

ISSN: 0213-1854

El lánguido abandono de un poeta parnasiano: Confluencia de estéticas finiseculares en *Joyeles bizantinos* de Antonio de Zayas

(The languid abandonment of a Parnassian poet: Confluence of fin de siècle aesthetic in *Joyeles bizantinos* by Antonio de Zayas)

VICENTE JOSE NEBOT NEBOT
al054779@alumail.uji.es
Universitat Jaume I

Fecha de recepción: 1 de junio de 2015

Fecha de aceptación: 1 de julio de 2015

Resumen: *Joyeles bizantinos* (1902), del poeta Antonio de Zayas (1871-1945), constituye una de las obras más singulares de la renovación modernista. Desde la temática orientalista, islámica y bizantina e inspirada en la ciudad de Estambul-Constantinopla, y un ideario parnasiano, el poemario representa un rico muestrario de las estéticas finiseculares. El objetivo de este trabajo consiste en el estudio de la poética parnasiana del libro y de la emotividad que trasluce bajo el “lánguido abandono”, expresión del autor para referirse a su particular sensibilidad durante su estancia en la capital turca.

Palabras clave: Antonio de Zayas. Modernismo. Parnasianismo. Orientalismo. Decadentismo.

Abstract: *Joyeles bizantinos* (1902), by the poet Antonio de Zayas (1871-1945), is one of the most outstanding works based on the modernist renovation. The poems theme represents a rich sampling of the fin de siècle aesthetic, derived from the Orientalist, islamic and byzantine topics and inspired on the city of Istanbul-Constantinople, and also on the Parnassian style. The objective of this work is the study of the Parnassian poetry expressed in the book and the study of the emotions which could be revealed by the written expression “lánguido abandono”, made by the author in order to communicate his particular sensitivity during his stay in the Turkish capital.

Key words: Antonio de Zayas. Modernism. Parnassianism. Orientalism. Decadentism.

1. Introducción: Modernismo y renovación desde lo exótico y el ideario parnasiano

Entre las estéticas diversas que conformaron el Modernismo hispánico, una particular visión de lo exótico, el orientalismo finisecular, y una principal tendencia francesa, la parnasiana, ocupan un lugar común de la crítica en cuanto a designar algunos de los más genuinos planteamientos de la renovación modernista. Sin embargo, es perceptible la carencia de una obra lírica que aglutine un exclusivo asunto orientalista y una ostensible estilística parnasiana. La excepción la constituye *Joyeles bizantinos* (1902), de Antonio de Zayas, un poemario único en el ámbito hispánico por estar dedicado enteramente a la descripción y evocación del Oriente próximo -salvo un preludio, a modo de viaje, de catorce sonetos andaluces, italianos y griegos- y por representar un original modelo parnasiano.

Antonio de Zayas (1871-1945), nacido en Madrid en el seno de una familia de la alta sociedad de antigua ascendencia granadina, duque de Amalfi -desde 1914, por herencia paterna-, estuvo íntimamente unido a los hermanos Machado desde su adolescencia y al círculo modernista del fin de siglo. Precisamente, José Ortiz de Pinedo, en sus *Viejos retratos amigos* (1949), recordaba al poeta como uno de los más asiduos al cenáculo de Villaespesa, escribiendo sus *Joyeles bizantinos* sobre una mesa del café de Madrid (1949: 25). El mismo Villaespesa, en una nostálgica evocación del café de Fornos, destacaba la figura de “Zayas, el domador de la poesía / a golpe de buril y de cincelos, / esmaltador de líricos joyeles / que el mismo Benvenuto envidiaría” (1954: 875), versos que recapitulaban la estimación del poeta parnasiano. En esta apasionada remembranza, que constituye una continuada alusión a *Joyeles bizantinos*, una última revelación subyuga al enardecido Villaespesa: “Y nuestro corazón queda transido / de angustiosa inquietud...” (1954: 876). Valoración un tanto inexacta según la figuración tópica de un ortodoxo parnasiano y que sirve de exordio al presente estudio para anticipar su propósito: la plasmación de diferentes estéticas finiseculares en *Joyeles bizantinos*, poemario enmarcado en plena renovación modernista en el año decisivo de 1902. En cuanto a su autor, Antonio de Zayas, su adscripción a la impasibilidad del más puro *art pour l'art* ha soslayado matices y aspectos de análisis literarios significativos de su obra, aún pendiente de una verdadera recuperación crítica y editorial¹.

¹ Disponemos de dos antologías poéticas del autor, precedidas de sus respectivas introducciones imprescindibles: Aguirre (1980) y Correa (2005).

Estimuló la creación poética de Antonio de Zayas su estancia diplomática en Estambul entre febrero de 1887 y junio de 1898². Aquí empezaba a fraguarse el carácter viajero, impuesto por una dilatada andadura en la diplomacia, unido a la personalidad culta y distinguida que describen las semblanzas de sus contemporáneos. La experiencia de año y medio en Estambul causó una gran impresión en Zayas y, alentado por esta fascinación, emergería el poeta. Los “cuadros sorprendentes” de la ciudad turca, escribe en el prólogo de *Joyeles bizantinos*, “hirieron tan vivamente mi fantasía...” (pp. 6-7)³. Así, el deslumbramiento del viaje se ajustaba a la perfección con una de las corrientes finiseculares, el orientalismo, aunque sometido a una puesta en escena singular (p. 7):

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

En esta moderna concepción de la literatura zayesca, al ser equiparada a la fotografía (Primo 2010: 156), subyace una manifiesta poética parnasiana de un provocador esteticismo. La exposición de un ideario parnasiano representó en Zayas una actitud única entre la joven literatura⁴. En el fragmento citado pueden inferirse algunas de las más características aspiraciones del parnasianismo: una emotividad subordinada al impulso estético, una lírica impersonal que exhibe una realidad “objetiva” y unos procedimientos descriptivos que, muy apreciable en el caso particular de Zayas, transfieren la expresión de una belleza ideal muy ligada a la tradición horaciana del *ut pictura poesis*. El significado modernista del prólogo aumenta su resonancia cuando el autor expone el potencial artístico de un léxico exótico que, además de reproducir con exactitud las referencias orientalistas, es capaz de sugerir nuevas sensaciones por su valor fonético y por su trascendencia cromática y plástica. El

² Para la trayectoria profesional de Zayas: “Expediente profesional”, Archivo General del Ministerio de Asunto Exteriores, signatura 301, nº 22202.

³ Se indicará así el número de página de *Joyeles bizantinos* (Zayas 1902).

⁴ Antonio Machado, en su reseña de *Joyeles bizantinos*: “Como prodigio de arte puramente descriptivo, como alarde de esa maravillosa facultad de visión de lo externo, que da a Antonio de Zayas un puesto único entre nuestros poetas...” (2001: 174).

repertorio de esta “combativa” poética modernista se amplía a otros componentes fundamentales que, asegura el escritor, “tampoco dejarán de ser objeto de discusiones ni de invectivas” (1902: 6). El uso predominante del epíteto y el efecto musical, tanto de los recursos fónicos como de la melodía formal del verso, son otros rasgos distintivos que unen a Zayas con el Modernismo. La explícita desobediencia de ciertas preceptivas vigentes, inscribe al poeta en la vanguardia de la renovación literaria y transgrede una férrea disciplina parnasiana en aras de planteamientos más cercanos al simbolismo: “acomodarse a los ritmos internos que se producen en el misterioso laborar de la fantasía” (p. 14). En suma, el “nihilismo”, con que excusaba sus razonamientos, no era otra cosa que “aristocrática independencia” (Mansberger 1992: 625), actitud tan gustada por el artista finisecular.

En cuanto al motivo orientalista del poemario, Antonio de Zayas nos sumerge en el prólogo en una interesante observación que alude implícitamente a su poética, la referente a la sinceridad artística. Porque en su disertación acerca de la arbitrariedad de “describir paisajes que no se han visto” o “cantar sentimientos que jamás se han experimentado” (p. 12), aflora un evidente positivismo parnasiano. Frente a la arrebatada inspiración del poeta romántico, el parnasiano es un vate que, preocupado por la “verdad objetiva”, conjuga sus conocimientos intelectuales y sus observaciones culturales en la experimentación estética que infunde en sus descripciones. Se establece así en *Joyeles bizantinos* la armonización de un culturalismo notable (Correa 2005: 55) con la propia evocación de su experiencia.

