

MÁSCARAS

Autor: Ricardo Baroja Nessi

Título: Máscaras

Fecha: 1898-1912

Lugar: Madrid

Técnica: aguafuerte y aguatinata

Medidas: altura=38cm / anchura=56 cm

Núm. Inventario: 2000/029/0037

Firmado: "R. Baroja", anverso, áng. inf. derecho, con lápiz



R. Baroja

DESCRIPCIÓN

A lo largo del friso horizontal que es la estampa, se despliega un abigarrado y extravagante grupo de personas que caminan hacia algún lugar incierto fuera del cuadro, a la derecha, formando un cortejo grotesco de máscaras que celebran una velada carnavalesca. Todos los personajes se desplazan a la vez; sus pasos amplios avanzan sucedidos en una suerte de cadencia musical, con cierta armonía, pues a pesar de ser muchos y de estar en movimiento, hay un orden que contradice las algaradas bulliciosas del tiempo de carnaval.

Los personajes del primer plano, como los actores principales en un teatro, son los más definidos y los que portan los disfraces más característicos: el personaje enmascarado que abre el cortejo por la izquierda va tocado con un sombrero parecido a los que llevaban los pierrots de la "comedia dell'arte" italiana; a su lado, una manola, reconocible por la basquiña y por la mantilla con que se toca, lleva del brazo a un hombre vestido de payaso, aludiendo a la popularidad de los personajes del circo que actuaban ocultos en sus máscaras risueñas; tocado con un enorme capirote y una inmensa gorguera, sobre la que destacan una nariz y unas orejas exageradas, sigue la iconografía tradicional del clown, también procedente de la comedia dell'arte. (Figura 1)



Figura 1. *Máscaras*. Detalle

Continúan dos personajes masculinos, que podrían ser cualquiera de los que pueblan las novelas de Pío Baroja, habituales en los barrios bajos de Madrid; uno de ellos lleva un gorra que oculta su rostro y el típico pañuelo al cuello del “chulo” madrileño; junto con el personaje que le acompaña y que se nos muestra de frente, casi desafiante, constituyen dos tipos de aspecto atrabiliario, poco fiable. Es explícita la intención de robar de uno de ellos que, con apenas disimulo, busca en el bolsillo del que va delante. (Figura 2)



Figura 2. *Máscaras*. Detalle

Un personaje vestido de burgués, con alto sombrero de copa y mirada aviesa, nos sonríe con aire de burla; delante, una mujer travestida de chulapo, con chaquetilla corta y gorra de cuadros, parece avanzar cómoda y segura en su papel; un hombre con antifaz y amplia sonrisa destaca, iluminado, entre las sombras. A continuación, avanza en el cortejo un grueso personaje con una de las máscaras más populares, la de pico de pájaro, habitual en los carnavales de Venecia y cuya procedencia estaba en las máscaras de largo

pico que se ponían los médicos que atendían las epidemias de peste en la Edad Media para evitar acercarse a los enfermos y contagiarse con su aliento. (Figura 3)

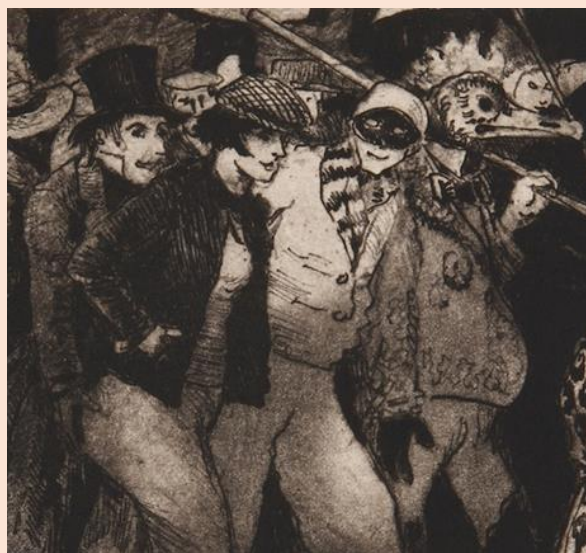


Figura 3. Máscaras. Detalle

Por detrás de este personaje, aparecen otros dos, hundidos en el negro de sus atuendos; el más siniestro representa la muerte, con máscara de calavera, una capa con capucha y lo que parece ser una guadaña; el que queda detrás, viste una destartalada casaca con entorchados y un sombrero que lo identifican con un remedo de Napoleón de rostro grotesco. (Figura 4)



Figura 4. Máscaras. Detalle

Cerrando la comitiva va una “destrozona”, seguramente un hombre también travestido que representa a ese personaje de ropas astrosas y pañoleta anudada en la cabeza, que blande su escoba inmisericorde contra quien se acerca. (Figura 5)



Figura 5. *Máscaras*. Detalle

Emergiendo de las sombras del segundo plano, a la izquierda, un personaje vestido con una casaca y un capirote bordado -como un condenado de la Inquisición- , agita y eleva sus brazos destacando del grupo, contrapunto en esta procesión ordenada y casi silenciosa. Fantasmagóricos, surgen a su lado, varios rostros apenas perfilados, afilados y de ojos hundidos y huecos, que avanzan arrastrados por la turba que es este enmascarado cortejo.(Figura 6)



Figura 6. *Máscaras*. Detalle

Ricardo Baroja ha planteado la escena como le gusta hacerlo a menudo, con ese **"horror vacui"** que llena los espacios, que acaban invadidos por las figuras sin que, y este es el caso, podamos deducir el lugar donde se encuentran ni adónde se dirigen: un pueblo, una ciudad, las afueras de un barrio, un camino...

