

Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXVIII, 2015, 163-185

VARIEDAD DE ÉCFRASIS MODERNISTA EN *RETRATOS ANTIGUOS* DE ANTONIO DE ZAYAS

VICENTE JOSÉ NEBOT NEBOT
Universitat Jaume I

Resumen

El poeta Antonio de Zayas (1871-1945) figura como máximo exponente del Parnasianismo hispánico. Su obra *Retratos antiguos* (1902) ofrece un único y singular argumento lírico: la écfrasis. La finalidad de este estudio consiste en demostrar la variedad ecfástica y la conjunción de estéticas finiseculares en el estilo parnasiano del autor, a través de la selección de cuatro direcciones de análisis inéditas en *Retratos antiguos*: el Prerrafaelismo, el feísmo modernista, el ideal esteticista del héroe fin de siglo y la recreación del mundo dieciochesco francés.

Palabras clave: Antonio de Zayas, écfrasis, Modernismo, Parnasianismo.

VARIETY OF MODERNIST EKPHRASIS IN *RETRATOS ANTIGUOS* BY ANTONIO DE ZAYAS

Abstract

The poet Antonio de Zayas (1871-1945) is considered as one of the highest authors of the Hispanic Parnassianism. His work *Retratos antiguos* (1902) shows a unique and singular lyrical resource: ekphrasis. The aims of this work consist on displaying an ekphrastic variety and combination at the end of the XIX century poetics within the author's Parnassian style, by choosing four-way of analyses unpublished of *Retratos antiguos*: Prerrafaelism, modernist Ugliness, the aesthetic ideal of a hero of the late XIX century and the recreation of the XVIII century French world.

Keywords: Antonio de Zayas, ekphrasis, Modernism, Parnassianism.

Fecha de recepción: 9 de abril de 2015.

Fecha de aceptación: 18 de junio de 2015.

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus primeros comentaristas, Antonio de Zayas Beaumont (1871-1945) fue considerado un insólito poeta español en el Modernismo hispánico por representar un caso único de obra parnasiana. Así se desprende de las elogiosas reseñas de relevantes personalidades de la cultura española de inicios de siglo xx, como Manuel y Antonio Machado, Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Benot, Fernando de Antón del Olmet, Melchor Almagro San Martín o Manuel Bueno. El motivo de su resonancia en los medios periodísticos se debió a sus dos poemarios de 1902, *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*. En los años sucesivos, la publicación de *Paisajes* (1903), *Noches blancas* (1905), *Leyenda* (1906) y *Reliquias* (1910) se suman a su obra modernista. La traducción de *Les Trophées* de José María de Heredia (1908) aumentaría sus prestigios, en palabras de Rubén Darío (s.f.: 71), y afianzaría su condición de poeta parnasiano. Dos obras en prosa, *Ensayos de crítica histórica y literaria* (1907) y *A orillas del Bósforo* (1912), completan la literatura de mayor interés del escritor, cada vez más inclinado hacia el epinicio tradicionalista y católico. Tras su muerte, Zayas, «uno de los grandes olvidados de la época» (Sánchez, 1974: 143), de «urgente» recuperación (Aguirre, 1974: 265), registró un silencio crítico solo superado a partir de 1980 con la edición de la primera antología del autor, diversos artículos dispersos en los años siguientes y una última antología crítica en 2005¹.

Antonio de Zayas, Duque de Amalfi, pertenecía a la antigua nobleza granadina. Pronto inició una carrera diplomática que culminó en su cargo de Embajador en Argentina (1926-1927), tras su paso por distintas ciudades del mundo como Estambul, Estocolmo, Copenhague, San Petersburgo, Viena, Bucarest o México. Desde la primera juventud, fraguó íntima amistad con los hermanos Machado y con Manuel permaneció unido hasta sus últimos días de tertulias literarias después de la guerra civil. Antonio de Zayas, a la participación de reconocidos cenáculos como los de Eduardo Benot y Juan Valera —a quienes dedica *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*, respectivamente—, se añade su faceta cultural más notoria, su presencia en la renovación modernista del 1900: asiduo a las tertulias de Villaespesa y J.R. Jiménez y colaborador de *Revista Ibérica*, *Helios* y *Renacimiento*. De carácter

¹ La edición crítica de una antología poética en 1980 por José María Aguirre despertará tímidamente los estudios sobre el escritor en algunos artículos publicados en los años sucesivos y establecerá sus principales características, que tienen en su parnasianismo el motivo más destacado: 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) ha supuesto el estudio más completo y documentado del autor. Más recientemente, los artículos de Juana María González Martínez (2007), Carlos Primo (2010) y Vicente José Nebot (2010).

culto y cosmopolita, fue, según refiere Ricardo Gullón en sus conversaciones con J.R. Jiménez, «el importador a la Península de los primeros libros parnasianos y simbolistas» (1990: 17). Tal vez un tanto extremada, esta afirmación pone de manifiesto su conocimiento de las estéticas finiseculares y su relevancia en el ámbito modernista.

El desarrollo ecfástico 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 ciento siete sonetos donde los motivos literarios son aún más concretos y unitarios: retratos pictóricos. El primer poeta español de la contemporaneidad en dedicar un poema a un cuadro fue Manuel Machado con su «Felipe IV», publicado en marzo de 1901 en *Electra*, año y medio antes que el centenar de sonetos de Antonio de Zayas². Aunque resulta complejo 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 (González, 1982: 137; Navarro, 1995: 272)³. Lo cierto es que la construcción de *Apolo* (1911) es similar a *Retratos antiguos* (1902), y Machado incluyó en su museo poético buena parte de retratos, además de seleccionar algunos cuadros y autores coincidentes con los que se exhiben en la galería zayasca, de la que obtuvo modelos y recursos estilísticos⁴.

