



RETABLO DE CARNAVAL

Francisco Ruíz Noguera

III Conferencia inaugural Carnaval Málaga 1999

Me dispongo a hablarles de un *Retablo de Carnaval* y quiero que en la base de su arquitectura tenga un hueco la memoria. La memoria lo impregna todo, de manera que voy a empezar con un recuerdo.

Es curioso ver cómo la casualidad parece obedecer, en ocasiones, a una lógica extraña y azarosa que desconocemos. Se cumplen ahora veinte años de la recuperación del Carnaval de Málaga. Y sin ser yo especialmente carnalero —que todo hay que decirlo—, me veo en esta vigésima edición, igual que me vi —y de forma activa— en la reivindicación de la primera. En 1979, un grupo de escritores que se reunían bajo el nombre *Banda de mar*, en un bar de la Avenida de la Aurora, decidieron apoyar con escritos, incluso con una especie de manifiesto, esta celebración popular que se venía reclamando. Yo formaba parte de aquel grupo entusiasta. Incluso, recuerdo, que compusimos unos versos de ocasión con palabras de todos y con ritmo dactílico y rubeniano de éste que les habla. En fin, el azar me trae, veinte años después —«que veinte años no es nada», dice el tango—, a meterme de nuevo en el Carnaval de Málaga.

Así es que me toca a mí este año presentarles este *Retablo de Carnaval*.

Quiero, en primer lugar, detenerme brevemente en el título que he dado a esta conferencia, porque me parece significativo para el sentido general con que ha sido pensada.

He titulado esta conferencia, como digo, *Retablo de Carnaval*. Cuando se me ofreció colaboración para este acto, pensé en otros títulos posibles; entre ellos, uno que, en cierto modo, podría considerarse equivalente al que finalmente he elegido.

Pensé en un título como *Estética diversa de Carnaval*, y consideré que podría ser un título pertinente —y adecuado— porque, en efecto, por una parte, no es fácil encontrar una manifestación tan plural en sus formas, tan diversa en su aspecto, como la de esta celebración popular. Pero es que, además, por otra parte, no es fácil tampoco encontrar un género de manifestación artística —sea literario, sea musical, sea pictórico, etc.) en que lo carnavalesco, en algunas de sus formas, no esté presente.

Por eso, razones que atienden a esos dos enfoques —a esos dos puntos de vista— hubieran hecho válido un título como *Estética diversa de Carnaval*. Sin embargo, me decidí por llamarla —por llamar a esta conferencia— *Retablo de Carnaval* porque creo que existen buenas razones para ello.

Quiero llamar la atención, antes de seguir, sobre otro detalle que pudiera parecer trivial,

pero que de ninguna manera lo es: ese título que he escogido está deliberadamente enunciado de esta forma: *Retablo de Carnaval* (y no *del* Carnaval. La diferencia es, sin duda, significativa porque la presencia de esa *I* tiende a acotar y a precisar en exceso el referente (*Retablo del Carnaval* es como decir retablo de una fiesta concreta, aunque se celebre en lugares muy distintos); mientras que la ausencia de esa *I* (*Retablo de Carnaval*) tiene una mayor abertura de miras, una mayor vocación de universalidad en su sentido, ya que sugiere que lo carnavalesco puede ir más allá de la mera celebración concreta (sea la celebración de aquí de Málaga, sea la de Venecia, sea la de Cádiz, sea la que sea); esto es: puede ir más allá de la mera celebración concreta del Carnaval para llegar a ser, incluso, una manera de mirar la vida, incluyendo en esa «manera de mirar» a ciertas formas, por ejemplo, de entender la literatura y el arte.

Así es que he llamado a esta conferencia *Retablo de Carnaval*. Pero por qué *Retablo*.

Ya sabemos que las palabras están cargadas de ciertas adherencias que vienen dadas por la cultura y por la historia de un pueblo. En sí misma la palabra retablo es un «conjunto o colección de figuras, pintadas o talladas, que representan, en serie, una historia o sucesos».