En otro de sus grabados, "Carnaval de Madrid" (Figura 7), de características similares, muestra un desfile de figuras de carnaval divididas en varios grupos, con personajes de aspecto casi igual a los del grabado que analizamos, esta vez, sí, dejando ver el espacio en que se desarrolla, un descampado con unos árboles al fondo. En primer término, a la izquierda, unas destrozadas.



Figura 7. *Carnaval de Madrid.*

BIOGRAFÍA

Ricardo Baroja Nessi (Figura 8) nació en las Minas de Río Tinto (Huelva), el 12 de enero de 1871. Hijo de Serafín Baroja, ingeniero de minas, y Carmen Nessi, tuvo cuatro hermanos, Darío, César, Pío y Carmen; creció en un ambiente familiar muy culto que desarrolló en él un espíritu inquieto por conocer y le llevó a experimentar con el arte, el dibujo, la literatura, la música, la pintura o el grabado.



Figura 8. *Ricardo Baroja Nessi*

Siguiendo los destinos del padre, recorrió de niño varias ciudades españolas y el **viaje** será ya uno de sus principales estímulos a lo largo de su vida.

Quiso estudiar en la Escuela de Minas y se matriculó en algunas academias de Madrid, a la vez que comenzó las primeras clases de dibujo, aunque no fue hasta que cumplió veinte años cuando se despertó su verdadera vocación por el arte. Abandonados los estudios de ingeniería al tener síntomas de tuberculosis, se dedicó a escribir artículos en revistas de arte y a pintar. En 1895, presentó una obra en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid. Un año antes, en 1894, ingresó en el **Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios**, con el título de ayudante de tercer grado, aunque nunca permaneció mucho tiempo en él, pues pidió excedencias periódicamente hasta que lo abandonó en 1902.

Algunos años antes, la familia había decidido fijar su residencia en Madrid, donde los hijos podrían tener acceso a la universidad. Residieron primero en un caserón en la calle de la **Misericordia**, propiedad de una tía de su madre

que regentaba la panadería “Viena Capellanes” (Figura 9). En 1902, dejaron esta casa y se trasladaron a la calle **Mendizábal**, en el barrio de Argüelles.



Figura 9.- Calle Misericordia esquina con Maestro Victoria. En el solar que ocupa esta casa estuvo la de los Baroja con la panadería en la planta baja.

De su primer contacto con Madrid, precisamente, deja don Pío este evocador testimonio en sus “Memorias”: “Ricardo y yo fuimos a un colegio próximo a nuestra casa. Los chiquillos de aquella escuela le habían puesto un mote al maestro: le llamaban el bocabierto, porque tenía aire de tonto. Su sistema pedagógico consistía principalmente en pegar a sus discípulos con una correa en la palma de la mano. Entre los chicos se decía que si se untaba la mano con ajo, el correazo no hacía daño. Yo no sé, ni recuerdo, si hice la experiencia o no. Entre los compañeros había un jorobado que era hijo del actor Mesejo, y que luego trabajó también en el teatro.

En Madrid no teníamos parientes. Únicamente una tía, que estaba casada con un señor que tenía una panadería, y que fabricaba bollos y dulces. Esto era para nosotros cosa seria. La tahona y la bollería estaban en la plaza de las Descalzas, esquina a la calle de Capellanes. [...]



Cerca de la casa de la plaza de las Descalzas estaba el Monte de Piedad.

¿Qué era el Monte de Piedad para mí? Cuando iba a la plaza de las Descalzas no veía ningún monte; pero estaba convencido de que había una altura y unos árboles por allá.

Al cabo de algún tiempo cambiamos de casa, y nos fuimos a vivir a la calle del Espíritu Santo. Con este motivo, mudamos Ricardo y yo también de colegio. El nuevo estaba en un cuartucho oscuro y estrecho en el que hacía de maestro un hombre triste y tuberculoso”.

Ingresar en el Cuerpo de Archiveros en 1894, llevó a Ricardo a distintos destinos: Cáceres, Bilbao, Teruel o Segovia, lugares donde hizo dibujos de lugares y gentes que luego llevaría a las planchas en su faceta de grabador. Es entonces cuando comienza a ilustrar algunos libros de su hermano Pío.