Tras su cargo en Estambul, el nuevo nombramiento de Antonio de Zayas en junio de 1898, París, se vería súbitamente truncado por un grave accidente⁵ que le permitiría el regreso a Madrid y participar, después de unos meses de convalecencia, en las actividades del grupo modernista. Según su confesión, empezó a componer *Joyeles bizantinos* el verano de 1899 (1912: 8) y, tal como se desprende del epistolario de Juan Valera, estaría terminada la obra a finales de 1900 (Villena 2002: 106). El poemario zayesco obtuvo una respuesta de unánime elogio en el ámbito modernista, pero también la censura de aquellos críticos reacios a las nuevas corrientes literarias (véase Zayas 1903). Motivado por los dispares comentarios que provocó su obra, Zayas decidió incluir en el prólogo de su siguiente libro, *Retratos antiguos* (1902), publicado apenas seis meses después, otra breve poética referida a *Joyeles bizantinos*. Dicho texto completa lo que podría ser considerado un manifiesto de ruptura o renovación

⁵ Zayas sufrió una caída de su caballo a tres kilómetros de Estambul. Según el relato que consta en su “Expediente personal”, la gravedad del accidente hizo que se le aplicase la extremaunción, el mismo sultán se interesó por su estado y fue atendido por el mejor cirujano del Imperio.

modernista -pese a las contradicciones de naturaleza casticista que muestra el autor-, curiosamente dirigidos, ambos prólogos, a personalidades de la llamada “gente vieja”, Eduardo Benot y Juan Valera, respectivamente, con los que Zayas mantenía una buena amistad y frecuentaba sus tertulias.

En primer lugar, el poeta establece su adscripción a la teoría del arte por el arte, culmen de los fundamentos parnasianos e idealización del concepto de belleza artística que impregnaría todo el esteticismo finisecular (Zayas 1902: 6):

Pocos han visto, sin embargo, a mi humilde entender, con la debida claridad lo que significan o han querido significar mis poesías orientales.

Quienes, llevados de aficiones científicas y de una tendencia atávica a poner vallas al dilatado campo del arte, han encontrado en mis versos un espíritu docente, un fin moral o una profundidad filosófica, incompatibles con la belleza artística y que ni tienen, ni yo me propuse que tuviesen, ni hubieran podido tener jamás, dado mi desconocimiento de esas ramas del saber humano y mi concepto de la poesía.

En segundo lugar, y en su habitual tono reivindicativo, Zayas rehúsa restringir sus composiciones a meras descripciones orientales (1902: 6). Se constataba así que el esteticismo parnasiano y orientalista no había sido entendido. Y, en tercer lugar, la cuestión métrica, desarrollada en relación con el empleo del soneto y el alejandrino. Pero, asociada con esta renovación formal, característica del periodo modernista, otra sugerente interpretación de *Joyeles bizantinos* nos brinda el autor: “mi deseo de sugerir al lector el lánguido abandono que me invadió durante mi estancia en Constantinopla, y de que se hallaba mi espíritu saturado” (1902: 10). Expresión, la de “lánguido abandono”, de evidente sabor decadentista, tal como fue anunciada en el célebre soneto de Verlaine desde su título: “Langueur”.

En la propuesta de Zayas, al hilo de la adopción de una nueva musicalidad del alejandrino -“el isócrono y pronunciado compás que le caracteriza es incapaz de despertar las sensaciones ópticas que despierta el vasto teatro de la naturaleza” (1902: 11)-, el poeta parnasiano se muestra en su ansia de plástica factura de la forma poética y de la traslación del mundo exterior, pero, a su vez, laten las correspondencias simbolistas, en esa “profunda unidad” cantada por Baudelaire: “La Nature est un temple où de vivants piliers...”. Zayas augura pues, un proceso de écfrasis de la naturaleza, referida a ella como “cuadros sorprendentes”, donde una poética primordialmente visual aglutinará una

percepción sensorial de lo contemplado, en que el objetivismo parnasiano dejará fluir una impresión decadentista de “lánguido abandono”. Si los postulados teóricos de Zayas concuerdan con un ideario parnasiano (Correa 2005: 55), las diferentes corrientes modernistas que operan en *Joyeles bizantinos* y su sensibilidad inequívocamente finisecular, confluirán en una renovación literaria en la que actúa de fondo un nuevo concepto de belleza ligado al distanciamiento del artista con la realidad contemporánea.

2. La poética parnasiana de *Joyeles bizantinos*

El Parnasianismo⁶ debe su nombre a las tres antologías de la nueva poesía francesa tituladas *Le Parnasse contemporain*, publicadas en 1866, 1871 y 1876. Modernidad que evocaba una impronta clásica: el monte Parnaso, mito de la morada del poeta, y los títulos de las colecciones líricas renacentistas y barrocas. Théophile Gautier, figura emblemática de la escuela parnasiana, venía fraguando desde el seno del Romanticismo una regeneración literaria aliada a las proclamas del Arte por el arte. Del prefacio a su novela *Mademoiselle de Maupin* (1834) a la confirmación del programa estético en el *Artiste* (1856): “creemos en la autonomía del arte; el arte para nosotros no es el medio, sino el fin” (Martino 1946: 26), se exponía categóricamente el desprecio a la hipocresía burguesa y la oposición a la función social del arte, en clara reacción contra el lirismo intimista e utilitarista románticos. A mediados de siglo, se publicaron los ejemplos cimeros de la poesía parnasiana, cuyos autores, reconocidos como maestros, abrirían la primera antología de 1866: *Emaux et Camées* (1852), Gautier, *Poèmes antiques* (1852) y *Poèmes barbares* (1862), de Leconte de Lisle y *Odes funambulesques*, de Banville (1857). El mismo Baudelaire asume este ideario estético y dedica *Les fleurs du mal* (1857) a Gautier, su “poète impeccable”.

Sin duda, Antonio de Zayas alude a los autores del *Parnasse* cuando reconoce que “El estudio de los poetas franceses de la segunda mitad del siglo pasado me sirvió para emanciparme de la tutela de las artes poéticas” (p. 14). Gran conocedor de la poesía francesa finisecular⁷, admirado traductor de una de las cumbres parnasianas, *Les Trophées* (1893), de José María de Heredia, Zayas irrumpe en la escena modernista con *Joyeles bizantinos*. Caso particular es el de Zayas, inscrito en la ruptura modernista desde la influencia parnasiana y no desde el dominio simbolista. Este desequilibrio del canon modernista ha marcado el devenir de la crítica hispánica, que se ha detenido escasamente en el

⁶ Para la historia del Parnasianismo francés, véase el clásico libro de Pierre Martino (1925) y la investigación más documentada hasta la fecha de Yan Mortelette (2005).

⁷ Según refiere Ricardo Gullón en sus conversaciones con J. R. Jiménez, Zayas fue “el importador a la Península de los primeros libros parnasianos y simbolistas” (1990: 17).

influjo parnasiano (Gullón 1990: 11-19 o Kronik 1987). Pero, como escuela anterior a la tendencia simbolista, el parnasianismo mostrado en *Joyeles bizantinos*, plenamente modernista, no debe confundirse con el desarrollado durante el llamado premodernismo, aún bajo códigos ético-literarios propios de la Restauración (Niemeyer 1992).

El precioso título que Antonio de Zayas escoge para el poemario, sobre todo el vocablo *joyeles*, anuncia el carácter parnasiano de su contenido (Villena 2002: 107). No obstante, deben recogerse ambos para tal conclusión: *Joyeles*, atención a la belleza artística, aquí especialmente desde el material noble, creada con perfecto esmero por el poeta-orfebre; y *bizantinos*, que, pese a las matizaciones que expondremos más adelante en cuanto al exotismo y al decadentismo, también se relaciona con lo parnasiano, pues denota prestigiosa antigüedad⁸. Asimismo, la organización del poemario, de forma y contenido unitarios y concisa pincelada en los títulos de sus secciones: “Episodios”, “Fondos”, “Paisajes”, “Impresiones”, “Costumbres”, “Monumentos”, “Ruinas”, “El Serrallo”, “El Bósforo”, “Retratos”, “Cortejos”. Esteticismo parnasiano que encubría una crisis generacional, la del fin de siglo, que aborrecía la normalidad burguesa con sus manifestaciones de exilio artístico o exótico o con la proyección de alguno de sus símbolos como la torre de marfil, relacionados con el “abandono” del poeta en la experiencia de emociones estéticas.

La pretensión de estampar impresiones líricas equiparadas a fotografías, otorga una dimensión efrástica e impersonal a las composiciones. La técnica parnasiana proporciona a tal efecto uno de sus recursos más intrínsecos de su poética: la ocultación del yo. Adelantaremos a este respecto, que la elección del soneto contribuye, con su estructura breve, cerrada y sintética, a una metafórica correspondencia de simultaneidad entre la imagen real y la escrita. El título de cada poema enmarca este diálogo visual o interartístico a su concreta representación: “Santa Sofía”, “El Ulema”. La notoria desaparición del yo se muestra tanto en el diseño formal como en una serena expresividad. Al amparo de un lirismo “objetivo”, preserva de marcas subjetivas una emotividad sujeta al propio asunto de la descripción. En ocasiones, el sujeto gramatical del poema coincide con dicho motivo en cuestión: “El Danubio prorrumpe en ondas salutíferas, / emperador augusto de caudalosos ríos” (“El Danubio”, p. 29). El distanciamiento del autor frente a su obra se alcanza con esa tercera persona

⁸ Mansberger Amorós advirtió, junto a la “contribución, desde su título, al gusto por lo raro y exquisito que practicaron los seguidores del arte por el arte”, la presencia de otro título parecido al de Zayas de un poemario francés: *Rimes byzantines* (1891), del cubano Augusto de Armas, quien difunde “el refinado símbolo decadentista” (1992: 623).

gramatical que oculta la percepción personal. La escenificación alegórica es otra manera de evocar determinados enclaves relacionados con su presentida esencialidad anímica: “El Rey Silencio” en “El Generalife”, “El poeta Misterio” en “La isla de Prínkipo” o “la Diosa Muerte” en “El cementerio”.