Claro que también esa voz nos lleva a otro significado: retablo como «pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figuras o títeres» (como, por ejemplo, en el *Retablo de Maese Pedro*, que aparece en *El Quijote* y al que después puso música Manuel de Falla; o, por ejemplo, el *Retablillo de Don Cristóbal* de Federico García Lorca).

Pero hay todavía un tercer sentido que, muy probablemente, sea el primero que llega a la mente del receptor: retablo como un elemento religioso, tal como se recoge en la definición precisa que nos habla del retablo como una «obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar».

En realidad, si nos fijamos en esos tres sentidos, llegamos a la conclusión de que los tres se dan en la celebración carnavalesca, porque, en primer lugar, el Carnaval no deja de ser una serie de figuras que, con gran plasticidad, van pintando una historia, o una serie de historias: las que pintan o presentan con sus vestimentas y sus canciones, con su mera presencia, las diversas agrupaciones, comparsas, murgas, coros, etc.

En segundo lugar, no cabe la menor duda de que el Carnaval tiene un fondo básico de representación, un fondo básico de naturaleza teatral; en ese sentido es un perfecto retablo para la sátira de las costumbres de la vida cotidiana.

En tercer lugar, la referencia religiosa, la referencia litúrgica: con una liturgia propia en este caso: una liturgia de la trasgresión.

Este tercer elemento está en la base misma del Carnaval, como celebración ligada —de acuerdo con una herencia cultural y con unas raíces históricas— a un calendario litúrgico concreto.

Se han estudiado con detalle los orígenes del Carnaval: su prehistoria, sus posibles antecedentes en las celebraciones de las fiestas dionisiacas, en las bacanales y saturnales del mundo clásico, en la fiesta de la diosa Isis, en la Roma imperial.

El estudioso, antropólogo, Julio Caro Baroja, en un libro ya clásico sobre este tema, ha rastreado bien un variado conjunto de pistas para esclarecer las raíces y las razones de esta fiesta que es, desde luego, una fiesta genésica, una fiesta generadora, una fiesta de la celebración de la vida que coincidía con los límites entre el invierno y la primavera.

El propio Caro Baroja ha indagado en el sentido de la palabra, en la etimología de Carnaval que podría ir desde una derivación del *currus navalis* (el carro naval) en el que se paseaba a la diosas

Isis en aquellas fiestas romanas a que antes me referí, hasta las razones más verosímiles, más convincentes, que hacen derivar la palabra de la voz italiana (y por tanto, en el fondo, voz latina) *carnevale*, procedente a su vez de *carne-levare* (es decir, quitar la carne, dejar la carne, en el sentido no sólo de abstinencia en cuanto a comida, sino, sobre todo, de abstinencia en cuanto al sexo). De ahí también el término *carnestolendas* que tiene la misma significación.

Pero no quiero detenerme en estas cuestiones y quiero tomar el hilo de ese tercer sentido de la voz retablo, que apuntaba a connotaciones religiosas y litúrgicas. Porque, desde luego, el Carnaval, tal como se desarrolló en toda Europa desde la Edad Media, está, como sabemos, íntimamente ligado, al calendario litúrgico del cristianismo.

Me parece evidente que las celebraciones populares de carácter pagano (en su mayor parte de procedencia mediterránea; es decir, celebraciones griegas y romanas y por tanto de carácter politeísta) estaban tan arraigadas en el pueblo, que la llegada de un nuevo orden (eso es lo que supuso la expansión del cristianismo) no las hizo desaparecer aunque sí las hizo transformarse: transformarse, al menos, en un sentido formal inmediato, pero, con seguridad, no en un sentido último.

