



COSMOVISIÓN DEL TIEMPO EN LAS COMPARSAS DE CARNAVAL DE ANTONIO MARTÍNEZ ARES

ELENA MERINO RIVERA

<https://orcid.org/0009-0000-8816-3346>

elena.merino@unir.net

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Resumen: El presente artículo analiza la estilística y semiótica en las comparsas de este destacado autor del Carnaval de Cádiz. El Carnaval de Cádiz se destaca no solo como una celebración festiva, sino también como un género de teatro musical único, donde las coplas, piezas musicales y literarias, son centrales. El estudio examina los libretos de 28 comparsas de Martínez Ares desde 1984 hasta 2024 con el objetivo de analizar las referencias espacio-temporales en estos textos. Los resultados revelan varios recursos estilísticos en la obra de Martínez Ares, tales como la inversión cronotópica del mar y el cielo, el *instante eterno* que fusiona lo momentáneo con lo eterno, y el *tempus fugit* que refleja una preocupación por el paso del tiempo y la mortalidad. La obra de Martínez Ares enriquece el género del Carnaval de Cádiz, ofreciendo una reflexión profunda sobre la temporalidad y la espacialidad, especialmente en la comparsa *La Eternidad* (2017), donde proyecta su visión del más allá, integrando elementos simbólicos y poéticos que perpetúan la esencia de Cádiz. Este análisis pretende contribuir a la comprensión de la poética del carnaval gaditano como género literario.

Palabras clave: carnaval, Martínez Ares, comparsa, copla.

Abstract: This article analyzes the stylistics and semiotics in the comparsas of this prominent author of the Cádiz Carnival. The Cádiz Carnival stands out not only as a festive celebration but also as a unique genre of musical theater, where coplas, musical and literary pieces, are central. The study examines the scripts of 28 comparsas by Martínez Ares from 1984 to 2024 with the aim of analyzing the spatiotemporal references in these texts. The results reveal several stylistic resources in Martínez Ares's work, such as the chronotopic inversion of the sea and the sky, the *eternal instant* that fuses the momentary with the eternal, and the *tempus fugit* reflecting a concern for the passage of time and mortality. Martínez Ares's work enriches the genre of the Cádiz Carnival, offering a deep reflection on temporality and spatiality, especially in the comparsa *La Eternidad* (2017), where he projects his vision of the afterlife, integrating symbolic and poetic elements that perpetuate the essence of Cádiz. This analysis aims to contribute to the understanding of the poetics of the Cádiz Carnival as a literary genre.

Keywords: carnival, Martínez Ares, comparsa, copla.

1. INTRODUCCIÓN

El Carnaval es una celebración anual que tiene lugar en diversas ubicaciones tanto rurales como urbanas en el período exactamente anterior a la Cuaresma cristiana, caracterizándose por alegrías y actividades típicas tales como desfiles, atuendos festivos o un comportamiento indulgente en el consumo de alimentos y de bebidas. Cada Carnaval, asimismo, posee una serie de características propias. Por su parte, el Carnaval de Cádiz es una celebración que se produce en la intersección del hecho del Carnaval y de la ciudad donde tiene lugar con su propia idiosincrasia, Cádiz.

Quizá el lector que no conozca en profundidad el Carnaval de Cádiz se sorprenda al hacer referencia al carnaval¹ como género literario teatral en clave gaditana y carnalesca, por un lado, y al Carnaval como celebración, por otro. Pues bien, lo distintivo de este Carnaval de Cádiz con respecto a otras festividades carnalescas son las coplas. Las coplas son las piezas de música y, especialmente, de texto que componen los repertorios que las agrupaciones de Carnaval² cantan e interpretan. Las coplas son las canciones del Carnaval de Cádiz, las cuales destacan por su letra. El Carnaval de Cádiz es también conocido como el *Carnaval de las coplas* porque estas *canciones de carnaval*—y, de manera principal, su componente textual— son su elemento central (Cuadrado, 2006; Páramo, 2017).

El corpus de coplas que se genera cada año en el Carnaval de Cádiz es considerable. Solamente en el año 2024 se presentaron 145 agrupaciones al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas³ (COAC). Este concurso tiene lugar en el Gran Teatro Falla en Cádiz antes del Carnaval en la calle y dura, aproximadamente, un mes con sesiones prácticamente diarias. En este concurso se presentan los repertorios de las agrupaciones *oficiales*. Sin embargo, hay también un número muy elevado de agrupaciones que no concursan y que escriben y cantan sus agrupaciones para ser directamente ejecutadas en la calle durante la semana de Carnaval. Estas agrupaciones son conocidas como *callejeras*. Todas estas composiciones conforman anualmente la producción de carnaval y comparten una serie de características que las convierten en materia del género del carnaval.

Dentro del carnaval hay autores que destacan por la calidad de sus obras. Antonio Martínez Ares es uno de los autores más reconocidos y laureados de la historia del Carnaval

¹ Se emplea la grafía «Carnaval» con mayúsculas cuando se hace referencia a la fiesta y con minúsculas «carnaval» cuando se alude al género conformado por las producciones artísticas músico-textuales de la celebración.

² Una agrupación está formada por un grupo de personas que elabora e interpreta una obra musical y textual (repertorio) que, en general, responde a un tipo en una edición concreta del Carnaval. Por regla general, las agrupaciones preparan un repertorio diferente cada año con una idea, disfraces y denominación nuevas.

³ En adelante, COAC.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

de Cádiz:

Antonio Martínez Ares es, a buen seguro, el personaje carnavalesco del que más se ha hablado en la última década, [...] sus seguidores hoy se cuentan por miles y han hecho de él y su comparsa todo un fenómeno de masas allí donde actúa. Su repertorio ha conseguido lo que, varias décadas atrás, hicieron Paco Alba y Villegas, pero proyectando ese acervo al siglo XXI (Cuadrado, 2006: 188).

Referente de la modalidad de comparsas⁴, Martínez Ares igualó en 2024 el hito solamente conseguido por Antonio Martín en los años 80 del siglo XX de obtener 3 primeros premios consecutivos en el COAC en la modalidad. Esto ha tenido lugar con *Los Sumisos* (2022), *La Ciudad Invisible* (2023) y *La Oveja Negra* (2024). Además, es el único autor del Carnaval de Cádiz sobre el que se ha realizado una tesis doctoral monográfica (Merino, 2024).

