

Calas en torno a la visión orientalista de Antonio de Zayas

Carlos PRIMO CANO

Universidad Complutense de Madrid
carloprimoc@gmail.com

RESUMEN

La obra del poeta español Antonio de Zayas Beaumont (1871-1945) está considerada como uno de los escasos ejemplos de lírica parnasiana en la España de fin de siglo. El objetivo de este artículo es estudiar el modo en que Zayas se aproxima a Oriente y al Orientalismo a través del análisis de textos poéticos pertenecientes a *Joyeles bizantinos* y *A orillas del Bósforo*, un poemario y un libro de viajes surgidos tras la estancia del autor en Estambul en calidad de diplomático. Centraremos nuestra atención en la temática erótica, asociada a la feminidad del harén, y en la religiosa, vinculada a la observación de distintas celebraciones islámicas.

Palabras clave: Poesía española, Orientalismo, Modernismo, Parnasianismo.

ABSTRACT

The work of the Spanish poet Antonio de Zayas Beaumont (1871-1945) is considered to be one of the few examples of Parnassian poetry in *fin de siècle* Spain. The aim of this paper is to study the way in which Zayas approaches the Orient through an analysis of poetic texts belonging to *Joyeles bizantinos* and *A orillas del Bósforo*. These texts formed the basis of a collection of poems and a travel book; both of which were written following a visit made by the author to Istanbul as a member of the Spanish diplomatic corps. Our work focuses on the topic of eroticism, relating to both women and harems, as well as on religion - linking up to an observation of distinct Islamic celebrations.

Keywords: Spanish poetry, Orientalism, Modernism, Parnassianism.

Sumario: I. Aproximación biográfica a Antonio de Zayas. II. Tras la celosía: el harén o el eros clausurado. III. De heroicidad y fanatismos: la cuestión religiosa.

I. Aproximación biográfica a Antonio de Zayas

Calificada casi siempre como uno de los escasos ejemplos de poesía parnasiana española, la obra de Antonio de Zayas (1871-1945) ofrece un magnífico ejemplo de la variedad de estilos y temáticas que se dieron en el Modernismo español. Junto al esteticismo ligado a los modos propios del *Parnasse Contemporain*, la otra etiqueta que se aplica a los escritos zayianos es, como señala un reciente estudio, el aristocratismo

y la distinción¹. Nacido en Madrid en 1871, Antonio de Zayas Beaumont ostentó el título de duque de Amalfi y, tras licenciarse en Derecho, emprendió una carrera diplomática que lo llevó a lugares tan dispares como Estocolmo, Berna, México, Bucarest, Buenos Aires o (la capital que resulta de mayor relevancia para el presente artículo) Estambul. Amigo desde la adolescencia de los hermanos Machado, frecuentó durante su juventud las tertulias literarias más conocidas de Madrid. Hay documentos que acreditan su amistad o, cuanto menos, una fluida y cordial relación con escritores como Cansinos Assens, Juan Valera o Rubén Darío. Fue en este ambiente culto y ‘moderno’ donde comenzó, en 1892, su carrera literaria con un pequeño volumen titulado *Poemas*. A éste seguirían, diez años después, las obras consideradas como las de mayor calidad dentro de su producción poética: *Joyeles bizantinos*, en el que centramos nuestro análisis, y *Retratos antiguos*, un singular volumen de composiciones efrásticas.

La influencia francesa presente en estas obras fue la que le valió fama de ser uno de los pocos literatos españoles en cultivar la lírica parnasiana, que en el país vecino habían llevado a su cima José María de Hérédia (Zayas llegó a traducir sus *Trophées*), Théophile Gautier o Leconte de Lisle. A esta adscripción inicial al Parnasianismo se unió, posteriormente, la de otras corrientes estéticas del fin de siglo. En años posteriores, Zayas publicó el simbolista *Paisajes* (1903), *Noches blancas* (1905), *Leyenda* (1906), *Reliquias* (1910), *Epinicios* (1912), *Plus Ultra* (1924), *Epinicios. Segunda serie* (1926) y *Ante el Altar y en la Lid* (1942). En cierto modo, los títulos de las obras muestran la evolución que experimenta Zayas desde el punto de vista temático. Tras sus primeros libros, el componente católico y tradicionalista (que, por otro lado, también estaba presente, aunque en menor medida, en sus primeros poemarios) se acentúa y acabará por ser predominante, especialmente tras la guerra civil. Acabó sus días Antonio de Zayas en Málaga, en 1945². Tras su muerte comienza un silencio por parte de lectores y crítica que dura casi hasta nuestros días. Hubo que esperar a 1980³ para que fuera publicada una antología, y hasta 2005 para disponer de una selección de su obra en una edición más accesible⁴. Considerado siempre como «respecto al modernismo y a su época, una de esas figuras secundarias y curiosas»⁵, la obra zayiana co-

* Durante la elaboración del presente artículo he disfrutado de una Beca de Colaboración del Ministerio de Educación y Ciencia, desarrollada en el Departamento de Filología Española III de la Facultad de Ciencias de Información de la Universidad Complutense de Madrid. El presente estudio forma parte del proyecto de investigación «*Joyeles bizantinos* de Antonio de Zayas: el Orientalismo en sus vertientes finiseculares hispánicas», dirigido por el doctor Jesús Ponce Cárdenas. Como parte principal del mismo, tenemos actualmente en curso de preparación la edición crítica de dicho poemario orientalista.

¹ A. de Zayas (2005).

² El mejor y más completo estudio biográfico sobre Zayas publicado hasta la fecha es el elaborado por Amelina Correa como estudio introductorio a A. de Zayas (2005)

³ A. de Zayas (1980).

⁴ A. de Zayas (2005).

⁵ L. A. de Villena (2002), p. 103.

mienza hoy a ser objeto del interés de lectores e investigadores. El presente artículo pretende aproximarse a la estética de dos de las más importantes obras de Zayas (el poemario *Joyeles Bizantinos* y el libro de viajes *A orillas del Bósforo*), surgidas ambas a raíz de una estancia prolongada del autor en Estambul. A lo largo de las siguientes páginas trataremos de poner ambos textos en relación con una de las corrientes artísticas más destacadas de la época: el Orientalismo.

El interés por lo remoto representa casi una constante a lo largo de toda la historia cultural europea. Oriente, por su lejanía, su singularidad estética y su carácter indescifrable a los ojos del observador occidental, ocupó desde el principio un lugar privilegiado en el imaginario europeo. Dicha fascinación creció, sin embargo, considerablemente a lo largo del siglo XIX. Lo que comenzó siendo un interés reducido casi exclusivamente al ámbito de lo decorativo (chinerías, turquerías, japonerías), alimentado por el exotismo y la fantasía nacidos al calor de textos como *Las mil y una noches*, adquirió gran importancia tras la expedición de Napoleón a Egipto en 1798. Comenzaba entonces el Orientalismo, un movimiento que estuvo presente en todas las disciplinas artísticas, pero principalmente en la pintura y la literatura, y que se centró fundamentalmente en el mundo islámico y en los restos del imperio otomano.

A la hora de indagar en torno a las causas del Orientalismo de Antonio de Zayas, podría postularse como primer impulso creativo su ascendencia meridional, ya que su solar dinástico se situaba en Granada. Recordemos a este propósito cómo Andalucía, junto a Venecia, era considerada en la época una de las dos grandes puertas de Oriente⁶. A este elemento se le añade posteriormente un componente que resultará definitivo: la estancia de Zayas entre 1897 y 1898 en la ciudad de Estambul, donde había sido destinado como agregado a la Legación de España. Fue éste el primer destino de importancia en su naciente carrera diplomática, y allí permanecería hasta regresar precipitadamente a Madrid, en junio de 1898, cuando fue víctima de un grave accidente al sufrir una caída de su caballo. Sin embargo, el tiempo de su estancia en la antigua Constantinopla fue suficiente para permitirle reunir el material para la escritura de los dos libros que van a ocupar nuestra atención: el poemario *Joyeles bizantinos*, publicado en 1902, y el libro de viajes en prosa *A orillas del Bósforo*, publicado tardíamente en 1912. Según las afirmaciones que hace el propio Zayas en la cartapólogo a *Joyeles bizantinos*, los textos en prosa se escribieron en primer lugar, a modo de anotaciones, sobre los que posteriormente se construirían los poemas. Ambos libros tienen como tema principal el reflejo de las formas de vida y los tesoros artísticos de la antigua Bizancio. Antonio de Zayas muestra, en el prólogo ya citado, una moderna concepción de su literatura, al equipararla a la fotografía:

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 fotó-

⁶ L. Thornton (1983), p. 13.

grafos 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.⁷

Queda así establecido cuál será uno de los rasgos más originales y significativos de estos dos volúmenes: el carácter visual (pictórico o fotográfico) de la escritura zayiana. Un componente que, como se ha mencionado en diversas ocasiones, es característico de la literatura modernista, como afirma Ricardo Llopesa al escribir que «la palabra debía fijar en la literatura el rasgo y el color de la pintura»⁸. En el análisis que haremos a continuación de algunos de los textos, estableceremos las relaciones necesarias entre la obra literaria y la pintura orientalista de la época, especialmente la de filiación francesa. También comentaremos brevemente las conexiones que puedan existir entre estos libros y otras obras de la época que influyeron o pudieron influir en la experiencia de Zayas, una experiencia, la del viaje a Oriente, que en la época se realizaba con «una armadura intelectual sin la cual se considera imposible interpretar la realidad»⁹. Dicho conjunto de textos se insertan en la boga en la literatura de viajes, más en concreto de aquellos que se centran exclusivamente en la capital de sultanato otomano. Destacan por su altísima calidad literaria y por la repercusión europea de que disfrutaron, *Constantinopoli*, de Edmondo de Amicis, y *Constantinople*, de Théophile Gautier, además de la *Constantinople fin de siècle*, del también francés Pierre Loti. Por tratarse de libros en prosa, las semejanzas son más profundas con *A orillas del Bósforo*; sin embargo, los temas y el lenguaje los relacionan también con *Joyeles bizantinos*. Por último, es necesario aclarar que nos centraremos en el modo en que Antonio de Zayas aborda dos temas fundamentales en todo acercamiento a Oriente: el erotismo y la religiosidad, dos términos en principio opuestos pero fundamentales para comprender algunas claves de esta pujante corriente estética.