Todo es cuestión de la fuerza de la herencia: «El cristianismo heredó de las viejas religiones el sentido sacro-profano de las festividades y romerías. Los ritos paganos de la fecundidad y del amor, el culto a la fuerza o a la técnica quedaron cristianizados, poniéndolos, por ejemplo —como sabemos—, bajo la advocación de un santo. Lo cual llevó, a veces, a escapar de lo dogmático (siempre etéreo), y a la consiguiente amenaza de prohibición. Aunque difícilmente podía erradicarse la fuerza profunda y telúrica de la costumbre.

De esto que digo tenemos muestras muy variadas en la literatura y en el arte desde nuestra Edad Media. Voy a seleccionar sólo algunos casos para ir incorporándolos a este retablo carnavalesco que intento describirles esta noche.

Hablé antes del Carnaval como representación, como impregnado, por completo, del sentido de lo teatral. Pues bien, en las raíces del nacimiento de nuestro teatro (del teatro medieval castellano) están, sin lugar a dudas, una serie de manifestaciones de carácter claramente carnavalesco, al menos de carácter carnavalesco en cuanto a lo formal, en cuanto a la manera de manifestarse.

Tal vez convenga, antes de entrar en ellas, advertir que lo referente al Carnaval tiene tanta fuerza como sustrato cultural que incluso en una disciplina, tan aparentemente alejada de esta celebración popular, como es la Teoría de la Literatura se ha hablado de una «poética carnavalesca», de una «estética de Carnaval». En efecto un teórico ruso de la literatura, Mijail Bajtin —que es un gran estudioso del género narrativo, de la novela—, empleó este concepto, «poética carnavalesca», en el análisis que hace de una de las grandes obras de la literatura universal: *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, aquel monje y médico francés, del siglo XVI, que hace en su obra, una sátira feroz de todos los estamentos de la sociedad de su época, pero una sátira no ácida, sino lúdica, a través de una narración divertidísima (Víctor Hugo llamó a Rabelais «el Sacerdote de la risa»): el humor, la burla y el descaro, así como la brillantez verbal y el ingenio, son las piezas fundamentales que refuerzan el valor de la sátira en esa obra. Esa estética crítica, popular y vitalista es la que el ya mencionado Mijail Bajtin denomina «poética carnavalesca», que va más allá de lo concreto *del* Carnaval como tema, para abrirse a una estética *de* Carnaval: como forma de ver la vida, como forma del ver el arte. Hasta tal punto que el propio Bajtin, en un estudio posterior, considera a Sancho Panza como un personaje típicamente carnavalesco: por la forma de expresarse, por su carácter popular, por la ironía en sus razonamientos, por su vitalismo.

Pero hablábamos, antes de esta aclaración, del sentido de representación —del sentido

teatral— del Carnaval, y de cómo en las raíces del nacimiento del teatro medieval castellano tenemos una serie de manifestaciones de carácter claramente carnalesco: unas veces porque tratan abiertamente el tema del Carnaval; y otras veces, por la forma carnalesca de tratar cualquier tipo de tema.

Eso es lo que sucedía, por ejemplo, con un tipo de celebración o representación que se ha dado en llamar *Diversiones en los templos*. Como advierten los historiadores del Medievo, había una poderosa tendencia, de antiguas raíces, a convertir el templo en un lugar declaradamente divertido. Para comprender esto, desde nuestra óptica del siglo XX, hemos de trasladarnos a un tipo de mentalidad en la que lo natural y lo sobrenatural se mezclan indistintamente, y en que la iglesia era el centro de la vida ciudadana.

Sucedía, además, que las ceremonias litúrgicas resultaban, muchas veces, incomprensibles y largas, de manera que] los fieles —seguramente de buena fe— se vinculaban a ellas, un poco a su manera, con intervenciones estruendosas, haciendo de una misa, por ejemplo, un extraño complejo religioso y teatral: una especie de espectáculo sacro-profano.

Estas prácticas, de naturaleza popular y pagana, influyeron no solamente sobre el bajo clero (sobre los llamados curas de misa y olla), sino que llegaron a calar en las más altas jerarquías eclesiásticas: está documentado que estas prácticas de celebraciones sacro-profanas llegaron incluso hasta el mismo Vaticano; tanto es así que a principios del siglo XIII hay una prohibición expresa y documental, por parte de un Papa, contra estos actos en el interior de las iglesias.

