:

13. El poema está incluido en la sección “Tintoretto”, no obstante, la éfrasis está dedicada al cretense –cuya admiración por Tintoretto es de sobra conocida, así como la influencia que ejerció en él la pintura veneciana–. Así lo demuestra, junto a los atributos análogos a las figuras del artista, la “firma ecrástica” (véase Pineda 2000: 259) del último verso: “por la sombría inspiración del Greco”. El soneto inmediatamente anterior, “El magistrado” (54), termina también con dicha técnica de rúbrica ecrástica: “y, negra sombra de brutal tortura, / eterniza su trágica figura / la magia del pincel de Tintoretto”. El paralelismo entre ambas síntesis poético-pictóricas –sumadas a otras concomitancias– podría justificar una disposición argumental e interpretativa de esta éfrasis del Greco en la sección del veneciano.

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.

Análoga interpretación de Unamuno casi doce años después, en abril de 1914 en la revista *Rassegna d'Arte*: “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...” (1967: 751). El soneto de Zayas, primero en la descripción de un personaje del pintor cretense –junto al citado “El inquisidor”–, denota el sentimiento de época sobre las figuras del artista. Pionero en la éfrasis poética, evidencia el análisis interpretativo de sus contemporáneos, como es el de Azorín en *Diario de un enfermo*, de 1901:

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. (Azorín 2000: 62).

Cada epíteto azoriniano puede vincularse con el libre análisis zayesco, en el que el sugestivo lenguaje determina una violenta angustia, trazada en negras pinceladas, que franquea los límites de serena contemplación parnasiana. “Un caballero” está sometido a una clara fascinación finisecular que, pese a desarrollar ciertos influjos literarios del momento, son por primera vez recreados en un poema-retrato dedicado al Greco, algunos de cuyos elementos perdurarán en las evocaciones posteriores. 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 –semejantes, en cierto modo, a la reducida síntesis del soneto–. El es-

critor 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” –que después fijará Manuel Machado en el más recordado soneto sobre “El caballero de la mano en el pecho”: “Severa faz de palidez de lirio”–. En toda esta composición de elementos pictóricos e imaginativas interpretaciones, encontró Antonio de Zayas el origen de su análisis 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, las lóbregas mazmorras y las propias connotaciones del insistente tono negro. Zayas ha trasladado a su particular visión del retrato pictórico otra muestra del *malheur* finisecular, no exento de un esteticismo que apela a la inmoralidad lujuriosa y a una probable decadencia nobiliaria, en apariencia, rara perspectiva entre las aproximaciones interpretativas de sus contemporáneos. 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. Sobre estas insinuaciones decadentistas debe destacarse la influencia que ejercería en el fin de siglo *À Rebours* de Huysmans, donde el exquisito des Esseintes decoró su dormitorio con un cuadro del Greco: “Esta pintura siniestra, de tonos oscuros y de un verde cadavérico...” (2007: 192).

3.2. *La poética de la Decadencia*

La crítica zayesca tampoco ha destacado la incidencia que en *Retratos antiguos* tiene el decadentismo, sino que, muy al contrario, se ha destacado su parnasianismo pictórico e historicista alejado de interpretaciones decadentistas (Navarro Domínguez 1995). Esta conclusión ha resultado de la confrontación ecrástica entre poemas de Zayas y Manuel Machado inspirados en idénticos cuadros, donde las sugerencias decadentistas solo se atisban en el segundo. De esta forma, nadie ha reparado en la similitud entre “El condottiero” (25) de *Retratos antiguos*, écfrasis de Antonello de Mesina, 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 sus análisis machadianos, Gayton reparó en los parecidos entre “Oliveretto de Fermo” y “Medaille” de J. M. de Heredia (1975: 66) y Eloy Navarro añadió la semejanza con “Etude de mains. Lacenaire” de Gautier (1994: 22). Los

dos citados textos franceses se ofrecen igualmente 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 (1994: 22), se presenta un retrato moral de época:

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 y por el valor estético que aúna la crueldad, el arte y la actitud licenciosa del personaje, que se convierte en un perfecto héroe decadente¹⁴. Así, el soneto responde a una libre interpretación de la pintura, agudizada por la biografía imaginada y por la acción 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 emotividad decadente (Ors 2000: 23). Por *Retratos antiguos* desfilan algunos personajes renacentistas envueltos entre asesinatos políticos, como en “María de Médicis” (178): “El solio rige de Borbón vacante / al golpe del puñal de un asesino”. “El cardenal de Ferrara” (33) es un 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), reconocidas igualmente en el gesto sibilino de “El magistrado” (54): “Sacerdote mitad, mitad espía”.

