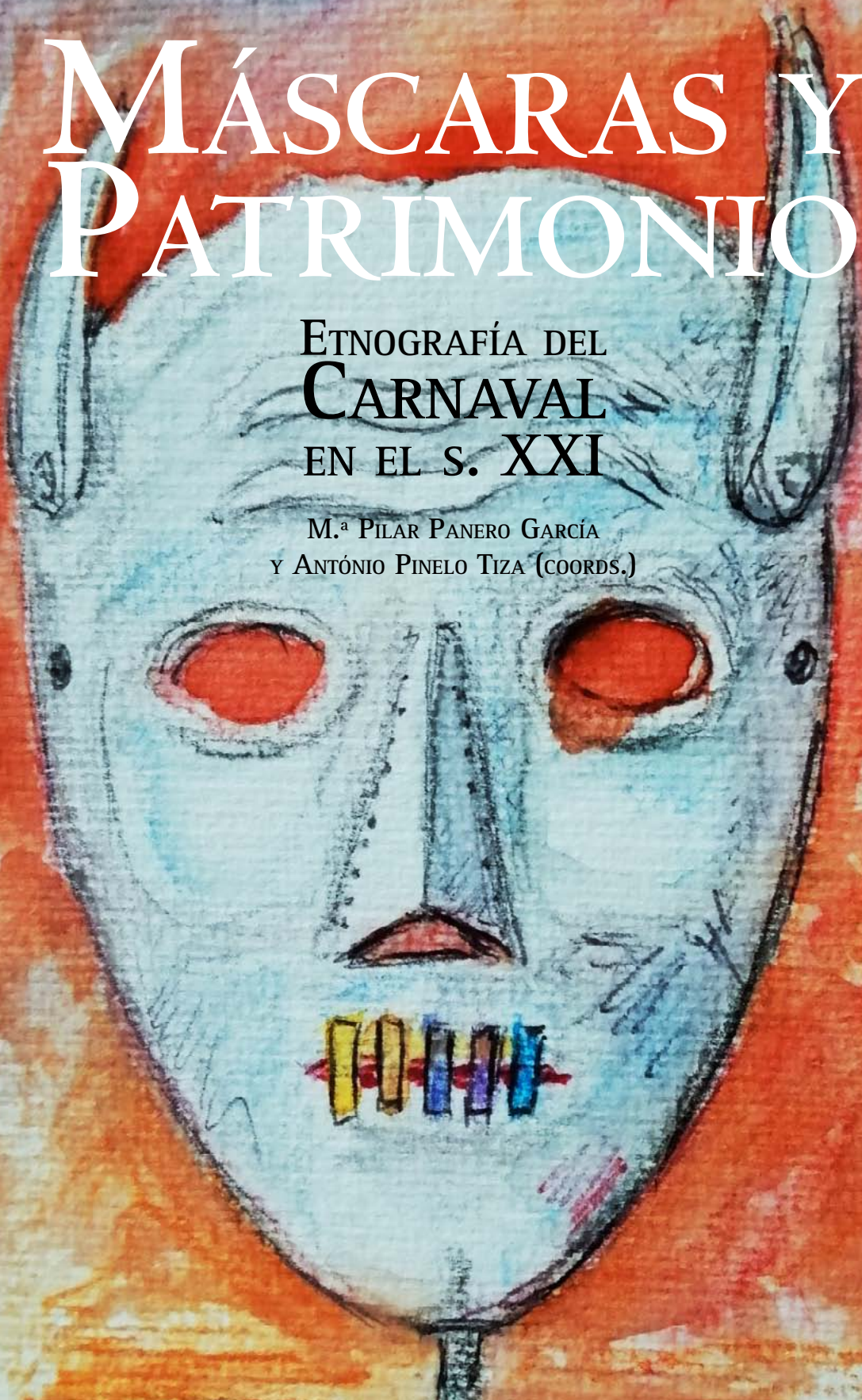


MÁSCARAS Y PATRIMONIO

ETNOGRAFÍA DEL
CARNAVAL
EN EL S. XXI

M.^a PILAR PANERO GARCÍA
Y ANTONIO PINELO TIZA (COORDS.)



MÁSCARAS Y PATRIMONIO

ETNOGRAFÍA DEL
CARNAVAL
EN EL S. XXI

M.^a PILAR PANERO GARCÍA
Y ANTONIO PINELO TIZA (COORDS.)



Este volumen recoge parte de las contribuciones científicas al II Congreso Internacional de Carnaval, Máscaras y Patrimonio, que se celebró en La Bañeza (León) del 27 al 29 de octubre de 2022.

La organización científica del mismo dependió de Cátedra de Territorios Sostenibles y Desarrollo Local-UNED, la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid y la Academia Ibérica da Máscara); y la organización técnica del Ayuntamiento de La Bañeza.