Y no ya en Roma, sino en nuestra propia península, hay varios textos normativos que intentaban regular esta situación: uno muy antiguo, que es un canon del III Concilio de Toledo, en el siglo VI.

Pero, como dije antes, es muy difícil luchar contra la fuerza profunda de la costumbre; tanto es así que estas prohibiciones siguen apareciendo siglo tras siglo, y está claro que si hay una prohibición es porque hay una práctica. Por ejemplo, en el siglo XIII, el propio rey Alfonso X el Sabio en las *Siete Partidas* (que, recordemos, es un texto que viene a ser como la ordenación jurídica del reino: un código), insiste en que estas celebraciones deben desvincularse de los templos y prohíbe expresamente a los clérigos participar en ellas.

Pero la cosa continúa de forma imparable, este texto de un concilio celebrado en Aranda a finales del siglo XV nos da una idea del asunto. Dice así:

«Se ofrecen en la iglesias juegos escénicos, máscaras, monstruos, espectáculos y otras diversas ficciones; y hay en ellas desórdenes, y se oyen cantares y pláticas burlescas, hasta el punto de turbar el culto divino; por lo cual, prohibimos, unánimes todos los presentes, estas corruptelas».

Más expresivo es, ya en el siglo XVI (fíjense que han pasado diez siglos desde la primera prohibición a que me referí: la del III Concilio de Toledo, en el siglo VI) este texto del que fuera inquisidor y Arzobispo de Sevilla Alonso Manrique, un texto que nos da una idea de los extremos que llegaron a alcanzarse:

«[que en las iglesias] no se hagan las dichas danzas ni bailes, ni cantares ni otros juegos profanos y deshonestos [...] y que no se acuesten desnudos a dormir en ellas, salvo que estén vestidos así hombres como mujeres, y que no se ayunten las mujeres con los maridos en las tales iglesias».

O sea, algo muy similar si no idéntico a una auténtica bacanal, en sentido estricto, a la manera de las celebraciones del mundo antiguo.

Junto a estas diversiones en los templos —e incluso, a veces, coincidentes con ellas— estaban los llamados *juegos de escarnio*; juego en el sentido de «broma, de chanza, de diversión», que eran variedades de «bailes y de pantomimas que contaban a veces con elementos literarios de crítica personalizada. Estos juegos de escarnio, en los que —como se ha estudiado— «había un importante influjo juglaresco» no estaban ya tan ligados a lo litúrgico-religioso como la manifestación anterior.

Del mismo modo que tenía un carácter civil otra manifestación de esta naturaleza (otra manifestación de carácter carnavalesco) que se da en el siglo XV, sobre todo en los ámbitos cortesanos, porque, en efecto, en los salones de algunos castillos y palacios —y al amparo del desarrollo de la poesía de los trovadores— empezaron a desarrollarse unos juegos conocidos por el nombre de los *momos*. La referencia carnavalesca es, en este caso, evidente: *momo*, como la divinidad del Carnaval. Por cierto que *Momo*, dios del Carnaval, debe su nombre a una divinidad griega que personifica la burla, la crítica y el sarcasmo; divinidad a la que se hace responsable de la ruptura del orden. Curiosamente, es una divinidad que en algunos relatos mitológicos parece como un hombre y en otros como una mujer, lo que pone de manifiesto que incluso en esta indefinición de la divinidad del carnaval hay algo de carnavalesco. En todos esos relatos, aparece Momo como hijo/o hija de la Noche y hermano/o hermana de la Discordia.

Los *momos* del siglo XV llegan a los castillos y palacios de entonces, probablemente, como una moda proveniente de Francia.