14. 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).

El sentimiento decadente también se expresa en “Carlos II” (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 réal estancia
 las áureas lises del blasón de Francia
 vagar por el Palacio del Retiro.

Personificado en otro miembro de la realeza hispánica, de salud enfermiza y muerte prematura, en “El Príncipe Don Carlos” (92) se evoca también el *finis Austriae*. La suntuosidad aristocrática de su presencia, en aliterados versos que la acenúan: “golilla veneciana y ferreruero / 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
 enjambres anublar de inquisidores
 cual lúgubres heraldos de la muerte.

Otros monarcas históricos de luctuosos finales asoman también 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”, 70). En “Carlos I de Inglaterra” (189), el rey inglés, que ostenta el poder –“puesta en el bastón la mano”–, vislumbra el fin: “disfraza / 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 Albert 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 écfasis velazqueña “Doña María Ana de Austria” (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 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 abandono¹⁵.

En los enanos y bufones de la corte se integran también cualidades particulares de la decadencia. “El Bobo de Coria” (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, un 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, establece correspondencias con la clorosis y las mujeres anémicas con que los estetas finiseculares mostraron la decadencia y la morbidez¹⁶. Del mismo modo, en “Pablillo de Valladolid” (109), la corrupción decadente: “En las ojeras de su faz cansadas, / de los vicios la mácula se advierte”.

15. La expresión “lánguido abandono”, utilizada ya por el autor para sugerir el estado de ánimo que pretendió infundir en *Joyeles bizantinos*, muestra un impulso parecido de su sensibilidad poética plasmada en dos libros de temáticas distintas.

16. Jean Lorrain, “Dans l’espace” (1891): “¿Qué me obsesiona de ellas? [...] la pelvis podrida por la nieve y la clorosis, su perversa anemia...” (Lorrain 2009: 30).

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 *Diaboliques* 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, correlato de su angustia vital... En el ámbito modernista esta tradición decadente, anunciada por Zayas, se recogerá en “La Infanta Margarita”, en *Apolo* (1911) de Manuel Machado, y en *La sombra de la infanta* (1910) de Isaac Muñoz.

En otros sonetos de *Retratos antiguos* reaparece el simbolismo de la infanta. Curiosamente, Antonio de Zayas eligió “La Infanta María Teresa” (143) como anticipo de su poemario en *Revista Ibérica* (julio de 1902). Se muestra aquí 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 la voluntad por sugerir este simbólico perfil psicológico. En “La marquesa de Leganés” (195), por su parte, la melancolía 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” (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 níveos 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 negra¹⁷,

17. 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

Asimismo en “La Emperatriz Josefina” (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 (ver Alarcón 1999: 156)– sugiere la imaginación decadente en “La Princesa de Orange” (191):

y en la alba mano que con ante enguanta,
muestra, humilde rival de su hermosura,
marchita casi, amarillenta rosa.

A su vez, los tópicos *collige virgo, rosas, carpe diem* o *tempus fugit*, articulados según la percepción 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” (49), “La carne de las Venus fabulosas” (“Tiziano”, 44), en otras, se adscribe a la figuración de la *femme fatale*: “y por su boca de color carmínea / vaga un gesto malévolo y tirano” (“La dama de los guantes”, 50). En “Dama de Venecia” (57), la última pincelada del soneto escenifica un erótico desdén semejante al *spleen* finisecular¹⁸:

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”.

18. Distinta de la firmeza erótica con que selló Heredia el soneto “Esmalte”: “orna su rubio pelo con una bestia alada / e hincha su seno túrgido bajo el gorjal de oro” (s. f.: 114).