Edita: Fundación Joaquín Díaz
Impresión: Fundación Conrado Blanco Et Ediciones Monte Riego (La Bañeza, León)
Coordinadores y revisión editorial: M.^a Pilar Panero García y António Pinelo Tiza
Maquetación gráfica: Luis Vincent
Fotografías: © Sus autores
Textos: © Sus autores
Portada: Dibujo original de Antonio Odón Alonso Ramos
ISBN: 978-84-126425-2-0

Fundación Joaquín Díaz • 2023
Publicaciones
funjdiaz.net



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial - Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

Esta edición es de libre distribución, siempre que se respete en formato y contenido como conjunto íntegro y se nombre la fuente original, tanto edición como autoría, si se cita en otras publicaciones.

MÁSCARAS Y PATRIMONIO

ETNOGRAFÍA DEL CARNAVAL EN EL S. XXI

ÍNDICE

La máscara como patrimonio social. Introducción a <i>Máscaras y Patrimonio. Etnografía del Carnaval en el siglo XXI</i>	11
M.ª PILAR PANERO GARCÍA Et ANTÓNIO PINELO TIZA	

I. ENSAYOS

La salvaguardia administrativa del Patrimonio Cultural Inmaterial: antecedentes, normativa y protección.....	21
SARA GONZÁLEZ CAMBEIRO	
Pasión por las máscaras: de lo popular a la post-vanguardia en el sur.....	39
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD	
<i>Viva Portugal, Somos Caretos!</i> Das festas de rapazes aos emblemas da nação. Itinerários patrimoniais mediáticos e nas redes sociais.....	65
PAULO RAPOSO	
Ierogamie carnealesche. Il tema delle «nozze sacre» dal mondo antico al folklore contemporáneo.....	93
IGNAZIO EMANUELE BUTTITTA	
La máscara fática. Agencia, mimesis y representación de un artefacto ceremonial.....	137
ROSARIO PERRICONE	
Domesticar a la fiera: la batalla entre las mascaradas de invierno y los carnavales de ánimas en El Cerrato palentino.....	161
F. JAVIER ABARQUERO MORAS	
Exhibir una obisparra en el siglo XXI. Arcaísmo y modernidad en una mascarada: Los Carochos.....	199
M.ª PILAR PANERO GARCÍA Y RUTH DOMÍNGUEZ VIÑAS	
Máscara y antrujeo en el Museo de los Pueblos Leoneses. Pervivencia y recuperación.....	227
FRANCISCO JAVIER LAGARTOS PACHO	
Il Centro di ricerca e studi Carnevale Maschera e Satira (CMS): attività e valorizzazione delle tradizioni carnealesche, prima e dopo la pandemia.....	267
PIERO TOTARO Et GIUSEPPE GENCO	

II. CREATIVIDAD Y RITUAL: LOS ARTESANOS DE MÁSCARAS

Construtores de Máscaras e de Trajes a Memória Material.....	289
LUÍS CANOTILHO, ELSA MORGADO, FILIPE CANOTILHO Y LEVI LEONIDO	

III. MÁSCARA Y PERFORMANCE

Desfile de enmascarados.....	345
MIGUEL ÁNGEL CRUZ	
Quema del Jurrú.....	355
ACÁCIO PRADINHOS	

MÁSCARAS Y PATRIMONIO

ETNOGRAFÍA DEL CARNAVAL EN EL S. XXI

El tema de la máscara es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable.

Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*

Não me restam dúvidas de que este grupo de excêntricos mascarados, muito provavelmente de origem portuguesa nesta zona nordeste transmontana e, como veremos, com flagrantes paralelos em terras leonesas de além Douro e mesmo em outras províncias de Espanha, se alargaria como coisa comum a quase todo o distrito de Bragança, se tivesse sido estudado há cerca de meio século.

Sebastião Pessanha, *Mascarados e Máscaras*

**LA MÁSCARA COMO PATRIMONIO SOCIAL.
INTRODUCCIÓN A MÁSCARAS Y PATRIMONIO.
ETNOGRAFÍA DEL CARNAVAL EN EL SIGLO XXI**

M.^a Pilar Panero García

Cátedra de Estudios sobre la Tradición (Universidad de Valladolid)

António Pinelo Tiza

Academia Ibérica da Máscara (Bragança)

Las mascaradas, como otros fenómenos culturales del patrimonio etnológico, se han organizado socialmente desde las postrimerías del s. XX a través de asociaciones o instituciones formando parte de las políticas de las administraciones locales, comarcales, regionales, nacionales e incluso transnacionales. La patrimonialización implica necesariamente las acciones de identificar, de exhibir y de conservar y, en no pocos casos, de recuperar o reinventar los ecos que proceden del pasado. Aunque de forma limitada, en este volumen nos centraremos en estos hechos. Hemos puesto el foco en los procesos que hacen que se legitime y revitalice lo que ha permanecido o sobrevivido de estas fiestas invernales en su origen. No obstante, sabemos que en el transcurso de la historia cualquier producto cultural se desarrolla de forma continua o discontinua.