Ajustado al célebre “L’Art” de Gautier: “Tout passe.- L’art robuste / seul a l’éternité” (2007: 192), la impasibilidad parnasiana en Zayas adquiere también conciencia de eternidad y universalidad, extensión de su actitud poética a sus referentes visuales, que en el caso de obras plásticas exhibe un vínculo casi inherente: “el porvenir arrostra con impasibles ojos” (“El acueducto de Valente”, p. 108), “do interrogando impávida al azul infinito” (“Santa Irene”, p. 124). El estatismo que se infunde en las trasposiciones prolonga y acrecienta el lenguaje de léxico e imagen escultural, no solo en aquellas de carácter artístico, “petrificó en la piedra de graves obeliscos” (“Fanakiri”, p. 57), sino también en las referidas a paisajes naturales, de imponente imaginación: “cual cimera de yelmo de héroe mítico, un monte / los ramajes tremola de su rica arboleda. (“La rada de Kalender”, p. 146). En los procedimientos descriptivos las analogías con la escultura transfieren la belleza ideal e imperecedera del parnasiano. Se trata de una búsqueda de perfección vinculada con la pureza estética del clasicismo griego. Esta poética escultórica -Gautier: “Sculpte, lime, cisèle”-, concebía un lirismo en el que forma y fondo auspiciaban la eternización del arte. El lenguaje parnasiano tiende así hacia la seducción por la referencialidad de la materia artística, no solo por su alusión al posible objeto plástico, sino, sobre todo, por la impresión contundente de la belleza escultural, sea cual sea el motivo de la composición. De este modo, la lírica zayesca se sumerge en el taller del escultor para concretar la imagen de su evocación, en ocasiones, encrucijada de implícitas poéticas parnasianas: “[el sol] con buriles de oro esculpe una corona / que del Coloso ciñe la frente de alabastro.” (p. 55).

La figuración escultórica de la poesía representa un rasgo caracterizador en *Joyeles bizantinos*, introducida en el soneto “Claustro” (p. 24) con pretexto metaliterario: “El artífice luna su semblante retrata / en las pálidas fuentes del jardín pensativas, / y en silencio cincela, con buriles de plata, / el orfebre marmóreo de solemnes ojivas”. En los dos últimos versos de esta estrofa se ha señalado “una clásica estética parnasiana” (Villena 2002: 110). La luna ejerce de intérprete del artista, entregado serenamente al complejo y minucioso trabajo de crear una obra de perdurable belleza, asociada a los instrumentos -cincelar, buriles- del “orfebre marmóreo” y a las “solemnes ojivas” como resistente producción inmortal. Por otro lado, el particular esteticismo de esta poética incorpora un componente evocador o de sugestión. Sin la dimensión del jardín simbolista, estas pálidas fuentes pensativas que reflejan el semblante de la luna,

expresan la función que en *Joyeles bizantinos* se elabora de sugerir el misterio de la belleza contemplada. En su desarrollo lírico, el claustro, de imprecisa localización, conmueve el espíritu del lector en un simbólico misticismo de voluntad estética, de marcado impulso sensorial y pictórico.

La plasticidad del poemario es precisa al interpretar lo visible, pero sin renunciar a alusiones imaginativas de carácter culturalista o a sugerir sensaciones auditivas u olfativas, conformando una percepción sensorial del poema que manifiesta el nuevo estímulo modernista. En cuanto a su firmeza visual, ya anunciada en el prólogo, Zayas incide en una teoría literaria arraigada en la tradición del *ut pictura poesis*, que tuvo en los integrantes del *Parnasse* una radical significación y supuso el origen más álgido de la metáfora pictórica en la modernidad. Proclamaba irónicamente Gautier que la *concupiscentia oculorum* era su mayor pecado, pues “Jamás hubo ojo más ávido que el nuestro” (Martino 1946: 25). La pupila zayesca, ávida también de precisar lo observado -“el más noble de todos los sentidos, que es el de la vista” (1902: 11)-, asimila el poema a una transposición artística. Las secciones “Monumentos”, “Ruinas” o “Retratos” ya evocan desde sus rótulos a supuestas écfrasis. Pero, a menudo, dichas transposiciones son el resultado de la descripción textual de la naturaleza. Se trataría de un tipo especial de écfrasis paisajística cercana a aquella en que lo descrito se presenta como si fuese una pintura (Pineda 2000: 258): “El sol que inunda pródigo de color el paisaje / y los prados risueños de esmeraldas alfombra, / allí teje con vagas filigranas de sombra / sobre el blanco arrecife grises orlas de encaje.” (“Bechik-Tach”, p. 76). El virtuoso cromatismo -lenguaje metafórico, gamas distintas, contrastes- cumple a la vez con el cometido preciosista, minucioso e imaginativo de la exquisita mirada del parnasiano. El profuso empleo del color fue uno de los atributos singulares de la estética modernista (Corbacho 1998: 145 y ss.) y un rasgo sustancial en Zayas.

Expondremos algunos ejemplos del abundante rastro cromático en *Joyeles bizantinos*. La técnica impresionista aflora en la percepción sensitiva del medio ambiente. El crepúsculo vespertino, escenario apetecido por la paleta modernista, suele ser recurrente: “y el lejano horizonte palidece y se tiñe / del color violáceo de las manchas del mosto” (p. 154). En estos versos, se retiene la transformación lumínica que opera en el ocaso, con esos tintes difusos de colores, contornos y perspectiva característicos del estilo impresionista. En “El bosque de Belgrado” (p. 148) la claridad de las luces solares sobre la espesura del monte, “Verde tamiz que filtra la luz clara del día / sobre monte que rosas silenciosas esmaltan”, origina una textura cromática de impronta pictórica y, tras el velo del boscaje, una figurada imagen de luminiscencia difuminada. En “Octubre” (p. 65) la distribución de colores y el entorno melancólico

constituyen un típico paisaje modernista. Inicialmente, los tonos blancos dejan paso al matiz sombrío. El símil entre el palacio y la camelia, destinado a la asociación del color, por otro lado, conmueve en su confrontación entre la resistente belleza arquitectónica y la frágil y efímera de la flor. A continuación, la pintura poética adquiere los pigmentos otoñales con la aparición de un “indolente croata” que sirve de correlato a la mutación estacional: “envejece vestido de púrpura y de oro”. De la voluntad sensorial del soneto, emerge la coloración metafórica: “los rumores monótonos de abandonadas fuentes / que el sol al despedirse cubre de escamas rojas”. El atardecer ultima la melancólica pincelada final: “el jardín de amarillo visten las secas hojas”.

La plasmación de colores no solo se manifiesta desde la forma adjetival o sustantiva, sino también desde la creación de sugerencias emocionales. En “El Tesoro Imperial” (p. 126) se distingue y resalta el negro trazo del esplendente. Los guardianes de las riquezas turcas, asociados a un campo semántico de evidente tonalidad oscura, establecen un fuerte contraste en su oposición con el fulgor de las piezas del tesoro descritas, cuya contigüidad de diferentes tonalidades intensifica el resultado. En “¡Incendio!” (p. 97) el enérgico contraste de claroscuros, disponen el estallido final del rojo en el poema: “y del humo se ciernen sobre el campo escarlata / aturcidos enjambres de palomas de fuego”. El enunciado metafórico de este último verso proyecta el dinamismo y el color de la pincelada, además de acrecentar el desconcierto de la escena y la agresión del rojo sobre el blancor simbólico de la paloma. En un soneto de tinturas trágicas y terroríficas, “Las siete torres” (p. 113), las representaciones alegóricas encarnan una coloración simbólica que expande su intensidad: “El Dolor violáceo y la negra Agonía”. Colores, líneas y exóticos dibujos conforman la écfrasis de “Tapiz” (p. 81), donde las cambiantes sombras urden en el curioso paño nuevos matices, hasta la turbación del verso final: “un vértigo cromático correr por la mirada”. Antonio Machado expresó su admiración por este poema: “si lo raro es lo bello, este soneto llega a lo sublime” (2001: 172). Como se ha determinado, la estampa colorista, semejante a la pincelada de Delacroix, modelo pictórico de los parnasianos, se muestra, por ejemplo, en “Narghilé” (Mansberger 1992: 624). Aquí, la luz del sol se descompone por el cristal del narghilé y converge en las indescifrables sensaciones del fumador, mezcla de tedio y placer en su reposo diario -síntomas del *spleen* finisecular-. Y la trama visual se hilvana con la capacidad fónica de los versos. La huella cromática también deja sus propiedades en sinestias de diferente sugestión, bien desde lo anímico: “Dormido está el paisaje de color del misterio” (p. 70), o bien desde imágenes modernistas en que la descripción se embellece con analogías

musicales, como el oleaje del mar convertido en “las estrofas de plata de una sonata azul” (p. 131).