En los *momos*, «tanto los caballeros como las damas, disfrazados, ejecutaban bailes burlescos y alegóricos». En la *Crónica* de un notable caballero de la época, el Condestable Lucas de Iranzo, se nos da cuenta, incluso, de algunos de estos disfraces: se describe uno que llevaba un caballero: un disfraz hecho —se dice allí— «de ropas de fino paño, todo él entretallado (es decir, entretejido) de llamas de fuego». He aquí un disfraz del siglo XV que a mí me recuerda el que llevaba, no sé si el año pasado o el anterior, uno de los aspirantes a Dios Momo en nuestro Carnaval malagueño.

A tenor de todo esto, parece que no cabe la menor duda de que buena parte de las manifestaciones artísticas medievales están tocadas por el espíritu de esa estética de Carnaval: una estética, insisto, vitalista y abigarrada. Una estética que se funda en una ética crítica y satírica.

Una de las obras más vitalistas de ese período la encontramos en el siglo XIV. Me refiero al *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. El Arcipreste es un poeta que pertenece a la antigua estirpe de los goliardos, aquellos clérigos vagantes —aquellos clérigos vagabundos— que frecuentaban el mundo tabernario y cuyos poemas —enteramente satíricos y carnavalescos en su espíritu— nos han llegado en colecciones como los conocidos *Carmina Burana*.

Pues bien, ustedes recuerdan que en el *Libro de buen amor* hay una parte extensa que trata de la batalla que tuvo Don Carnal con Doña Cuaresma. Es un pasaje en el que yo veo no *un* solo sentido sino, por lo menos, un *cuádruple* sentido carnavalesco. Porque, en primer lugar está la referencia directa, es decir: llega un tiempo litúrgico determinado: el tiempo de cuaresma, y ese cambio se simboliza mediante una lucha entre todo lo que representa el vitalismo y la diversión por una parte (esto es: Don Carnal) y, por otra parte, todo lo que simboliza el ascetismo y el recogimiento (esto es: Doña Cuaresma).

Pero, además, en segundo lugar, estamos ante una verdadera apoteosis del disfraz, una apoteosis de la representación y de la máscara. La batalla se libra entre dos peculiares ejércitos: porque el ejército de Don Carnal está integrado, como sin duda recuerdan, por perdices, gallinas, faisanes, jamones, tocino, lechones, conejos, liebres; es decir, todo tipo de animales y de carnes proscritos en días de vigilia. Y a ese ejército le ataca el de Doña Cuaresma, que viene pertrechada de sardinas, anguilas, jibias, truchas, atunes, camarones, langostas, lampreas, pulpos, además de un

buen contingente de verduras. Un auténtico baile de disfraces es el que monta el Arcipreste en esta carnavalesca batalla.

En tercer lugar, este pasaje del *Libro de buen amor* participa también de lo carnavalesco en cuanto a parodia. Se trata, en efecto, de una parodia de toda la épica caballerescas; una parodia —en clave de poética carnavalesca— del género literario que había estado vigente hasta poco antes: una parodia, de los cantares que ensalzaban las gestas de los caballeros medievales; de manera que la altura y la nobleza de las hazañas caballerescas aparece aquí degradada, animalizada, con técnica de caricatura.

Y en cuarto lugar —y también en clave muy carnavalesca— la parodia y la sátira de la jerarquización social en lo referente al orden de ataque de esos contendientes que intervienen: de manera que, en ese mundo de animales, carnes y verduras, se reproducen, como un reflejo, los estamentos y funciones de la sociedad medieval.

Un auténtico retablo carnavalesco el que se nos muestra en el *Libro de buen amor*.

De la misma forma que responden a esa estética de Carnaval otras grandes obras de la misma época —y de otras literaturas— como el caso del *Decamerón* de Boccaccio que viene a poner en solfa a la sociedad florentina, o de la misma forma que los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer que retratan con sarcasmo la sociedad medieval inglesa. Ambas obras participan del mismo espíritu crítico y festivo que el libro del Arcipreste. No en vano, un poeta y cineasta contemporáneo, Pier Paolo Pasolini, las llevó a la pantalla, junto con los cuentos de *Las mil y una noches*, agrupadas en lo que se ha llamado «Trilogía de la vida».