II. Tras la celosía: el harén o el eros clausurado

El primer texto que comentaremos servirá, por un lado, para establecer las relaciones existentes entre el libro de viajes y el poemario y, por otro, para estudiar el modo en que Zayas retoma una de las imágenes orientales con más fuerza entre los artistas europeos de la época: la figura de la odalisca como encarnación de la belleza, el misterio y la sensualidad. Como es bien sabido, el duque de Amalfi, poco dado a la temática erótica, incluyó sin embargo varios sonetos de este tipo en *Joyeles bizantinos*. El texto que vamos a comentar, por el contrario, es un poema sin título que se encuentra inserto al final del capítulo séptimo de *A orillas del Bósforo*. Su inclusión en el libro se entiende gracias al texto que lo precede:

Jamás sentí tan inflamada mi fantasía ni tan avivado el deseo de contemplar con mis propios ojos las escenas íntimas del harén como una hermosa y tranquila noche

⁷ A. de Zayas (1902), p. 7.

⁸ R. Llopesa (1996), p. 173.

⁹ M. Marín (2000), p. 111.

de la primavera de 1898 en que acerté a pasar, arrellanado en mi caik, por delante de un palacio del Bósforo donde se celebraba animada fiesta. Retenido junto al muelle de mármol de aquella mansión suntuosa pasé más de tres horas y cuando regresé a mi hotel al despuntar el día, no pude conciliar el sueño sin desahogar antes las impresiones recibidas en el romance que, a continuación me decido a insertar, porque, aunque desprovisto de mérito literario, tiene el de reflejar sinceramente el estado en que dejé mi espíritu aquella nocturna e inesperada aventura¹⁰.

La extensa composición se desarrolla a través de treinta y cuatro cuartetas de romance¹¹. El tema es, como acota el narrador, y como se evidenciará a lo largo de su estudio detallado, la melancolía que le produce la contemplación de la noche turca y, sobre todo, la evocación del entorno sensual del harén musulmán. Para ello, adopta una estructura narrativa, que comienza con la descripción estática de la noche de Estambul. Tras la nota topográfica hace acto de presencia un yo lírico que, sucesivamente, evocará las glorias bizantinas, recreará escenas del harén y, finalmente, volverá a la realidad con la llegada del amanecer.

A la hora de dilucidar la estructura del poema, puede establecerse una parte inicial cuya extensión comprendería las cuatro primeras cuartetas del romance. En ellas, el yo poético se encuentra aparentemente ausente. Se trata de una descripción de la Constantinopla nocturna en la que la isotopía dominante es la de la quietud y la melancolía, con el empleo de términos como «serena» (v.1), «mansas» (v.4), «apacible calma» (v.5), «silencio» (v.9), «solemne reposo» (v.10) o «rumor» (v.13). Nos encontramos así ante otro de los conceptos frecuentemente asociados a la visión orientalista: «la inmovilidad del entorno físico se traduce [...] como una ausencia vital, una suspensión de actividad que proyecta el paisaje hacia la nada»¹². Sin embargo, no todo es impassibilidad ante la escena contemplada. Hay, además, un cierto trasfondo subjetivo por parte de un yo lírico que, aunque no aparece manifiestamente, se intuye a través de adjetivos como «melancólico» y «triste». Comienza ya una identificación en la que la naturaleza y, en este caso, la ciudad, se corresponden con un estado de ánimo que impregnará todo el poema. Nos encontramos, pues, con una subjetivización del entorno en la que profundizaremos más adelante y que, en estos versos, se concreta en la aparición, en los versos 13-16, del tópico clásico del *locus amoenus* a través de la descripción de un paisaje en el que se aprecian el rumor de las aguas, el aroma de la vegetación, el brillo de las estrellas y la suavidad de la brisa que, asimismo, aparece caracterizada con su correspondiente figura mitológica, Favonio, o el templado viento del Oeste. Cabe subrayar a este propósito cómo la utilización de referentes mitológicos es frecuente en *Joyeles bizantinos* y se repite también en este poema.

El otro eje isotópico que comienza en estas estrofas es el de los elementos artísticos y arquitectónicos que, en esta primera parte, se centran en su totalidad en la figura

¹⁰ A. de Zayas (1912), pp. 132-133.

¹¹ Reproduzco como apéndice el texto íntegro de este poema.

¹² M. Marín (2000), p. 115.

de la mezquita: «alminares» (v.3), «mezquitas» (v.7), «cimborrios» (v.8), «plegaria del almuédano» (v. 11). Aparte del contenido puramente estético, la elección de este último elemento corresponde a la apreciación por parte de Zayas de la espiritualidad que impregna toda la ciudad. Aunque intelectual e ideológicamente pueda mostrarse más crítico, hay en sus escritos sobre Constantinopla una alta valoración del ‘misticismo musulmánico’¹³ que se verá plasmado, sobre todo, en muchos poemas de *Joyeles bizantinos* donde el tema religioso cobra una gran importancia estética.

La identificación del poeta con el entorno adquiere una mayor relevancia en las siguientes tres estrofas (vv. 17-28), que sirven de nexos con el siguiente núcleo estructural del poema. En estas coplas, el paisaje queda interiorizado a través de los «latidos isócronos» del poeta que van «al compás» de los golpes de remo del caik. En el verso 20 aparece por primera vez, de manera explícita, la presencia de un yo lírico en primera persona. Se abandona la descripción distante de la realidad (aunque ya hemos visto que esa distancia no es tal) para profundizar en los sentimientos del autor. Se repiten aquí los elementos de quietud («sopor»), pero en esta ocasión con un matiz de indolencia y ligera embriaguez, un elemento recurrente en la literatura orientalista de la época. También hay una descripción de tipo más costumbrista, la de los «ágiles mozos» que llevan su embarcación. A través de algunas hipérbatos («En dulce sopor sumido») se llega hasta dos versos que, como veremos, se repetirán al final del poema: «ecos de voces calladas / ayes de tiempos remotos»¹⁴. Estas palabras indican uno de los elementos centrales del poema: la evocación de un tiempo perdido y mítico junto a la imposibilidad de ser testigo de ese esplendor si no es a través de la imaginación. Y va a ser precisamente la imaginación el elemento más importante de las siguientes estrofas. A partir de este momento el yo lírico se desligará de la contemplación de la realidad para pasar a adornarla y enriquecerla con ensoñaciones, evocaciones y ancestrales saberes.

Las cuartetas de romance que comprenden los versos 29-36 constituyen una muestra de la erudición de la que Zayas hará gala a lo largo de sus dos libros dedicados a Constantinopla; en ellas, el poeta va a hacer un breve repaso por algunas de las figuras más importantes de la historia bizantina. Desde el punto de vista formal, tales octosílabos siguen una estructura paralelística: «Grandezas de Teodosio» hace referencia a la época dorada del imperio bizantino bajo el mando del célebre emperador; «Reminiscencias de Troya», a la cercanía geográfica del escenario de la *Iliada*; «Ondinas del Helesponto», curiosamente, presenta a estas criaturas propias de la mitología nórdica como moradoras del Estrecho de los Dardanelos; «Victorias de Justiniano» evoca la figura del emperador bizantino que pretendió recuperar los dominios del Imperio Romano gracias a su habilidad estratégica; «Apostasías de Focio», haciendo referencia al patriarca de Constantinopla precursor del Cisma de Oriente. Por último, con la imagen de las «Ensangrentadas efigies de Isaurios y Paleólogos» Zayas introduce el tema del violento final de las últimas dinastías del Imperio Bizantino, que re-

¹³ *Musulmánico*: calificativo que en la obra zayiana sustituye con frecuencia a *musulmán*.

¹⁴ La estructura circular como propia de la lírica modernista ha sido estudiada en A. L. Luján (2004).

tomará en *Joyeles bizantinos*. De hecho, en el poema «La Propóntida» evoca asimismo dicho linaje con las siguientes palabras:

Y cuando en la Propóntida la luna ya riel
y una nave se anuncia con su cándida vela,
el silencio murmura del recuerdo el monólogo;

y, en los lomos diáfanos del caballo del viento,
por las aguas arrastra el armiño sangriento
la no vengada sombra del postrer Paleólogo¹⁵.

En estos versos encontramos lo que, según Henri Marchal, es una de las características del Orientalismo desde sus albores románticos: «La vision romantique s'appuie sur le mythe de l'Orient éternel qui associe l'Orient contemporain et l'Orient antique. L'Orient y représente l'idée d'immutabilité face à un monde européen en mutation»¹⁶. Esta misma idea es la que sostenía Théophile Gautier acerca de la búsqueda de exotismo: «Il y a deux sens de l'exotique: le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace [...] Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême; c'est ce goût de l'exotique à travers les temps»¹⁷. También está presente, aparte de la referencia erudita, otro elemento que cobrará una gran importancia en la lírica de Zayas: la noche como espacio de misterio y resurrección de presencias del pasado. En *Joyeles bizantinos* se presenta, en ocasiones, esta dicotomía entre el día como espacio de contemplación y la madrugada como tiempo propio de la evocación. Durante la noche, los escenarios de sus poemas se llenan de fantasmas y recuerdos, adquiriendo de este modo una dimensión sobrenatural y mítica. Así ocurre también en «El mar Egeo» o «Eyub», por espigar algunos ejemplos significativos.