La integración de los variados estímulos sensoriales consuma la aspiración de una plástica poética destinada al goce de los sentidos. Las percepciones auditivas reflejan todo tipo de sonidos e incrementan la fascinación del cuadro descriptivo: “No se escucha más ruido que el sonido del viento / que, furibundo o plácido, de los árboles toca / en dedos invisibles la inagotable lira.” (“La bahía de Bebek”, p. 144). Los instrumentos musicales prestigian dicha sonoridad, la abonan al campo del arte y concretan su abstracción. Dispuestos en un orden mítico, bajo el signo de la metáfora y la evocación de un misterioso encantamiento: “mientras repiten flébiles los altos sicomoros, / con sus verdosas lenguas, las vagas armonías / que vibraron las arpas de los genios de Oriente” (“El promontorio de Akrinti”, p. 140). Menos frecuente, la sinestesia delinea con un rasgo táctil un sonido particular. En “La puesta de sol” (p. 90) el tañido delicado de la floresta, “sedoso crujir”, se une a la música “discorde” y “apagada” del paisaje, un inarmónico concierto campestre fascinante al oído. A su vez, los esquemas rítmicos y las aliteraciones proporcionan al verso las invocaciones deseadas. Así la estrépita orquestación militar: “A los sonos sonoros de bronceas trompetas / y a los roncros estruendos de tonantes tambores (“Los soldados turcos”, p. 159), o la modélica aliteración sibilante - con un leve toque vibrante- de un verso excepcional: “Susurrando las brisas silbidos de serpientes” (“La Propóntida”, p. 35).

Por último, las impresiones olfativas se adhieren al cuadro parnasiano, completando un cúmulo sensorial. La idea de eternidad también es transferida, asociada a un continuado agotamiento de la vitalidad, producto del pletórico goce de los sentidos: “Arábigos danzares y helenas elegancias / se vieron saturados allí de las fragancias / que esparce el clavel púrpura y la nivea magnolia” (“El palacio de Beylerbey”, p. 139). La ocultación del sujeto lírico y la mirada impersonal no permiten coincidir el plano interior y el exterior, pero, sin duda, el poeta imagina un cuadro y unos personajes donde ha propagado sus propias sensaciones, como es la aludida en el prólogo a un “espíritu saturado”. La ilustración parnasiana suele verse así asaltada por vaguedades anímicas como “un aroma de sueño aletarga el ambiente” (“El puente de los suspiros”, p. 27), en que la sinestesia vuelve a expandir sus efectos. Las síntesis visuales, auditivas y olorosas confinadas en el poema se funden en el citado “El bosque de Belgrado” (p. 148), donde el nervio pictórico del inicio desencadena en “el consorcio silvestre de música y aroma”. Con ecos lejanos de los paisajes del *locus amoenus* de la lírica áurea, pinta Zayas la cautivadora armonía del ser en el paraje natural del bosque de Belgrado. En otro citado soneto, “Claustro” (p.

24), distintos dominios sensoriales se corresponden: “Por los claustros ungidos de apagados aromas / que del órgano evocan el acorde severo”, presintiéndose fórmulas simbolistas.

Toda esta formulación poética responde a un notorio esteticismo finisecular. En relación con la escritura pictórica, se distinguen aquellos trazos destinados a crear imágenes visuales que responden a una clara voluntad estetizante de la realidad. El artificio del arte transforma las impresiones ópticas de los elementos de la naturaleza: “y de la esbelta nave el pérsico tapete / en las ondas va abriendo abanicos de plumas” (“La odalisca”, p. 153). En otra pequeña estampa marina, “...los hercúleos navíos, que a los dormidos mares / aparecen clavados por alfanjes de plata” (“Noche del Bairam”, p. 71), la ficción poética remite al estatismo de la pintura, con la contundencia, estilización y correlación figurativa que transmite el ingenio de la imagen -y, junto a la poderosa visualización parnasiana, asoma la languidez de la observación lírica-. Otras veces, la tradición literaria acerca al poeta ciertos recursos metafóricos para el perfil de sus composiciones. El tropo de la serpiente como río, representa un particular dinamismo de la imagen poética, vigente en la perspicacia del modernista (Corbacho 1998: 168-169). El verso gongorino de Zayas “una larga serpiente de cristal es la ría” (“Aguas dulces I”, p. 142) -Góngora: “En roscas de cristal serpiente breve”-, condensa un diseño completo en su apariencia formal, dinámica, cromática y longitudinal.

Otra afinidad del esteticismo parnasiano -y decadente- es la proliferación de un léxico relacionado con el lujoso esplendor de piedras y metales preciosos. En una clásica analogía del *Parnasse*, el poema, en su perfección formal y su riqueza en la expresión, se ve simbolizado en el joyel. La forma dura y modelada del material precioso, con sus posibilidades coloristas y refulgentes, envuelve la exquisita escenografía del poema, “La noche se engalana de raso y pedrería” (p. 27), cubre la indumentaria de los personajes, “vestidos de oro y púrpura iban eunucos blancos” (p. 129), o conforman el propio objeto de arte, “de veteados pórpidos y relucientes jaspes” (“El palacio de Beylerbey”, p. 139).

Componen otro conjunto de belleza estetizante, muy apreciado por los poetas finiseculares, los símbolos de elegancia visual (Corbacho 1998: 170-173): “Guacamayos erizan allí el lúcido moño / y el abanico fúlgido abren los pavos reales / y los cisnes resbalan sobre los tersos cristales / cuyo azul palidece a la luz del Otoño.” (“La quinta de Ayas Agaha”, p. 74). El motivo del cisne y su mitología representaron una constante en la poesía parnasiana y simbolista. Encarnaba los preceptos del arte por el arte, convertido en un icono de belleza. Baudelaire acudió a su inmaculada blancura e impavidez en “La Beauté” y, en “Le cygne”, lo asimiló, al igual que en su célebre alegoría del albatros, al exilio

del poeta en medio de la adversa sociedad. En las letras hispánicas, es bien sabida su trascendencia en Rubén Darío. Zayas lo exhibe junto a otra insigne figura estética, el pavo real, y una más extraña en este decorado, el guacamayo, cuyos brillantes plumajes proyectan un contraste con la arquetípica pureza del blancor del cisne. La imagen entroniza un símbolo modernista, fascinación perfilada además en sus recursos fónicos -un verso de diez fonemas silbantes análogos a su virtuosa silueta- y que adquiere una tonalidad decadente con la inclusión de un paisaje otoñal de gamas desvaídas. Por otro lado, el giro exótico de este cuadro lo conduce la presencia de pájaros de Guinea, “dorados faisanes del Imperio Celeste” y “dos negros gigantes de Nubia / que en sus ojos reflejan las hazañas de Osiris”. El conjunto es de una plasticidad extraña y la agrupación de efigies orientalistas permite subrayar la novedad de otros símbolos de elegancia visual.

En apariencia, las “fotografías” parnasianas de Zayas responden a la enunciación de un lirismo “objetivo” y de transposiciones “verdaderas” de paisajes. Sin embargo, su factura impersonal posee un esteticismo que transfiere una belleza “subjetiva”, subordinada al estilo parnasiano que venimos describiendo. Dicha subjetividad trasluce en unos procedimientos descriptivos que conjugan particulares impresiones sensoriales y emotivas⁹. La exploración de los sentidos en la “experiencia estética” suscita la insinuación del “ensueño” simbolista, indecisamente cercano al “paisaje del alma” y en cierta vacilación en el afán de ocultación del yo: “Se escuchan los rumores de cánticos sonoros / que los yalis esparcen por áureas celosías / y sumen en ensueños fantásticos la mente.” (“El promontorio de Akrinti”, p. 140). Respecto al propósito emocional, la imaginación de la voz poética suele quebrantar los límites reales de su observación. En ocasiones, suelen esbozarse imágenes fantásticas vinculadas a una recreación decadente, en un giro inesperado del argumento lírico que augura inquietantes sugerencias: “El mar su alegre acento cambia en lamento hondo / y van ensangrentadas saliendo de su fondo / las sombras de las víctimas de Imperiales venganzas.” (“La Punta”, p. 131). Final inesperado del soneto parnasiano, rúbrica impecable y sugerente, que prefigura la técnica del “engaño-desengaño” modernista (Bousoño 1976: 165-175), afirmado en Gautier como el “aguijón de cola” (2008: 255). El ingenio de este colofón lírico puede destinarse a otros diversos objetivos, por ejemplo, el remate

⁹ Como ha destacado K. Niemeyer, “Al igual que los pocos poemas objetivos sobre ambientes o fenómenos naturales de Antonio [...], Manuel Machado [...] y J. R. Jiménez, tampoco los de Zayas empero se centran tanto en la descripción elogiosa de la realidad sensorial y bella y buena de lo enfocado, sino más bien en la expresión de una impresión sensorial a la vez que emotiva algo vaga, indecisa y hasta ambigua.” (1992: 353).

impresionista de un determinado fondo paisajístico, algunos de ellos inusitados y hasta enigmáticos: “y en la desnuda cumbre de una infértil colina / se destaca del cielo sobre la gris cortina / la silueta oscura de una rebelde cabra.” (“La ensenada de Estenia”, p. 145).