Desde la llegada a Madrid, su interés por el **grabado** se hizo más vivo, probablemente porque conoció la obra de los grandes maestros, sobre todo, Goya, participando con sus obras en las Exposiciones Nacionales desde 1901. Colabora con algunas revistas como ilustrador y frecuenta las tertulias de los cafés de Madrid, como el Levante, el Pombo o El Gato negro. En su libro “Gente del 98”, deja recuerdos de estos años en los que salía de excursión con su hermano: “Hemos subido al Pico de Urbión, hemos ido al Pular, atravesando el Guadarrama; hemos visitado Ávila, Segovia, El Escorial, Toledo”.

Estos **viajes** le ponen en contacto con lo más genuino de los pueblos por donde pasan: posadas, arrieros, mozas de mesón, casas destartadas, chimeneas, carretas, bailes, romanzas, campos yermos, mendigos; toda una miscelánea que fue creando el personal mundo de sus grabados. En 1910, junto a un grupo de amigos grabadores, fundó la **Sociedad de Grabadores**



Españoles, con sede en la Calcografía Nacional (Figura 10), Sociedad que después se reagruparía en Los 24, publicando sus aguafuertes en la revista "La Estampa". Empieza también a publicar su obra literaria, una obra de teatro y su primera novela.



Figura 10. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional*

En 1919 se casó con Carmen Monné y se instalaron en la finca "La Ventosilla" de Aranda de Duero. Años más tarde fue nombrado profesor de la Escuela de Artes Gráficas y comenzó a frecuentar el **Ateneo** donde fue amigo de Unamuno y Valle-Inclán quien le hizo el prólogo de su obra "El pedigrée". De ideas republicanas, luchó para que se produjera un cambio de régimen, participando en varios mítines. A la vuelta de uno de ellos en 1931, sufrió un accidente de automóvil en el que perdió un ojo. A partir de entonces debió abandonar el grabado y se dedicó a la literatura y a escribir artículos en periódicos madrileños, ganando el premio nacional de literatura en 1935 con su novela "La nao capitana". (Figura 11)

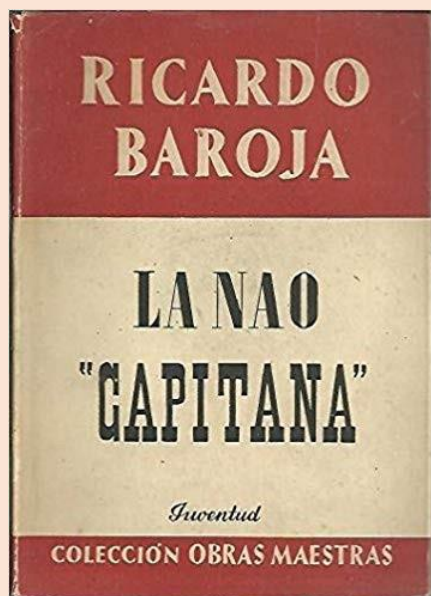


Figura 11. *La nao Capitana*, 1935

Durante la guerra civil, una bomba destruye la casa de la calle Mendizábal, que hace desaparecer gran parte de la obra gráfica y literaria, lo que lleva a instalarse en el caserío de "**Itzea**" (Figura 12), junto a su mujer, su hermana y los hijos de esta. Allí vuelve a pintar temas relacionados con la guerra y continúa escribiendo. Cansado, viejo, deprimido y arruinado, su espíritu polifacético, optimista y despreocupado se centra en la pintura para sobrevivir, y hasta su muerte vuelven a su obra los cafés, las posadas, las ventas, los arrieros, los trabajadores pobres de la ciudad, en fin, todo el mundo que grabó en negro, ahora traducido en colores sobre los lienzos. En los últimos años de su vida quedó casi ciego, aunque no dejará de pintar.



Figura 12. *Caserío de Itzea*

Falleció en "Itzea" el 19 de diciembre de 1953, y fue enterrado en Vera de Bidasoa, dejando un ingente legado como pintor, grabador, literato, articulista, constructor de maquetas de barcos, viajero y hasta inventor de algún artefacto. Pero, sin duda, fueron sus grabados los que más le identificaron y definieron.

RICARDO BAROJA GRABADOR

En la primera casa familiar de la calle Misericordia de Madrid fue donde Ricardo comenzó a grabar. Sus ganas de experimentar le habían llevado a interesarse por el grabado al ver las reproducciones de los grandes maestros europeos -Durero, Rembrandt, Goya-, hasta aprender la técnica a través de libros. Seguramente, comenzaría experimentando con la punta seca sobre cobre, por ser la forma más sencilla de grabar. Poco después haría aguafuertes, trabajos que le convirtieron en uno los más importantes **aguafortistas**, digno sucesor de Goya que fue su referente, pues "detrás de

la obra de Francisco palpita un nervio, una inteligencia que a Ricardo le arrastra". (Figura 13). Del maestro aragonés no solo le atrae el trazo fácil y su maestría con las tintas, sino también su espíritu subversivo y crítico en las planchas, su capacidad para retratar en ellas las partes oscuras de la realidad. Y Ricardo descubrió que la España que observaba y vivía era un lugar carente de color, y él tenía en el claroscuro, en el aguatinta, en el rayado, en la estampación, el medio idóneo para retratarla.