Los agentes sociales encargados de la continuidad o gestión del patrimonio en torno a la máscara tienen discursos encontrados debido a la disparidad de motivaciones y de funciones que cumplen en aquellas fiestas en las que están presentes. La presencia de la máscara hoy es central, siendo el elemento material más reconocido de celebraciones ricas en símbolos. Incluso, estas se extienden más allá del periodo de origen, el invierno, prodigándose en actos que se celebran en otros momentos. Las mascaradas son para muchas comunidades su principal seña de identidad, función que puede convivir con otras mercantiles asociadas al turismo, educativas, políticas y, por supuesto, estéticas. Estas últimas, con las identitarias, ofrecen a los grupos vivencias emocionales intensas que hacen de las mascaradas un importante capital simbólico.

Entendemos que el noroeste ibérico posee un sustrato común compatible con la complejidad y pluralidad de las manifestaciones festivas en torno a la máscara. Considerando que las fronteras políticas siempre demarcan y se establecen de forma diferencial los hechos culturales, nos proponemos observar las mascaradas del noroeste ibérico en

conjunto, pero, lógicamente por tratarse de un hecho universal, en diálogo con otras. En este caso concreto con las del sur de Italia, con un carnaval apuliano y con las máscaras sicilianas¹, y con las máscaras también sureñas de Alhama de Granada. Por otra parte, estas fiestas son un derecho cultural, no exento de responsabilidad, pues son los propios grupos los que las mantienen aun estando inmersas en un tiempo y espacio globalizado.

Abre este libro el trabajo necesario de Sara González Cambeiro, técnica de etnología del Instituto del Patrimonio Cultural de España (PCI), organismo de referencia dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte, ofrece herramientas a los mantenedores de las manifestaciones culturales inmateriales ordenándolas legislativamente en el plano internacional, estatal y autonómico —Listas de Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO, Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial y Bien de Interés Cultural Inmaterial respectivamente—. Su aportación «La salvaguardia administrativa del Patrimonio Cultural Inmaterial: antecedentes, normativa y protección» incide en que en la base de estas fiestas asociadas al Carnaval tradicional están los grupos que las conservan e implementan. Las normativas son un instrumento colaborativo al servicio de las comunidades que sustentan un valioso patrimonio que por sus características es frágil e inestable. La preservación necesariamente pasa por la planificación y el respeto que se recoge el Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2011) y en la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

José Antonio González Alcantud, catedrático de antropología en la Universidad de Granada y especialista reconocido en la antropología del arte —subdisciplina etnográfica—, parte de los conceptos de fantasma y sujeto travestido para explicar el Carnaval de Alhama de Granada. Este que es percibido por los alhameños como el más antiguo de Andalucía, si bien su origen se basa en un hecho histórico que nada tiene que ver con los ritos sacrificiales de los carnavales considerados ancestrales. El profesor sale de estos falsos historicismos para llegar a la cuestión de fondo que habita en la antiestructura: el vínculo con la alteridad en la posmodernidad es, sobre cualquier consideración histórica o pseudohistórica, un diálogo interno del propio sujeto travestido. El trabajo «Pasión por las máscaras: de lo popular a la postvanguardia en el sur» relaciona los atuendos fantasmales e inquietantes de Alhama de Granada con las corrientes artísticas asumidas por la sociedad cuando se desencanta de la cultura sacrificial. La máscara pierde gran parte su función ritual convirtiéndose en un objeto estético que todavía permite la relación con los otros. Estos no son divinos, sino humanos con los que dialogar travestidos.

1 Puede consultarse el catálogo, M.ª Pilar PANERO GARCÍA e Ignazio E. BUTTITA (coords.) (2022), *Máscaras de Sicilia. Fotografías de Attilio Russo y Giuseppe Muccio*, Uruña (Valladolid), Fundación Joaquín Díaz. Disponible en: <https://funjdiaz.net/publicacionesdigitales.php>

Si José Antonio González Alcantud aborda el giro etnográfico desde la estética, Paulo Raposo, profesor del Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE) y miembro del Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), explica en su trabajo el giro mediático de un antiguo rito de paso, la mascarada de Os Caretos de Podence, Patrimonio Cultural Inmaterial reconocido por la UNESCO desde 2019. En «Viva Portugal, somos Caretos! Das festas de rapazes aos emblemas da nação. Itinerários patrimoniais mediáticos e nas redes sociais», Raposo analiza la articulación comunitaria con el poder político local y regional con otras fuerzas —investigadores y académicos— hasta hacer el camino de fiesta identitaria local y regional a fiesta identitaria nacional. El proceso objetivo de patrimonialización se ejecuta con una fuerte presencia en las redes. Partiendo del *ethos* —representación y valores compartidos, conciencia colectiva, etc.— se persuade mediante el *logos* —diversos discursos y argumentos reversibles como el de la esencia rural-modernidad o la virilidad-igualdad— y se apela al *pathos* —emociones primarias como las que ofrece la identidad, «portuguesidad»— proyectando un ejercicio retórico efectivo que se ha consolidado. Raposo se posiciona y advierte del riesgo de que la imagen fabricada engulla a una realidad que no siempre es ideal.