De modo distinto, la imagen poética responde a una imaginación culturalista, traspasando también los límites reales de la observación visible o tangible. El resurgimiento de episodios de la mitología clásica confecciona la descripción idealizada y preciosista, “y el alma en sus espumas de zafiro aletea / de los Conquistadores del Áureo Vellochino” (“El Bósforo”, p. 135), entretejida por relaciones y estímulos sensoriales, “y, evocadas del sueño por el laúd sublime, / emergen de las ondas las almas de las Musas” (“El mar Egeo”, p. 33), o ejerce, en velada referencia, determinada agitación emocional: “Fatídicos recuerdos de aciagos amoríos” (“El Helesponto”, p. 34) -alusión a la trágica historia de Hero y Leandro-. El prestigio cultural del que gozan estas referencias mitológicas, sobre todo, para el concepto parnasiano, dignifican la expresión poética.

La erudición que gusta mostrar el parnasiano despliega en *Joyeles bizantinos* una intensidad determinante, pues la sola evocación del Oriente próximo, motivo del poemario, supone la transmisión de conocimientos de un docto y experimentado viajero. Al margen de esta particularidad intrínseca, la concreta alusión a personajes históricos se orienta hacia la rareza del enunciado. Así, el musulmán de Constantinopla es “el iluso discípulo de Focio”, patriarca ortodoxo y escritor bizantino, precursor del Cisma de Oriente, o las miserias de los judíos son rememoradas a través de la mención de Seleuco, general de Alejandro Magno y sátrapa babilónico. La disposición de estas figuras en el verso acentúa su poder sugestivo cuando ocupan, por ejemplo, el lugar de la rima, pues subraya su extrañeza y equipara vocablos de analogías evocativas: Seleuco/Pentateuco, Darío Hytaspes/relucientes jaspes.

Como se ha destacado, sin duda Zayas es el escritor modernista español que mejor conoce el mundo árabe (Djbilou 1986: 46). Además de *Joyeles bizantinos*, recogió sus impresiones en *A orillas del Bósforo* (1912) en una prosa descriptiva y autobiográfica donde pronto nos descubre la fascinación orientalista: “Jamás olvidaré el solemne día, por mí tan fervorosamente deseado, en que puse por vez primera la planta en el sagrado suelo de Asia.” (1912: 173). La poematización de la historia cultural fue una singularidad determinante en el parnasianismo. Zayas traza así un itinerario de sensibilidad modernista, donde el orientalismo de *Joyeles bizantinos* se adapta perfectamente a la estética parnasiana: gusto por lo antiguo, lejano, raro y prestigioso en cuyo marco se acomodan los fines esteticistas. La diversidad cultural, artística e histórica de la ciudad turca es

casi omnipresente. Algunos magníficos ejemplos en “El Bósforo” o en “Noche del Bairam” (p.71), donde una poderosa y evocativa paradoja lo resume: “por los ámbitos sordos de Bizancio retumba / del cañón otomano el solemne estampido”. Junto al vigoroso sustrato de la civilización bizantina y la antigua Constantinopla, el mundo islámico, por tratarse de una cultura con cierto inmovilismo en el tiempo, se mantenía en el presente como un exotismo inmediato. Por otro lado, la utilización de un léxico autóctono, desglosado en un “Vocabulario” al final del poemario, enriquece la dimensión exótica y plástica. Más allá de un efecto pintoresco, se reafirma lo distinto a través de una concreción parnasiana que gusta del preciosismo extraño y su valor estético.

Por último, los poemas-joyeles de Zayas albergan otra idealización de belleza típicamente parnasiana, la perfección formal, génesis de la evolución moderna del verso, en evidente reacción contra el último romanticismo, su concepto de la inspiración y el descuido versificador. Las composiciones de *Joyeles bizantinos* ejemplifican en las letras españolas el verso “intermedio en la transformación del ritmo poético”, en palabras de Antonio Machado, y “un gran esfuerzo hacia el ideal de la métrica moderna” (2001: 172). La gran parte del poemario lo constituyen sonetos, estrofa clásica, predilecta del parnasiano por representar un molde cerrado que precisa exactitud y concisión del enunciado literario. Catorce versos de minuciosa belleza trabajada, de severa reglamentación, que instaura un ideal artístico intelectualizado. Desde la forma poética se eleva la metáfora del rigor escultórico, de una lírica impersonal sujeta a la doctrina del arte por el arte. Este culto parnasiano por el diseño impecable propició la experimentación en la técnica del verso, factor que prolongaron los simbolistas. En este contexto se explica la inclinación modernista hacia versos poco comunes en la tradición española como el enneasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino, la flexibilización de metros y nuevos ritmos, y donde estrofas como el soneto recuperaron su prestigio (véase Navarro 1984: 399 y 400).

En su reseña a *Joyeles bizantinos*, el académico Eduardo Benot concluye: “El ensayo de usted para la nueva métrica que buscaba le ha resultado fallido” (1903: 243). Esta apreciación, exponía Benot, se debía a que Zayas no respetaba los acentos rítmicos del alejandrino -variedad trocaica-, argumento que evidenciaba el clima de rechazo decimonónico hacia las nuevas aportaciones modernistas¹⁰. El alejandrino, de amplia tradición en la lírica francesa, en España, pese a ofrecer distintas modalidades en la poesía del mester de clerecía,

¹⁰ De igual modo que Benot, “Así es que tales series de catorce sílabas no pueden con propiedad ser llamadas alejandrinos”, Clarín con los endecasílabos de “Pórtico” de Rubén Darío: “renglones de once sílabas, pero no versos endecasílabos castellanos” (Díez 1957: 119).

empezaría a frecuentar su uso a mediados del s. XIX, pero fue el Modernismo quien lo convirtió en su verso predilecto (véase Navarro 1984: 84 y ss.).

La versificación de *Joyeles bizantinos*, a diferencia del alejandrino clásico que enalteció la ortodoxia parnasiana, se sustenta en acentos irregulares y en puntuales encabalgamientos y hemistiquios difusos. La introducción de nuevos elementos formales está destinada a una función sugeridora del poema. K. Niemeyer cita el soneto “Silencio” de Zayas para ejemplificar el empleo de una versificación impensable en un poeta premodernista (1992: 334-335). En este poema se connota y evoca constantemente la impresión de vaguedad, cuando -entre otros factores-, prescindiendo del ritmo rígido tradicional, la acentuación es múltiple e incluso la cesura a veces se suple después de la séptima sílaba, “Es de noche. El tranquilo haz del Mármara surca”, o una sinalefa hace que resulte forzosa, “y en el ambiente reina un ensueño infinito” (p. 70). En muchos otros sonetos, y marcadamente en aquellos versos más sugeridores, se aprecian estas mismas “infracciones”. Sinalefas en plena cesura, “un aroma de sueño aletarga el ambiente” (p. 27), y desplazamiento confuso de la cesura, acentuado por el encabalgamiento, en una gran flexibilización del verso: “Se borran los contornos de las montañas. Corre / murmurador el Mármara. Viene la noche. Suenan...” (p. 57). Se trata de fórmulas métricas que producen una vacilación en el esquema de medición clásico. Si bien, por otro lado, no son escasos los modelos de rígidos alejandrinos, sin encabalgamientos y reforzados por el epíteto, que fraguan la impresión escultórica: “Festonada de cúficos polícromos letreos, / de la ciencia Koránica bizantino rapsoda” (p. 104).