Figura 13.- Francisco de Goya. Disparate de carnaval, 1815

Su primer taller lo tuvo en la buhardilla de la casa de la calle Misericordia, donde colocó un **tórculo** pequeño junto a buriles, cubetas y planchas de cobre que compraba en una tienda situada en la calle Atocha, propiedad de Raúl Peanut que importaba gran parte del material de Francia.

En su producción se pueden establecer dos etapas:

- **1898 a 1912**, en la que realiza una obra ingente y en la que logra el máximo reconocimiento.
- **1927 a 1931**, año en el que abandona definitivamente el grabado después de sufrir el accidente.

Tras los primeros trabajos, en 1900 ya comenzaba a dominar este arte, lo que queda de manifiesto en su "prodigioso" grabado "Asfaltadores en la Puerta del Sol" (Figura 14), en el que muestra una gran perfección técnica. Pero fue en la casa de la calle Mendizábal donde hizo grandes progresos en sus experimentos con el mordido de las planchas. De entonces es el conocido exlibris que hace de su hermano Pío, un pequeño grabado en el que lo muestra de perfil y donde aparece ya utilizando su monograma como firma.



Figura 14.- Los asfaltadores de la Puerta del Sol. Ricardo Baroja

En cuanto a esta última, si bien en “Máscaras” hemos visto que firma con la inicial de su nombre y el desarrollo del apellido, propio de las primeras obras, no fue la única manera de hacerlo, y pronto comenzó a utilizar la R del nombre al revés, de espaldas al apellido completo. Pero esta firma se fue reduciendo hasta llegar al **monograma** (Figura 15) donde, enmarcadas en un cuadrito, dibujó las iniciales RB unidas. La utilización del monograma era un recurso de síntesis, al quedar muy poco espacio en los límites de las planchas para firmar con amplitud. Cuando tenía que dedicar un grabado, aunque llevara el monograma grabado, lo firmaba de puño y letra en la parte blanca inferior, con la R sola y el Baroja desarrollado, del que partía una línea que se alargaba inclinada hacia la izquierda, lo que es evidente en la estampa “Máscaras”.

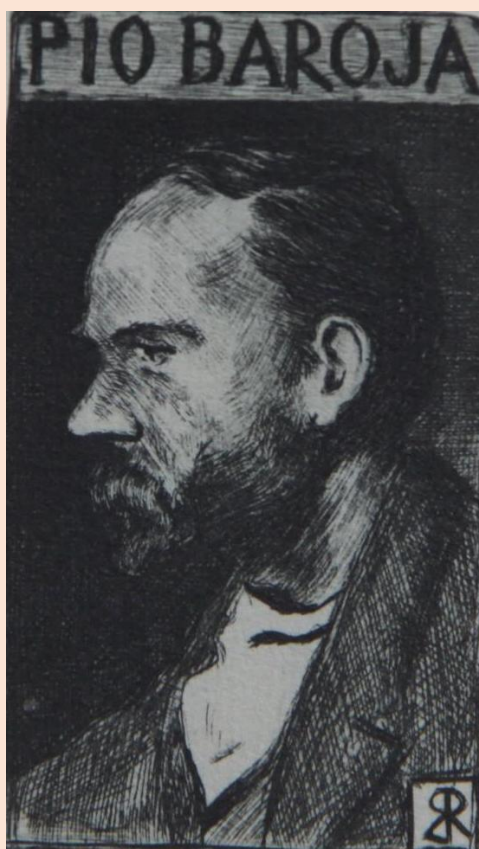


Figura 15.- Ex libris de Pío con su monograma



¿Cómo grababa un aguafuerte Ricardo Baroja?

En una carta dirigida a Luis Bello, publicada en la revista Europa en 1910, describía así su forma de trabajar: “Yo amigo Bello, a veces, las más, me pongo a rayar un plancha de cobre, sin previo boceto, quizá sin la menor sospecha de lo que voy a hacer. Empiezo tímido, cohibido, ante la enorme superficie del metal, limpia y brillante. Los rasgos son mezquinos, inexpresivos, sin trabajo durante un rato. [...] He aquí echada a perder un magnífica plancha de cobre que me ha costado tantas pesetas. Entonces, medio rabioso, medio esperanzado, me decido a rayar con desenvoltura [...] Lo que al principio fue una indicación de paisaje se convierte en una pared medio resquebrajada y carcomida, tal figura perfilada y pulida se hunde a fuerza de borrones en el ramaje negro de un árbol, en el hueco de una puerta. [...] La asesina punta de acero las sumerge en las negruras profundas de un detalle oscuro, de una sombra”.