Y cómo no pensar en el sentido abiertamente carnavalesco, sarcástico, de una obra latina del siglo primero, como el *Satiricón* de Petronio, que, también con una estética de Carnaval, llevó al cine —hace ahora treinta años— Federico Fellini.

Una batalla similar a la descrita por el Arcipreste en el *Libro de buen amor* es la que encontramos en una obra teatral de finales del siglo XV. Estamos en Salamanca, en el palacio de los Duques de Alba y allí, un martes de Carnaval se representa por vez primera la *Égloga de Antruejo* (Antruejo es otro de los nombres que recibe el Carnaval; *antruejo* proviene de la palabra latina *introito*, es decir entrada; o sea, entrada en la cuaresma). Así es que aquel martes de carnaval del siglo XV se representa la *Égloga de Carnaval o Égloga de la noche de Antruejo*, de uno de los poetas y músicos más finos de prerrenacimiento español: Juan del Encina. Nuevamente la exaltación de la vida, y del placer, y nuevamente un autor que se pone de parte de Don Carnal vencido. Los versos finales son toda una invitación de carácter báquico:

Hay comamos y bebamos

y cantemos y holguemos

que mañana ayunaremos.

[...]

Tomemos hoy agasajo,

mañana viene la muerte,

bebamos, comamos fuerte;

[...]

No perderemos bocado
que comiendo nos iremos
y mañana ayunaremos.

Y qué decir, también en el siglo XV, de la poesía satírica y burlesca de las *Coplas de la Panadera*, de las *Coplas del Provincial*, o de las *Coplas de Mingo Revulgo*: una verdadera fiesta del sarcasmo y del poner en entredicho, de manera extrema, el mundo de la nobleza castellana y aun la propia monarquía, durante el reinado de Juan II y sobre todo de Enrique IV el Impotente.

La sola existencia de estas coplas justificaría hablar de una estética de Carnaval aunque no se tratase el tema del Carnaval.

Lo mismo sucede, por ejemplo, en la pintura: recuerden el conocido cuadro *Batalla entre el Carnaval y la Cuaresma* del pintor renacentista holandés Bruegel el Viejo, donde, como ya anuncia el título se trata este tema; pero este magnífico cuadro con multitud de figuras que reflejan el cansancio de la gente después de la celebración de la fiesta (después de la celebración de la batalla) corresponde a una estética que está claramente influenciada por otro cuadro anterior; un cuadro que, aunque no trata el tema del Carnaval, es todo un prodigio de expresión carnavalesca: me refiero al extraordinario tríptico de *El jardín de las delicias* del Bosco.

Pero sigamos, porque el Carnaval como tal, siguió adelante en toda Europa, a pesar de prohibiciones en casi todos los países. Y después de un leve declive en el siglo XVIII (el siglo del racionalismo), surge de nuevo con fuerza en la época romántica: el Romanticismo, ya sabemos, tiene mucho de medieval y de barroco, de recuperación de las manifestaciones literarias y artísticas populares, porque, como sostenían los filósofos y artistas románticos, el arte es una creación del pueblo y el artista no es más que un exponente de esa fuerza creadora que reside en la comunidad. Así es que en el XIX, el Carnaval, como manifestación de arte popular conoce un momento de auge. Y alcanza gran esplendor en Venecia, donde incluso el Dux —la autoridad máxima— y el senado participan en la fiesta. Y en Roma, a cuyo Carnaval dedicó una obertura el músico francés Berlioz: *El carnaval romano*. Un carnaval romano al que se refiere en su obra el gran Goethe, que describe la variedad de máscaras y disfraces tomados, en muchos casos, de la «comedia del arte» italiana: Pierrot, Colombina, Arlequín, Polichinela; máscaras y disfraces que llegaron a ser motivo de inspiración para un pintor tan poco carnavalesco en sus formas como el francés Watteau, y que están también presentes en la obra de un pintor como Picasso (con sus arlequines, con sus grabados de bacanales): Picasso, un artista que en sus formas y a veces en sus temas sí es carnavalesco. Máscaras y disfraces de «la comedia del arte» italiana que han llegado, como saben, hasta nuestros días, y aún los vemos por las calles en días de Carnaval.