Resulta conveniente, por lo tanto, promover estudios que analicen la estilística y las características de un género literario de teatro musical tan poco reconocido. Como indicaba Juan Carlos Aragón, el Carnaval de Cádiz no ocupa el lugar que le corresponde en la cultura española y corre el riesgo de banalizarse fuera de Andalucía (Cedillo, 2019: s.p.).

2. METODOLOGÍA Y CORPUS

Como ya se ha esbozado en la introducción, se parte de una definición polisémica del Carnaval de Cádiz. Por un lado, se trata de una fiesta que proporciona un contexto enunciativo para su producción artística y, por otro lado, de la propia producción artística, que se manifiesta en un corpus de repertorios conformados por coplas.

Si se quiere trabajar una cuestión concreta como son las coordenadas espacio-temporales en un género tan determinado por un contexto enunciativo como este, no se deben perder de vista las interrelaciones que se producen entre el tiempo y espacio de la enunciación —tiempo y espacio reales, el contexto— y la concepción del tiempo y del espacio reflejada en los textos —tiempo y espacio intratextuales—, en este caso, de un autor concreto.

Por lo tanto, se comienza el desarrollo con un apartado en el que se plasman algunas cuestiones extratextuales acerca de la temporalidad y la espacialidad en el marco enunciativo

⁴ Fuera del Carnaval de Cádiz, una comparsa es un grupo de personas que actúan en conjunto, a menudo disfrazadas, en una fiesta popular. Dentro del Carnaval de Cádiz y a partir de los años 60 del siglo XX se acuña *comparsa* para hablar de una modalidad concreta del COAC que va adquiriendo relevancia a lo largo de las décadas. En los años 20 del siglo XXI muestra su preponderancia numérica con respecto a las otras modalidades, tales como las chirigotas o los coros. En el COAC de 2023 hubo 109 agrupaciones inscritas en adultos y 52 fueron comparsas (Velázquez, 2022: s.p.). La comparsa es una modalidad de carnaval privilegiada, aunque no excluyente, para la expresión lírica y el desarrollo estilístico de los autores (Aula de cultura del Carnaval de Cádiz, 2023: min. 2:35- 6:30).

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

y pragmático del Carnaval que serán importantes para el ulterior estudio de la estilística y semiótica del tiempo y del espacio en las comparsas de Antonio Martínez Ares. Asimismo, se selecciona esta cuestión de las coordenadas espacio-temporales por su centralidad en la poética del autor.

Una vez se aborda la espacio-temporalidad del Carnaval de manera extratextual, se pasa al análisis de la estilística de esta en las comparsas de Antonio Martínez Ares. Para este análisis se han tenido en cuenta los libretos⁵ de las 28 comparsas cuya autoría recae en Martínez Ares desde el año 1984 hasta el año 2024 inclusive. Para trabajar de manera sistemática con los mismos, se ha empleado la herramienta *Atlas.ti*, que permite el etiquetado textual y posterior cruzado de datos.

Además, se ha tenido en cuenta un pasodoble⁶ de Francisco Alba Medina de la comparsa *Los Fígaros* (1964) en la que aparece un fenómeno semiótico que después se observa también en los repertorios de Antonio Martínez Ares. La comparación con la copla de Francisco Alba Medina es interesante para esbozar el establecimiento de relaciones intertextuales entre diferentes autores de carnaval. En este trabajo se emplea con el objetivo de aportar una mayor riqueza y profundidad a la explicación del fenómeno descrito.

En el corpus conformado por las letras de las comparsas de Martínez Ares se han etiquetado las referencias a las cuestiones tratadas en las letras de las comparsas del autor, lo que ha permitido abordarlas a partir de su recurrencia y/o centralidad. Los textos se analizan desde los preceptos de la semiótica, apoyados por elementos de la estilística y de la mitocrítica. La semiótica se enfoca en entender cómo los signos y símbolos presentes en las comparsas influyen en la interpretación y significado de las mismas, utilizando un enfoque interdisciplinario que abarca filosofía, lingüística, antropología y psicología. La estilística se centra en las elecciones lingüísticas y estilísticas del autor para identificar patrones y relaciones significativas en el uso del lenguaje.

Finalmente, la mitocrítica analiza cómo los mitos se utilizan y transforman en la obra

⁵ Un libreto es un documento que recoge las letras de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz. Originados como pliegos sueltos para evitar la censura, se han convertido en cuadernillos llenos de anuncios comerciales. Además, los libretos son objetos valiosos para los coleccionistas y ayudan a conservar las letras de los repertorios, fijando, de esta manera, la oralidad.

⁶ Un pasodoble de carnaval es un tipo de copla. Es considerada la pieza más característica de la comparsa, aunque también aparece en las chirigotas. Caracterizado por una métrica y música específicas, permite a los autores desarrollar su estilo con un tono principalmente serio, evolucionando hacia un matiz trágico en las décadas recientes para provocar emociones intensas. Así, el pasodoble no solo es una estructura musical, sino también un vehículo para la expresión poética y emocional de los autores, abordando temas variados desde lo social hasta lo personal, y buscando siempre impactar al público y al jurado del COAC.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

de Martínez Ares, explorando la presencia de símbolos y arquetipos universales que estructuran su poética y reflejan preocupaciones culturales y literarias más amplias. Este enfoque integral permite una comprensión multifacética de la obra del autor en el contexto del Carnaval de Cádiz a partir del tratamiento del corpus formado por los libretos de sus comparsas.

Una de las herramientas que se emplean en este trabajo para el análisis del empleo del tiempo y del espacio en las comparsas de Antonio Martínez Ares es el concepto del cronotopo:

El cronotopo [lo que en traducción literal significa *tiempo-espacio*] [es] la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] En el cronotopo artístico y literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto (Bajtín, 1989: 237).