En 1944, recordaba: “Yo me lo hacía todo, pulimentar las planchas, encerarlas, ahumarlas y dibujarlas”.

A veces, la fuerte presión que aplicaba al tórculo marcaba la huella de la plancha en los bordes del papel, lo que Ricardo recortaba, sin dejar margen alguno en la estampa.

En la mayor parte de sus grabados apenas encontramos espacios vacíos, todo queda sumido en sombras que difuminan los contornos. A veces, rayaba directamente el cobre sin hacer bocetos, pero lo habitual es que hiciera dibujos previamente. En las **pruebas de estado** de algunos grabados se puede ver la evolución de la plancha hasta la resolución de la imagen definitiva. Para algunos hizo hasta cinco pruebas de estado consecutivas. A

medida que hacía sucesivos estados, iba reduciendo el espacio donde al principio se distinguían las figuras, después iba ocultando el fondo con negros tupidos hasta dejar que aquellas invadieran el primer plano. Para esta anulación del espacio trazaba una tupida red de líneas a las que sometía a distintos tiempos de mordida o rayaba directamente con puntas, escoplos o buriles.

En la estampa “Máscaras” hay un extraordinario manejo de la **luz**, a base del contraste de esta con las sombras, que hace destacar a algunas figuras, en especial la del personaje del antifaz a la derecha y la muchacha vestida de chulapo sobre la que hay un interesante juego de contrastes. (Figura 16)

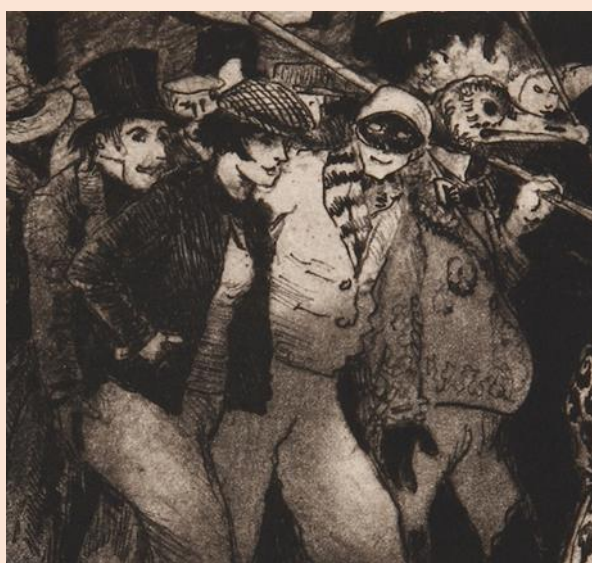


Figura 16. Máscaras. Detalle

Tiene este tratamiento de la luz algo de aterciopelado, como difuminado, que suaviza la inquietud de la escena; algo que podríamos calificar de “**pictórico**”. Para conseguir este efecto, se sirvió de algunos recursos como extender con la tarlatana (tela de algodón que se pasaba sobre la plancha) una ligera capa de tinta en algunas partes de la lámina durante el proceso

final (Figura 17), lo que permitía obtener veladuras y medios tonos que acentuaban las calidades pictóricas. Ricardo Baroja dominaba esta técnica del **entrapado** y las **veladuras**. La importancia que para él tenía ese efecto la pone así de manifiesto: “Para ser aguafortista es necesario ser pintor. Pero ahora ha salido, por ahí, gente que quiere hacer grabado sin saber pintar. No tienen idea del color, y una de las condiciones esenciales del grabado es la de producir con el blanco y el negro la sensación de color”.



Figura 17. Tartan

A veces, utilizaba el color y lo hacía con aguadas sobre la superficie de la estampa tras salir del tórculo.

Carmen Baroja nos contaba en sus memorias: “Recuerdo el estudio oliendo a cera derretida, a barnices, a aguarrás y a betún de judea. Ricardo, tras el transparente del banco de la ventana rayando sus planchas o inclinado sobre la cubeta, respirando las horribles emanaciones de ácido, luego, el tintaje de la plancha calentada, los tampones, los entrapados, los claroscuros obtenidos con la palma de la mano y las muselinas; por fin, las bayetas extendidas. La



plancha con su hoja de papel húmedo encima pasando por entre los dos grandes rodillos del tórculo, la emoción de ver en la prueba lo que ha salido”.

En el bombardeo de la casa de la calle Misericordia se perdieron muchas de las planchas de las que hoy quedan muy pocas, pues sabemos que una vez grabadas, se desentendía de ellas, porque a él lo que le interesaba era el proceso de creación, el aprendizaje mientras rayaba el metal, no el resultado final: “Toda obra hecha es despreciable”, solía decir.

Casi todas sus planchas fueron estampadas por el estampador de la Calcografía Nacional, Adolfo Rupérez.