La originalidad de *Retratos antiguos*, adscrito en la antigua tradición de la écfrasis, se manifiesta en su único y precursor asunto literario y en su estilo parnasiano. Entre otros, Antonio Machado (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

² A los antecedentes hispanoamericanos de Rubén Darío, Julián del Casal o Guillermo Valencia, los españoles Manuel Reina o Salvador Rueda, autor de *Mármoles* (1900), colección de veinticinco sonetos dedicados a esculturas, y de un soneto incluido en *Camafleos* (1897), «Retrato de la marquesa de Dos Hermanas», que 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 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).

³ Ambos amigos compartieron desde la juventud sus inclinaciones poéticas. La hipótesis de Eloy Navarro se fundamenta en tres puntos: primero, se trata de más de un centenar de sonetos de Zayas frente a uno de Machado; segundo, el tema ecfástico es de raigambre plenamente parnasiana, estética más cercana a Zayas y cuyos autores conocía mejor; tercero, «Felipe IV» está dedicado a Zayas, interpretado como un reconocimiento hacia la relación de Zayas con la poesía pictórica. En el poemario juvenil de Zayas *Poesías* (1892) ya puede observarse el procedimiento de écfrasis (véase Nebot, 2010).

⁴ Algunos ejemplos significativos de este subgénero en la primera década del siglo, como «Retrato» de Villaespesa, incluido en la tercera edición de *La copa del rey de Thule* (1909), dejan presentir la influencia parnasiana de Zayas.

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.

Como recogerá J.M. Aguirre, «*Retratos antiguos* es, sin duda alguna, el libro cumbre de la poesía española *a la parnassienne*» (1980: xv). Juicio que seguirán futuros críticos en su aproximación a *Retratos antiguos*, entre ellos, González Ollé: «el más pura e íntegramente parnasiano» (1982: 135), o Amelina Correa: «El parnasianismo de *Joyeles bizantinos*, revelado en la eliminación casi total del yo poético, se acentuará aún más si cabe» (2005: 57). Eliminación del yo, impasibilidad, poesía escultural, culturalismo, perfección formal y tema artístico conforman indudables características del singular arte parnasiano que adoptará Antonio de Zayas. Pero su écfasis parnasiana muestra también una articulación de otras estéticas del fin de siglo y una pretensión, en diferente equilibrio, de trasladar «el alma del retrato» (Machado, 2000: 317), en conjunción con el comentario de Rubén Darío: «Es un admirable evocador de figuras y escenarios del pasado» (s.f.: 73).

Centraremos nuestro trabajo en el estudio de diferentes estéticas finiseculares que ejemplifican la variedad de écfasis modernista de *Retratos antiguos*. El estilo parnasiano de Zayas acogerá diversas formas y temáticas del Modernismo, que en nuestra selección representan un análisis inédito: Prerrafaelismo, feísmo, el retrato de un artista-héroe finisecular y la recreación del dieciocho francés.

2. PRERRAFaelISMO. ÉCFRAsIS DE LOS PRIMITIVOS ITALIANOS Y FLAMENCOS

Los poemas que se corresponden con la escuela primitiva o prerrafaelista en *Retratos antiguos* son las écfasis de los italianos Pisanello y Antonello de Messina, «Cecilia de Gonzaga» (pág. 21)⁵ y «El condottiero» (pág. 25), respectivamente, y del flamenco Van Eyck, «Una doncella» (pág. 155). La adscripción de «primitivos» de estos retratos poéticos debe entenderse según el concepto artístico que el Prerrafaelismo británico irradió en la pintura y la literatura europeas del fin de siglo. La Hermandad Prerrafaelita revalorizó el arte pictórico anterior a Rafael y los temas medievales, en paralelo desprecio a la vulgaridad burguesa y a la pintura academicista que trascienden con su refinamiento esteticista. Por otra parte, el alejamiento temporal, junto con el conocimiento de antiguas artes y culturas, conformaban ese sentimiento de «otredad» y de rechazo al mundo presente y constituían elementos fundamentales del ideal de elevación espiritual del artista finisecular. Como expresa Rubén Darío para uno de sus «raros», Gean Moréas (1956: 142):

⁵ Señalaremos así la paginación de *Retratos antiguos*.

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.

Culminación de este medievalismo finisecular, en la novela *La-bàs* (1891) de Huysmans hallamos, probablemente, su mayor vindicación. Bien conocido es el singular y extremado esteticismo de *À Rebours*, libro sagrado del Decadentismo. En su siguiente obra, *La-bàs*, Huysmans orientó su fantasía estética hacia un medioevo idealizado en que la sublimación del espíritu aparece revelada por la pintura de los primitivos.

El Prerrafaelismo, con esta Edad Media idealista y simbólica y esta seducción por el arte de los primitivos, representaría otra de las direcciones del modernismo hispánico⁶. En el año de la eclosión modernista, 1902, Antonio de Zayas se mostraba como avanzado poeta de esta boga finisecular. Los poemas zayescos citados del *quattrocento* italiano y del flamenco primitivo permiten la denominación, bajo el magisterio parnasiano, de prerrafaelistas. La peculiaridad de su motivo, la écfrasis pictórica, aumenta su importancia entre las novedades modernistas.

Los dos sonetos que abren el museo poético de Zayas son los más «antiguos» de los retratos italianos seleccionados, según la organización cronológica de cada sección del libro. Con el primero de ellos, «Cecilia de Gonzaga», inspirado en Pisanello, nos enfrentamos a un problema que asomará en ocasiones en *Retratos antiguos*, la identificación del retrato pictórico:

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.

⁶ 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: «Un camino. La tierra es de color de rosa, / cual la que pinta fra Domenico Cavalca / en sus Vidas de santos» (1999: 79).

Alma así de una edad agonizante
a la heredera de Gonzaga pinta
el arte ingenuo del pintor Pisano.