Y el Carnaval conoce momentos de esplendor en las ciudades alemanas: en Colonia y Maguncia. Y el Carnaval, callejero en la esencia de la fiesta popular, se adueña de los salones y teatros de París en los bailes de máscaras. Pero no deja el Carnaval su ámbito más característico. Un poeta y pintor malagueño, vinculado a la Generación del 27, José Moreno Villa, escribió en una ocasión que «cada rito requiere su capilla»; y en efecto, el rito del Carnaval requiere la capilla ancha de las calles y plazas de los pueblos y ciudades. Por eso digo que, a pesar de los bailes de máscaras de los salones de París, el Carnaval no dejó nunca su ámbito propio y callejero.

Los escritores costumbristas han dado buena cuenta de esto. Ya lo hizo en el siglo XVII Juan de Zabaleta, que describe el Madrid de su época en un libro ameno y curioso: *El día de fiesta*

por la tarde; uno de cuyos capítulos está dedicado al «Domingo de Carnestolendas».

Y los costumbristas del XIX siguieron el mismo camino al retratar de la vida cotidiana; y así, Ramón de Mesonero Romanos, en sus *Escenas matritenses*, dedica una de esas estampas al *Martes de Carnaval* y al *Miércoles de Ceniza*.

Y Larra alude en uno de sus artículos a los días de Carnaval de 1834, y en otro, con título de reminiscencias quevedescas (Quevedo, por cierto, otro de los grandes de la poética carnavalesca, por lo incisivo de su sátira), pues Larra, les decía, titula otro de sus artículos con lo que es toda una advertencia: *El mundo todo es máscara, todo el año es carnaval*.

Y en este retablo carnavalero, no puede estar ausente un pintor como Goya que recrea el tema en su cuadro *El entierro de la sardina*, con ese estandarte siniestro dominando una escena abigarrada de máscaras y de fondo tenebroso. Goya, cuya estética carnavalesca está no sólo en esa obra sino en una larga serie: recordemos el mundo distorsionado de los *Caprichos*, el manteo del pelele, o el cuadro *Escenas de la Inquisición*, que es una auténtica composición de máscaras.

Y cómo no incorporar a este retablo a uno de los adelantados de la pintura expresionista: el belga James Ensor, un pintor singularísimo que trató de forma recurrente lo que él llamó *Máscaras singulares*, y que nos ha dejado un brumoso lienzo titulado *El carnaval en la playa*.

Y no pueden faltar en este retablo, dibujos y lienzos como *Las máscaras* y *Los Clowns* de Gutiérrez Solana autor de otro *Entierro de la sardina*, tan inquietante como el de Goya.

Al igual que no puede faltar tampoco un directo heredero de Goya: el pintor antequerano José María Fernández (del que el pasado año pudimos ver una magnífica exposición en las salas del Palacio del Obispo): numerosos dibujos y lienzos de máscaras, de personajes, de escenas en que este pintor de entre el siglo XIX y XX trata directamente el mundo del Carnaval.

Y entre el siglo XIX y XX, no olvida la literatura el asunto carnavalesco. El Modernismo, deslumbrado por lo exótico, por el lujo expresivo, por la exaltación de los sentidos no podía quedar inmune a la fuerza vital del Carnaval. De forma que el cordobés Manuel Reina compone poemas al *Carnaval de Venecia* y a los *Bailes de máscaras*. El malagueño Salvador Rueda, en los trece sonetos que componen *La bacanal*, traza todo un cuadro sensual de poética carnavalesca. Y Rubén Darío, en su *Prosas profanas*, incluye una larga «Canción de Carnaval» a la que se unirá más adelante otro largo poema, aunque se titule «Pequeño poema de Carnaval».