De cada plancha hacía tiradas muy cortas -de esta estampa que analizamos solo hizo 15 ejemplares- y la mayoría de las veces las regalaba, pues él “no trabajaba más que para divertirse”; no grababa para vender estampas y mantenía que “la obra propia concluida es siempre mala; únicamente sirve para ser regalada, vendida, publicada o borrada”. En efecto, esa actitud desprendida, generosa, si buscar beneficio económico, ha hecho que su obra se haya dispersado, pero también que instituciones como la **Biblioteca Nacional** se vieran beneficiadas cuando él mismo hizo llegar a la Sección de Estampas pruebas de estado de sus grabados, muchos estampados por él mismo. También la **Calcografía Nacional** guarda las planchas de las diecinueve obras por las que, en 1908 recibió la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes. El **Museo de Bellas Artes de Córdoba** posee una magnífica colección, procedente de los pruebas que Ricardo regaló a su amigo Julio Romero de Torres. Actualmente, **Andrés Trapiello** es uno destacado conocedor y coleccionista de su obra.



EL CARNAVAL: TIEMPO DE MÁSCARAS

El carnaval constituye un ciclo de la vida y la naturaleza que comienza, a veces, en enero y termina el miércoles de ceniza, con la muerte y entierro de la sardina. Supone una ruptura en el devenir ordinario de la vida, hasta ahora marcada por el ciclo natural del invierno.

El término “carnaval” se utilizó desde el siglo XVI para definir el tiempo y los festejos propios de los días anteriores a la Cuaresma. **Covarrubias** lo define así: “También llamamos “carnal” al tiempo del año en que se come carne respecto a la Cuaresma, y los días cercanos a ella llamamos Carnaval”. En el Libro del Buen Amor, don Carnal es la figura alegórica que se enfrenta a doña Cuaresma; en el combate entre ambos, el Arcipreste de Hita cierra los festejos con la derrota de las huestes de don Carnal.

Acerca de la **etimología** de la palabra carnaval, hay quien la hace derivar de los vocablos italianos “carne vale”, es decir, “carne adiós”; o de “carnelevamen” (alzamiento de las carnes). En cuanto a su origen podría estar en la fiestas celebradas en honor al dios Baco, que de Grecia pasaron a Roma, donde también se rendía culto a Saturno en las fiestas conocidas como las “saturnales”, a las que se añadirían las “lupercarles”, celebradas en la misma Roma en honor a Acca Laurecia, la loba que había amamantado a los niños Rómulo y Remo. Era común que en todas estas fiestas hubiera un ambiente de desenfreno y los participantes llevaran máscaras.

El disfraz

El carnaval lleva implícito el disfraz, que no es sino una inversión; con él se cambia de aspecto, de sexo, de condición social, de comportamiento. Los participantes aparentan ser algo distinto de lo que son y, con ello, es posible parodiar a reyes, nobles, obispos, autoridades municipales, maridos burlados,



etc., en definitiva, se trataba de una confusión de la organización social durante los días de celebración de los carnavales, una “transmutación pasajera”, el mundo al revés.

Durante mucho tiempo, la ocultación de la identidad permitió la chanza, el abuso y que estas manifestaciones festivas llegaran a ser agresivas tanto física como verbalmente, haciendo bromas pesadas a los participantes (se tiraba a quien pasaba harina, barro, ceniza, aguas sucias, etc.) o provocando riñas entre ellos, emitiendo insultos o desvelando comprometedores aspectos de la vida privada. También se hurtaban enseres de las casas o del trabajo, como aperos de labranza o carros; y mujeres y hombres se enfrentaban con muñecos de uno u otro sexo que se quemaban. En 1803, hubo que dictar un bando para evitar estas conductas “so pena a cualquiera que contraviniera a lo referido en todo o en parte de ello, de veinte ducados y quince días de prisión en la Cárcel Real de esta Corte”.

Uno de los personajes con el disfraz más esperpéntico era la “**destrozona**”, a la que hemos visto en la comitiva de la estampa. Las destrozonas (Figura 18) eran como espectros, burdas y escandalosas y llevaban atributos inseparables como escobas, pañoletas, paraguas, palos y caretas animalescas. Sin duda, fue José Gutiérrez Solana el que mejor las retrató en sus escenas de carnaval.



Figura 18. Máscaras con burro. Detalle. José Gutiérrez Solana. 1932



Una destrozona no era una mujer, era un hombre vestido con harapos femeninos; solían emborracharse y acudían siempre al entierro de la sardina. Ramón Gómez de la Serna, las describe no sin cierta ternura: “Yo diría que las destrozonas son las únicas máscaras que alegran el carnaval; son los espíritus risueños, grotescos y enloquecidos que, como llamas de alcohol vivas y encendidas, alumbran la fiesta. [...] Todos los pingos ocultos, todos los viejos trapajos -tan llenos de humor- se dedican a la jovial algazara del sacudimiento, en medio de la calle y de la luz. [...] Es el último “capricho” de Goya, que vive en plena vida con gran espontaneidad. [...] y, si yo, me vistiese de máscara, no me vestiría de pierrot tonto, ni de estúpido clown, ni de idiota bebé; me vestiría de destrozona, tomando para mi disfraz lo primero que pillase; un traje de baño, o la colcha amapola de la cocinera” .