Según el rótulo 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», identidad que se ha disputado entre Margarita Gonzaga y Ginevra de Este. Tras admitir una confusión del poeta (Olmo, 2008: 185), pueden esbozarse ocultas sutilezas que aluden a la propia poética parnasiana y a la sugestión de un episodio del cuatrocientos italiano.

De esta forma, como en otros sonetos, la écfrasis puede trazar una evocación conjunta de varias obras del pintor. En «Cecilia de Gonzaga», en primer lugar, el título de Zayas se refiere a la medalla retrato de Pisanello, idónea, por su carácter primitivo, para empezar el recorrido artístico —se aludiría así a su faceta como insigne medallista— y por sus reminiscencias parnasianas —la labor de orfebre y sus severas formas—. En segundo lugar, el poema se corresponde con la écfrasis propia del cuadro «Retrato de una princesa de Este» y, por sus referencias biográficas, con una «heredera de Gonzaga» —Gianfrancesco Gonzaga, primer marqués de Mantua—, que tanto podría ser Cecilia como Margarita. En tercer lugar, una velada evocación de Ginevra de Este, si consideramos que la narración lírica de esta écfrasis se completa con el siguiente soneto de la galería, «El condottiero». El esposo de Ginevra 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. Por tanto, si el análisis ecfrástico debe limitarse a «Retrato de una princesa de Este» y al recuerdo de una heredera de Gonzaga, la historia conjunta de ambos sonetos entreabre inquietantes correspondencias entre personajes arquetípicos del final del medievo y el primer Renacimiento.

La escasa presencia del color en «Cecilia de Gonzaga» podría aludir a la medalla de Pisanello, aunque este dato se extiende también a los inmediatos poemas «italianos», los dedicados a Antonello de Mesina, Leonardo y Rafael. El poeta trata de sugerir el trazo escultural prerrafaelista, técnica traspositiva que evolucionará con la irrupción de la escuela veneciana en *Retratos antiguos*. Las únicas menciones cromáticas en «Cecilia de Gonzaga» proceden de la hierática posición del retrato, «y el rígido perfil adolescente / de una virgen de pálidos colores», y de un detalle con valor polisémico, el color de la cinta que recoge el cabello: «cándida». Dicha elección cromática en Zayas, la tonalidad blanca, será recogida años más tarde por Manuel

Machado, en relación a su écfrasis de *Apolo* de otro primitivo italiano, Fra Angélico (1981: 122):

Pues así he llamado yo blanca a la campanada de maitines, como precursora y evocadora del alba, alba que tiene en mi soneto la doble significación de la madrugada real y de los cándidos albores de la pintura italiana, de la pintura en general, que constituye el asunto de la composición.

En el prólogo de *Retratos antiguos*, el autor argumentaba tan solo la idea de la línea 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). Antonio Machado, más esclarecedor, percibió esta equivalencia pictórica 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 Antonio 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 representa un magnífico ejemplo la «Princesa de Este», conservado en el Louvre. La vinculación del soneto zayesco con esta pintura se advierte 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»⁷, el poeta describe el marco del retrato en un enunciado 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. Éste funciona como molde decorativo de una hierática figura, ya introducido anteriormente con la preposición «Sobre» y con la asimilación metafórica de «tapiz». El detallismo y la precisión del dibujo de Pisanello, así como el retrato tomado

⁷ Conviene subrayar la notoria influencia del poema de Verlaine «César Borgia. Portrait en pied» en las écfrasis de Zayas, como ya se ha indicado para Machado. Curiosamente, el primer retrato zayesco empieza con idéntica fórmula verlainiana, 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).

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 raquíutico 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 sus 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 —pensemos en la «Ofelia» de Millais—, propio de 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 rasgos físicos de la joven aristócrata contribuyen a concretar el estilo artístico trasladado al poema: «perfil adolescente / de una virgen de pálidos colores», «imagen inocente», el «impúber seno», el «cabello raquíutico tirante». Y, como expusimos, el único color que presenta la paleta poética, el blanco —«pálidos colores», «cándida cinta»—, además de infundir los comentados atributos de inocencia y pureza, sugiere el arte de los primitivos en la doble impresión de amanecer de la pintura y de utilización de albos cromatismos. Precedente indudable de Manuel Machado, quien perfeccionará esta técnica ecfrástica en el citado soneto de *Apolo*⁸.

En este sentido, tal como se ha estudiado en el machadiano «Beato Angélico. La Anunciación» (López, 1977: 96-101), la reiteración vocálica de la *a* en el soneto zayesco, asociado con la *i*, también sugiere la impresión de blancor. Dichas resonancias enfatizan su presencia al forjar gran parte de los acentos rítmicos del poema. La hipótesis de esta probable sinestesia subyace, no obstante, en un ideal parnasiano pródigo en el puro placer por la forma

⁸ Los tonos blancos y rosados de los primitivos ya fueron reproducidos por Rubén Darío. Así es su pintura de los pies de las mujeres prerrafaelistas sobre el suelo en «El reino interior» de *Prosas profanas*: «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).

y la orfebrería musical del verso. Otro fonema, /n/, se acomoda entre las repeticiones vocálicas aludidas, agrupado en cuatro de las cinco rimas del soneto. La agrupación de estos vocablos se intensifica a partir del segundo eje rítmico del endecasílabo, se armoniza con la sonoridad de la rima, «imagen inocente / palpar no siente», «raquíto tirante / edad agonizante», «cándida cinta / Gonzaga pinta», y crea la impresión melódica con que se consuma el poema: «pintor Pisano». Por otro lado, otros recursos fonéticos también fortalecen el ritmo del verso, «su impúber... / a impulsos...», o sugieren mejor la solemnidad nobiliaria del retrato en «como corona del marqués mantuano».