El catedrático de antropología de la Università degli Studi di Palermo y presidente de la Fondazione Buttitta nos brinda un ensayo titulado «Ierogamie carnevalesche. Il tema delle "nozze sacre" dal mondo antico al folklore contemporaneo» utilizando el método histórico-comparativo. El autor se centra en ceremonias con carácter rural han conservado prácticas y símbolos rituales de origen precristiano —subversión temporal del orden establecido, excesos orgiásticos, enmascaramiento, advenimiento de entidades de otros lugares, mendicidad, arado y siembra rituales, luchas y matrimonios sagrados— centrándose especialmente en los últimos. El trabajo hace un rastreo de los símbolos que han marcado la existencia de matrimonios sagrados en diversas culturas. Sin embargo, el concepto teológico de hierogamia responde a la necesidad humana de refundar el tiempo y el orden social y natural. La acción dramática del *Mastro di Campo*, una ceremonia de Año Nuevo que se celebra en Mezzojuso (provincia de Palermo) y los *Scacciuni* del Carnaval en Cattafi (provincia de Mesina) legitiman uniones que propician ese renacimiento, aunque los celebrantes y los turistas-espectadores desconozcan la simbología que subyace en las acciones performativas del Carnaval siciliano.

Rosario Perricone, miembro de la Accademia di belle arti di Palermo y director del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino en la misma ciudad, reflexiona sobre la bella mascarada *Mastro di Campo* de Mezzojuso. Partiendo de un aparato crítico que combina los estudios culturales y los estudios visuales, el autor explica la función fáctica con la que esta máscara interpela con un deseo de comunicación social. Mediante un icono potente, la máscara del Mastro di Campo, se proporciona un contac-

to social para poder informar, dar y optimizar otros mensajes de mayor contenido. «La máscara fálica. Agencia, mimesis y representación de un artefacto ceremonial» explica la importancia de la fiesta desde dentro, pero también desde la agencia del espectador. Esta mascarada como tantas otras ha dejado de ser un producto derivado de un tiempo mítico que existe por y para la comunidad que la custodia, para ser un producto que genera nuevas sacralidades en nuevos espectadores.

El investigador F. Javier Abarquero Moras reflexiona tras un arduo trabajo de documentación sobre los carnavales de ánimas, antes muy extendidos y hoy reducidos a lugares concretos. Su capítulo para este libro «Domesticar a la fiera: la batalla entre las mascaradas de invierno y los carnavales de ánimas en el Cerrato palentino» sitúa estas celebraciones en la necesidad de la religión dogmática por controlar cualquier práctica transgresora. Para ello antiguos ritos carnalescos se integraron a celebraciones sancionadas por la ortodoxia tras periodos de resistencia. La adaptación es la vía para sobrevivir en unos casos y para vigilar en otros. Las soldadescas, por ejemplo, serían una concesión lúdica para este propósito. El trabajo hace un recorrido por los carnavales de ánimas de pueblos del Cerrato como Vetarvillo y sus personajes como los botargas o birrias. Javier Abarquero nos ofrece algunas reflexiones acerca de la percepción de la antigüedad contrastadas con los vestigios arqueológicos y las fuentes documentales. Cierra el trabajo verbalizando algo que es sabido y doloroso: el futuro de muchas tradiciones pende de un hilo por la despoblación a pesar de haber sobrevivido a los embates de la historia y las prohibiciones de los poderosos.

M.^a Pilar Panero, profesora de antropología en la Universidad de Valladolid, y Ruth Domínguez Viñas, conservadora del Museo Etnográfico de Castilla y León (MECyL), se unen para explicar un proyecto en el que recientemente confluyeron: la exposición con motivo del aniversario, cincuenta años, de la recuperación de la mascarada Los Carochos el 1 de enero de 2022 tras perderse durante doce años. Esta exposición fue la culminación de otras iniciativas más modestas diseñadas para difundir la mascarada de Riofrío de Aliste y la cultura de la máscara en general. Las pequeñas comunidades quebradas en su estructura se recomponen gracias al patrimonio etnográfico. Este, que es cambiante y adaptante, sirve de base a narrativas contemporáneas que ofrecen un marco que fomenta la participación de propios y extraños. La exposición fue un reto, a pesar de trabajo previo, por la complejidad que encierra en su ejecución y los lenguajes que suscita. «Exhibir una obisparra en el siglo XXI. Arcaísmo y modernidad en una mascarada: Los Carochos» da las claves del proceso de musealización de una tipología de mascarada que se desarrolla en las calles en diversos cuadros escénicos y en todas las casas del pueblo y está cargada de simbolismo.