Los excesos de las celebraciones provocaron la prohibición del carnaval en distintos momentos. En el siglo XVIII, el espíritu de los ilustrados criticó esta costumbre bárbara y desmedida y, si bien Carlos III no llegó a suprimirlos, sí estableció restricciones quedando reducidos en Madrid a los bailes de máscaras en el Teatro del Príncipe y en el Coliseo de los Caños del Peral.

En el Museo de Historia de Madrid se conserva la estampa de Juan Antonio Salvador Carmona (Figura 19), a partir de un óleo de Luis Paret, “Baile de máscaras” (Figura 19), en la que se representa este baile en el Teatro del Príncipe. En el primer plano se ven parejas disfrazadas en el patio de butacas; en los palcos, muchos asistentes llevan máscaras.



Figura 19. Baile de máscaras. Juan A. Salvador Carmona, ca. 1740-1805

Con la llegada de José Bonaparte, los carnavales volverán a salir a la calle, recuperando sus tradiciones.

Las máscaras

Junto con el disfraz, la máscara fue lugar común del carnaval. Muchas de ellas eran un remedo de animales, especialmente de oso y de lobo, alusivos al final del invierno, pero también, el cerdo, el caballo, la vaca y el toro. Las máscaras se acompañaban, a veces, de una indumentaria que les daba aspecto diabólico o monstruoso. En estos días de subversión contra la penitencia y la abstinencia que traerá la Cuaresma, también se elaboraban alimentos especiales como embutidos, sopas o guisos casi todos con ingredientes obtenidos del cerdo que representaba los pecados de la carne.

Los artistas nos han dejado bien documentadas estas fiestas del desahogo y desenfreno a lo largo de la historia. Goya en "Los Caprichos" y en "El entierro de la sardina" (Figura 20), recoge el sentido crítico y el ambiente festivo de

los carnavales; José Gutiérrez Solana hizo un extenso repertorio de máscaras, disfraces, esperpentos, caricaturas, que le convirtieron en el cronista del carnaval. Picasso dedicó en su Período rosa, algunas obras dedicadas a los payasos, pierrots, arlequines, cuyos trajes de rombos, eran muy del gusto del cubismo geométrico.



Figura 20. El entierro de la sardina. Francisco de Goya. 1812-1819

El 28 de febrero de 1892, la revista "Blanco y Negro" publicaba un artículo en el que se describía un desfile de carnaval dirigiéndose al entierro de la sardina, que bien podría ser el lugar hacia el que se dirigen los personajes de la estampa de Ricardo Baroja:

"A eso de las tres de la tarde, un inmenso gentío llenaba los comienzos de la calle Mayor y en medio de la espantosa algarabía unos hombres a pie, otros



en burros, y algunos vestidos de máscaras, adelantaban en dirección a la calle de Toledo mostrando en unos palos que en lo alto llevaban grandes sartas de cosquillas, pedazos de salchichón y enjutos bacalaos; [...] y eran como la señal de que el objeto de la fiesta, antes que el del entierro, era el de la agradable merienda, y a confirmar venían estas razones los repetidos tragos que los acompañantes y demás albaceas se metían entre pecho y espalda, sin cuidarse gran cosa de la gente que les veía alzar escandalosamente el codo [...]". (ABC, 28 de febrero de 1892)

Aunque los carnavales podían comenzar en diferentes fechas, casi siempre coincidían, como en la actualidad, con el mes de febrero. Lo que siempre es igual es su final, el martes de Carnaval, que cierra los festejos, día anterior al miércoles de Ceniza en que se entierra a la sardina y comienza el tiempo de Cuaresma.

EL MADRID DE RICARDO BAROJA

Ricardo Baroja decía que "el grabado es un arte puramente literario", y es que en cada escena que dibuja en las planchas se puede leer una novela, un cuento, una crónica social, una crítica. Sale a la calle en busca de inspiración para escribirlos.