El soneto concluye con la síntesis conjunta de la dama y el pintor prerrafaelista. Con el verso «Alma así de una edad agonizante» el poeta recapitula su propósito de descripción del espíritu de una época, ya en el ocaso de su esplendor y bajo una nota decadentista. La técnica parnasiana, en su fijación por el objeto artístico y su poética visual, también ha sabido trazar el alma del retrato. El vocablo *alma* es, asimismo, palabra clave del simbolismo finisecular (véase Alarcón 1999: 77) y está simbolizado en la pintura de Pisanello por la imagen de la mariposa. Finalmente, el soneto se cierra con «impecable» cadencia parnasiana. El último y aliterado verso sirve de «firma» al marco del texto y resume con el calificativo más sintético y expresivo la visión prerrafaelista del *quattrocento*: «a la heredera de Gonzaga pinta / el arte ingenuo del pintor Pisano»⁹. Pisanello fue de los primeros pintores preocupados en firmar sus obras; *Opus Pisani pictoris* figuraba en sus medallas. La rúbrica en la écfrasis, además de representar un homenaje explícito del poeta, construye el marco de la traslación pictórica, recurso empleado otras cuatro veces en *Retratos antiguos* en los textos dedicados a Leonardo, Tintoretto, Greco y Goya. Esta fórmula de «firma» ecfrástica (véase Pineda, 2000: 259), ya señalada para «Carlos V» de Manuel Machado (Brotherson, 1968: 121), figura en Zayas como muestra original y precursora¹⁰.

⁹ Característica que también asociará Manuel Machado a los pintores *cuatrocentistas*, entre otras que se adaptan perfectamente a la écfrasis de Zayas: «ingenuos pintores de escenas santas, albor del Renacimiento, con sus vírgenes de comba frente, hierática apostura y dulces ojos divinamente perfilados; con sus púrpuras uniformes y sus inocentes iluminaciones de oro y seda. Por eso se mientan en el soneto las frentes virginales y las manos de nácar, y se termina la estrofa con una frase sacramental que da la sensación de la ingenua religiosidad de los prerrafaélicos» (1988: 122-123). Así sintetiza Juan Ramón Jiménez la evolución pictórica gótico-renacentista: Primitivos, ingenuidad. Renacimiento, perfección (1999: 207).

¹⁰ En el uso de esta técnica por el vate de *Apolo* en «Carlos V» incluso advertimos reminiscencias zayescas a propósito del verso aliterado: «En este punto lo pintó el Tiziano». Jean Lorrain había escrito un breve poema, expuesto en el relato «Ophelius» (1893) y 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”» (2007: 106). Entre los antecedentes

3. FEÍSMO MODERNISTA. ÉCFRASIS DE LOS BUFONES VELAZQUEÑOS

La conmemoración del tricentenario del nacimiento de Diego Velázquez en 1899 cautivó a los hombres de letras. El interés por homenajear al pintor fue unánime entre la intelectualidad española¹¹. 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, n.º 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 participaron con sus versos en el acto del tricentenario del 6 de junio, en la inauguración de la nueva sala de Velázquez en el Museo del Prado¹². 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 ecfrástico y de su nueva estética emprendida por Manuel Machado o Antonio de Zayas. En estas convenciones de una retórica grandilocuente con el mero objetivo panegirista, asoma un texto de esta corona poética, «Trébol», de Rubén Darío¹³, destinado a elogiar al pintor sevillano junto a Luis de Góngora. Con estos inmediatos precedentes, los trece sonetos de Zayas en *Retratos antiguos*, 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, solamente anticipado por el «Felipe IV» machadiano.

Conmueve a Gautier, consabido maestro de la écfrasis finisecular, 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

áureos, Baltasar de Alcázar utilizó el nombre del artista para cerrar varias composiciones en la obra de Francisco Pacheco *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*.

¹¹ De gran relevancia 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 (véase Gold, 2008: 177).

¹² Poemas 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: 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.

¹³ Publicado por primera vez en *La Ilustración española y Americana* el 15 de junio de 1899.

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 estos personajes son representados por Zayas, inmiscuidos entre la abrumadora galería de aristocracias que, asimismo, habitaron los mismos salones reales y posaron ante el «pincel soberano»¹⁴ de Velázquez. A este trío de écfasis, «Pablillo de Valladolid» (pág. 109), «Don Antonio el inglés» (pág. 110) y «El Bobo de Coria» (pág. 101), debemos sumar la de «Menipo», a cuya recreación velazqueña del filósofo griego se asocian particularidades de aquellas, como son la marginación, el vicio, la insolencia o la taimada lucidez de su conducta¹⁵.

Se exhibe en estos sonetos, frente a la deformidad física de los retratados, un afán esteticista en su descripción e incluso la impronta de un correlato del héroe finisecular. Adscribimos al llamado feísmo modernista¹⁶, la correlación poético-pictórica que relaciona la dignidad artística que el pintor infundió en dichos retratos de seres grotescos y el esteticismo parnasiano del poeta.

Destacan los sonetos velazqueños de Zayas por su fidelidad descriptiva y penetración psicológica¹⁷. «Pablillo de Valladolid» y «Menipo» se presentan como dos personajes disolutos, colmados de hastío, amargura e inmoralidad. El enano afronta con su ingenio a quienes debe complacer. Se trata de un cómico que esconde bajo su grotesca figura e infausta estimación entre las grandezas nobiliaria y real, un talento y un desengaño existencial mucho más profundo que el tedio que amengua con sus ingeniosidades a dicho público cortesano. Tras la consunción anímica se ampara la corrupción decadente: «En las ojeras de su faz cansadas, / de los vicios la mácula se advierte». Por su parte, «Menipo», adalid de la bellaquería, rufián de jácara quevedesca, asombra con su «astucia pérfida».