Francisco Javier Lagartos Pacho, conservador del Museo de los Pueblos Leoneses (Mansilla de las Mulas, León), nos habla de la materialidad y la inmaterialidad, máscara y antruejo respectivamente, del Carnaval leonés. Este, reconocido como Antruejo, ha pervivido o se ha recuperado recientemente al socaire de la corriente favorable a restaurar identidades por medio de las máscaras. El MPL ha implementado considerablemente su colección de máscaras gracias a iniciativas como la pieza del mes, que ha servido de acicate para tener representación en una institución tan prestigiosa y querida por los leoneses. El museo ofrece herramientas a los grupos interesados en la cultura de la máscara para representarse hacia dentro y hacia fuera y fomentando la comunicación entre los grupos. La institución y las redes asociacionistas pueden colaborar para mantener y consolidar tradiciones, así como para investigar aquellas que se perdieron pero que son parte de nuestro desarrollo cultural. El trabajo ofrece una panorámica de la enorme riqueza y variedad de los antruejos leoneses.

Giuseppe Genco, secretario del Centro internazionale di ricerca e studi su Carnevale Maschera e Satira (CMS), y Piero Totaro, director del CMS y catedrático de griego en la Università di Bari Aldo Moro nos explican la historia de dicho centro. Este se constituye oficialmente en 2015, aunque ya tenía una andadura desarrollada de manera informal, pero fructífera. Sus energías pivotan sobre dos pilares, la investigación científica sobre las tradiciones y ritos carnalescos en el área euromediterránea en primer lugar; y, en segundo lugar, el desarrollo del territorio, la ciudad de Putignano y la región de Puglia. La investigación ha estado impulsada por la celebración de congresos internacionales, mientras que en el territorio se ha trabajado en itinerarios como el que ofrece el Museo «difuso» del Carnevale. Los primeros han permitido crear sinergias investigadoras y atraer a especialistas italianos y extranjeros. El segundo ha permitido desplazar la exposición de documentos, construcciones de papel maché, fotografías de época y películas sobre el Carnaval de Putignano. También ha servido para canalizar la participación activa y presencia interactiva de talleres de papel maché, base de las carrozas de su fiesta de Carnaval, uno de los más grandes de Italia y el primero en el sur. La pandemia con su aislamiento ha supuesto un gran escollo para su desarrollo, pero también una oportunidad para repensarlo. Para los autores este Carnaval es parte de su historia de vida y, más allá de acciones concretas, subyacen los sentimientos.

Incluimos un documento trabajo firmado a cuatro manos por Luís Canotilho, Elsa Morgado, Filipe Canotilho y Levi Leonido vinculados a la Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro en Vila Real y al Instituto Politécnico de Bragança. En este detallan los artesanos de máscaras y de trajes que existen en el distrito de Bragança y la provincia de Zamora. A los editores de este libro nos ha parecido oportuno incluir esta relación de artesanos que trabajan en el siglo XXI pues, con su pericia y creatividad, demuestran

que, si bien la máscara puede haber perdido gran parte de los valores simbólicos del pasado, sigue generando otros que son útiles en el presente. La antigüedad o el primitivismo son etiquetas para definir la manera de usar instrumentos de trabajo, aunque el proceso pueda estar impregnado de tecnología industrial. Quién hace la máscara, quién las usa e interpreta y quién la ve y las valora no son preguntas impertinentes cuando estas creaciones son centrales e icónicas para el Carnaval tradicional.

Las mascaradas son un patrimonio emergente mantenido o recuperado por diversos grupos. Estos ejercen su derecho a participar de su cultura local desde los nuevos retos tecnológicos de la sociedad digital y con una clara vocación pedagógica, con los propios y con los extraños. De este deseo de llegar a más personas nacieron los controvertidos desfiles. Estos se pueden ver como un pastiche en torno a la máscara en el que esta pierde su ritualidad, la que sí posee en mayor o menor grado cuando opera en las comunidades que las mantienen. Sin embargo, aunque esto es cierto, en los desfiles existe una participación colaborativa de los grupos mantenedores de la tradición y de la sociedad desde los niveles locales hasta otros mucho más amplios. En los desfiles se pierde el rito a favor de lo performativo y turístico; pero, independientemente de todos los intereses creados y de las relaciones de poder y con el poder, se propician nuevas redes sociabilizadoras en torno a la cultura de la máscara.

Cerramos este volumen con unas bonitas imágenes del fotógrafo Miguel Ángel Cruz Sánchez, que muestran a grupos trasmontanos de enmascarados, y otras del artista brigantino Acácio David Pradinhos, en la que vemos una obra suya creada para ser quemada. Las primeras, corresponden al malogrado desfile que estaba previsto celebrarse el 29 de octubre de 2022 —aquí la climatología manda— y, otras, a la quema del «mascarado», El Juru de Alija del Infantado (León), aplazada por la misma razón al 18 de diciembre de 2022. Las imágenes de Cruz Sánchez captan la desolación de los grupos por no poder celebrar, pero dejan un documento gráfico de las aspiraciones divulgativas y lúdicas de los grupos que se animan a desfilar. Las de Pradinhos recrean en clave contemporánea antiguos ritos en los que el fuego purificaba.

Las líneas de investigación y debate, siempre abierto, que se recogen en este volumen son las mascaradas, en diálogo con otras manifestaciones del Carnaval, como producto folclórico no acabado, la institucionalización patrimonial y el reconocimiento de sus valores (convivencia y armonía social, turismo, musealización...) y la mirada antropológica de los procesos sociabilizadores e identitarios vinculados a la idea moderna de patrimonio de la máscara y las mascaradas.