Las siguientes estrofas (hasta el verso 56) reiteran esta idea. Ante la visión de la «Cristiana Basílica» (probablemente Santa Sofía), a la que caracteriza como «de las centurias asombro», evoca la crueldad de los califas, y el cementerio de Scutari le trae la visión de sus «cipreses añosos». En las alas del pensamiento (un lugar común que aquí adquiere una resonancia mítica) el poeta recorre los siglos en busca de héroes y trágicos días. Se trata de un recorrido que es, fundamentalmente, cultural, y que lo acerca realmente a las inquietudes artísticas de los modernistas. Como afirma Grant Crichfield a propósito de la *Constantinople* de Théophile Gautier, «comme dans bien des relations européennes de voyage en Orient, le narrateur est réellement engagé dans un pèlerinage personnel et culturel»¹⁸. En el mismo artículo, este autor afirma que «La Turquie résonne de souvenirs d'Homère, de Judith et Holopherne, de Troie et de tout ce qu'elle évoque pour la culture occidentale»¹⁹.

¹⁵ «La Propóntida» en A. de Zayas, (1902), p. 35.

¹⁶ H. Marchal, «Préface» a L. Thornton (1983), p. 11.

¹⁷ E. y J. de Goncourt (1888), 23 de noviembre de 1863.

¹⁸ G. Crichfield (1990), p. 29.

¹⁹ *Ibidem*

En el verso 57 se introduce el que es, según el propio poeta, el tema central del texto: el anhelo de acceder a la «vida íntima del harén». Al pasar en su caik ante un palacio el yo lírico escucha las «armonías que salen / del bello harén misterioso». Comienza entonces un recorrido por las distintas percepciones que recibe. El primer campo, y el más significativo, es el sonoro: «armonías» (v.59), «murmullos» (v.63), «bandolín», «cadencias» (v.65). Como veremos, son esto sonidos los que darán pie a su evocación del harén, y este recurso está en sintonía con la importancia que la musicalidad adquiere en las estéticas del modernismo: sonidos vagos, exóticos, sugerentes y misteriosos que incitan a la imaginación y a la ensoñación, sensualismo auditivo que no sólo se limita a la dimensión formal y métrica del verso, sino que impregna también su contenido.

Detenido el caik ante el «muelle marmóreo» (v. 72)²⁰, el *yo lírico* que sustenta la enunciación del poema tiene ocasión de admirar el palacio tras cuyos muros se celebra la fiesta. Los versos 73-76 contienen una breve ékfrasis del exterior del edificio, con referencias a elementos arquitectónicos caracterizados por el lujo y la suntuosidad. Las ventanas son corintias y los capiteles jónicos, mostrando la cercanía de la influencia griega. En cuanto a las piedras utilizadas, menciona la serpentina y el pórfito, cuya mezcla cromática (verde y púrpura) es muy evocadora.

Por otro lado, son materiales nobles utilizados en palacios y monumentos, muy del gusto decadentista, y signo de distinción desde la Antigüedad. Tras un epifonema en forma de exclamación, en el que el poeta se lamenta de su imposibilidad para traspasar los muros a pesar de su deseo, comienza la recreación del interior del harén.

Los versos 81-104 presentan un gran interés. Como hemos anticipado, se trata de la descripción de una escena en el interior del *selamlık*. Lo que realmente nos interesa, más que lo descrito, es la naturaleza de esa descripción y, sobre todo, las referencias a partir de las que Zayas la construye.

Si hay un tema recurrente en las obras orientalistas de los siglos pasados, ése es sin duda el del harén. La idea de un espacio cerrado habitado sólo por mujeres y escenario de una sensualidad conyugal tan libre como enfermiza ha estimulado siempre la imaginación de los occidentales. De hecho, no hay libro sobre el Oriente musulmán que no incluya un capítulo más o menos ‘verista’ referido a este mito erótico. Lo cierto es que todos estos textos adolecen de falta de realidad por la sencilla razón de que, como dice Gautier en *Constantinople*, acceder al interior de un harén es tarea prácticamente imposible, al igual que obtener una explicación sobre este tema de algún hombre turco. Zayas reitera esta idea en *A orillas del Bósforo*:

Vanos han sido hasta ahora todos los esfuerzos que la curiosidad de los europeos ha hecho por penetrar en tan misterioso recinto y frustrados todos los planes concebidos para descubrir, a través de las historiadadas celosías, las danzas voluptuosas y las tentadoras bacanales descritas por la fantasía de escritores no más iniciados que los demás mortales en los secretos de aquellas mansiones consagradas al placer²¹.

²⁰ El mismo adjetivo se repetirá más adelante, en el v. 101.

²¹ A. de Zayas (1912), p. 132.

En la misma dirección apunta Vicente Blasco Ibáñez, quien publicaba en 1908 *Oriente*, un relato de su viaje a Estambul, al escribir que «no hay en Constantinopla nada tan misterioso e inabordable como las mujeres»²². La descripción que Zayas hace en el poema, como él mismo afirma, es fruto de sus deseos y curiosidad por traspasar los muros del palacio, y se nutre de su imaginación. Una imaginación en la que, con toda probabilidad, estaban presentes las numerosas páginas escritas al respecto y, sobre todo, las imágenes pictóricas consagradas a la intimidad femenina musulmana que realizaron artistas como Ingres, Gérôme o Lecomte de Nouy.

La escena descrita podría corresponderse con una obra pictórica: los elementos aislados, la falta aparente de movimiento, la descripción de la atmósfera, remiten a una pintura orientalista. Aunque lo descrito no corresponde estrictamente a una obra concreta, podemos hallar en ella referencias a temas y tipos habituales en este tipo de arte. Nos hallaríamos, en este caso, en lo que Victoria Pineda describe como «un tipo especial de écfrasis, en la que lo descrito no es una obra de arte, sino una escena natural, real o no, que se presenta como si de una pintura se tratase»²³. Zayas no es ajeno a las posibilidades de esta relación entre pintura y poesía, y de hecho la desarrollaría en sus *Retratos antiguos*. En las líneas siguientes vamos a tratar de ver cómo construye el autor esta pintura literaria.

Una figura mitológica, la del dios del amor, Cupido, inaugura esta descripción, disparando sus flechas caprichosamente. Podría tratarse simplemente de una referencia al erotismo de la escena, pero también a una figura real, presente en la escena, ya que la alusión a sus «alas de oro» tiene un carácter fundamentalmente visual, aunque es cierto que más emparentado con la pintura mitológica o alegórica que con la orientalista. Las siguientes estrofas constituyen la parte más abiertamente sensual del poema. Se nos describe primero a unas «odaliscas del Cáucaso» pálidas y rubias, de belleza casi prerrafaelita, con torsos helénicos de «nieve turgente», para pasar a continuación a un registro más sensual, en el que contrastan la morbidez (blanca) de los senos con las mejillas enrojecidas. El contraste entre blanco/rojo, frialdad/calidez o pureza/carnalidad es de gran elocuencia. Podemos referirnos en este caso a cualquiera de las pinturas de odaliscas de Gérôme o Ingres, aunque es en el comentario que Paul Ruffié hace de la obra «Le massage, scène de hammam» (1883) de Debat-Ponsan, donde podemos encontrar una referencia a la palidez de la protagonista del cuadro, que representa a una mujer recibiendo un masaje de una mujer negra. «La scène transpire de volupté et de plaisir. Au-delà du contraste de couleurs et d'attitudes des deux femmes, on retient celui de ce corps nu, baigné d'une lumière chaude»²⁴. Otro de los elementos presentes es el del baile «voluptuoso», asociado a toda una tradición literaria y artística que lo emparenta con la figura bíblica, y también oriental, de Salomé, tema predilecto del fin de siglo. En estos versos está condensada la visión de Zayas de la sensualidad oriental, común a otros europeos de la época.

²² V. Blasco Ibáñez (2004), p. 190.

²³ V. Pineda (2000), p. 258.

²⁴ P. Ruffié (2005), pp. 45-46.

El *crescendo* de esta intensidad sensorial llegará a su punto culminante en las estrofas que siguen: al sonido que procede del exterior, en un primer momento, y la visión (imaginada) del interior del harén, a continuación, se les une finalmente la inmersión en la atmósfera de la escena a través del olfato, eje de isotopía fundamental en los versos 93-104: «incienso» (v.95), «vapor aromoso» (v.96), «aromáticas frutas» (v.97), «néctar de Moka» (v.99), «té del Pérsico Golfo» (v.100), «aguas que de Armenia aroman / los pebeteros exóticos» (vv. 103-104)²⁵. En estos términos predomina lo exótico, con protagonismo del narghilé, y lo suntuoso o lujoso: «policromos» (v.94) y «marmóreas albercas» (v.101). No estará de más recordar a este propósito cómo Lily Litvak hablaba de «fragancias que entorpecen la razón, adormecen y embotan los sentidos y trasladan al mundo de la ensoñación, como el eterno compañero de Oriente, el kif»²⁶. Respecto al narghilé, o pipa de agua, debemos señalar que se trata de un elemento constante en el imaginario orientalista, y el propio Zayas lo retomará en *Joyeles bizantinos* en composiciones como «Narghilé», en la que habla de este objeto en términos muy semejantes, como vemos en el siguiente fragmento:

En vagas reflexiones el Fumador se abisma
 en un café del muelle viendo el sol que se pone
 y en el cristal del límpido narghilé descompone
 al partir, los matices policromos del prisma.²⁷

A pesar de no ser puramente visuales, estos elementos pueden considerarse como parte de nuestra hipotética écfrasis. La inclusión de elementos ajenos a los visuales en un texto de este género es algo que ya practicó Huysmans al mencionar «l'odeur perverse des parfums»²⁸ en la descripción de las obras de Gustave Moreau. En este caso, la atmósfera embriagadora y asfixiante contribuye a acentuar la sensualidad de esta escena y su carácter onírico, de ensoñación o evocación. Una ensoñación que finaliza cuando la mente del poeta vuelve a la realidad. El sonido, que sirvió de portillo de entrada a la fantasía, se convierte ahora en su brusca e inminente salida, bajo la forma de una voz que semeja una «lluvia de perlas», una cadencia que ha quedado grabada en su recuerdo.