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” (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 Domínguez 1994: 23). El asunto erótico centra la éfrasis 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 –probablemente bajo el influjo de “Luxure” de Samain–, 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 y con el soneto “Galatea” de Julián del Casal –éfrasis de Gustav Moureau–, en los que, como en Zayas, aparece el inesperado “aguijón de cola” del soneto parnasiano (Martino 1946: 87) que, 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).

En conclusión, el presente estudio de *Retratos antiguos*, libro que ha merecido escasa atención crítica, expone varias direcciones inéditas de análisis. La éfrasis parnasiana ofrece una singular muestra temática y estilística, donde el discurso lírico deja traslucir correspondencias metaliterarias. En la evocación de algunos per-

sonajes pictóricos, implícitas poéticas parnasianas sirven, a un tiempo, para trazar la estampa ecrástica y para significar en ella la formulación del estilo literario del autor. La obra zayesca, y *Retratos antiguos* en particular, paradigma de poesía parnasiana en el Modernismo hispánico, establece además, otros itinerarios modernistas que ejemplifican en el poeta parnasiano español, conocedor de las poéticas francesas, una rica conjunción de la sensibilidad y estéticas finiseculares.

Bibliografía

- AGUIRRE, J. M. (1980). “Introducción” a Antonio de Zayas, *Antología poética*. (Ed. de J. M. Aguirre). Exeter: University of Exeter.
- AICARDO, J. M. (1906). *De literatura contemporánea (1901-1905)*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- ALARCÓN SIERRA, R. (1999). *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- ALARCÓN SIERRA, R. (2013). “Greco, El (Doménikos Theotokópoulos)”, en *Temas literarios hispánicos*. (Ed. Leonardo Romero Tobar). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- ALONSO, D. (1970). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- ALONSO DE CADENAS, A. (2008). *Elenco de Grandezas y títulos nobiliarios españoles*. Madrid: Ediciones de la Revista *Hidalguía*.
- ANÓNIMO (1903). “*Retratos antiguos*, por Antonio de Zayas”, en VV. AA. (1903).
- ANÓNIMO (1903). [Sin título], en VV. AA. (1903).
- AUREVILLY, B. D'. (2002). *Las diabólicas*. Madrid: Alianza.
- AZORÍN (2002). *Diario de un enfermo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BAROJA, P. (1900). “Cuadros del Greco”, *El Globo*, martes 26 de junio de 1900.
- BAUDELAIRE, C. (2000). *Las flores del mal*. (Ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo). Madrid: Cátedra.
- BERNAL MUÑOZ, J. L. (1998). “El escritor y el artista”, en V.V. A.A. (1998). *La mirada del 98. Arte y Literatura en la Edad de Plata*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- BUENO, M. (1903). [Sin título], en VV. AA. (1903).
- CANSINOS ASSENS, R. (1982). *La novela de un literato (1882-1914)*. Tomo I. (ed. de Rafael M. Cansinos). Madrid: Alianza.
- CORBACHO CORTÉS, C. (1999). *Poesía y Pintura en Manuel Machado*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CORREA, A. (2005). “Introducción” a Zayas, Antonio de. *Obra poética*. (Ed. de Amelina Correa). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- DARÍO, R. (s. f.). “Antonio de Zayas”. Darío, Rubén. *Semblanzas*, en *Obras completas*. Volumen XV. (Ordenadas y dirigidas por Alberto Ghiraldo). Ávila: Biblioteca Rubén Darío.
- DARÍO, R. (2003). *Autobiografía de Rubén Darío*. Barcelona: Linkgua ediciones.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1965). “La tradición de la poesía aristocrática en España”, *Estudios de poesía española contemporánea*. México: Joaquín Martiz.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1948). “Antonio de Zayas, duque de Amalfi”, *En torno al 98. Política y Literatura*. Madrid: Jordan, 1948.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, F. (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.
- GAUTIER, T. (2007). *Poemas*. (Traducción e introducción de Carlos Pujol). Valencia: Pre-Textos.
- GAUTIER, T. (2008). *Mademoiselle de Maupin*. (Traducción de Carlos de Arce). Barcelona: Debolsillo.
- GAYTON, G. (1975). *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*. Valencia: Ed. Bello.
- HEREDIA, J. M. de (s. f.). *Los trofeos. Romancero y los Conquistadores de oro*. (Traducción en verso castellano y prólogo de Antonio de Zayas). Madrid: Lib. de Fernando Fe.
- HUYSMANS, J.-K. (2002). *Allá lejos*. (Traducción de Guillermo López Gallego). Madrid: Valdemar.
- HUYSMANS, J.-K. (2007). *A contrapelo*. (Ed. y traducción de Juan Herrero). Madrid: Cátedra.
- LORRAIN, J. (s. f.). *El señor de Phocas*. París: Sociedad Ediciones Literarias y Artísticas.
- LORRAIN, J. (2006). *Monsieur de Bougreton*. (Traducción de Lola Bermúdez Medina). Madrid: Cabaret Voltaire.
- LORRAIN, J. (2009). “En el espacio”, *Antología del Decadentismo*. (Traducción, selección y prólogo de Claudio Iglesias). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- MACHADO, A. (2001). “Antonio de Zayas. Joyeles bizantinos.– Retratos antiguos”, *Prosas dispersas*. Madrid: Páginas de espuma.
- MACHADO, M. (2000). *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*. (Ed. de Rafael Alarcón Sierra). Valencia: Pre-Textos.
- MAINER, J. C. (2010). *Historia de la Literatura española. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Tomo 6. Barcelona: Crítica.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1987). “Reacciones antimodernistas en la España de fin de siglo”, En Carnero, Guillermo (ed.). *Actas del Congreso Interna-*