A los editores de este libro y autores de esta introducción nos gustaría concluir reconociendo la apuesta decidida por esta publicación de la Fundación Joaquín Díaz (Urue-

ña, Valladolid), que lleva al servicio de la tradición y el folklore con vocación universal a través de su Centro Etnográfico desde 1985. Esta fundación va en este proyecto de la mano de la Fundación Conrado Blanco, radicada en La Bañeza (León), sede del congreso celebrado en octubre de 2022 y que ha sido el germen de las producciones científicas que aquí se recogen. Esta fundación especializada en poesía colabora en otros ámbitos del interés de su ciudad y comarca, como es el Carnaval. La Bañeza es capital de la comarca homónima, rica en mascaradas de invierno y en transición con otras comarcas leonesas y otros territorios del noroeste ibérico con abundantes celebraciones con una base histórica antigua. A las dos fundaciones y a todos los autores que generosamente nos han ofrecido su trabajo les manifestamos nuestra gratitud.

I. Ensayos

LA SALVAGUARDIA ADMINISTRATIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL: ANTECEDENTES, NORMATIVA Y PROTECCIÓN

THE ADMINISTRATIVE SAFEGUARD OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE: BACKGROUND, REGULATIONS AND PROTECTION

Sara González Cambeiro

Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura y Deporte

Resumen: El presente artículo repasa los antecedentes teóricos y prácticos del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), comenzando por un repaso por la construcción del concepto de PCI, sus características, ámbitos de desarrollo y los riesgos que lo amenazan. A continuación, se aborda la legislación que afecta a las manifestaciones culturales inmateriales en el plano internacional, estatal y autonómico, detallando los diferentes mecanismos de declaración a los que dan lugar cada una de las normas: inscripción en las Listas de Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO, Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial y Bien de Interés Cultural Inmaterial.

Palabras clave: salvaguardia; Administración; normativa; declaración; planificación.

Abstract: This article addresses the theoretical and practical background of Intangible Cultural Heritage (ICH), beginning with a review of the construction of the ICH concept, its characteristics, areas of development and the risks that threaten it. After that, we review the legislation that affects intangible cultural manifestations at the international, national and regional level, detailing the different declaration mechanisms that rise from each regulations: registration in the Lists of Intangible Cultural Heritage of UNESCO, Representative Manifestation of the Intangible Cultural Heritage and Intangible Cultural Interest Assets.

Key words: safeguard; Administration; regulations; declaration; planning.

1. INTRODUCCIÓN

Durante los dos pasados siglos, la idea de Patrimonio Cultural —llamado al principio Artístico o Histórico-Artístico— se centraba en los grandes monumentos y en las obras de arte occidentales. Salvo excepciones, se trataba de obras realizadas por hombres europeos en el mundo occidental, preferentemente en Europa. ¿Pero qué pasaba con el resto del mundo? ¿Es que los pueblos africanos o asiáticos, por ejemplo, muchos de los cuáles nunca han edificado nada monumental —y mucho menos artístico según nuestro tradicional concepto clásico— no tienen Patrimonio Cultural? ¿Y qué pasaba con las miles de tradiciones e inventos de las mujeres? Ante estas preguntas, la UNESCO incentivó la redacción y la firma de un Convenio dedicado específicamente a este otro tipo de Patrimonio Cultural: la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003).

Lo primero que llama la atención del Patrimonio Inmaterial es la dificultad en contestar a preguntas del tipo de ¿cómo se protege, cómo se conserva? La única manera de proteger estos bienes sin cuerpo es documentándolos, estudiando cómo son, cómo se manifiestan y cómo cambian. Lo que hay que conservar es esa documentación, que en muchos casos será la única forma de que las generaciones futuras sepan que existió y cómo era (Querol y González Cambeiro, 2014).

1.1. ¿CÓMO ES EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL?

La forma correcta de abordar el PCI comienza con distinguir, desde el inicio, entre la cultura y el patrimonio cultural, que se plantea como una construcción social, cultural y política.

El Patrimonio Cultural Inmaterial presenta las siguientes características básicas:

Es vivo y cambiante. Al tratarse de un patrimonio vivo, el PCI se transforma, ha experimentado una evolución hasta llegar al momento presente, y pretender conservarlo con los mecanismos tradicionales de intervención sobre el patrimonio cultural no haría sino interferir con esta naturaleza.

Se transmite generacionalmente. La forma natural de transmisión del PCI ha sido, tradicionalmente, la vía oral, a menudo de generaciones mayores hacia la infancia, o desde miembros del grupo a otros que se incorporan con posterioridad. Este hecho implica una preservación desde dentro de la propia comunidad que no debe menospreciarse desde la gestión externa.

Es identitario para el individuo y el grupo. El PCI presenta una capacidad identitaria a nivel individual, desde la biografía personal del protagonista, y a nivel colectivo.