El poema llega a su fin con el amanecer y, con las luces del alba, se destierra la noche que, como hemos visto, había asumido una connotación de misterio. En estos últimos octosílabos podemos destacar la notable presencia de referentes mitológicos. En primer lugar, el poeta compara su sufrimiento con el de Tántalo, condenado a que

²⁵ El escritor repetía la misma idea (con términos muy parecidos) en el poema «El baño», incluido en *Joyeles Bizantinos*: «Sus penachos tremolan pebeteros armenios / que la esencia diluyen en un vapor de horno». A. de Zayas (1902), p. 87.

²⁶ L. Litvak (1985), p. 76.

²⁷ A. de Zayas (1902), p. 79.

²⁸ J. K. Huysmans (1997), p. 72.

el objeto de su deseo se desvanezca entre sus manos durante toda la eternidad²⁹. A su vez, Venus aparece con un doble valor: por un lado, como una diosa del amor insensible a sus lamentos y, por otro, como cuerpo celeste cuyos destellos apaga la luz del sol. El día, en la oposición ya vista, se presenta como espacio de realidad que aniquila sus ensoñaciones y, en última instancia, reduce el espacio para el amor. En su lugar, se introduce una naturaleza bucólica y rotunda: rosas, claveles (acaso como guiño a la tradición floral hispánica surgida en el Quinientos³⁰), ruiseñores, ribazos frondosos, viento y sol (personificado en la figura de Apolo. Nuevamente, la isotopía del sonido aparece con fuerza: el gorjeo de los pájaros, los cantos monótonos del almuédano, el concierto que entona el coro de la naturaleza. Todos estos elementos aparecen con un carácter mucho más concreto que los sonidos que, al principio del poema, incitaban al yo lírico a la fantasía: ahora no se trata de ecos que evocan remotos placeres sensuales y exóticas extravagancias, sino el «concierto sublime / que entona en inmenso coro / Natura cuando festeja / el fausto arribo de Apolo». Los últimos versos del poema repiten, como un estribillo, los aparecidos anteriormente: «ecos de voces calladas, / ayes de tiempos remotos».

En cuanto a los rasgos estilísticos y las figuras retóricas utilizadas, podemos comenzar señalando el abundante uso del epíteto («mansas ondas», «apacible calma», «gigantescos cimborrios», «ignota odalisca», «dormidos contornos», «ricos palacios»). En el plano semántico nos encontramos, en los dos primeros versos, con una personificación (la noche «viste» a Estambul con un capuz) y una metáfora cristalizada («capuz» como equivalente de cobertura lóbrega, ‘oscuridad’). Además, en los versos 7 y 8 aparece una metáfora («copian» por «reflejan») que también figurará, aunque con distinta justificación temática, en el poema «Venecia» incluido en la primera parte de *Joyeles bizantinos*:

Los palacios erguidos en cimientos de plata
temblorosos sumergen la verde escalinata
en el cristal que copia la turquesa del cielo³¹

También podemos señalar el abundante uso del hipérbaton («Del pensamiento en las alas», «respirar apenas oso») y de los paralelismos estructurales, basados frecuentemente en la bimetración, («si me animan los unos, / me atemorizan los otros»). También es habitual el empleo de las anáforas, con especial importancia en la evoca-

²⁹ Resuenan en el pasaje de Zayas ecos lejanos de un lugar común en la poesía áurea, como testimonio el duodécimo verso del famoso soneto gongorino *La dulce boca que a gustar convida* (“manzanas son de Tántalo y no rosas”) o el no menos célebre pasaje del *Polifemo* (“Entre las ondas y la fruta, imita / Acis al siempre ayuno en penas graves: / que en tanta gloria infierno son no breve / fugitivo cristal, pomos de nieve”, vv. 325-328), por espigar tan sólo dos ejemplos bien conocidos.

³⁰ Para documentar la fecunda tradición del motivo resulta muy útil la consulta de un reciente artículo de A. Alonso (2005).

³¹ A. de Zayas (1902-I), p. 26.

ción del harén, en el que varios versos están introducidos por la marcación déctica del adverbio («allí»). La repetición de estructuras, frases y palabras cobra especial importancia cuando los mismos versos se repiten en un punto cercano al principio y en el final del poema.

Podríamos afirmar que este poema contiene ya muchos de los elementos que Zayas desarrollará en *Joyeles bizantinos*: la descripción de un entorno bucólico; la noche como tiempo de ensoñación, leyenda y misterio; la descripción costumbrista que confiere especial relevancia a los elementos exóticos y pintorescos; el alarde de erudición; la inclusión de elementos de la mitología grecorromana y el tono indolente, vago y onírico. Dicho conjunto de rasgos característicos, debidamente depurados, pasarán a formar parte del libro de poemas. El quintaesenciado erotismo presente en el texto contrasta con las ideas que el autor expresa en sus reflexiones en prosa, pero está en sintonía con algunos de los sonetos de *Joyeles bizantinos*. Sin embargo, pese a cuanto suele considerarse moneda frecuente entre la crítica, lo que apenas se apreciaría en este poema es el distanciamiento y la impassibilidad atribuibles a un autor adscrito a la más férrea ortodoxia parnasiana: la presencia del yo lírico es fuerte, constante, determinante y, aunque se reducirá hasta casi desaparecer en el mencionado poemario, no ocurre así en la presente composición. De hecho, la descripción de los paisajes como reflejo del estado de ánimo y el espíritu del poeta lo aproximan más al simbolismo de la época que a un seguimiento estricto de los postulados estéticos de Hérédia y Gautier.

III. De heroicidad y fanatismos: la cuestión religiosa

Por su naturaleza de testigo en primera persona de la vida cotidiana turca, Zayas incorpora al repertorio temático de *Joyeles bizantinos* un ámbito, el religioso, que con frecuencia había sido desatendido en la poesía modernista y orientalista hispánica. A diferencia de los parnasianos franceses que, como subraya un reciente estudio, «aunaron la tradicional consideración caracterial de los musulmanes (lánguidos, pensativos, orgullosos...) con la memoria de una raza devota y perseverante»³², esta dimensión apenas es explorada por los escritores españoles. Como afirma el profesor Abdellah Djibilou, «El poeta modernista no suele escribir –salvo en contadas ocasiones –sobre el tema religioso» y, cuando lo hace, «su visión tiende a ser muy superficial»³³. Zayas, sin embargo, constituye una excepción. La última sección de *Joyeles bizantinos*, bajo el título de «Cortejos» está dedicada íntegramente a la descripción de ceremonias y manifestaciones religiosas del Islam otomano.

Como cierre del capítulo de *A orillas del Bósforo* dedicado a «Las mezquitas», Zayas hace una observación acerca de los clérigos musulmanes, «cuyo fervor religioso causaría el asombro de los más fervientes preladados del cristianismo; pero cuya ignorancia increíble sería también objeto de las burlas del más ignorante cura de misa y

³² J. Ponce Cárdenas, (2007), p. 113.

³³ Abdellah Djibilou (1986), pp. 21-22.

olla»³⁴. Esta aseveración condensa con bastante exactitud la visión que tiene Antonio de Zayas acerca de la religiosidad islámica. Como ferviente católico que considera al Corán un «libro erróneo», siente, por un lado, admiración ante la profunda devoción manifestada por sus fieles, devoción que suele tratar con dignidad y respeto, pero también rechazo ante una fe que considera asentada en la ignorancia y que provoca el fanatismo, término peyorativo muy recurrente en sus críticas al Islam.

Desarrollado tanto en el libro de viajes como en el poemario, el tema religioso presenta distintos matices en uno y otro. En *A orillas del Bósforo* Zayas se muestra crítico con el ya mencionado fanatismo. Considera que el Islam es un factor de atraso del decadente Imperio Otomano, y sus observaciones acerca de esta religión están mayoritariamente plagadas de críticas. Sin embargo, admite no sin deslumbramiento que algunas de sus ceremonias presentan un cierto interés:

Las unas por su puerilidad y por su carácter bárbaro y sangriento las otras, parecen de todo punto inverosímiles, pero son muy verdaderas y pueden en Constantinopla presenciarse frecuentemente, como yo las he presenciado, con la tristeza que causa el espectáculo de la humanidad embrutecida y con la curiosidad que excita en el ánimo de todo ser humano la contemplación de usos y costumbres, totalmente distintos y aun contrarios de aquellos en medio de los cuales transcurrieron los días de su infancia y reclamaron su atención y estudio en los más bulliciosos y turbulentos, aunque nunca tan felices, de la adolescencia.³⁵

El interés por el exotismo, pero también por la profundidad del sentimiento religioso, son los motivos que le llevan a ocuparse de este asunto, y no sólo de un modo negativo como el que deja entrever el texto reproducido. En algunos de sus apuntes, Zayas manifiesta un cierto respeto hacia algunos rasgos del Islam, básicamente por razones estéticas o espirituales. La calma, la melancolía y la introspección que observa en los rituales musulmanes será un tema mencionado en *A orillas del Bósforo* y ampliamente desarrollado en *Joyeles bizantinos*. Frente a la posición adoptada en su prosa, el poemario presenta una actitud más positiva hacia la dimensión religiosa de la vida turca, centrándose preferentemente en su dimensión estética. El canto del almuédano, la paz de los cementerios, la plegaria o la belleza de las mezquitas son motivos de inspiración frecuentes a lo largo de todo el libro. En la última sección, cuya naturaleza de pompa externa acota un epígrafe como «Cortejos», se recogen varias composiciones de distinta extensión y métrica que tienen como temática común la descripción de distintas manifestaciones religiosas. Hemos elegido para nuestro comentario dos de ellas, que reflejan las dos posturas anteriormente señaladas.