El lugar que pasea y le emociona es **Madrid**, ese Madrid del 98 que escribe su hermano y él graba, casi siempre, con visto con ojos de noctámbulo. Frecuenta los cafés, las verbenas, el carnaval y, sobre todo, los barrios pobres, crepusculares y mudos de pobreza. Ricardo Baroja es el "flanêur" de la miseria madrileña. Los protagonistas de sus planchas son los mendigos errantes, las parejas de enamorados casi imperceptibles a la luz de la luna, las chabolas destartaladas, las tabernas inmundas, las farolas solitarias, la niebla espesa como el humo de las chimeneas humildes, los caminos

tortuosos que llegan a los cementerio de las afueras, el invierno helado, las mujeres ocultas en pardos mantones, los carboneros, los asfaltadores nocturnos, los traperos de la busca. A veces, los saca de la oquedad de las sombras y los lleva al baile, a la verbena, al caranaval, a la zarzuela o a la Puerta del Sol. Es el Madrid de las novelas de su hermano Pío, el de la trilogía “La lucha por la vida” (Figura 21), para la que grabó algunas ilustraciones. Toda la soledad de la miseria queda atrapada en el fondo oscuro de sus estampas; solo la humildad y el respeto con que las trabajó consiguieron otorgar dignidad a ese “mundo en sombras”.

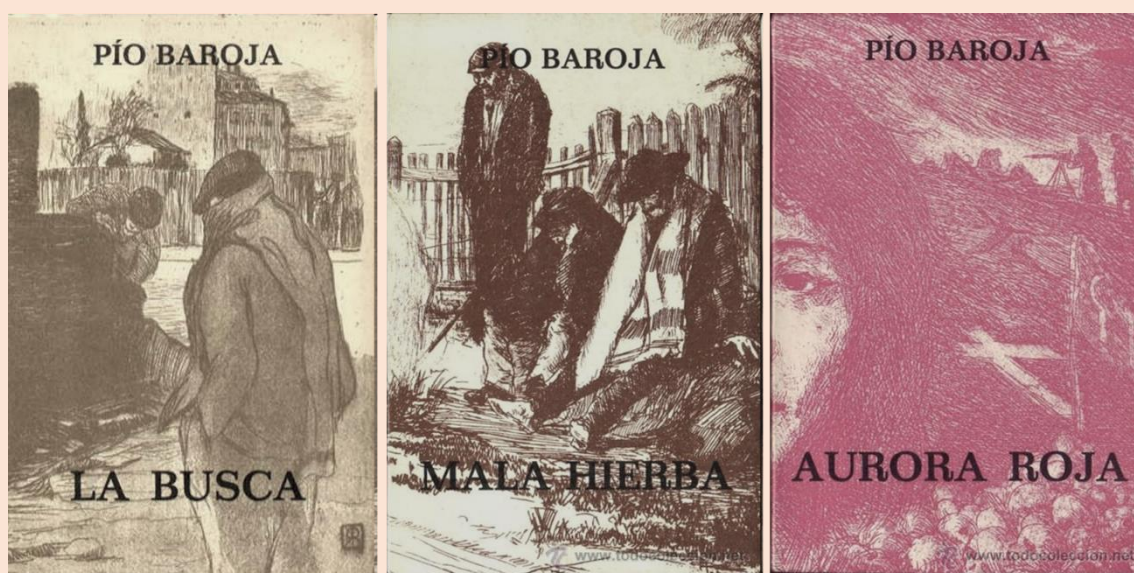


Figura 21.- Trilogía La lucha por la vida.

Tanto Ricardo como Pío gustaban de la soledad, aún más el segundo. Sus personajes, grabados o escritos, se mueven en espacios reducidos; cuando pasean van meditabundos, aislados, ensimismados, envueltos en sus bufandas y abrigos. Y así es el retrato que Ricardo hizo de su hermano, vestido con gabán largo y sombrero de ala corta, caminando encorvado, como ocultándose, con las manos a la espalda; es un personaje más de los que

vagan sin rumbo en los grabados, de los que el Museo de Historia de Madrid guarda dos ejemplos(Figuras 22 y 23).)



Figura 22.- Un caminante. Vagabundo. 1898-1912



Figura 23. Camino del este. Camino del cementerio

Cuando las figuras adquieren movimiento es porque o van en grupo, como en las escenas de carnaval o baile, o trabajan como el caso de los asfaltadores en la Puerta del Sol, o trasladan sus carros de trapos de un lado a otro de esa ciudad dura y hostil que ha quedado para siempre grabada en las estampas y en la memoria:



"[...] Espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid, con sus rondas miserables llenas de polvo en verano y de lodo en invierno. La Corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura". (Pío Baroja)

BIBLIOGRAFÍA

- BAROJA, Ricardo: Grabados, Bilbao, 1993.
- CARO BAROJA, Julio: Los Baroja, Madrid, 1997.
- Catálogo de la exposición Los Baroja en Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1977.
- Catálogo de la exposición Carnaval y máscara, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1985.
- Catálogo de la exposición La obra de Ricardo Baroja del Museo de Bellas Artes de Córdoba, Córdoba, 1989.
- Catálogo de la exposición Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1999.
- GARCÍA-POSADA, Miguel: Guía del Madrid barojiano, Madrid: Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 2007.
- HUERTA CALVO, Javier: Formas carnavalescas en el arte y la literatura. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, (Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987), Barcelona, 1989.
- VEGA, Jesusa: El aguafuerte en España en el siglo XIX, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1995.
- www.memoriademadrid.es