Es compartido y se relaciona con las formas de vida. El Patrimonio Inmaterial une y los miembros que componen el grupo manifiestan esta unión mediante la práctica de la manifestación cultural. Además, a menudo estos bienes son reflejo de las formas de vivir del colectivo.

Es procesual y está contextualizado. El Patrimonio Cultural Inmaterial se explica en gerundio, es mediante la práctica como se comprende, se experimenta y cobra sentido. Esta práctica se produce en un momento y lugar concretos, decididos a lo largo del tiempo por la comunidad protagonista, pues cada ritual requiere, en la mayoría de los casos, de unas condiciones contextuales muy precisas.

El Patrimonio Cultural Inmaterial presenta una serie de riesgos que es necesario tener en cuenta a la hora de planificar su gestión. Estos peligros se derivan de su propia naturaleza o de los mecanismos utilizados para intentar protegerlo. Entre los primeros, destacan las amenazas que provienen del proceso globalizador de las culturas hegemónicas, los problemas que encuentra el PCI a la hora de ser transmitido, fruto de los cambios en las formas de vida de las últimas décadas, y una deslegitimación de los protagonistas por parte de los propios organismos gestores. Por otra parte, y derivado de esto último, la aplicación de políticas patrimonializadoras o protectoras de las manifestaciones culturales inmateriales tiene que estar minuciosamente planificada y debe, sobre todo, ser participativa y coordinada, para evitar transformar el bien, su fosilización o su «espectacularización».

El Patrimonio Inmaterial es frágil, su estabilidad depende de la combinación de factores sociales, culturales y económicos muy específicos, por lo que las acciones derivadas de su gestión deben cuidar los mecanismos aplicados, promoviendo siempre las estrategias menos invasivas y más respetuosas con el objeto de protección (González Cambeiro, 2014).

2. NORMATIVA Y PROTECCIÓN ADMINISTRATIVA

Repasaremos los distintos niveles competenciales y las tipologías de declaración que propone cada uno para el Patrimonio Cultural Inmaterial.

2.1. ÁMBITO INTERNACIONAL

El principal organismo para la gestión del Patrimonio Inmaterial es, por encima de los propios Estados o las Comunidades Autónomas, la UNESCO. La UNESCO es la organización responsable de la redacción (no así de su puesta en marcha, que queda en manos de los Estados Miembros) del instrumento normativo fundamental para el Patrimonio Inmaterial: la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial firmada en París en 2003 (González Cambeiro, 2015)

Una Convención, también llamada Convenio o Tratado, es un documento impulsado por la UNESCO (entidad responsable de la protección jurídica internacional del Patrimonio Cultural) que se convierte en Ley para el Estado que se adhiera a él de manera oficial. Este documento del año 2003 supuso la primera vez que el Patrimonio Inmaterial fue objeto de protección jurídica internacional. Para llegar a ella hubo una serie de antecedentes históricos, políticos y jurídicos que permitieron la adopción de la Convención, entre los que destaca la redacción en 1989 de la 'Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular', definida esta como el 'Conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social' (UNESCO, 1989). En este documento se recomienda sensibilizar a la población de la importancia de la cultura popular como elemento de la identidad cultural. La UNESCO realizó un importante esfuerzo para promocionar la recomendación, que tenía como finalidad remarcar la necesidad de reconsiderar las tradiciones para protegerlas de modo más efectivo, además de fomentar la cooperación internacional, pero este documento tuvo escasa aplicación entre los Estados Miembros.

La naturaleza de lo que se debía proteger también fue sujeto de debate entre quienes lo negociaron: mientras unas delegaciones pidieron incluir los idiomas como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial, otras se opusieron al considerar que éstos ya formaban parte de programas específicos de la UNESCO. El compromiso aceptado fue la inclusión de los idiomas, pero únicamente como vehículo del Patrimonio Inmaterial (Cabo, 2009). Por otra parte, se decidió que solo se consideraran Patrimonio Inmaterial las manifestaciones vivas, lo que restringió las posibles listas debido a los riesgos de desaparición a los que están expuestos estos bienes. La principal aportación de la Convención de 2003 al conocimiento sobre el PCI fue su definición, ampliamente debatida y consensuada, y utilizada de ese año en adelante en una gran cantidad de instrumentos normativos para el PCI. La definición de Patrimonio Inmaterial presente en el Artículo 1 fue larga de obtener pero pasó a convertirse en referencia obligada para el futuro:

Se entiende por «Patrimonio Cultural Inmaterial» los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este Patrimonio Cultural Inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el Patrimonio Cultural Inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (UNESCO, 2003).

Unida a su definición, el establecimiento de los cinco ámbitos donde el Patrimonio Inmaterial se desarrolla ha servido para estructurar las manifestaciones culturales inmateriales, o al menos para orientar su identificación en bloques o tipos:

- A) Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del Patrimonio Cultural Inmaterial.
- B) Artes del espectáculo.
- C) Usos sociales, rituales y actos festivos.
- D) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.
- E) Técnicas artesanales tradicionales.