¹⁴ Así adjetivaba Zayas al pincel del artista en su conferencia «El conde duque de Olivares», pronunciada en el Ateneo de Madrid en junio de 1895. Un joven Zayas realizaba en dicho discurso una écfasis velazqueña del válido, precedente de su soneto homónimo en *Retratos antiguos*.

¹⁵ 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), según cuenta cierta leyenda.

¹⁶ Véase la antología de Pedro J. de la Peña (1989).

¹⁷ En palabras de algunos de sus comentaristas, J.M. Aguirre cita, entre otros, la «forma memorable» en que se resume la actitud del caballo en «Felipe III», «Clavando espuelas y apretando el freno», verso que consigue igual, sino mayor, concisión descriptiva que el «Inmóvil con todo brío» del poema «Estatua ecuestre» de Jorge Guillén (1980: xv). A.W. Whillips: «Es de admirar la precisión de los procedimientos descriptivos» y cita, entre otros, algunos versos dedicados a Velázquez; Pedraza y Rodríguez: «Los momentos más felices corresponden a los sonetos dedicados al arte velazqueño» (2001: 285).

Las etopeyas se acomodan con unas prosopografías que ofrecen una representación exacta de los cuadros. Así, la precisión en la actitud de «Pablillo de Valladolid»: «De negro, a ejemplo del monarca, viste / y, la capa al desgaire recogida», o en «El Bobo de Coria» la expresa alusión a la desproporción de su figura y a su enfermedad mental, junto al hoyuelo de su faz, «El estupor que en su cerebro mora / en la faz, al reír, marca un hoyuelo», la luz mórbida concentrada en su rostro, «Semblante que la anemia decolora», o el ropaje de «verde terciopelo» son de una gran fidelidad descriptiva.

Pero la disposición del retrato poético en «El Bobo de Coria», «dechado de respeto al modelo y de interpretación psicológica del mismo» (Aguirre, 1980: xv), alberga una ligera y cuidada imprecisión en un detalle de la transposición artística. Se trata del batir de palmas del enano y su intención de incorporarse del suelo, pues en la pintura más bien se frota las manos y reposa en extraña postura. Zayas ha inventado este movimiento para sugerir mejor la dolencia cerebral del enano, ejemplo de aquello que ponderaba en el prólogo: «ni me he sometido otras veces a las notas acusadas por el pintor, sino que he dejado sobre ellas volar la fantasía» (pág. 14), antecedente de las «inexactitudes» de Manuel Machado. La acentuación de este detalle zayesco por medio del encabalgamiento, contribuye además a la flexibilización del endecasílabo. La rigidez de la pausa versal se suaviza y sirve al poeta para destacar, en su expresión gráfica, palabras clave de su enunciado: «Sin sentir los deleites de las almas / en la suya raquíta, las palmas / bate ajeno también a los enojos».

«Don Antonio el Inglés» es una buena muestra de la correlación poético-pictórica velazqueña vinculada a una precisa descripción exterior del modelo. La sobriedad estilística no silencia la reposición poética de un esteticismo que el lenguaje parnasiano infiere de la obra plástica:

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.

En el reducido molde del soneto, esta écfrasis ofrece la capacidad sintética del poeta por ajustar un retrato lírico que perfile las líneas maestras del cuadro. Signo ejemplar de esta predilección por un léxico exacto, de rigurosa observación, se desprende en la mano derecha que «aprisiona hasta el collar alzada». En efecto, en la obra pictórica el enano sujeta, levantando ligeramente el brazo, el collar del can con firmeza. El cierre del poema, «de cándido avestruz por pluma leve», de latente preciosismo y de resonancias gongorinas¹⁸, perfecto final parnasiano, sugiere asimismo el artificio barroco y la elegancia y época del retrato cortesano.

Paralelo al motivo finisecular de la infanta barroca o velazqueña, representado en la literatura europea por el relato de Oscar Wilde «The Birthday of the Infanta» o el poema «L'infante», del libro *Au jardin de l'Infante* de Albert Samain, y por el mismo Zayas en *Retratos antiguos*, los enanos y bufones de la corte poseen también cualidades particulares de la Decadencia. 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. En el primer verso, el enfermizo tono lívido del semblante se enfrenta con la «estancia oscura». La morbidez de la coloración lírica no hace sino permitir la sugestión de un sombrío agotamiento, asociado al tono negro del fondo. En el último terceto el juego de claroscuros se resuelve de forma original, pues el recurso fónico agudiza la iluminación de los pómulos y los dientes en oposición a la oscuridad de los ojos. El fulgor de su faz acrecienta la lóbrega pincelada final:

y destella en sus pómulos salientes
 y en la hilera de hielo de los dientes
 la luz que falta en sus hundidos ojos.

En un proceso inverso a la técnica pictórica, las luces afirman las sombras emocionales del retrato poético. El agotamiento de la dinastía austríaca halla su correspondencia en el «Boba de Coria» por medio de su intrínseca realidad: el inconsciente hastío y la absurda existencia, frutos de su ignorada estupidez. El cromatismo decadente que le otorga la paleta poética, equiparado a la palidez enferma del rostro, establece paralelismos con la

¹⁸ El verso 354 de la *Soledad segunda*: «aladas musas, que de pluma leve» (Góngora, 1993: 137). De igual modo, el artificio del verso en cuanto a sus simetrías sintácticas, frecuente en Zayas, recuerda los modelos áureos.

clorosis y las mujeres anémicas con que los estetas finiseculares mostraron la decadencia y la morbidez¹⁹.