El largo poema «Caravana a la Meca» ofrece una visión no exenta de respeto y admiración de una de las manifestaciones más significativas de la religión musulmana³⁶. El tema de la peregrinación a la Meca o *Hajj*, uno de los cinco preceptos sagra-

³⁴ A. de Zayas (1912), p. 233.

³⁵ A. de Zayas (1912), p. 242.

³⁶ A. de Zayas (1912), pp. 179-184. Reproduzco el poema en el apéndice a este artículo.

dos del Islam, no está desarrollado en *A orillas del Bósforo*. Tampoco es tratado en los *carnets de voyage* de Gautier y Amicis. Por ello, aunque es posible que Zayas lo presenciase durante su estancia en Constantinopla, su origen podría estar relacionado con la tradición iconográfica y narrativa que incluye, por ejemplo, la obra maestra del pintor francés Leon Belly que lleva el título *Peregrinos camino a la Meca* (1861), o las descripciones hechas por aventureros europeos como Richard Francis Burton³⁷ o el español Domingo Badía. En 1884, el orientalista Juan de Dios de la Rada y Delgado publicó en *Revista Contemporánea* un largo artículo titulado «Las peregrinaciones a la Meca»³⁸ que supuso una importante aportación a la difusión en España de los modos de vida musulmanes. Es posible que el poema de Zayas bebiese de fuentes similares a éstas, y que, al igual que en las escenas del harén, nunca llegara a contemplar la escena que protagoniza un poema que, sin más dilación, vamos a analizar.

«Caravana a la Meca» es un poema compuesto por diecinueve serventesios cuyo tema principal es la salida de Constantinopla de una caravana con destino a los lugares sagrados del Islam. Podría tratarse de la caravana de Siria, descrita de este modo por el ya citado Juan de Dios de la Rada:

La caravana de Siria, que tiene su punto de reunión en Constantinopla, se forma con los peregrinos que llegan de cerca o de lejos y, después de las ceremonias de costumbre, parte precisamente de Escútari todos los años el 12 de la luna de *rayab*, cinco meses antes de la Fiesta de los Sacrificios, escoltada por un comisario civil y político del sultán, y por un médico, por un cuerpo de cuatrocientos soldados de caballería y algunos cañones transportados en camellos, y seguida de los tres camellos sagrados.³⁹

El poema comienza con una descripción del paisaje. El escenario no es el desierto, habitual en la isotopía asociada a las caravanas, sino las fértiles orillas turcas del Mar Negro (o Ponto Euxino, según su designación helénica). Los elementos elegidos para esta descripción corresponden a una estética plenamente parnasiana, utilizando términos que evocan la suntuosidad de la orfebrería. El cenit al mediodía es calificado como una «silla dorada» a la que sube el sol, caracterizado con la fulgente perífrasis: «el de la luz dadivoso califa». El mar se presenta como la «vestidura rizada» que orla la «verde alcatifa» (tapiz) del valle. Los versos 9 y 10 son, acaso, los que presentan una imagen netamente parnasiana: el cielo es una turquesa engarzada por las copas de los bosques. En los versos que separan estas dos imágenes, Zayas practica una transformación inversa: convierte un elemento arquitectónico (las mezquitas) en un elemento natural, la mano, en la que los alminares se levantan como los dedos de «la mano implacable del sino». La fatalidad es un tema que aparece constantemente en las alusiones de Zayas a la religiosidad turca.

³⁷ R. F. Burton (1964).

³⁸ J. de D. de la Rada y Delgado (2005).

³⁹ J. de D. de la Rada y Delgado (2005), p. 77.

El cuarto serventesio inaugura el «cortejo» propiamente dicho, la descripción de los integrantes de la comitiva que va a celebrar la ceremonia previa a su partida hacia la Meca. Al frente de ellos (con una muy zayiana evocación de la figura del Cid) se encuentra el «Sherif canciller de la Meca». Ésta es una de las principales razones que nos hacen suponer que Zayas nunca presenció esta escena. El Sherif (en español *Jerife*) fue, hasta 1917, el título que recibía el regente de las ciudades de Meca y Medina, encargado de la protección de los Santos Lugares del Islam y de los peregrinos que acudían a ellos. Sin embargo, no era el encargado de acompañar o guiar a los peregrinos, y menos desde un lugar tan distante como Constantinopla. En todo caso, esta función la cumplía el «comisario civil y político del sultán».⁴⁰

A partir de este punto, el poema alternará algunos versos dedicados a describir a los integrantes de la caravana junto a apreciaciones más generales. Los versos 17-20 muestran a ancianos y niños en los que los ojos negros contrastan con el blanco de los armiños y la palidez de los chicos. El armiño inaugura uno de los ejes de isotopía fundamentales del poema: el lujo y lo suntuoso. Dentro de dicho haz isotópico podemos señalar asimismo las bandas de «gro carmesíes», las «sedas» y los «rubíes» que lucen los «caducos Ulemas e Imanes» (nótese la musicalidad y el epíteto aplicado a las autoridades religiosas islámicas). Además, se introduce una nota cromática, el color rojo, que será predominante a lo largo de toda la composición. Se nos habla, en una hermosísima metáfora, de los «epítetos rojos» con que el sol acaricia los rostros de los creyentes, pero también de los «bermejotes pendones», las «rojas banderas». El rojo es el color de la bandera otomana, pero es aprovechado por Zayas como elemento central de una paleta cromática basada en los colores cálidos. En la tradición islámica, simboliza la vida, y es propio de algunas corporaciones militares⁴¹. También era el color propio de la dinastía hachemita, a la que pertenecen los ya citados Jerifes de la Meca, y puede simbolizar la sangre de los mártires. La elección de este color, por lo tanto, puede deberse tanto a una cuestión meramente estética como a la conjunción de algunos de estos significados. Sea cual fuere la razón de su empleo, lo cierto es que confiere al poema una gran plasticidad y fuerza visual que entronca con los matices efrásticos que habitualmente presenta la lírica de Antonio de Zayas.

En el verso 33 se inician una serie de versos en los que se explica el destino y el objetivo de los peregrinos. A través de estructuras anafóricas en las que se repite la palabra «van», se nos presentan imágenes con una gran fuerza. La primera de ellas, en los versos 33-34, es una paráfrasis que indica que los peregrinos no van a Atenas, «donde brillaron las musas de Aspasia», ciudad que aparece caracterizada con «viciosos vergeles». La frondosidad y sensualidad del vergel está en sintonía con la evocación de «la mansión de placer de la Alhambra» realizada algunos versos antes, y ambas imágenes contrastan con el destino real de la caravana, que no es otro que la sequedad del desierto. Es aquí donde podría entrar la evocación de la imagen que re-

⁴⁰ Para una descripción pormenorizada de las condiciones en que los peregrinos viajaban a la Meca, resulta imprescindible consultar la obra de F. E. Peters (1994). Las funciones del comisario del sultán están detalladas en las páginas 278-279.

⁴¹ Ch. Malek. (1995).

cogió Leon Belly en el ya citado *Peregrinos camino a la Meca*. En esta obra pictórica, Belly muestra una comitiva que recorre el desierto bajo la cegadora luz solar. Lejos de la profusión de joyas y materiales lujosos descrita en el poema, la escena pintada por Belly refleja una caravana de tonos ocres y oscuros, confiriendo un aspecto de aridez y desolación que, si bien están ausentes en el cortejo situado por Zayas a orillas del Mar Negro, son magníficamente recogidas por el poeta al evocar la severidad de las condiciones en las que se ha de realizar el recorrido por el desierto, unas condiciones que, como observó Théophile Gautier al comentar la obra maestra de Belly, hace olvidar «le confort bourgeois des excursions en chemin de fer»⁴². Aquí, Zayas menciona las «caricias de fuego» (el calor), el «huracán que mortífero zumba» (las tormentas de arena), la «sed» y el «hambre» que les «presagia» «la incuria del suelo». Estas expresiones recuerdan de nuevo a las observaciones de Gautier, en las que habla de «une atmosphère dont on sent la chaleur, sur un sable qui brûle le pieds, au sein d'une nature qui semble un rêve à force de réalité»⁴³. Estas imágenes se encuentran entremezcladas con otros elementos que remiten a una dimensión religiosa y sobrenatural. Se dice que «van a aprender los misterios del Asia» (v. 36), a «extasiarse en la tumba» de Mahoma (v. 40) y «a contemplar la Potencia Divina / del desierto en el mudo espectáculo» (vv. 40-41). De nuevo se revela Oriente como espacio de misterio y de misticismo. El elogio de la religiosidad musulmana tiene su expresión más clara en los versos 45-48, en los que compara a los peregrinos con un «enjambre» de palomas que remonta el vuelo sin temer al hambre ni a la sed.

El verso 49 reanuda la descripción de los peregrinos. Se habla de «negros [...] de torsos titánicos» que conducen asnos cargando «sobrios manjares», lo que constituye un curioso ejemplo de austeridad en este contexto suntuoso y aristocrático. A continuación se nos indica el objetivo de esta comitiva: van «a recibir las islámicas bulas» al palacio de Yildiz que, como indica Zayas en el glosario anexo a *Joyeles bizantinos*, «quiere decir Estrella; y es el nombre de la actual residencia del Sultán, que se encuentra situada en la cumbre de un cerro altísimo, a cuya falda se levantan, bañados por el Bósforo, los Palacios de Dolma-Baggé y de Tcheragan»⁴⁴. La utilización de la expresión «islámicas bulas» no carece de cierta originalidad, ya que la palabra «bula», según el sentido que se suele dar, sólo es aplicable en el ámbito católico⁴⁵. Lo más probable es que Zayas se refiera a las ceremonias oficiadas por el sultán antes de la partida de la caravana.