Se comienza, por lo tanto, explicando el espacio-tiempo contextual de la enunciación de las producciones de carnaval, que es, de manera primaria, el tiempo del Carnaval de Cádiz, y, de forma más concreta, el tiempo del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (COAC). Después se pasa a analizar algunos fenómenos intratextuales —e intertextuales de manera subsidiaria—, que, analizados con las herramientas y los preceptos indicados, contribuirán a esbozar la estilística de la variable espacio-temporal de las comparsas de Antonio Martínez Ares y a dilucidar un camino en la construcción de las características del carnaval como género literario que ostenta, además, una poética propia.

3. EL CONTEXTO ENUNCIATIVO DEL CARNAVAL: ESPACIO Y TIEMPO EXTRATEXTUALES

El primer marco espacio-temporal en el que se sitúa el Carnaval como contexto enunciativo es el del *tiempo cíclico*, asociado al ámbito local o territorial, circunscrito a la ciudad de Cádiz en el caso que se presenta, en el que se privilegian las relaciones identitarias o de pertenencia y en el que se celebran eventos recurrentes, que, de manera ritual, actúan como exorcismos contra el sentimiento de caducidad. Así, el Carnaval forma parte de la concepción pasional del tiempo del calendario cristiano, que deja tiempo para la alegría y la pena, para la expansión y para el recogimiento (Caro Baroja, 2006), estableciendo cada período como antitético en sus características —más apolíneas o dionisiacas— del precedente o del posterior.

Además de ser cíclico, el Carnaval se concibe como una excepción o ruptura del tiempo regular. Es ampliamente compartida la idea de que el Carnaval funciona como un espacio de permisividad para las pulsiones individuales que la sociedad reprime para su propia supervivencia, por lo que, por su propia peligrosidad, aparece acotado temporalmente.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

Mediante el alivio temporal y la liberación de las pulsiones, sirve, a modo de purga y, en último término, como un mecanismo de perpetuación del sistema (Ramos, 2001; Marcos, 2009).

Sin embargo, hay también posiciones más amplias que no conciben la separación del tiempo del Carnaval moderno del tiempo regular fuera del mismo, ya que el Carnaval tendría una finalidad conectada y en concordancia con las actividades sociales fuera de esta (Aching, 2010). Por lo tanto, no se da una unanimidad teórica sobre la naturaleza de la separación o de la unicidad entre el *tiempo regular* y el *tiempo del Carnaval*.

Las creaciones de carnaval, por lo tanto, son efímeras y están sujetas al ciclo temporal carnavalesco. Una agrupación prepara un repertorio que canta en el Carnaval de ese año. Las agrupaciones más importantes, fuera del tiempo del Carnaval y durante el resto del año, giran con ese repertorio y lo cantan hasta finales del otoño. Sin embargo, cada nueva pieza de teatro musical carnavalesco *muere* cuando se prepara una agrupación diferente para el nuevo Carnaval. Así, se trata de producciones sometidas a una caducidad extrínseca, pautada e inexorable.

Queda, por lo tanto, el género, queda el aficionado que escucha, fuera de su tiempo natural, la agrupación que le gustó, y quedan, también, las antologías, que son revisiones que hacen los grupos con trayectoria y de cierta calidad de los repertorios más recordados que han ido elaborando a lo largo de los años. Por lo tanto, a la par que *cíclico*, ya que regresa cada año y está vinculado con el ritual, el contexto enunciativo del carnaval es *momentáneo o instantáneo*, propio de los acontecimientos efímeros relacionados con la diversión (Abril, 2007).

Conviene concluir este apartado indicando también que, hoy en día, el Carnaval está sujeto a todos los condicionamientos espacio-temporales de la mediatización. Una parte importante de las agrupaciones de Carnaval, todas las «oficiales», y, por lo tanto, aquellas que conforman el objeto de estudio aquí, concursan en el COAC.

Las composiciones se estrenan o ven la luz en un concurso televisado⁷ y emitido en directo por la televisión y por Internet. El COAC existía antes de la llegada de la televisión al mismo, pero su adaptación a esta lo ha modificado en parámetros como el de la espectacularidad —creciente—, el uso de escenografía y el atrezzo —en aumento—, o,

⁷ En la actualidad (2024) los derechos de retransmisión pertenecen a Onda Cádiz, que emite todas las fases del concurso del COAC. Existen otras televisiones que, al mismo tiempo, emiten algunas fases del concurso, tales como 7TV durante las primeras fases y Canal Sur durante las últimas.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

incluso, en la temática y efectismo de las coplas, que buscan llegar a un público más global. Las retransmisiones del COAC son el contenido que más horas copa en la televisión andaluza y gaditana junto con los eventos de Semana Santa. Por lo tanto, se habla de un evento con una importante difusión y resonancia a nivel regional (Fernández Jiménez, 2018), que después está disponible globalmente en clips de vídeo a través de *YouTube*.

Además, esta mediatización no afecta solamente a las agrupaciones oficiales que se presentan al COAC. El Carnaval en la calle es también grabado por aficionados — autorizados o no, expertos o no— que después cuelgan los vídeos con las actuaciones de las agrupaciones callejeras en las redes. Estos vídeos *enlatan* la experiencia efímera del Carnaval en la calle y permiten su posterior reproducción con los correspondientes problemas de pérdida de contexto que puede acarrear: «incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra» (Benjamin, 1982: 2). El carnaval de Cádiz, una experiencia que comenzó siendo local, hoy en día se consume, a través de internet, en cualquier lugar del mundo.

Para finalizar este apartado, conviene sistematizar lo expuesto con respecto al espacio-tiempo del contexto enunciativo. El tiempo del Carnaval es *cíclico*, ya que se reproduce anualmente según la concepción pasional cristiana del tiempo (Caro Baroja, 2006), pero *momentáneo*, porque los repertorios de las agrupaciones no duran más que el año del Carnaval en el que se presentan. Por otro lado, el tiempo y el espacio naturales del Carnaval está también, hoy en día, mediados por su reproductibilidad técnica, que modifica sus características de experiencia única, pero que, a su vez, lo acercan a espacios y tiempos distantes, aportándole otras posibilidades. Por último, el espacio de la enunciación en el Carnaval es Cádiz, y, en el caso de las agrupaciones oficiales que concursan en el COAC, el teatro en el que tiene lugar el mismo, el Falla.