El alejandrino de *Joyeles bizantinos* es el que dominará en el Modernismo, el polirrítmico. Algunas veces, como en “Los soldados” (p. 159), el dácilo se mantiene durante todo el soneto para sugerir una fuerte y regular sonoridad en relación con el paso militar de los soldados y el fragor de la batalla -además de asonancias y aliteraciones-: “Dan pesadas pisadas con sus pies de titanes...”. También en las rimas Zayas vulnera la normativa clásica, al ser independientes en cada cuarteto, rasgo que frecuentará el Modernismo. Con esta licencia poética, como expuso en el prólogo, el valor fonético de exóticos vocablos permite subrayar en la rima nuevas sensaciones. Así, la rima también se orienta hacia el elemento sugeridor de la versificación, proliferando las rimas ricas y raras con nombres propios o del lugar y las rimas esdrújulas, que aumentan la sonoridad y la extrañeza: monólogo/Paleólogo, maksouras/touras, tespik/Selamlik, émulos/trémulos, sibilíticas/míticas. Otra peculiaridad frecuente en la expresión poética de Zayas es el uso recurrente del hipébaton, factor esencial para romper con la naturalidad de la frase y crear un lenguaje artificioso y elaborado. Frente a la común anteposición del adyacente: “de los

remos la góndola al compás se desliza” (p. 27), otros hipérbatos resultan casi tan violentos como el gongorino (Aguirre 1980: XIII). Los siguientes ejemplos, “se oye batir de alas / más que la cauta orquesta del céfiro suaves” (p. 78) o “Los que el Mármara rizan fueron gloriosos vientos” (p. 114), son cercanos a un manierismo formal que excede los límites de la serenidad clásica parnasiana, y podrían vincularse tanto a un arcaísmo lingüístico como decadente.

En las secciones “Fondos” y “Cortejos”, Zayas abandona el soneto para experimentar con varios metros. En la primera de ellas, es la tirada de cuartetos heptasílabos polirrítmicos los que construyen los cuatro poemas. Tres de los poemas de la sección “Cortejos” están escritos en una de las formas más cultivadas en el Modernismo, los cuartetos endecasílabos. “Caravana a la Meca” es la excepción a este hecho, donde los endecasílabos dactílicos, como novedad, fue notoria para la métrica modernista (Navarro 1984: 404). Este hecho explica la experimentación en *Joyeles bizantinos* de un ritmo regular en el poema, que habría de encontrar también los reparos de Benot. “Derviches” y “El Bairam” presentan formas originales que demuestran el esfuerzo por la renovación y creación de nuevas estrofas. El primero está formado por estrofas de doce versos hexasílabos de rima consonante y gran musicalidad. Esta disposición métrica proviene de la separación de los hemistiquios de dos tercetos dodecasílabos encadenados. La variedad de metros de la silva “El Bairam” propicia un poema de gran libertad compositiva.

En suma, la experimentación métrica de Zayas resulta una relevante aportación a las novedades modernistas. No en balde, Rubén Darío recordaba el poemario orientalista por su cualidad musical, “rítmicos *Joyeles bizantinos*” y “armoniosas y bien sonantes estrofas” de un “artista de la palabra” (s. f.: 16 y 17).

3. Entre el Orientalismo y el Decadentismo: el “lánguido abandono” de la experiencia estética

Entre la crítica contemporánea, la impasibilidad adoptada por Zayas siguió los mismos derroteros que en Francia. Más allá del común repudio hacia la estética modernista, el parnasianismo zayesco certificó una desconfianza del estilo, una carencia de sentimiento lírico y una deshumanización. Sin embargo, como las diversas corrientes finiseculares, el parnasianismo manifestaba también el pesimismo existencial y el rechazo hacia su hodierna realidad. El distanciamiento esteticista, la impersonalidad de la obra o la supuesta objetividad, respondían a perpetuar un ideal de belleza sobrepuesto a dicha desilusión vital, bajo una marca estilística que se erigía por sí misma en correlato de la emotividad. La intensidad de estos rasgos impasibles se muestra en Zayas

de manera modélica, aunque debe matizarse según cierta fluctuante intensidad y la vertebración de otras estéticas. El deseo de evasión y de conocimiento de otras culturas vincula al poeta parnasiano con el orientalismo, dirección modernista que representa una actitud de rebeldía, entroncada perfectamente con la sensibilidad del fin de siglo, crítica con la realidad conformista, utilitarista y racionalista. Lily Litvak, referente en el estudio del exotismo, pone de relieve el escapismo -que lleva implícita una actitud rebelde-, el esteticismo, la ensoñación y la fantasía de lo exótico que minaba la ideología occidental y representaba la alteridad, un mundo diferente frente a la vulgaridad cotidiana (Litvak 1985: 23).

Joyeles bizantinos constituye un poemario paradigmático de la transposición parnasiana del mundo exterior. No obstante, en esta fijación del observador impasible sobre el paisaje o el objeto visibles, subrayada por la ocultación del yo, el poeta, a menudo, transfiere en ellos sus propios estados emocionales. La naturaleza anímica de estos estímulos propagados en las descripciones se corresponde, asimismo, con una evidente sensibilidad finisecular. Trazaremos a continuación, el carácter decadentista que esconden algunos versos de Zayas, asociados al enunciado del autor de sugerir en sus composiciones un “lánguido abandono”. Apenas mencionado por la crítica o parcialmente desmentido (Villena 2002), sin llegar a representar una obra decadentista, *Joyeles bizantinos* acude ocasionalmente a ciertas actitudes o temáticas características del Decadentismo¹¹. J. M. Aguirre fue el primer crítico en advertirlo para el soneto “El Generalife”, de “obvias tonalidades decadentes”, y para “La isla de Prínkipo”, en que “las calidades de indolencia erótica, propias del decadentismo, están conseguidas mediante voces y expresiones tales como “marchitos nardos”, “huríes”, “mirtos”, “lascivo sueño”, etc.” (1980: XIII). Otra valoración significativa, de Amelina Correa (2005: 57):

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

¹¹ Tampoco pasó desapercibido entre la crítica castiza contemporánea. Véanse, por ejemplo, las reseñas de Antón del Olmet (1903) o de Quintiliano Bueno, que fue la más combativa, en su estimación sobre *Joyeles bizantinos* como “tendenciosa e incurso en el modernismo malsano”, y su autor “un enamorado del decadentismo extranjero, un verdadero amante de las extravagancias exóticas de todos los Verlaine al uso”, para concluir que de sus estancias diplomáticas fuera de España “nacería la afición a lo extraño, a lo antinacional” (1903: 271).

El lánguido abandono de un poeta parnasiano: Confluencia de estéticas...

morbosa común al modernismo, en especial en su corriente decadentista.

Se señalan pues auras decadentes y ciertos temas consagrados por el Decadentismo. La recurrente delectación por evocar paisajes crepusculares y nocturnos, unidos a la misteriosa imprecisión del entorno y el ánimo melancólico, confieren un carácter decadente a la descripción exterior, confundida entre la propia subjetividad del sujeto poético. La sensación de acabamiento o fugacidad del día es premonitoria de los secretos designios de la noche: “de la Luna desciende melancólico el rayo / a descubrir secretos de las sombras nocturnas” (“Alhambra”, p. 21). Salvo las estampas preciosistas, el ocaso es una enfermiza imagen de la melancolía, con su personificación de moradas vestiduras: “Y cuando, moribundo el numen vespertino”, “el cárdeno ropaje de la opaca elegía” (“Arabás”, p. 94). Con la llegada de la noche, un oscuro cromatismo se funde con las impresiones sensitivas: “la sigilosa noche con su guzla sombría” (p. 94). El guiño decadentista del deleite por el último esplendor antes del fin, aparece en los versos “cuyos signos incendia el sol que lento muere” (p. 64) y “Cuando el sol decadente con su rostro encendido” (p. 153). Una mórbida imagen se asimila al declive del día: “Cuando entre nubes púrpura el Sol queda escondido / de Rumelia en los montes como en ingente tumba” (“Noche del Bairam”, p. 71).

Los escenarios nocturnos resultan idóneos para la ensoñación decadente. El “aguijón de cola” del soneto parnasiano irrumpe en evocaciones propias de la mitología decadentista. En “La Alhambra” (p. 21), el contraste entre un pasado glorioso y un presente decrepito finaliza con la invocación de “hurís” divirtiendo al “Genio Nazarita / que a los siglos dirige miradas taciturnas”. La presencia de la figura mítica, histórica o literaria conlleva la asociación trágica o inquietante. En “La Propóntida” (p. 35), un personaje por antonomasia del decadentismo, como es el último emperador de una gran dinastía, se muestra mediante una imagen refinada, luctuosa y de eterna inquietud: “y, en los lomos diáfanos del caballo del viento, / por las aguas arrastra el armiño sangriento / la no vengada sombra del postrer Paleólogo”. En “Venecia” (p. 26) el último terceto se tiñe de oscuridad y muerte, sugerido con objetividad parnasiana desde la cita culturalista: “y, cuando el paso avanza la oscuridad ignota, / Desdémona inocente sobre las aguas flota / y en las tinieblas arden las pupilas de Otelo.”. Versos venecianos que confluyen también con la efigie prerrafaelista de la inerte Ofelia sobre el arroyo engalanado de flores. En “Atenas” (p. 32), el esplendor de la cultura griega y su correlación con una pincelada poética de gran luminosidad, se transforma en la noche con la

aparición de espectrales presencias, de un temblor gótico: “y las sombras siniestras de la noche callada / los fantasmas evocan de la Furias de Orestes”.