- cional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Córdoba: Dip. de Córdoba.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, E. (1994). “El Museo de Manuel Machado”, *Philologia hispalensis* (9): 17-32.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, E. (1995). “La pintura como referente en Manuel Machado y Antonio de Zayas”, en Ruhstaller, Stefan (ed). *Crisol de estudios filológicos*. Huelva: Universidad de Huelva.
- NAVARRO DURÁN, R. (2013). *Gerardo Diego y la Fábula de Alfeo y Aretusa de Pedro Soto de Rojas*. Santander: Fundación Gerardo Diego.
- NIEMEYER, K. (1992). *La poesía del premodernismo español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- OLMO, A. del (1998). “Juan Ramón Jiménez: ¿un bohemio de guante blanco?”, en Antonio Jiménez Millán (ed.). *Madrid entre dos siglos. Modernismo, bohemia y paisaje urbano*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PARDO BAZÁN, E. “Le mouvement littéraire en Espagne. Les poètes espagnols du XX siècle”. *Obras completas. III*. Madrid: Aguilar.
- PEDRAZA, F. B. y RODRÍGUEZ, M. (2001). “Antonio de Zayas”, *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Estella (Navarra): Cénlit.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1903). “Retratos antiguos”, en VV. AA. (1903).
- PHILLIPS, A. W. (1989). “Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio de Zayas)”, en *Homenaje a Ricardo Gullón. Actas Universidad de California, Davis, 1 al 4 de mayo, 1988*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. *La Torre* III (10).
- PINEDA, V. (2000). “La invención de la *écfrasis*”, en VVAA. (2000). *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- REINA LÓPEZ, S. (2005). *Manuel Reina. Catalogación completa de la obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*. Córdoba: Diputación de Córdoba-Ediciones y Publicaciones.
- UNAMUNO, M. de (1967). *Obras completas*. Madrid: Escelicer.
- VERLAINE, P. (2003). *Obra poética*. Tomo I. San Cugat del Vallet (Barcelona): Ediciones 29.
- VILLAESPESA, F. (1954). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- VILLENA, L. A. de (2002). “Un parnasiano español, Antonio de Zayas, entre el modernismo y la reacción”, *Máscaras y formas del fin de siglo*. Madrid: Valdemar.
- VILLENA, L. A. de (2005). *Poesía simbolista francesa*. Madrid: Gredos.

- VV. AA. (1903). “Juicios emitidos por la prensa sobre libros del autor”, en Zayas, Antonio de (1903). *Paisajes*. Madrid: Imp. de A. Marzo.
- ZAYAS, A. de (1902). *Retratos antiguos*. Madrid: Imp. A. Marzo.
- ZAYAS, A. de (1903). “Góngora”, *Helios* (3): 359-361.
- ZEDA (1902). “Joyeles bizantinos, por Antonio de Zayas”, *La Lectura*, 1/9/1902.