Hasta aquí el apunte acerca del contexto enunciativo del Carnaval. En adelante, se hablará de lo intratextual, de la estilística de la variable espacio-temporal en las coplas de las comparsas de Martínez Ares. Obsérvese cómo ciertos elementos del marco enunciativo real se transponen al relato mediante un *cronotopo permeable*, que articula lo real y lo ficcional. Así, Cádiz deja de ser un lugar real en el que se celebra una fiesta de Carnaval y se convierte en un espacio poético que el autor va amoldando a su propia estilística.

4. LA CONCEPCIÓN ESPACIO-TEMPORAL EN LAS COMPARSAS DE ANTONIO MARTÍNEZ ARES

En este apartado se analizan cuatro fenómenos en la poética de Martínez Ares que atañen a

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

la concepción de la variable espacio-temporal en la obra de del autor: la inversión cronotópica del mar y del cielo, que ya se observó en autores canónicos de la modalidad de la comparsa tales como Francisco Alba Medina (Merino, 2020); el recurso al *instante eterno*, modelo descriptivo habitual en la poética del autor; la insistencia en el tópico del *tempus fugit*, especialmente en las comparsas de madurez del autor y, por último, la construcción escatológica del fin del mundo, de la vida o del más allá en clave carnavalesca y gaditana, principalmente en la comparsa de 2017, *La Eternidad*.

El estudio de este tipo de aspectos en un autor de carnaval permitirá, a futuro, contrastar evidencias de obras de diferentes autores mediante herramientas de la literatura comparada, lo que favorecerá una definición de los referentes semióticos más idiosincrásicos del carnaval como género. Por lo tanto, la prospectiva a largo plazo implicará contrastar los rasgos de la obra de Martínez Ares con los de otros autores de diferentes o equiparables períodos y modalidades con el objetivo de comprender de manera integral la estilística del género del carnaval en las diferentes cuestiones que la atañen. Por esto mismo, se empieza relacionando, en un ejercicio de intertextualidad, la obra de Paco Alba Medina con la de Antonio Martínez Ares para poner en valor y contrastar el uso de un mismo recurso por parte de autores de carnaval de dos generaciones diferentes.

Francisco Alba Medina fue un autor de Carnaval que vivió su esplendor en los años 50 y 60 del siglo XX y que, gracias al refinamiento formal al que sometió a sus chirigotas, propició la aparición de una modalidad de carnaval más propicia para la expresión lírica que su precedente, la comparsa (Mariscal, 2020; Páramo, 2021). Así, Paco Alba es considerado como el *creador de la comparsa* y, como tal, como el modelo a seguir de los autores contemporáneos de comparsa.

Paco Alba Medina utilizó en la creación de su universo poético una inversión cronotópica del cielo y del mar (Merino, 2018; 2024). En la dicotomía que presenta, la idea que propone es el *desenmascaramiento* del cielo como cronotopo o espacio-tiempo del relato fundamental de lo desconocido y trascendente. Para él, el mar es el verdadero albergador de estas maravillas insondables. En la cultura occidental el cielo está arriba y va primero jerárquicamente frente al mar, que está abajo y es subsidiario. Lo que está arriba siempre es positivo, frente a lo de abajo, que suele llevar asociadas connotaciones negativas en cualquier metáfora cultural (Lakoff y Johnson, 2009: 50-58).

Paco Alba logra, en su composición y mediante una inversión carnavalesca, cambiar el orden de estos dos espacios tanto naturales como mitológicos. Esto lleva a una expresión

capaz de crear belleza en su propio universo creativo y privilegiar el papel simbólico del mar en Cádiz, que lo convierte, gracias a este distinto orden, en un espacio único que sigue sus propias reglas de sentido. Mediante este recurso, se potencia la idea de que Cádiz es un espacio con unas reglas propias que, además, se sitúa poéticamente en el umbral propio de liminalidad: fuera de la realidad, ni más aquí, ni más allá (Turner, 1992: 49-65).

El ejemplo del pasodoble de *Los Fígaros* revela la manera en la que Paco Alba, de manera específica, refuta la idea de que los rasgos divinos y privilegiados provienen del cielo, señalando, en cambio, que su verdadera fuente es el mar, y en particular, el mar de Cádiz en la playa de la Caleta: «No es que la Luna tenga luz de plata/como nos dicen algunos poetas/es que de noche se baña en las aguas/de nuestra típica y bella Caleta» (Alba Medina, 1964: 4). Así, el espacio liminal creado por Alba es, además, un espejo submarino del paraíso celestial, lo que fomenta la separación de la norma semiótica.

Lo interesante aquí es que este fenómeno de la inversión cronotópica que ya se había detectado en Alba, se reproduce en el corpus de comparsas de un autor de carnaval de otra generación, Antonio Martínez Ares. Esta correlación estilística del empleo de la inversión cronotópica se da en la comparsa *Los Miserables*, curiosamente en el año de la consagración de Antonio Martínez Ares con la obtención de su primer premio de comparsas en el COAC, fundamental para el reconocimiento de este tipo de autores.

Martínez Ares le escribe un pasodoble a la Caleta, la playa del casco histórico de Cádiz y el lugar simbólico por excelencia para Paco Alba, donde, además, está situada en la actualidad la estatua de Alba. Resulta llamativo que, en este pasodoble, Martínez Ares, además de utilizar la inversión cronotópica del mar y del cielo, cita al propio Paco Alba. Por esto mismo se sobreentiende que Ares, de alguna manera, había aislado el recurso y lo había usado, a posteriori, a modo de homenaje a Alba.

Martínez Ares retoma el esquema de la inversión cronotópica del cielo y del mar observado en la literatura de Alba. El manto de la noche es el mar de la Caleta y las estrellas son coñetas⁸. Se realiza, además, una personificación de Cádiz, que va entrando en una duermevela nocturna y va siendo acompañada por animales marinos. Cádiz es bendecida por la estatua de Paco Alba mientras la creación de carnaval nace del fondo del mar para homenajearla: «Cai se viste de noche/con un manto de Caleta./ Con bordaitos de plata/que le buscan las coñetas/Y a un balanceo suave que le traen las barquillitas/se le suben al pecho

⁸ Gaditanismo. Cangrejos.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

caracolas y caballitas/y se hace la dormía mientras que Paco la guiña» (Martínez Ares, 1993: 12).