El signo melancólico representa una actitud estética y una desesperanza vital. En “Venecia” (p. 26) -ciudad de consabidas notas esteticistas y decadentes-, la evocación se formula a través de una original y alegórica poética parnasiana -con la escultura del León de San Marcos-. Seguidamente, se expresa el placer ambiguo por un espectáculo angustioso y exquisito: “Su lectura produce abatimiento y pena / y sosegadamente mece la fantasía, / que se duerme arrullada por la melancolía / a que el batir de remos de las góndolas suena.” Más enfocado hacia la desilusión existencial, asoma en la proyección de la languidez sobre la espiritualidad islámica: “arrulla el sueño lánguido placer de los creyentes / y al rumor soporífero de vagas oraciones, / marchita los capullos de la verde esperanza” (“Tespik”, p. 80). O en la angustia vital del eunuco en el soneto homónimo (p. 158), trasunto del abúlico paroxismo del héroe finisecular: “De sus ojos de esfinge a través, se vislumbra / la nostalgia de goces que nunca gozar pudo; / de ensueños imposibles es el símbolo mudo, / es lirio marchitado en estéril penumbra.”.

Singular es el caso que se nos muestra en “El palacio de Tcheragan” (p. 137), en cuyo recinto se hallaba prisionero el hermano mayor del por entonces actual soberano, en el trono durante varios días con el nombre de Amurat V. Como si se tratase de un cuento oriental, de ensoñación simbolista, preso entre la suntuosidad de palacio, el desdichado es “Para los vivos muerto, para los muertos vivo / sin noción de las horas, el Augusto Cautivo / a las grises regiones del ensueño se lanza”. La explicitación de la languidez halla un correlato en la figuración de la odalisca: “y a las tenues caricias de la ninfa pereza / la imagen incolora de la vaga tristeza / de la hermosa pasea por los lánguidos ojos” (p. 150). Y habría que añadir esos camellos que, como los cisnes modernistas, van “interrogando al dudoso mañana / con sus prolijos y lánguidos cuellos” (p. 182). La sugerencia de esta perturbación espiritual tan degustada por el decadente, proporciona un sugestivo contrapunto a la impasibilidad parnasiana.

El Modernismo sintió la atracción por las ruinas, testimonios del esplendor de otras épocas y que mostraban una doble dirección: escapar de lo contemporáneo y mostrar el desengaño. Existe, además de expresar esa angustia, “una especie de delectación masoquista” (Litvak 1985: 49), puesto que la contemplación de las ruinas produce un goce estético unido a la melancolía, que, muchas veces, prorrumpe en meditaciones tales como el paso del tiempo, el fatalismo, la destrucción, o, en fin, el pesimismo vital propio del fin de siglo. En *Joyeles bizantinos* se evidencia el gusto islámico y bizantino por las ruinas,

El lánguido abandono de un poeta parnasiano: Confluencia de estéticas...

escenarios de belleza y angustia. Los capítulos oscuros de la historia han dejado un halo maléfico y doloroso en los sonetos de Zayas. Asimismo, el tema de las ruinas viene enlazado en el poemario con otras temáticas orientalistas: la crueldad y la violencia, y el fatalismo y la decadencia (Litvak 1985: 98):

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

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

El Dolor violáceo y la negra Agonía
del Tirano divierten la mirada sombría
con los curvos caprichos de fatídica danza;
y entre atrevidas hiedras y acongojados lirios
acumula pesares y refleja martirios
en las verdes pupilas la caduca Esperanza.

El final del imperio bizantino es sugerido en “La puerta de Orta Kapú” (p. 115). Lugar común del Decadentismo, con ese fin de imperio en el símbolo de la muerte del último emperador, la contemplación de la “decrépita” Orta Kapú evoca la eternización de “la sombra escarlata” del “postrer Constantino” como agónico y noctívago fantasma. Las expresiones “evocación sombría”, “de obscuras palomas melancólico albergue”, “noche fatídica”, el huracán retumbando en los rotos sillares “con prolongado eco de solitaria tumba”, consiguen una atmósfera de trágico fin. Con la llegada del día, el recuerdo imponente de la escena se desvanece, “el Trovador nocturno de las tristezas calla”. “La Cisterna Constantina” y “La Columna Quemada” se nutren también de funestas memorias incólumes al paso del tiempo. La ubicación de “El Fanar”, el barrio griego teatro del tiempo bizantino, en la sección “Ruinas”, es una metáfora de la tristeza que vaga por los escombros cenicientos de su antiguo esplendor, aniquilado por el fanatismo islámico.

La atracción por la crueldad islámica es otro motivo del orientalismo decadente que en *Joyeles bizantinos* se complace en mostrárnoslo desde la evocación histórica de antiguas matanzas¹². En “Silencio” (p. 70), por el “haz del Mármara surca” (...) “el trasparente espíritu de la bacante griega / junto al fantasma lúgubre de la barbarie turca.” Las decapitaciones son recurrentes, vinculadas al interés morboso por las cabezas cortadas del decadente (Gutiérrez 1992: 176) y se presentan como objetos que desprenden preciosismo -“ornar las hornacinas”, p. 124-, tras las sentencias de tiranos inflexibles. En “La Puerta de la Salud”, las cabezas de ulemas y los cadáveres de emires decoraron la bóveda y los muros, o el “temido Kalifa” de “La puerta de la Felicidad” (p. 129) muestra su “imperial fiereza” decapitando a una sultana. Reluce ese gusto decadentista por la comunión entre putrefacción y muerte con belleza y suntuosidad. El soneto “Los soldados turcos” (p. 159) describe el avance sanguinario de las tropas en sonoras y visuales imágenes -“son sangrientos sus ojos como rojos crepúsculos / y en sus brazos hercúleos se dilatan los músculos”-, hasta el sintético verso final: “la fatídica imagen de la horrenda hecatombe”. Pero quizá donde violencia y muerte causan los mayores efectos estéticos es en “Fiesta de los persas” (pp. 185-189). Ofrece este poema una ceremonia horrenda -“sangrienta saturnal”- donde el sufrimiento físico de los fieles que ansían el tormento, incluido niños y ancianos, se narra mediante un lenguaje subjetivo que revela la emotividad del autor (véase Primo 2010). La impasibilidad cede su dominio ante el asombro de una terrorífica escena. La brutal exposición del rito -subyugada por el cromatismo rojo de la sangre-, junto a la factura esteticista, estimula esa atracción decadente por la belleza del mal, del fin o de la muerte.

Precisamente, el tema de la muerte se muestra explícitamente en relación a los lugares de reposo de los difuntos. La predilección parnasiana por temáticas artísticas confluye con una suave morbosidad decadente. La Diosa Muerte “vela el sueño de sus siervos” en “El cementerio” (p. 59), mientras los cuervos -“sacerdotes lúgubres de su culto”- “*de profundis entonan*”. Las tumbas de mármol “del color de la nieve”, realzan el contraste entre la pureza y la putrefacción. Los cuervos son portadores de muerte y olvido en *Joyeles bizantinos* -con el malditismo de Poe al fondo-. En “Las Siete Torres” (p. 113), las ya citadas ruinas de la angustiada prisión musulmana: “Al roce de las alas del cuervo del olvido / en su pecho granítico el Terror se despierta”. En “La Punta” (p. 131),

¹² “El Oriente, con su selección de imágenes y temas, logró expresar el deleite de la sangre, el goce frenético de la guerra, el placer de la muerte. El mundo islámico, con sus instituciones religiosas, mutilaciones, castigos corporales, se convirtió en metáfora de la crueldad” (Litvak 1985: 90).

las tragedias del Serrallo cobran forma en los cuervos que matan las esperanzas, cuando el mar refleja ensangrentado “las sombras de las víctimas de Imperiales Venganzas”. Por otra parte, algunas écfrasis escultóricas aluden a célebres sepulturas: “El sepulcro de Alejandro”, “El sarcófago de las Lloronas” y “La tumba de Barbarroja”.

El erotismo se sugiere en dos sonetos de temática mortuoria. En “Eyub” (p. 60”), el cementerio dispone el fausto de los sultanes y también la austeridad de anónimos soldados turcos. Las tumbas adornadas de flores de personalidades relevantes del mundo islámico adoptan una escenografía decadente, con la muerte entre evocaciones eróticas: “Lascivas rosas pálidas y rojos alelíos / tapizan los sepulcros de *Ulemas* y *Mufties* / y jazmines la tumba de altanera Sultana.” Asimismo, en “Entierro ortodoxo” (p. 92) la virgen muerta adornada de flores se exhibe al público. La pureza (virgen, lirios) vinculada a un esteticismo funerario ofrece un claro signo decadente: “Va la virgen helena con la frente de lirios / y de rosas coronada en un féretro abierto”¹³. La descripción marmórea parnasiana, el refinamiento prerrafaelista y el modernismo decadente convergen en estas evocaciones.