4. ESTETICISMO. ÉCFRASIS DE VAN DYCK: EL RETRATO DE UN HÉROE FINISECULAR

La sección dedicada a Van Dyck en *Retratos antiguos* contiene ocho sonetos por donde desfilan algunos elegantes personajes, esencia temático-estilística de este afamado retratista flamenco. El «pintor de aristocracias» (Machado, 1981: 134) resultaba idóneo para la composición de refinadas efigies parnasianas. Con este asunto ecfástico y con las posibilidades que ofrecía en cuanto a la sugestión de un simbolismo decadente, también Zayas se anticipaba a otros poetas modernistas. Al «exquisito fin de raza» (Machado, 1988: 134) de Manuel Machado, «Un príncipe de la casa de Orange», de *Apolo*, otros menos conocidos como «Hidalgo de Van Dyck», de Isidoro Solís, publicado en *Renacimiento* (n.º 2, 1907). Albert Samain, en la estela de Verlaine y su verso emblemático «Je suis l'Empire à la fin de la décadence», ya había mostrado la sensibilidad decadente con que se interpretaba a Van Dyck en una estrofa de *Au jardin de l'Infante*²⁰.

En la colección de sonetos zayescos se exponen algunas obras que Van Dyck realizó para la monarquía y nobleza inglesas y otras distinguidas personalidades flamencas y españolas. En la écfrasis «David Ryckaert» (pág. 192), referida al pintor flamenco Martin Ryckaert²¹, el poeta convierte el personaje pictórico en un héroe finisecular:

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.

¹⁹ 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).

²⁰ En traducción de J.R. Jiménez: «En las tardes purpúreas, graves, con su misterio, / retratos de Van Dyck, de largos dedos puros, / pálidos, enlutados, sobre los áureos muros, / con su prestancia fúnebre sueños le dan de imperio» (Díez-Canedo, 1994: 179).

²¹ El poema se identifica con el retrato de Van Dyck de Martin Ryckaert. Otros tres pintores de la familia Ryckaert llevaban por nombre David, de ahí la confusión de Zayas con el título.

La rubia piel 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.

Antonio de Zayas ha examinado el retrato barroco bajo el prisma del esteticismo *fin de siècle*, hábilmente conducido desde la observación de la obra plástica. El soneto presenta la composición de figuras idealizadas de Van Dyck, atestiguada por la altivez y finura del posado 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 son correspondidos en el poema, así como la luminosidad de los dorados, que en el primer terceto se envuelven de armoniosas graduaciones. La delectación parnasiana por el detallismo preciosista discurre integrada con la variedad cromática de la paleta de Van Dyck y las lujosas indumentarias de sus modelos.

En las écfrasis de Van Dyck se transfiere una elegancia cansada, soñadora y melancólica representativa de los personajes simbolistas. Como observó Antonio Machado, «admiramos la suprema elegancia subordinada al espíritu» (2001: 176). En «David Ryckaert» la naturaleza creadora del pintor —como la del músico en «Enrique Liberti» (pág. 193)— permite la encarnación de los atributos del artista finisecular: *aristocratismo*, obstinada búsqueda del ideal y exhibición del *malheur*.

La técnica parnasiana y su clásica estampa poemática forjan el armazón lírico del retrato simbolista. Corroboran el cuidado formal del soneto el sabio manejo del múltiple ritmo interior del poema o el uso determinante del epíteto y del hipérbaton. La combinación de tipos de endecasílabos armoniza el ajustado ritmo que impone el soneto, pero, a su vez, proporciona sutiles matices análogos a la evocación poética. Por ejemplo, el ritmo sosegado de la variedad sáfica en el verso «Apoltronado...», se ajusta a la imagen exterior del personaje, impasible y distinguida. A continuación, los endecasílabos heroicos transmiten el vitalismo interior del artista, «inmóvil la obsesión que le fascina», y su personificación a través de la aristocrática apariencia, «y túnica carmín de seda fina», en una síntesis de vida y obra tan anhelada por el esteta finisecular. Respecto al 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. La inclinación por trasladar el verbo al final del enunciado poético muestra la herencia de la sintaxis latina y fortalece la impresión escultórica parnasiana. A este efecto, el cierre del poema, «y en un campo de ensueño, la mirada /

que enfoca el pliegue de sus cejas, hunde», que consigue además sublimar el alma quimérica del artista. El aguijón de cola del soneto parnasiano (véase Martino, 1946: 87; Gautier, 2008: 255) dirige su impacto hacia el «ensueño» simbolista.

La identidad física y psíquica de «David Ryckaert» se reconoce desde el talante peculiar de época del *aristocratismo* espiritual. La aserción de este enunciado fue destacada por Baudelaire en su célebre capítulo dedicado a la figura del dandi en *Le Peintre de la vie moderne*. En la versión vandyckiana de Zayas la rebeldía y elitismo del esteta converge en el dandismo de su personaje. Las secretas inquietudes del pintor Ryckaert y su melancólica exhibición se combinan con la singular magnificencia de su ropaje y su ademán abúlico y orgulloso. El «azul caftán turquesco» puntualiza la rareza de la indumentaria —ya observada por algunos historiadores del arte—, sumada a la exquisitez de la «marta cibellina», la «seda fina» de la «túnica carmín» y «La rubia piel festón de su montera» de «matices auríferos». Los atributos accesorios de las ricas vestiduras manifiestan la estética disidente del artista, sobre todo, concretados en la extrañeza orientalista anunciada en el inicio del soneto. El pincel poético ha cercado de epítetos el sustantivo, por un lado, el «azul» simbólico del esteticismo —que en Zayas se remonta a los modelos parnasianos anteriores a Rubén Darío—, por otro, el «turquesco» que afianza el orientalismo del «caftán».