Los encargados de cerrar la caravana son los camellos, que aportan uno de los pocos elementos negativos del poema: se los describe como un «tropel» de camellos «cansados», con «prolijos y lánguidos cuellos». Esta descripción partía, lógicamente,

⁴² T. Gautier (1861), p. 53.

⁴³ T. Gautier (1861), p. 54.

⁴⁴ A. de Zayas (1902), p. 212.

⁴⁵ «Documento pontificio relativo a materia de fe o de interés general, concesión de gracias o privilegios o asuntos judiciales o administrativos, expedido por la Cancillería Apostólica y autorizado por el sello de su nombre u otro parecido estampado con tinta roja.» (D.R.A.E.)

del contacto del propio Antonio de Zayas con estos animales casi desconocidos en Europa, pero también de toda una tradición iconográfica asociada a la fascinación que este animal y medio de transporte provocó en los orientistas de la época⁴⁶.

El sultán, «Señor de Palacio», hace su entrada en la escena de un modo casi mágico. No es su boca sino sus ojos los que «radian [...] litúrgicas preces», y pronuncia «conjuros». También se menciona la presencia de «doctos santones», es decir, ascetas dedicados a la oración y a la mística que han de proteger a los peregrinos, siendo «brújula [...] en el santo viaje». Como podemos ver, estos elementos dotan a esta composición de un sentido de respeto e, incluso, admiración por la religiosidad islámica. Con el sonido del «clarín militar» (nuevamente el elemento solemne), el «tíbio Favonio» (término ya utilizado en el romance de *A orillas del Bósforo* para designar a la brisa, y el único caso de referencia mitológica que hemos advertido en este poema) y la «tétrica copla» (un modo algo castizo de denominar el canto del almuédano) del muezín de túnica verde, la caravana se aleja, y concluye el poema. La figura del muezín también es frecuente en *Joyeles bizantinos*, y el pintor Jean-Léon Gérôme tiene un cuadro denominado de este modo, «Le muezzin»⁴⁷.

El punto de vista adoptado por el yo lírico es el del propio Zayas, es decir, el del observador que registra minuciosamente todo lo que ve. Aunque algunas descripciones tienen un carácter efrástico, la estructura de esta composición es básicamente narrativa: el *flâneur* observa cómo la caravana llega hasta el Palacio de Yildiz, celebra las ceremonias pertinentes y se va, dejando en la residencia del sultán una quietud sólo rota por la suave brisa y el canto del almuédano llamando a la oración. Hay en estos versos un aspecto de intemporalidad que podríamos asociar a la idea de impasibilidad e inmovilidad que, en la lírica zayiana, está asociada a la noción de eternidad. Lejos del progreso frenético, Oriente se presenta como un espacio en el que el paso del tiempo consiste en una sucesión cíclica de acontecimientos más o menos regulares que obedecen a una razón desconocida y sobrenatural (de ahí el carácter misterioso que presenta para el observador externo) y que no alteran sustancialmente la vida ni el entorno.

El segundo poema elegido presenta, como anunciábamos más arriba, un punto de vista notablemente más negativo acerca del Islam. Su título es «Fiesta de los persas», y está compuesto, como el anterior, por rítmicos endecasílabos agrupados en serventesios. El tema elegido es la ceremonia religiosa que celebran cada año los seguidores de la fe persa. En *A orillas del Bósforo* Zayas realiza una descripción de este ritual, base principal para la posterior elaboración del poema. A pesar de su extensión, hemos optado por reproducirlo, dado el sumo interés que presenta.

Convócanse los persas a la caída de la tarde, en el amplio patio del ham que ocupan en Stambul los súbditos del Schah, en número de dos mil; y ante los extranjeros que

⁴⁶ La presencia del camello en el arte orientalista ha sido tratada por Kristian Davies en el capítulo «The desert and the caravan». K. Davies (2005), pp. 76-99.

⁴⁷ La excelente monografía escrita por Gerald M. Ackerman (2000) incluye muchas muestras de las obras que Jean-Léon Gérôme dedicó a la temática de la religión musulmana.

acuden movidos por la curiosidad a ver la extraña fiesta, y en presencia también del cuerpo diplomático, empiezan formados en dos hileras, como se forman los devotos en las procesiones cristianas, a dar vueltas alrededor de aquel recinto. En un ángulo del mismo y sobre un tronco de encina por pedestal, recita el imán alusivas y devotas plegarias que la multitud corea, mientras que los actores de la lúgubre ceremonia marchan en tres secciones divididos. A la cabeza de cada una de ellas va un abandonado que conduce verde o negro pendón sembrado de cúficas inscripciones, y en el centro de la calle, formada por las paralelas filas de creyentes, jinetes en grandes caballos revestidos de vistosas tellices, vienen niños de seis a siete años con las cabezas completamente afeitadas y con el rostro enrojecido por la sangre que mana de las heridas que a sí mismos se infieren en la cabeza. El primer grupo de devotos se compone de robustos mocetones que llevan también afeitado el cráneo y visten una túnica de percal negro que les deja descubierta la espalda, la cual flagelan despiadadamente, hasta llenarla de verdugones y teñirla de color violáceo, con haces de cadenas de hierro que, en forma de disciplinas, empuñan con ambas manos. Los individuos pertenecientes a la segunda patrulla cúbrense también con negra vestidura abierta por la parte del pecho, en el cual se dan terribles y despiadados golpes con el puño cerrado, capaces de dañar los pulmones más robustos. Los fanáticos que integran la tercera falange ostentan largos trajes talaes de blanco lienzo y blanden en las diestras enormes sables con cuyos filos se golpean brutalmente las tonsuradas cabezas, de las que descienden abundantísimos chorros de sangre a enrojecer las niveas estolas. Ejecutan todas estas salvajes torturas al son de los acompasados gritos de *Hosseim, Hosseim, Hosseim*, que exhalan sus enrojecidas gargantas y que, al cabo de media hora, atormentan el oído como un estribillo espantoso a cuyos ecos se mezclan los de la murga inacorde e infernal y la penumbra melancólica del crepúsculo vespertino siniestramente esclarecida por hogueras encendidas a lo largo del trayecto y que, al proyectar sus rojizas luces sobre las ensangrentadas siluetas de aquellos frenéticos, prestan al cuadro un tinte sombrío y pavoroso, evocación de la danza infernal del segundo acto de *Mefistófeles*.⁴⁸

La fiesta, descrita con tal pormenor en el sustancioso párrafo de Zayas, es la *Ashura*, y representa la más importante ceremonia del calendario religioso chiíta, cuya celebración se mantiene en la actualidad⁴⁹. Zayas opta por denominarlos «persas» porque, en efecto, el Islam chiíta era y es el predominante en Persia (hoy Irán), frente al Islam sunita, mayoritario en una gran parte del mundo árabe que incluye Turquía. Sin embargo, esta fiesta es celebrada habitualmente por las minorías chiítas en todos los países donde está permitida. Frente al carácter mucho menos violento de las ceremonias sunitas (El *bairam* o las danzas de los derviches), observadas con interés por su pintoresquismo, la contemplación de la sangrienta *Ashura* llena de espanto a Zayas. El poema que le dedica es una descripción minuciosa y evocadora de esta cele-

⁴⁸ *A orillas del Bósforo*, pp. 248-249.

⁴⁹ La *Ashura* sigue celebrándose hoy día en gran parte de los países de religión chií. Un ejemplo de ello son las celebraciones que tuvieron lugar en Irak después de la caída del régimen suní en 2003, que había prohibido durante décadas este tipo de ceremonias.

bración, en la que la impassibilidad parnasiana queda a un lado para dar paso al horror experimentado por el autor⁵⁰.

Como es habitual, la composición se abre con una descripción ambiental, que sitúa al lector en un momento y un lugar determinados. Nos encontramos en el *ham* de Persia al atardecer⁵¹. Sin embargo, la descripción está cargada de emotividad, e introduce algunos elementos inquietantes. El «dios Ocaso» presenta un «adusto ceño» ante las flores de mayo. Este mismo «crepúsculo sordo» aparece como un «dosel morado». El color morado, habitual en las descripciones de atardeceres de Zayas (por ejemplo, en «El promontorio de Akrinti» se puede leer «El crepúsculo envuelve al bizantino emporio / en los morados pliegues de su túnica bella»⁵²), se carga de dramatismo y de intensidad cromática al combinarse con el «recinto nebuloso» del *ham* y, sobre todo, con el fuego del «volcán de apagada controversia». Seguramente se refiera, al hablar de «controversia», del cisma entre las ya mencionadas dos ramas del Islam. De hecho, el propio Zayas, en el párrafo anterior a su descripción de la *Ashura* en *A orillas del Bósforo*, explica lo siguiente:

Son los persas considerados cismáticos por los turcos porque profesan la secta de Alí, quinto glorioso Kalifa de los musulmanes, perseverante como Mahoma y como Omar heroico, que pereció asesinado por un fanático, y cuyo segundo hijo Hosseim se levantó contra Mohavia, Jefe y fundador de la dinastía Omniada, pereciendo, como su invicto padre, asesinado por un partidario del Kalifa Yézid.⁵³

Volviendo a las imágenes mencionadas, nos encontramos ya en un eje isotópico que será constante en todo el poema, y que está relacionado con el mal, lo sobrenatural y, asociado a ello, la iconografía y el lenguaje vinculados tanto en la tradición cristiana como en la musulmana al infierno. La ceremonia se define como una «sangrienta saturnal» a la que se lanzan los «bárbaros satélites del cisma». También se menciona que los persas «evocan las orgías infernales» (v. 47) y «presagian las torturas del Averno» (v. 76), lo que habría que asociar con la mención hecha en *A orillas del Bósforo* a «la danza infernal del segundo acto de Mefistófeles». En este contexto, el Imán, maestro de esta ceremonia, presenta una imagen sobrenatural y terrible, mostrando su poder alzado sobre un pedestal y «orlado de siniestros resplandores», con un violento contraste cromático entre la blancura («níveos pliegues») del turbante y su «mirada de huracán». Su rostro refleja la amargura, y su mirada y sus palabras («agrio mirar y quejumbroso acento») «retratan» el furor de sus pasiones.