Y al igual que está presente en la literatura modernista, lo está en la de la llamada Generación del 98. *Locuras de Carnaval* es el título de una novela de Pío Baroja. Y *Martes de Carnaval* titula Valle Inclán una trilogía esperpéntica que es, como se sabe, una forma grotesca de deformar la realidad. Una forma de enmascaramiento.

Y es que la máscara es indisociable del Carnaval, como probablemente sea indisociable de nosotros mismos. No deja de ser significativo que la palabra española *persona* venga de la palabra latina *persona*; pero en latín esa palabra se empleaba para designar a la máscara que utilizaban los actores en el teatro, a través de la cual proyectaban su voz hacia el público. De tal forma que *persona*, etimológicamente, es igual a máscara.

Y una máscara, ya sabemos, tiene usos diversos: porque la máscara puede ser utilizada para el ocultamiento o para fingir lo que no somos; pero, tal vez, también, para proyectar lo que en el fondo somos.

El poeta portugués contemporáneo Fernando Pessoa, que desdobló su voz en múltiples

heterónimos (en definitiva en múltiples máscaras del yo) decía en unos versos que:

el poeta es un fingidor,
finge tan perfectamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que, en verdad, siente.

La máscara puede revelarse, desde este punto de vista, como una especie de paradoja exagerada: ser más real que la realidad misma. Lo que ocurre en estos casos, es que ese exceso de realidad (que es como mirarse fijamente a un espejo), puede producir, por lo menos, una cierta inquietud. Es algo así como lo que nos ocurre al contemplar un cuadro del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo, que juega con elementos de la naturaleza (frutos, flores, etc.) para componer el rostro de sus personajes, llegando a una pintura que por hiperrealista es, en cierto modo, un antecedente del surrealismo. Arcimboldo, en el siglo XVI —al desactivar las metáforas y cubrirlas de realidad—, es otro claro exponente de una obra formalmente carnalesca.

Pero, en fin, este retablo que he venido trazando, debe llegar ya a su término. Ha sido un retablo, si no exhaustivo, sí lo suficientemente cumplido, creo, como para dar idea de otras de las características del Carnaval: el *horror vacui*. Ese horror al vacío, que hace que todo lo carnalesco esté impregnado por lo barroco.

Un retablo barroco, por tanto, en el que han estado —llenándolo todo— desde los goliardos y el Arcipreste de Hita hasta Goya y Picasso; desde Boccaccio y Bruegel hasta Valle Inclán y Larra; desde El Bosco y Goethe hasta Fernando Pessoa y Rubén Darío. Y, así, un larguísimo etcétera que podría verse acompañado por la música del *Carnaval romano* de Berlioz, o la música del *Carnaval* de Schumann, o la dulce *Mañana de Carnaval* de la película *Orfeo Negro*, o la de ese auténtico Carnaval de los animales que es *La flauta mágica* de Mozart.

Ya digo: un retablo barroco. Como barroca y colorista, vital y carnalera se pondrá Málaga en los días venideros: los días del Carnaval de 1999 que está llamando ya a la puerta desde ese estupendo cartel de Gabriel Padilla, en que un diablo simpático levanta el telón arlequinado y señala a la ciudad de Málaga como dispuesto a pronunciar las palabras que decía el personaje Crispín al principio de *Los intereses creados* de Benavente: «He aquí el tinglado de la antigua farsa».

Y en este caso, la música que debe acompañar una escena como ésta no puede ser otra que la de Pascual González, el autor del himno del Carnaval malagueño.

Y como de lo que se trata es —según creo— de pasarlo bien, yo les deseo que, a la vez que van formando parte como figuras protagonistas de este retablo carnalesco y vital que se va a poner en marcha, les deseo, digo, que ustedes lo pasen muy bien.