Uno de los temas orientalistas por excelencia fue el amor y el erotismo, si bien los temas exóticos son de origen romántico, “los poemas modernistas los asumen desde una perspectiva decadentista y prerrafaelita y con base en procedimientos estilísticos afines” (Niemeyer 1992: 331), por lo que subyace la vinculación entre Eros y Tánatos y un sensualismo diferente -“el alma de las lúbricas bacanales de Oriente” (p. 56)-. En Turquía, la mujer y el harén se ofrecían como lugar para un erotismo matizado por muchos aspectos: la mujer fatal, la crueldad del jefe árabe, el tedio y una sensualidad transgresora. Como observara Lily Litvak, “El exotismo desplaza en el espacio y en el tiempo, ejerciendo una nítida función erótica y liberadora” (1979: 95). Existen además, sutiles conexiones con esa voluptuosidad y perversión, de goce por lo prohibido, del erotismo del fin de siglo, manifestado, sobre todo, en la corriente decadentista.

En “Harén” (p. 86) se muestran algunas de las características señaladas: “orlado de enfermizos jazmines”, nota mórbida y maligna -y con esa sensibilidad finisecular que remite al título emblemático de Baudelaire-, y la clara manifestación del *spleen* que se resuelve como “lasciva pereza”. El ambiente es pues, de erótica languidez. Adormecidas sus moradoras, de súbito llega el “ávido Kalifa” y “En las llamas voraces que levanta el deseo, / de las

¹³ El motivo de la joven muerta es propia del modernismo decadente; F. Villaespesa, “Isabel, muerta”: “yace / de blanco, sobre el féretro, como para unas bodas”, en *Torre de marfil* (1910). J. M. de Heredia trató el tema en el soneto “La joven muerta”.

tristes sultanas las pupilas se encienden.” Se evoca una escena oriental al margen de la moral occidental, con las sultanas ardientes de deseo esperando a su amo y encerradas en un lascivo aburrimiento. El jefe árabe siempre está marcado por su poder sin límites, que, paradójicamente, le hacen melancólico. En “Visita” (p. 72), la llegada del “Bajá taciturno” interrumpe las guzlas de súbito tras “las puertas misteriosas”. Siguiendo con la perversión erótica, el reposo de las esculturales mujeres de “El baño” (p. 87), donde una virgen “dibuja su contorno / entre tules, y vuelan del deleite los genios”, denota la seducción por lo prohibido y misterioso. Los guantes de camello con los que se acarician los torsos son un elemento fetichista, y el ardiente perfume de los pebeteros armenios, como excitante, también. La mujer virgen, lesbianismo y fetichismo, fluctúan pues, en esta escena. Una atracción decadentista puede identificarse en “El Vesubio” (p. 25), donde la odalisca suspende las orgías cuando el volcán entra en erupción, con el implícito final de muerte, pero también del placer sensual antes del fin -sútese un vago paralelismo con el mito de Parténope, citado al inicio-. En “Bazar de esclavas” (p. 99), el mercader egipcio levanta los tules ante los “turcos sátiros” “y surgen senos mórbidos y gargantas de nieve / y hechiceros semblantes de pupilas azules.” La morbidez está en relación con el erotismo suave y delicado de los senos, pero también con un gusto por la palidez, casi enferma, de la mujer del decadentismo¹⁴. De igual modo, está latente la idealización parnasiana de la belleza femenina, identificada expresamente con la Venus de Milo en “Bazar de esclavas”, perfección impávida e imperecedera de la estética griega; o en clara reminiscencia de la estatuaria clásica en “El baño”: “esculturales torsos de bronce o de alabastro”.

El soneto “Aguas Dulces. II” (p. 143) representa otra de las facetas eróticas donde el amor y la muerte juntan sus destinos: la mujer fatal que domina al hombre con su poder de seducción. Aquí, la protagonista es una feroz sultana, modelo exótico y decadente, “que manchaba con sangre su insaciable lascivia”. Tras seducir a “mancebos cálidos”, sus cabezas flotaban al día siguiente en los arroyos -con el símbolo de Salomé presente-. La voluptuosidad de la sultana, caprichosa y destructiva, llega al límite de asociar el sexo con la muerte para calmar sus indómitos anhelos. El tema de la mujer fatal, no obstante a su filiación más decadente, también fue explorado por los parnasianos, como la serie de sonetos de Banville *Les Princesses*.

¹⁴ “La necrofilia también abrió la puerta a una literatura que exaltaba la enfermedad como una existencia que aparejaba una mayor intensidad imaginativa. [...] La belleza gustaba languideciente, agonizante, muerta, golpeada, enferma” (Litvak 1979: 101-102).

Conclusión

En suma, en *Joyeles bizantinos* la emotividad finisecular informa el discurso poético parnasiano, en cuyos temas orientales, afirmadores de la alteridad del esteta, fluctúan elementos simbolistas, prerrafaelistas y decadentes. Las características esenciales del Parnasianismo conforman una lírica singular en el contexto de la renovación del modernismo hispánico, que aúna su carácter visual con un cúmulo de estímulos sensoriales e imaginación culturalista. El poemario acude puntualmente a ciertas actitudes cercanas al Decadentismo: melancolía, escenas de ocaso y noche, de belleza y angustia, motivos relacionados con la muerte, junto con la temática orientalista donde la impasibilidad y el esteticismo parnasianos se conjugan con una delectación por los temas de crueldad, violencia, decadencia y erotismo de matices transgresores. La diversidad cultural de Estambul, con el dominante sello islámico, y la sugestión melancólica de un esplendor pasado y de enclave propicio al misterio y la fantasía, sugieren una suma ecléctica de las estéticas finiseculares dominadas por un parnasianismo único en las letras españolas, de una sugestiva plasticidad formal, efrástica y evocativa.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, J. M., "Introducción". En: *Antología poética*, ed. crítica de J. M. Aguirre. Exeter: University of Exeter, 1980.
- ANTÓN DEL OLMET, Fernando de, "*Joyeles bizantinos*". En: *Paisajes*. Madrid: Imp. de A. Marzo, 1903, pp. 250-254.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2000.
- BENOT, E., "*Joyeles bizantinos*". En: *Paisajes*. Madrid: Imp. de A. Marzo, 1903, pp. 233-243.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1976.
- CORBACHO, Carolina, *Literatura y Arte: el tópico "ut pictura poesis"*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- CORREA, Amelina, "Introducción". En: *Obra poética*, ed. crítica de Amelina Correa. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- DARÍO, Rubén, "Antonio de Zayas". En: *Obras completas*, ordenadas y dirigidas por Alberto Ghirardo, vol. XV. Ávila: Biblioteca Rubén Darío, s. f., pp. 69-73.
- DÍEZ, Emiliano, "Métrica modernista: innovaciones y renovaciones". En: *Revista de Literatura*, XI, 1957.
- DJBILOU, Adbellah (ed.), *Divan modernista. Una visión de Oriente*, ed. de Abdellah Djbilou. Madrid: Taurus, 1986.

VICENTE JOSE NEBOT NEBOT

- GAUTIER, Théophile, *Poemas*, traducción e introducción de Carlos Pujol. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.
- GUTIÉRREZ, Fátima, “Mitologías fin de siglo: el decadentismo”. En: *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona: PPU, 1992, pp. 171-178.
- KRONIK, John W., “Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo”. En: *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Córdoba: Dip. de Córdoba, 1987.
- LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Anton Bosch, 1979.
- , *El jardín de Alah. Temas del exotismo musulmán en España*. Granada: Don Quijote, 1985.
- MANSBERGER, Roberto, “Un parnasiano español bajo el signo de Heredia: Antonio de Zayas y Beaumont, duque de Amalfi”. En: *Revista de Literatura*, n° 108, 1992, pp. 619-637.
- MARTINO, Pierre, *Parnaso y Simbolismo*, traducción castellana de Ernesto Ramos. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.
- MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*. Fayard: París, 2005.
- NAVARRO, Tomás, *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1983.
- NIEMEYER, Katharina, *La poesía del premodernismo español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- ORTIZ DE PINEDO, José, *Viejos retratos amigos*. Madrid: SGEL, 1949.
- PINEDA, Victoria, “La invención de la *écfrasis*”. En: *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000.
- PRIMO, Carlos, “Calas en torno a la visión orientalista de Antonio de Zayas”. En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 28, 2010, pp. 153-184.
- VILLAESPESA, Francisco, *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1957.
- VILLENA, Luis Antonio de, “Un parnasiano español, Antonio de Zayas, entre el modernismo y la reacción”, En: *Máscaras y formas del fin de siglo*. Madrid: Valdemar, 2002, pp. 103-113.
- ZAYAS, Antonio de, *Joyeles bizantinos*. Madrid: Imp. de A. Marzo, 1902.
- , *Retratos antiguos*. Madrid: Est. Tip. de A. Marzo, 1902.
- , *Paisajes*. Madrid: Imp. de A. Marzo, 1903.
- , *A orillas del Bósforo*. Madrid: Imp. de Juan Pueyo, 1912.