Además del pasodoble de *Los Miserables*, el recurso de la inversión cronotópica del mar y del cielo sigue presentándose en la poética de Antonio Martínez Ares en su siguiente comparsa, *La Ventolera*, también primer premio de la modalidad de comparsas. En este caso concreto, toda la comparsa juega al espejo simbólico entre el mar y el cielo y al intercambio de atributos entre un espacio y otro. El propio tipo es doble: por un lado, está la veleta en el cielo a merced de los vientos de Cádiz y, por otro, el marinero en el mar.

El tipo de *La Ventolera* plantea un mapa simbólico doble que muestra los dos espacios entre los que vive el ser humano, pero en los que no puede habitar. *La Ventolera*, así, funciona como un espacio liminar —doble— en el que la transformación es posible. Esto es, el ser humano vive entre el cielo y el mar, pero no puede sobrevivir en estos espacios, ya que debe asentarse en la tierra, por lo que son ajenos a él y vienen a representar lo inaccesible o insondable de diferentes maneras. De este modo, en un ejercicio lírico, le otorga a Cádiz la característica de lo casi insondable o inhabitable, de lo que prácticamente es cielo por sus vientos o agua por ser prácticamente una isla.

Mar y cielo, además, se hacen de espejo. Entre ellos se encuentra Cádiz, vulnerable: «Yo te amparo Cai mío, de tus cielos y de tus mares» (Martínez Ares, 1994: 3), que es protegida por el enunciador en su doble alegoría de veleta o guía del cielo y de marinero o de guía del mar. Hay una parte estática que viene representada por los elementos que pertenecen al mundo simbólico del cielo. El viento, la ventolera —temporal de viento desordenado—, es el propio Carnaval que desafía al tipo, pero no lo mueve ni lo arrastra: «Carnaval como un vendaval/ ya viene soplando» (Martínez Ares, 1994: 9). El Carnaval-viento, a su vez, tiene un efecto catártico y sanador sobre las emociones, lo cual muestra el poder transformador del limen: «Por las torres de Cádiz ya se va el viento/ y se lleva mis penas y mis tormentos» (Martínez Ares, 1994: 9).

La parte movable, por otro lado, viene representada por los elementos que pertenecen al mundo simbólico del mar. Las veletas son, a su vez, marineros en un barco a la deriva que representa la misma ciudad de Cádiz: «Cai que te hundes con tus marineros» (Martínez Ares, 1994: 8).

Asimismo, las partes de naturaleza descriptiva se centran en la parte alta de la ciudad, por donde corre el viento, en las azoteas y torres de la ciudad y en lo marítimo portuario, es decir, en los límites: «y por ti, juega con las torretas, persigue a las chiquillas; por las torres de

Cádiz ya se va el viento (...) Cádiz del puente y su mar caprichoso/ te da besos de plata cuando duermen tus barquillas» (Martínez Ares, 1994: 3). *La Ventolera* es una oda a la belleza de Cádiz a través de la descripción poética de sus espacios liminales, que juegan al espejo entre el mar y el cielo, buscándose y confundiéndose.

Entre el baile cronotópico del mar y del cielo se encuentra una ciudad a la vez marítima y aérea, que, descrita en estos términos, toma elementos de ambos y se muestra, en las partes fijas del repertorio⁹, liminar, lejos de la tierra y de lo mundano, y, por consiguiente, de las normas y de lo establecido.

La inversión cronotópica del mar y el cielo que Martínez Ares hereda de Paco Alba y refina en comparsas como *Los Miserables* o *La Ventolera* encarna de forma ejemplar lo que Stallybrass y White (1986) denominan *poética de la transgresión*. Para estos autores, el carnaval es un espacio privilegiado para subvertir jerarquías y desestabilizar dicotomías como alto/bajo o puro/impuro. La supremacía simbólica del cielo, asociado a lo sagrado, se invierte en favor del mar —espacio liminal y ambiguo— que deviene lugar de lo insondable y de la memoria. Así, la transgresión carnalesca no es mero ornamento retórico, sino un mecanismo crítico que desorganiza para volver a significar (Stallybrass y White, 1986: 15).

Una vez analizada esta primera cuestión de la inversión cronotópica del mar y del cielo presente en Martínez Ares, pero también en un precedente tan importante como Francisco Alba Medina, se pasa a la explicación del recurso de la descripción a través del *instante eterno* en las comparsas de Antonio Martínez Ares.

Se ha observado el uso de un recurso persistente en la poética de Martínez Ares que combina, en una construcción antitética, el tiempo de lo *cíclico* y el tiempo de lo *momentáneo*. Las comparsas de Martínez Ares están pobladas de fragmentos textuales en los que el autor describe Cádiz poéticamente enlazando el instante y el día con lo eterno, creando así un efecto de *instante eterno*. Para lograr este efecto, el autor presta atención a los detalles de la ciudad, tanto arquitectónicos como sensoriales y los describe detalladamente, empleando recursos tales como la sinestesia y la enumeración. De esta manera, el receptor puede sentirse inmerso en el momento que se describe y que aparece fuera del relato del tiempo regular pese a la fugacidad de la cotidianidad descrita.

La sinestesia es una figura retórica que consiste en la descripción de una experiencia

⁹ Las partes fijas del repertorio en las comparsas son la presentación, el estribillo y el popurrí. En las comparsas son las más propicias para la expresión lírica «al tipo», es decir, relacionada con el tipo (disfraz-idea-personaje) de la agrupación.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

sensorial en términos de otra, mezclando los sentidos de manera inusual. Este recurso busca evocar imágenes sensoriales más ricas y complejas para intensificar las expresiones y provocar una reacción más profunda en el lector. Por su parte, la enumeración consiste en la acumulación o lista detallada de elementos, palabras o frases. Se utiliza para intensificar la expresión de ideas o sentimientos, proporcionando una sensación de abundancia, diversidad o énfasis en el tema. Obsérvese cómo en el siguiente pasodoble de la comparsa *Calabazas* Martínez Ares combina ambos recursos enumerando imágenes que suenan en un Cádiz que es visual y sonoro a un mismo tiempo. El pasodoble está lleno de referencias locales. La Viña, el Mentidero, Puntales, Puerta Tierra, San Juan de Dios, el Balón, el Pópulo y la Caleta son espacios de Cádiz y, en vez de verse, *suenan*:

Viña, a pasodoble me suena la Viña/a peregrinos del marisco y a la Virgen de un palmito, niña/Ay, ay, ay, Fleitilla, y el Mentidero me suena a Fleitilla/a una gitana haciendo versos/ y a un parque que se ha hecho viejo sin prisas/ a Lobato, al Beni, a Aurelio Sellé, Santamaría/a la Porla, a Curro la Gamba a guitarras de alegría/Pericón a Mellizo, a Vargas a Coplas sin vergüenza/a gitanos por arte de Dios/suena a pobres a pan con aceite/a camas calientes suena a que se yo./Suena, a chirigotas Puntales me suena/suena San Juan a Juanillos,/Puerta Tierra a Lechuguino/suena a Campuzano a vino amargo/esas salinas de nuestra tierra/suena, a Paco Alba el torreón que me suena/San Juan de Dios a caballos,/mil atalayas a San Carlos/y a pito de nostalgia me suena niña/la fábrica de las cigarrerías/mira, si hasta el suelo de Cádiz me va sonando/a Manuel de Falla en sus entretelas/suena Balón a pregones, Pópulo suena a mesón/Corpus suena a traje nuevo, todo aquí tiene una voz/Cádiz me suena a beso, de músicas y letras/que guardan sus instrumentos en la Caleta (Martínez Ares, 1991: 20).

Obsérvese también cómo, por ejemplo, Martínez Ares describe el barrio de Santa María en la comparsa *La Chusma Selecta* aunando la descripción atemporal de personajes y sensaciones sin el empleo de un solo verbo: el tiempo se detiene en un instante abstracto y sostenido y *se toma una fotografía* que capta el espíritu del momento fijándolo. Esto se enriquece mediante el uso de la enumeración entremezclada de personajes y sensaciones antitéticas: «Duquesas con batas, vizcondes del muelle/hidalgos con hambre, marqueses gitanos,/olor a puchero, lluvia de calichas,/un triste agujero por cuarto de baño,/el cuadro labrado de la santa cena,/seis niños y una habitación» (Martínez Ares, 2020: 38).

Mediante el uso de este recurso, Martínez Ares describe la ciudad mediante un efecto emotivo que convierte sus sensaciones diarias en atemporales. La atmósfera del Cádiz del relato queda así suspendida. Este efecto de suspensión del tiempo lineal, que convierte la experiencia fragmentaria y sensorial de Cádiz en una forma de eternidad simbólica, dialoga con la idea del *eterno retorno* (Nietzsche, 2020), según la cual todo instante se reitera infinitamente, liberado del tiempo cronológico y del progreso lineal. En la poética de Martínez Ares, cada copla y cada imagen sensorial funcionan como fragmentos que se repiten

año tras año en la memoria popular, encarnando un ciclo continuo de muerte y resurrección que es, a la vez, celebración y resistencia frente a la caducidad. Así, el *instante eterno* en la comparsa se revela como forma literaria del retorno, en sintonía con la teoría nietzscheana.

Esta evocación de lo eterno, sin embargo, convive en la poética de Martínez Ares con la conciencia de la fugacidad. Si bien el instante eterno propone una suspensión simbólica del tiempo, su obra muestra, de forma complementaria, una profunda reflexión sobre la rapidez con que este transcurre y se extingue. Es precisamente esta tensión entre lo que permanece y lo que se escapa la que conduce, de forma natural, a la presencia reiterada del *tempus fugit* como tema y advertencia que atraviesa sus comparsas de madurez. Este uso reiterado del *tempus fugit* se enmarca en la tradición literaria que convierte la fugacidad en motivo central para articular la memoria y confrontar la caducidad vital.

De esta manera, esta cuestión aparece en todas las comparsas desde *Los Cobardes* (2016) y se acentúa a medida que avanza el tiempo hasta llegar a 2024, año en que el autor augura la cercanía de su propio fin. Este último extremo se da en el pasodoble con el que Martínez Ares cerró la Final del COAC en el concurso del año 2024 con la comparsa *La Oveja Negra*. Se trata de un texto con un carácter muy personal, escrito en estilo epistolar que le escribe a su antiguo rival y alter ego, Juan Carlos Aragón. En esta copla le va narrando cómo han cambiado las cosas en el mundo del COAC en los 5 años desde que este último falleciera prematuramente en 2019.

Ares refleja una extrema nostalgia por un mundo que ha cambiado, en el que no se reconoce porque en él no está ya ni el que fuera su principal rival y espejo: Juan Carlos Aragón. Además, en este pasodoble da un paso más y augura su propia muerte creativa y/o real, a la que hace referencia a través de la metáfora del telón cubriendo el cuerpo. El tiempo es ya muy poco y, al final de este, se producirá el reencuentro con los seres queridos, entre ellos con sus rivales y amigos de Carnaval al otro lado de la vida, esto es, en la muerte: «Cabeza¹⁰/te echo de menos/te añoro tanto/esas batallas en este escenario/pronto llegará el momento/que el telón cubra mi cuerpo/ese día te cogeré/allí en tu barrio» (Martínez Ares, 2024: 28).

Es llamativo cómo Martínez Ares habla del reencuentro con los seres queridos y con las gentes del Carnaval al otro lado de la muerte, donde perfila un nuevo espacio. Esta idea plasmada en el último pasodoble de *La Oveja Negra* entronca con la cosmovisión del más allá

¹⁰ «Cabeza» es uno de los sobrenombres con los que se conocía a Juan Carlos Aragón en el mundo del Carnaval de Cádiz.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

que el autor ya reflejara en la comparsa *La Eternidad* (2017), en la que recrea, de manera completa, su visión necrológica dibujando así una hipótesis del tiempo y del espacio más desconocidos: los que se dan más allá del final de la vida.

Al hablar de la comparsa *La Eternidad*, Martínez Ares hace un paralelismo literario con la novela *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955) al recrear su *Comala* particular. Comala es el lugar donde habitaban los muertos en la novela mejicana. De esta manera, Martínez Ares explica que en *La Eternidad* expone el imaginario de su más allá en esta comparsa, dándole un lugar y un tiempo de existencia a los muertos del Carnaval de Cádiz.