⁵⁰ Reproduzco el poema en el apéndice a este artículo.

⁵¹ «Ham.- Especie de gran patio común a una manzana, en el cual suelen levantarse a su vez pequeñas edificaciones y que ofrecen a los viajeros musulmanes que vienen a pasar breves días en la capital, aposentos desamueblados, en donde ellos se refugian e instalan su ajuar ambulante. Ciérranse las puertas de estos *hams* a la puesta del sol.» (del «Vocabulario» de *Joyeles bizantinos*)

⁵² A. de Zayas (1902), p. 140.

⁵³ A. de Zayas (1912), p. 247.

El poema se desarrolla a continuación como una descripción del «cortejo» que contempla el yo lírico, que no se hace presente directamente, sino a través de la utilización de un lenguaje extremadamente subjetivo, especialmente en lo referido a los adjetivos.

Uno de los ejes isotópicos predominantes es el que identifica esta celebración y a sus fieles con la ignorancia y el fanatismo. Se habla de «fanáticos creyentes» que se embriagan con odios (vv. 25-26), «estériles proezas» (v. 35), «estúpida ignorancia» (v. 42), «inconscientes raptos» (v. 43), «cruels» (v. 51), «ímpetus locos» (v. 55), «confusas oraciones» (v. 71) y de «siniestra confusión» (v. 82). Por otro lado, se busca deliberadamente una conmoción en el lector a través del uso frecuente del contraste entre la violencia y la inocencia. Una de las imágenes más estremecedoras es la de los niños de «tonsuradas cabezas», de quienes afirma lo siguiente:

No saben dónde van... mas van ufanos;
 en los pálidos labios la sonrisa,
 los fúlgidos alfanjes en las manos,
 la voluntad a la de Dios sumisa.

Las vagas sombras del pavor ahuyentan
 con la luz de la estúpida ignorancia,
 y en inconscientes raptos ensangrientan
 las virgíneas estolas de la infancia.

También se nos habla de «Yertos ancianos, cálidos donceles / que del martirio ansían la guirnalda» que se flagelan la «desnuda espalda» (vv. 49-52), de las «hojas afiladas» que «hienden / sin vacilar los indefensos cráneos» (vv. 59-60) y de la «turbia sangre que a raudales brota» del «viejo débil o el infante tierno». Como vemos, este contraste entre fragilidad y violencia es uno de los recursos más eficaces (o acaso efectistas) utilizados por Zayas en este poema.

El cromatismo del poema se basa, sobre todo, en el rojo de la sangre, una presencia obsesiva y constante. También tienen importancia los elementos ligados a la oscuridad, como «nebuloso» (v. 7), «sombras del pavor» (v. 41), «túnicas negras» (v. 45) o «lúgubre destino» (v. 63) que, más que a un colorido 'material', se refieren de manera sesgada al oscurantismo de esta práctica. También, y en la línea de la isotopía infernal mencionada antes, son frecuentes las alusiones al fuego: a los ya citados «siniestros replandores» que orlan al Imán se añaden las «mil antorchas que despeina el viento» (v. 23), la «escolta flamígera de Marte» (v. 31) y «el rojo chispear de los hachones» (v. 69), que contribuyen a acentuar la sensación plasmada por Zayas en las últimas líneas del fragmento en prosa citado más arriba.

Sin embargo, toda vez que el cromatismo resulta fundamental para lograr el efecto estético deseado, uno de los elementos que más contribuyen a la labor de hacer vívida esta escena es, sin duda, el sonoro, que se apoya, por un lado, en la rítmica cadencia de los serventesios pero, sobre todo, en la *pintura* del *estruendo*. De este modo, nos encontramos con una cadena de sintagmas dedicados a plasmar el inarmónico ruido, la discordancia: los creyentes «ahogan los sonos de inacorde orquesta / con cavernosos gri-

tos estridentes» (vv. 27-28), se menciona el «fragor del temporal» (v. 54), la «horrible algarabía» (v. 65), los «discordes instrumentos» (v. 66), «el horrible rugir de los creyentes» (v. 70), «el choque de las armas relucientes» (v. 72), los «ayes angustiosos» (v. 78). Según los cánones más extendidos de la simbología fónica, abunda en dichos sintagmas el fonema vibrante, asociado desde antiguo a la idea de *asprezza*.

A través de todos estos elementos Zayas logra una descripción evocadora y plástica de una festividad ante la que siente a un tiempo horror y fascinación. El poema se cierra, de nuevo, con el silencio y la calma, esta vez nocturnos. Reaparecen los colores del principio («la cárdena túnica del cielo» y «el purpúreo manto de la tierra»), y se mantiene el elemento inquietante: ahora se introduce la presencia de la muerte, que recoge, a la luz de la luna, su botín entre los despojos de la ceremonia.

Como veníamos ya anunciando, en el horror de Zayas ante ese sangriento espectáculo también hay algo de fascinación. El muy católico duque de Amalfi ha contemplado escenas que le han hecho estremecerse de repulsión, pero en ellas ha encontrado, quizás, lo que hasta entonces apenas había oteado en Estambul: el Oriente misterioso, sobrenatural, irracional y violento de los románticos, el Oriente remoto y fascinante que atrapó la imaginación de artistas, escritores y viajeros. Zayas, como uno más de ellos, decide emprender entonces la escritura de *A orillas del Bósforo*:

Conmovid y aterrorizado por aquella escena delatora de la barbarie en que aún yace sumida una porción considerable del linaje humano, salí del ham de los persas cuando ya las sombras de la noche habían por completo ahuyentado los últimos destellos del astro-rey; y al atravesar las oscuras y desiertas calles de Stambul, antojábase que en cada encrucijada iba a salirme al encuentro el sangriento fantasma de algún creyente que, exaltado por el fanatismo, blandiría el corvo alfanje sobre mi pecadora cabeza. Tranquilizóme, al llegar al gran puente de Galata, el fantástico espectáculo de la noche estrellada y tranquila, la contemplación de las adormecidas aguas del Bósforo y del Cuerno de Oro, y el solemne y sublime silencio que presidía el sueño de aquella naturaleza incomparable, compendio de todas las maravillas del Creador y teatro de las vilezas y de los heroísmos de las criaturas. Entonces, en aquel instante, surgió en mi espíritu la idea de escribir este libro y pedí con fervor inspiración y alientos para realizarla al Dios omnipotente «cuya presencia el Universo llena, / cuya mirada brilla en el Oriente, / nutre las plantas y la mar serena.»⁵⁴

Por todo ello, a la luz de este fragmento en prosa, consideramos que el poema *Fiesta de los persas* presenta una importancia capital a la hora de enjuiciar la estética del volumen *Joyeles bizantinos*. En efecto, aunque el yo poético no aparece allí de forma expresa, el lenguaje deja traslucir la actitud conmocionada y fascinada de un espectador que está muy lejos del distanciamiento parnasiano. La violencia, la expresividad e, incluso, el encarnizamiento ideológico que muestra Zayas amplían el horizonte al que tradicionalmente se había circunscrito su lírica y da una muestra de la riqueza estilística de este autor andaluz.

⁵⁴ A. de Zayas (1912), p. 250.

héroes de ayer resucito
trágicos días evoco:

Dulces recuerdos me exaltan,
siniestros fantasmas forjo,
y, si me animan los unos, 55
me atemorizan los otros.

De tan vagas sensaciones
logran librarme tan sólo
las armonías que salen 60
de bello harén misterioso.

A él puesto el atento oído
y fijos en él los ojos,
oigo extasiado murmullos,
diviso luces absorto.

De un bandolín las cadencias 65
me causan secreto gozo
e iluminado contemplo
el antes palacio lóbrego.

Hacia el harén me encamino 70
por la atracción de lo ignoto
y el leve caik detengo
ante su muelle marmóreo.

Son sus ventanas corintias,
sus capiteles son jónicos
y combinados ostentan 75
la serpentina y el pórfido.

Aspirando aquel ambiente
respirar apenas oso,
¡Que si entrar allí no puedo 80
salir no puedo tampoco!

Allí el dios de los amores
bate sus alas de oro;
allí las flechas dispara
de su carcaj caprichoso;

Allí odaliscas del Cáucaso 85
tienden los cabellos blondos

con el de las rosas mezclan
su olor los claveles rojos,

gorjean los ruiseñores 125
en los ribazos frondosos,
lanza de nuevo el almuédano
al viento cantos monótonos,

y, del concierto sublime 130
que entona en inmenso coro
Natura cuando festeja
el fausto arribo de Apolo,

Sólo me quedan grabados 135
del corazón en el fondo,
ecos de voces calladas,
ayes de tiempos remotos.

CARAVANA A LA MECA

Sube a la silla del cielo dorada
el de la luz dadivoso Kalifa,
y la del mar vestidura rizada,
orla del valle la verde alcatifa.

De silenciosos rebaños remedos, 5
corren los turcos la margen de Euxino
do las mezquitas levantan sus dedos
como la mano implacable del sino.

Finge una inmensa turquesa el espacio 10
que de los bosques engarzan las copas,
y del altivo Sultán al Palacio
suben resueltas de Albania las tropas.

No más apuesto cabalga en *Babieca* 15
el Cid al son de los roncros clarines,
que va el Sherif canciller de la Meca
sobre un caballo de díscolas crines.

Siguen ancianos de negras pupilas, 20
lacios los rostros orlados de armiños,
y van detrás en monótonas filas
ágiles mozos y pálidos niños.

Y los caducos Ulemas e Imanes
bandas ostentan de gro carmesíes,

crujen las sedas de luengos caftanes,
lanzan del pecho fulgor de rubies.

Nupcias celebran color y sonido, 25
y al difundirse el estrépito y zambra,
vaga el recuerdo de aromas unguido,
de la mansión de placer de la Alhambra.