Si la ocultación del yo caracteriza la aspiración parnasiana de *Retratos antiguos* y, por tanto, su poética se despoja de una cosmovisión directa del autor, dicha ausencia del sujeto poético no obstruye la confluencia de una sensibilidad más ampliamente finisecular. El «*aristocratismo* parnasiano» con que Zayas impregna sus versos (Correa, 2005: 12) estructura un retrato que vincula la estampa parnasiana y el ideal de *l'art pour l'art* con la seducción por los personajes simbolistas, convertidos a menudo en máscaras del propio escritor. El actor de la écfrasis «David Ryckaert», más allá del retrato de un pintor barroco, se interpreta a la luz de una emotividad moderna que reúne los valores esteticistas del héroe finisecular.

5. EL MUNDO DIECIOCHESCO MODERNISTA. ÉCFRASIS DE LA PINTURA FRANCESA

En las ocho écfrasis de la sección «Escuela francesa» 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» (pág. 14). Antonio Machado certificó el propósito de estos sonetos, al transferir la sensación de ser «frívolamente cortesanos, lo nimio y accesorio

absorbe a lo esencial» (2001: 174). 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 y ya percibido en la prosa lírica «Un retrato de Watteau» de *Azul...* La influencia del Verlaine de *Fêtes galantes* es decisiva²² 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. Entre otros, puede citarse, por su título inequívoco, «Estilo Luis XV», 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 Albert Samain sobre cuadros de estos últimos artistas resultan claros precedentes (Gayton, 1975: 148). Así, en los epígonos españoles Manuel Machado o Francisco Villaespesa, con idénticos títulos —sonetos—, «Siglo XVIII», en *Apolo* (1911) —con el antetítulo «Escuela francesa»— 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 anticipa desde la evocación ecfástica.

Los seis pintores elegidos —Rigaud, Van Loo, los hermanos Beaubrun, Rioult, y Vigée-Lebrun— son afamados retratistas franceses que abarcan desde el periodo barroco al romántico. No obstante, 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»²³, según el retrato del Museo del Prado de François Hyacinthe Rigaud.

Es en la siguiente écfrasis dedicada a Rigaud, «El duque de Borgoña» (pág. 206), cuando surge el arte amanerado y retórico que pretendía asimilar el poeta. El soneto encarna la escenificación dieciochesca y su decorado ilusorio 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 teatral. La biografía del personaje histórico, que murió temprana-

²² En la revisión que el nicaragüense realiza de su obra 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).

²³ En el soneto «Abanicos. I» de *Reliquias*, A. de Zayas volverá a la visión ecfástica del monarca francés.

namente 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», con 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, sin mencionar la armadura, que podría delatar, como en la anterior écfrasis «Luis XIV», poderosa magnificencia, y el 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 indudable elogio, refuerza el particular discurso poético al enunciarse el fondo del cuadro casi como un decorado ficticio, singularmente 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»²⁴ trasciende la analogía con el pintor para afirmar la voluntad del autor de hacerse «intérprete del falso y convencional estilo académico de los franceses». En conclusión, «El duque de Borgoña» ejerce 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).

En «El duque de Parma» (pág. 209), écfrasis de Louis-Michel van Loo, inspirado en el retrato del Prado del infante Felipe de Borbón y Farnesio, duque de Parma, hijo del primer borbón español, Felipe V, el soneto preside el gusto francés por la representación elegante del modelo y su cuidado detallismo pictórico. Sin embargo, en la evocación del retrato cortesano-borbónico según el academicismo francés, se impone la visión lírica que descifra el amaneramiento de su escuela. La puesta en escena majestuosa o figurada cede ahora al artificio de la *toilette*, extremado con el maquillaje exhibido por el duque de Parma en una elocuente imagen poética: «y empolvada peluca que engalana / la inverosímil faz de porcelana». La representación de una presuntuosa y fingida actitud —«Desautoriza su ademán guerrero / espadín de etiqueta cortesana»— envuelve la emoción descriptiva. Si la sobriedad del traje español, con su predilección por el negro, contrasta con la bizarría y

²⁴ Compárese con el posterior «Siglo XVIII», en *Apolo*, de Manuel Machado: «falsos lunares y mentidas canas» (1984: 118).

el colorido de los trajes franceses (Bernis, 2004: 267), en el poema zayesco la poética del rojo enfatiza en el último terceto la extravagante figuración del duque. El cierre del soneto alentarán la excesiva afectación del personaje con un sorpresivo desenlace en que la histriónica elegancia del mismo se precipita en el ridículo: «y es su aspecto el de un héroe de comedia / destinado al aplauso palatino»²⁵.

Los sonetos dedicados a Henry y Charles Beaubrun —«Beaubrun»—, «Una duquesa» (pág. 213), Louis-Édouard Rioult, «La princesa de Lamballe» (pág. 217), y Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, «La mujer del manguito» (pág. 221), responden a un mismo empeño ecfástico. 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», correlativamente²⁶.

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*, y Jean Lorrain, en *Monsieur de Bougrelon*, o posteriormente en la literatura hispánica, Antonio de Hoyos y Vinent, en un relato de *El pecado y la noche*. Uno de los tópicos a los que acude Antonio de Zayas en «La princesa de Lamballe» es a 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. 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 reitera con la fascinación por su apariencia

²⁵ La obra del pintor francés servirá a Zayas 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».

²⁶ Manuel Machado se refirió a estas écfrasis como «las deliciosas marquesitas de Watteau» (2000: 319). La semejanza que guardan los retratos poéticos de Zayas con las *fêtes* galantes, proponen un error no tan alejado de su realidad creativa como se ha destacado.

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 las acciones de estas princesas, por ejemplo, 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 término 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 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 y establecida en los albores modernistas por Antonio de Zayas desde su particular imaginación ecrástica.

6. CONCLUSIÓN

Retratos antiguos (1902) de Antonio de Zayas representa un caso inédito en la literatura española al asumir como exclusivo asunto poético el arte de la pintura. También significa un modelo original de poesía ecrástica en la literatura europea, ya que representó, pese a su evidente analogía, 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. Con la articulación de todo un libro de sonetos que se

corresponde con un museo de retratos pictóricos, Antonio de Zayas figura como el primer poeta en el uso de la écfrasis de las letras españolas en el siglo xx en las estéticas parnasianas y finiseculares.