El tipo de *La Eternidad* nace de la *gaditanización* de diferentes referentes culturales necrológicos. Se hace referencia a la mitología griega en la figura de Caronte, el barquero de Hades, dios del inframundo. Según Grimal (2004: 89): «Caronte es un genio del mundo infernal. Su misión es pasar a las almas, a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos; estos, en pago, deben darle un óbolo».

Martínez Ares construye en *La Eternidad* su país de los muertos denominado *La Otra Tacita*¹¹, que funciona como una suerte de espejo de Cádiz. Este espacio se sitúa al otro lado del mar, que es el equivalente al «cielo» en el imaginario necrológico cristiano. Obsérvese que, de nuevo, aparece en esta comparsa la inversión cronotópica entre el mar y el cielo como espacios liminales que, además, invierten su jerarquía, transgrediendo, de esta manera, la norma.

Normalmente, el paraíso es, para los privilegiados que lo alcanzan, un lugar excelso de belleza, abundancia y maravillas, distinto al espacio regular que presenta tintes de mediocridad. En este caso, lo peculiar es que el paraíso ya existe, está en la Tierra y es el mismo Cádiz, por lo que el premio supremo al otro lado de la vida no puede ser más que una prolongación de la ciudad que ya es, en sí, un paraíso en la tierra: «con sus aguas eternas, sus nubes eternas, su sonrisa eterna/ sus barrios, su plata, sus calles, sus plazas,/ sus dunas

¹¹ Cádiz se conoce como *la Tacita de Plata*. Alberto Ramos, Catedrático de la Universidad de Cádiz y director de la Cátedra de Carnaval, explica la procedencia de la denominación mediante un correo electrónico en el que responde a una consulta sobre el término: «Hay varias teorías. La más común, la que alude a la forma de la ciudad —casco histórico— y al color, blanco, de las fachadas, lo que daba una imagen plateada cuando se veía desde fuera, desde el mar; también se alude al brillo plateado del mar; o a la limpieza de que hacía gala la ciudad hace cientos de años, *reluciente como la plata*. A partir de ahí, todas las hipótesis hablan de la riqueza del siglo XVIII... Yo estuve hablando con el gran Claude Gaignebet del tema mitológico, y comentamos que, en el décimo trabajo de Hércules, la lucha con Gerión, que vivía en Eritea (Islas Gadeiras), para llegar a Cádiz, Hércules logró que Helios le dejara su copa dorada, con la que cruzaba el mar. La representación de la copa recuerda a una taza, el propio Gaignebet, que era un gran experto en mitología y recordaba la copa de Helios como una taza, asentía la posibilidad de que de ahí viniera la relación de Cádiz con la taza, no en balde el fundador de Cádiz es Hércules, que llegó aquí a bordo de una copa/taza».

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

eternas, sus fiestas eternas, sus campanitas eternas» (Martínez Ares, 2017: 22).

La creación de este paraíso ultracronotópico —más allá del espacio y del tiempo—, supone también la elaboración de un piropo a Cádiz complejo y sutil. La vida más allá de la vida que presenta la comparsa es simplemente una prolongación de Cádiz: «Tu vida empieza pero en otra vida./ Vente que quiero enseñarte, tendrás el gran don de estar en todas partes» (Martínez Ares, 2017: 22).

Otro de los elementos fundamentales que presenta *la Otra Tacita* es que allí esperan los seres queridos de los que han fallecido y que va transportando el barquero. Allí esperan los carnavaleros, allí espera Juan Carlos Aragón a Antonio Martínez Ares, tal y como este último indicó en su último pasodoble de *La Oveja Negra*¹².

Según lo dicho, el hilo o esquema simbólico de la comparsa consiste en la existencia de dos ciudades, la real —Cádiz— y la del más allá —*la Otra Tacita*—, separadas por el mar, metáfora de la muerte, que es el terreno del tránsito y de lo desconocido, en el cual actúa el barquero, encargado de transportar a los gaditanos de la vida con su tiempo —el presente— a la muerte con el suyo —lo eterno—. Lo peculiar es que, pese a contrastar dos tiempos diferenciados, el espacio asociado se construye en espejo. Cádiz es la vida en el presente y Cádiz seguirá en la muerte, que es, precisamente, la *eternidad*.

Esta configuración de *la Otra Tacita* como duplicado poético de Cádiz revela cómo Martínez Ares articula un cronotopo funerario que fusiona espacio y tiempo en una forma artística concreta que hace visible lo invisible (Bajtín, 1989). Al igual que Comala en *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955), este Cádiz invertido es un espacio de resonancia donde conviven los vivos y los muertos, borrando las fronteras lineales entre el presente y la eternidad. La inversión del mar y el cielo, la figura de Caronte y la continuidad del paraíso en la tierra inscriben la comparsa en una tradición literaria que convierte lo liminal en territorio de transgresión simbólica —como sostienen Stallybrass y White (1986) en su teoría de la transgresión carnavalesca—. De este modo, *La Eternidad* se erige en un canto ritual que reafirma la identidad gaditana más allá del límite físico de la vida además de convertirse en un piropo total a la ciudad.

5. CONCLUSIONES

¹² En este caso, Martínez Ares denominaba al espacio del más allá como «tu barrio». Este uso se emplea también en *La Eternidad* como «el otro barrio». El empleo de esta imagen familiariza el espacio del más allá, lo asimila a Cádiz y al ámbito de lo cotidiano y lo familiar. Acerca, precisamente, lo que el ser humano percibe como más lejano.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

El Carnaval de Cádiz, entendido como una celebración vitalista, despliega una poética que desafía la caducidad y edifica sentido en la frontera entre lo ritual, lo literario y lo comunitario. En el corpus de Antonio Martínez Ares, la comparsa se convierte en un espacio privilegiado para articular esta tensión: sus letras entrelazan tiempo y espacio mediante recursos como la inversión cronotópica, la evocación del instante eterno y la tematización explícita del *tempus fugit*, confirmando que el carnaval no es solo fiesta, sino arte de resistencia simbólica.