Ensalza el sol con epítetos rojos 30
de los creyentes los mustios semblantes;
todos elevan al cielo los ojos,
todos se adornan con niveos turbantes.

No van a ver los viciosos vergeles 35
donde brillaron las musas de Aspasia;
van a la patria de todos los fieles,
van a aprender los misterios del Asia.

Van a sentir las caricias de fuego 40
del huracán que mortífero zumba;
van a cruzar los desiertos, y luego
del gran Profeta a extasiarse en la tumba.

A contemplar la Potencia Divina
del desierto en el mudo espectáculo,
y en la Mezquita a rezar de Medina
de los viejos kalifas oráculo.

Van, de palomas prolífico enjambre, 45
a remontar por los aires el vuelo,
y ni la sed les detiene ni el hambre,
que les presagia la incuria del suelo.

Junto a los turcos de corvas facciones, 50
negros caminan de torsos titánicos;
alzan los unos bermejos pendones
ennoblecidos por lemas Koránicos,

Y asnos conducen del diestro los otros, 55
carga llevando de sobrios manjares,
y van mancebos jinetes en potros
amamantados en sirios aduares.

A recibir las islámicas bulas
van a Yildiz con sus rojas banderas;

llevan a lomos de dóciles mulas
ricos presentes y blancas literas. 60

Cierran solemnes la fiel caravana
pardo tropel de cansados camellos,
interrogando al dudoso mañana
con sus prolijos y lánguidos cuellos.

Sale el Señor de Palacio a la puerta; 65
radian sus ojos litúrgicas preces,
y a sus conjuros se agita y despierta
la ola de rojos pendones y feces.

Y del clarín militar a los sonos 70
y de las ondas al vago lenguaje,
van de las turbas los doctos Santones
brújula a ser en el santo viaje.

La caravana de vista se pierde,
tibio Favonio del Mármara sopla,
y el Muezín de la túnica verde 75
lanza a los vientos su tétrica copla.

FIESTA DE LOS PERSAS

El dios Ocaso con adusto ceño
de Mayo mira el pabellón de flores,
antes que venga a convidar el sueño
la luna con sus rayos soñadores.

Bajo el dosel morado que le tiende 5
el crepúsculo sordo, el ham de Persia,
en su recinto nebuloso, enciende
el volcán de apagada controversia.

Con el mismo furor, con la fe misma
con que en sus templos los Derviches danzan,¹⁰
los bárbaros satélites del cisma
a la sangrienta saturnal se lanzan.

Símbolo de la fe de sus mayores
se alza el Imán en pedestal de encina,
y orlado de siniestros resplandores, 15
las sacras preces del Korán fulmina.

Bajo los níveos pliegues del turbante
una mirada de huracán fulgura,

y cual su raza fatalista errante,
vaga en su tez la pálida amargura. 20

Su agrio mirar y quejumbroso acento
de sus pasiones el furor retratan,
y mil antorchas que despeina el viento
las luces tenues de la tarde matan.

A embriagarse con odios en la fiesta 25
se agolpan los fanáticos creyentes,
y ahogan los sonos de inacorde orquesta
con cavernosos gritos estridentes.

Tremolando el Profético Estandarte 30
que sus caducas glorias resucita,
como escolta flamígera de Marte,
la muchedumbre al ham se precipita.

Los niños, tonsuradas las cabezas,
cabalgan en corceles cachazudos 35
a emular las estériles proezas
de los Señores de su adoar membrudos.

No saben dónde van... mas van ufanos;
en los pálidos labios la sonrisa,
los fúlgidos alfanjes en las manos,
la voluntad a la de Dios sumisa. 40

Las vagas sombras del pavor ahuyentan
con la luz de la estúpida ignorancia,
y en inconscientes raptos ensangrientan
las virgíneas estolas de la infancia.

Con las túnicas negras, a los sonos 45
de destempladas trompas y atabales,
los persas en compactos pelotones
evocan las orgías infernales.

Yertos ancianos, cálidos donceles
que del martirio ansían la guirnalda, 50
con haces de cadenas van crueles
amoratando la desnuda espalda.

O con aire solemne se pasean
por el fragor del temporal deshecho,

- y con ímpetus locos se golpean
en los hercúleos músculos del pecho. 55
- O el entusiasmo aventajar pretenden
de los de Alí fervientes coetáneos,
y con las hojas afiladas hienden
sin vacilar los indefensos cráneos. 60
- Giran en espantoso remolino;
giran y arrastran de su fe la ofrenda...
recorren de su lúgubre destino
la enmarañada y pavorosa senda.
- En medio de la horrible algarabía 65
al son de los discordes instrumentos,
cantando van el funeral del día
y amedrentando a los absortos vientos.
- El rojo chispear de los hachones,
el horrible rugir de los creyentes, 70
del Imán las confusas oraciones,
el choque de las armas relucientes.
- La fresca herida que el vigor agota
del viejo débil o el infante tierno,
la turbia sangre que a raudales brota... 75
presagian las torturas del Averno.
- Sangre los muros por doquier esmalta;
doquier se escuchan ayes angustiosos;
desfallece la luz, el aire falta...
y ¡siguen los combates sanguinosos! 80
- Tiende la noche el asustado velo,
y la siniestra confusión aterra
de la cárdena túnica del cielo
con el purpúreo manto de la tierra.
- Y ávida acopia su botín la muerte 85
en la persa legión desfallecida,
cuando la luna sus tristezas vierte
en el silencio de la mar dormida.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

- AMICIS, Edmondo d': *Constantinopoli*, edición electrónica en http://www.sempreverdi.net/libri/de_amicis/constantinopoli-it (consultado en febrero de 2007).
- (trad.: AMICIS, Edmondo De: *Constantinopla*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007)
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Oriente*. Murcia, Nausicäa, 2003.
- BURTON, Richard Francis: *Personal narrative of a pilgrimage to Al-Madinah and Meccah*, New York, Dover, 1964 (trad. esp. *Mi peregrinación a Medina y la Meca*, Barcelona, Laertes, 1984-1985)
- DJBILOU, Abdallah (ed.), (Antología) *Diwan modernista. Una visión de oriente*, Madrid, Taurus, 1986.
- GAUTIER, Théophile: *Constantinople* (ed. Jacques Huré), Estambul, Isis, 1990.
- HUYSMANS, Joris Karl: *À rebours*, ed. electrónica de la BNF, 1997. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88647v.item>
- LOTI, Pierre: *Constantinople fin de siècle* (ed. Sophie Basch), Paris, Complexe, 1991 (trad. : *Constantinopla fin de siglo*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 2006).
- ZAYAS, Antonio de: *Antología poética*. Selección e introducción de J. M. Aguirre, Exeter, University of Exeter, 1980.
- Obra poética*. Selección e introducción de Amelina Correa, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Joyeles bizantinos*, Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1902.
- A orillas del Bósforo*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1912.

ESTUDIOS

- ACKERMAN, Gerald M.: *Jean-Léon Gérôme*, ACR Edition, Paris, 2000.
- ALONSO, Álvaro: «El clavel como motivo poético», en AA. VV., *I Canzonieri di Lucrezia. Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII*, Padova, Unipress, 2005, pp. 193-205.
- CRICHFIELD, Grant: «La Constantinople de Gautier: un miroir en Orient», *Études françaises*, núm. 26 (1990), pp. 23-33.
- DAVIES, Kristian: *The Orientalists. Western artists in Arabia, the Sahara, Persia & India*, Nueva York, Laynfäroh, 2005.
- DIZY CASO, Eduardo : *Los orientalistas de la escuela española*, Paris, ACR Edition, 1997.
- DJBILOU, Abdallah: «El tema árabe en el Modernismo», en AA.VV., *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas*, Madrid, I.C.I.-Universidad Complutense, 1988, pp. 372-380.
- GAUTIER, Théophile : , *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861.

- GONCOURT, Edmond y GONCOURT, Jules: *Journal Des Goncourt. Mémoires De La Vie Littéraire. Deuxième Volume (1862-1865)*. Paris, G. Charpentier Et Cie, Éditeurs, 1888.
- LLOPESA, Ricardo : « Orientalismo y modernismo » en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 25 (1996), pp. 171-180.
- LUJÁN, Ángel Luis: «La estructura circular en la poesía post-románica y el modernismo. Avatares en la creación del sentido poético» en *Iberoromania*, 60 (2004), pp. 59-81.
- MALEK, Chebel : *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystique et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1995.
- MARÍN, Manuela : « El exotismo cercano : Rafael Mitjana y su viaje a Marruecos » en AA. VV., *Orientalismo, exotismo y traducción*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 109-119.
- PETERS, F. E.: *The Hajj. The muslim pilgrimage to Mecca and the Holy Places*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- PINEDA, Victoria: «La invención de la éfrasis», en AA. VV., *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 251-262.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús: *Un parnasiano andaluz. Variaciones en torno a la obra lírica de Antonio de Zayas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007 (en curso de publicación).
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: «Las peregrinaciones a la Meca», en *Revista Contemporánea*, Madrid, tomo XLIX, vol. IV (año 1884), núm. 198 (29 de febrero), pp. 447-475. Reproducido en *Las peregrinaciones a la Meca en el siglo XIX* (ed. José Luis Sánchez), Madrid, Miraguano, 2005.
- RUFFIÉ, Paul: *Debat-Ponsan (Toulouse 1847 – Paris 1913)*. Toulouse, Éditions Privat, 2005.
- THORNTON, Lynne: *Les Orientalistes. Peintres voyageurs (1828-1908)*. Paris, ACR Edition, 1983.
- VILLENA, Luis Antonio de: «Un parnasiano español, Antonio de Zayas, entre el modernismo y la reacción», *Ínsula* (Madrid), 415 (junio, 1981), p. 3 (reimpreso en *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2002, pp. 103-113).