El Parnasianismo español está indefectiblemente unido al poeta Antonio de Zayas y a sus dos obras fundamentales *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*. En las evocaciones de personajes de la pintura, muchos de ellos históricos, asomarán por *Retratos antiguos* otras actitudes vinculadas a la sensibilidad finisecular. Nuestro estudio pone de manifiesto la necesaria indagación en las múltiples corrientes modernistas que comprende el estilo parnasiano del autor. La selección en el presente trabajo de diversas estéticas propias del fin de siglo europeo, muestran la variedad lírica de Zayas en plena eclosión modernista. Así, bajo el imponente parnasianismo y la vertebración ecfástica de *Retratos antiguos* se exhiben argumentos prerrafaelistas, formas del feísmo, el retrato parnaso-simbolista del héroe finisecular y la recreación del mundo dieciochesco francés. Cuatro maneras distintas, entre otras del poemario, de acercarse al esteticismo imperante en la literatura de entresiglos, que encarna en Antonio de Zayas una muestra singular de su cristalización en el Modernismo hispánico.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, J.M. (1974): «Antonio Machado y Antonio de Zayas (Un texto olvidado de Antonio Machado)». *Papeles de Son Armadans*, XIX, 75, n.º 224-225, noviembre-diciembre, págs. 265-280.
- (1980): «Introducción». En Zayas, A. de: *Antología poética*. Exeter, University of Exeter, págs. v-XXIV.
- ALARCÓN SIERRA, R. (1999): *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- BERNIS, C. (2004): «La moda en los retratos de Velázquez». En VV.AA.: *El retrato*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- BROTHERSON, G. (1976): *Manuel Machado*. Madrid, Taurus.
- CORREA, A. (2005): «Introducción». En Zayas, A. de: *Obra poética*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, págs. 11-82.
- DARÍO, R. (1956): *Los raros. Cabezas*. Madrid, Aguilar.
- (1999): *Poesía*. Barcelona, Planeta.
- (s.f.): «Antonio de Zayas». En *Semblanzas, Obras completas*, vol. xv. Ávila, Biblioteca Rubén Darío, págs. 69-73.
- DÍEZ-CANEDO, E. y FORTÚN, F. (eds.) (1994): *La poesía francesa moderna. Antología*. Gijón, Universos.
- FUENTE BALLESTEROS, R. (2011): «Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal». En Rodríguez Gutiérrez, B. y Gutiérrez Sebastián, R. (eds.): *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*. Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

- GAUTIER, T. (1880): *Tableaux a la plume*. París, G. Charpentier.
- (2008): *Mademoiselle de Maupin*. Barcelona, Debolsillo.
- GOLD, H. (2008): «La pintura del imperio: leyendo al Velázquez finisecular». En VV.AA.: *La literatura española del s. XIX y las artes*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- GÓNGORA, L. (1993): *Soledades*. Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F. (1982): «Antonio de Zayas, principal poeta del parnasianismo español». *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 4, págs. 129-145.
- GULLÓN, R. (1990): *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Alianza.
- JIMÉNEZ, J.R. (1999): «Textos inéditos». En Crespo, A.: *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1977): *Los «Primitivos» de Manuel y Antonio Machado*. Madrid, Cupsa.
- LORRAIN, J. (2007): «Ophelius». En Iglesias, C. (ed.): *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Buenos Aires, Caja Negra, págs. 97-113.
- (2007): «Dans l'espace». En Iglesias, C. (ed.): *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Buenos Aires, Caja Negra, págs. 29-36.
- MACHADO, A. (2001): «Antonio de Zayas. Joyeles bizantinos. Retratos antiguos». En Machado, A.: *Prosas dispersas*, Madrid, Páginas de espuma.
- MACHADO, M. (1981): *La guerra literaria*. Madrid, Narcea.
- (2000): *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*. Valencia, Pre-Textos.
- MACHADO, M. y MACHADO, A. (1984): *Obras completas*. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva.
- MARTINO, P. (1948): *Parnaso y Simbolismo*. Buenos Aires, El Ateneo.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, E. (1995): «La pintura como referente en Manuel Machado y Antonio de Zayas». En Ruhstaller, S. (ed.): *Crisol de estudios filológicos*. Huelva, Universidad de Huelva, págs. 241-286.
- NEBOT NEBOT, V.J. (2010): «La "protohistoria poética" de Antonio de Zayas». *EPOS. Revista de Filología*, xxvi, págs. 125-142.
- OLMO ITURRIARTE, A. y DÍAZ DE CASTRO, F.J. (2008): *Antología de la poesía modernista española*. Madrid, Castalia.
- PEDRAZA, F.B. y RODRÍGUEZ, M. (2001): *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Estella (Navarra), Cénlit Ediciones.
- PEÑA, P.J. de la (1989): *El feísmo modernista*. Madrid, Hiperión Ediciones.
- PHILLIPS, A.W. (1989): «Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio de Zayas)». En VV.AA.: *Homenaje a Ricardo Gullón. Actas Universidad de California, Davis, 1 al 4 de mayo, 1988. La Torre*, n.º 10, págs. 259-279.

- PINEDA, V. (2000): «La invención de la écfrasis». En VV.AA.: *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1974): *Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900). Cartas al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*. Granada, Universidad de Granada.
- VERLAINE, P. (2003): *Obra poética*. San Cugat del Vallet (Barcelona), Ediciones 29.
- VILLENA, L.A. de (ed.) (2005): *Poesía simbolista francesa*. Madrid, Gredos.
- ZAYAS, A. de (1902): *Retratos antiguos*. Madrid, Imp. A. Marzo.