La recuperación de la inversión cronotópica del mar y el cielo —heredada y transformada desde Paco Alba Medina— pone de manifiesto la fuerza de la intertextualidad como marca de continuidad creativa, además de reafirmar, como sostienen Stallybrass y White (1986: 171-190), la función subversiva de la poética carnavalesca como inversión crítica de jerarquías. Así, Cádiz se erige en escenario liminar, suspendida entre cielo y mar, frontera inestable entre lo humano y lo inabarcable.

La exploración del *instante eterno*, construida a través de imágenes sinestésicas, enumeraciones sensoriales y la detención del relato cronológico, sitúa la obra de Martínez Ares en diálogo directo con la estética bajtiniana del *cronotopo* —entendido como la forma que hace visible el tiempo dentro de un espacio narrativo (Bajtín, 1989)— y con la concepción nietzscheana del *eterno retorno* (Nietzsche, 2020), donde lo efímero se resignifica y se perpetúa a través de la repetición ritual. Cada copla se convierte así en un umbral, una grieta en la linealidad temporal que, como explica Turner (1992: 49-65), actúa como zona liminal, suspendiendo el orden para generar comunidad y renovar vínculos de identidad.

A esta vocación de eternidad se opone, de forma complementaria, la insistencia en la fragilidad de lo vivido: la recurrencia del *tempus fugit* revela la consciencia de que cada Carnaval, como cada vida, posee un final marcado. Sin embargo, la metáfora del reencuentro con los muertos en *La Oveja Negra* o en la Comala gaditana de *La Eternidad* demuestran cómo Martínez Ares convierte la muerte en prolongación de la vida local. «La Otra Tacita» —su Cádiz ultracronotópico— funciona como última afirmación de la ciudad que se niega a morir, incluso cuando callan sus coplas.

En conjunto, la cosmovisión del tiempo en Martínez Ares revela un arte de la resistencia frente al olvido: su comparsa confirma que el Carnaval de Cádiz es mucho más que una celebración festiva; es, en última instancia, un género literario que preserva la memoria colectiva y reactualiza la identidad popular. Desde la primera inversión simbólica de Paco Alba hasta la utopía necrológica de *La Eternidad*, cada repertorio reafirma que Cádiz —suspendida entre cielo y mar— es un espacio ritual que conjura la caducidad y transforma

lo efímero en un canto perpetuo. Así, año tras año, las comparsas devuelven a la ciudad la promesa de que, aunque todo pase, siempre volverá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Gonzalo (2007), *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Madrid, Síntesis.
- ACHING, Gerard (2010), «Carnival time versus modern social life: a false distinction», *Social Identities*, vol. 16, nº. 4, pp. 415-425.
- ALBA MEDINA Francisco (1964), *Los Fígaros*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- AULA DE CULTURA DEL CARNAVAL DE CÁDIZ (2023), «35 Es poesía la comparsa», en [\[https://www.youtube.com/watch?v=CPQ9FXPLwFw\]](https://www.youtube.com/watch?v=CPQ9FXPLwFw) (16/07/2025).
- BAJTÍN, Mijaíl (1989 [1975]), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1982 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus.
- CARO BAROJA, Julio (2006), *El carnaval*, Madrid, Alianza Editorial.
- CEDILLO, Jaime (2019), «Juan Carlos Aragón: La mayoría de la música que se hace en España está por debajo del Carnaval de Cádiz», *Zenda*, en [\[https://www.zendalibros.com/juan-carlos-aragon-la-mayoria-la-musica-se-espana-esta-debajo-del-carnaval-cadiz/\]](https://www.zendalibros.com/juan-carlos-aragon-la-mayoria-la-musica-se-espana-esta-debajo-del-carnaval-cadiz/) (16/07/2025).
- CUADRADO, Ubaldo (2006), *El Carnaval de Cádiz en el siglo XX*, Cádiz, Publicaciones del Sur Editores.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Estrella (2018), *La final del Falla. Un estudio sobre la realización televisiva del COAC*, Cádiz, Editorial UCA.
- GRIMAL, Pierre (2004), *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Paidós.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2009), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- MARCOS, Javier (2009), «Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual», *Gazeta de Antropología*, vol. 25, nº. 2, art. 49.
- MARISCAL, Eugenio (2020), «¿Por qué nació la comparsa? (1948-1960)», en S. Moreno y J. Osuna (coords.), *Paco Alba y su tiempo*, Cádiz, Patronato del COAC y Fiestas del Carnaval de Cádiz, pp. 77-120.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (1991), *Calabazas*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (1993), *Los Miserables*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (1994), *La Ventolera*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (2017), *La Eternidad*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (2020), *La Chusma Selecta*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (2024), *La Oveja Negra*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MERINO, Elena (2020), «Las coplas de piropo a Cádiz en clave simbólica en Paco Alba», en S. Moreno y J. Osuna (coords.), *Paco Alba y su tiempo*, Cádiz, Patronato del COAC y Fiestas del Carnaval de Cádiz, pp. 133-157.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

- MERINO, Elena (2024), *La poética del Carnaval de Cádiz: La comparsa de Antonio Martínez Ares*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Mireya Fernández, la Dra. Carmen Cazorla y el Dr. Álvaro Pérez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich (2020), *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÁRAMO, María Luisa (2017), *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz*, Cádiz, Izana.
- PÁRAMO, María Luisa (coord.) (2021), *Paco Alba y su carnaval*, Cádiz, Editorial UCA.
- RAMOS, Alberto (2001), *El carnaval secuestrado o historia del carnaval*, Cádiz, Quorum editores.
- STALLYBRASS, Peter y WHITE, Allon (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press.
- TURNER, Victor (1992), «Variations on a theme of liminality», en Edith Turner (ed.), *Blazing the Trail. Waymarks in the Exploration of Symbols*, Tucson, University of Arizona Press, pp. 49-65.
- VELÁZQUEZ, Lucía (2022), «Cierra el plazo de inscripción para el COAC 2023: estas son todas las agrupaciones», *La voz del Sur*, en [https://www.lavozdelsur.es/ediciones/cadiz/cierraplazo-inscripcion-coac-carnaval-cadiz_285930_102.html] (16/07/2025).