Estos ámbitos o contextos han sido perfilados y ampliados, para el caso de España, en el Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Otro aspecto importante de la Convención es la protección que aplica al PCI. Frente a la conservación de otro tipo de bienes culturales, UNESCO opta por el término salvaguarda, entendido como las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del Patrimonio Cultural Inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

Además, dado que se trataba de un Patrimonio específico de muy reciente acotación, la Convención debía alertar de que sus formas de protección no pasaban por la conservación y la restauración, como en otros tipos de Patrimonio Cultural: la firma del documento por parte de los Estados Miembros los obliga (no olvidemos que, tras su firma, se

convierte en Ley) a identificar y definir los elementos de su Patrimonio Inmaterial. Para ello, la principal herramienta son los inventarios: Para asegurar la identificación con fines de salvaguarda, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del Patrimonio Cultural Inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente.

Además del desarrollo de inventarios de actualización regular, los Estados también deberán establecer otros sistemas de protección: la creación de órganos gestores competentes; el fomento de los estudios científicos y técnicos; la creación o fortalecimiento de la educación (formal e informal) en Patrimonio Inmaterial; y las medidas para garantizar el acceso de la ciudadanía al Patrimonio Inmaterial.

No se puede proteger aquello que no se conoce. El conocimiento es, por lo tanto, el principio de cualquier actividad de gestión del PCI, ya que permitirá jerarquizar los elementos según su importancia o relevancia, o incluso según el nivel de peligro de desaparición que le amenace, con el fin de tomar decisiones sobre el grado de protección que ha de atribuírseles. Así pues, la primera función de esta selección es separar los bienes que van a ser o son ya Patrimonio Inmaterial, es decir, están ya o van a ser patrimonializados, de aquellos que todavía no, o tal vez nunca lo sean.

En todo caso, la realización de inventarios, tengan estos el fin que tengan, es un trabajo sin término, ya que continuamente están apareciendo o desapareciendo bienes culturales dignos de ser tenidos en cuenta; además, en el caso del Patrimonio Inmaterial estos inventarios han de ser periódicos, es decir, repetidos cada cierto tiempo con el fin de observar y documentar los cambios que puedan producirse. Suponer que la versión de una manifestación cultural inmaterial recogida en un inventario es la versión «real» o definitiva de la misma es un error: se trata de la documentación puntual de un bien en constante evolución y no puede considerarse la verdadera (puesto que se estaría cayendo en un grave riesgo de fosilización) sino un punto más del desarrollo del bien. A modo de resumen, los inventarios deben ser un proceso creciente, progresivo, basado en las comunidades y sostenible, de modo que sea fundamento de las acciones de gestión, salvaguarda y difusión.

Uno de los inventarios paradigmáticos de los existentes en España, el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía, contiene una ficha relacionada con las máscaras en el Carnaval:

El carnaval de Cuevas del Almanzora conserva aún la tradición de vestirse de «máscaras o fachas», sinónimo del aspecto que llevan por la vestimenta que utilizan. Las caras se cubren con trapos a los que se añaden elementos decorativos bordados o pintados que imitan a los labios, ojos, coloretes e incluso bigotes, dependiendo del personaje al cual

representen. Los cojines disimulan su figura y las pelucas o pañuelos cubren los cabellos. Durante varios días las máscaras salen a la calle para divertir a los asistentes con su picaresca y algarabía (Andalucía. IAPH, 2023: PONER PÁGINA).

La herramienta de protección más popular entre las que propone la Convención es la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, que se compone de las expresiones que ilustran la diversidad del Patrimonio Inmaterial y contribuyen a una mayor conciencia de su importancia. Esta Lista presenta los siguientes criterios para la inscripción:

R.1 El elemento es Patrimonio Cultural Inmaterial, tal y como es definido en el Artículo 2 de la Convención.

R.2 La inscripción del elemento contribuirá a dar a conocer el Patrimonio Cultural Inmaterial, a lograr que se tome conciencia de su importancia y a propiciar el diálogo, poniendo así de manifiesto la diversidad cultural a escala mundial y dando testimonio de la creatividad humana.

R.3 Se elaboran medidas de salvaguardia que podrían proteger y promover el elemento.

R.4 La propuesta de inscripción del elemento se ha presentado con la participación más amplia posible de la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos interesados y con su consentimiento libre, previo e informado.

R.5 El elemento figura en un inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial presente en el(los) territorio(s) del(los) Estado(s) Parte(s) solicitante(s) tal y como definido en el Artículo 11 y 12 de la Convención.

Entre los numerosos rituales de Carnaval inscritos en la Lista Representativa encontramos el Carnaval de Podence, en Portugal, definido como sigue:

El carnaval que tiene lugar en la aldea de Podence para festejar el fin del invierno es una práctica sociocultural que, en sus orígenes, fue un rito de paso masculino. Hoy en día, se ha adaptado al contexto contemporáneo y participan también en su celebración las mujeres y los niños. Con esta fiesta se despide al invierno y se saluda el comienzo de la primavera. Las celebraciones duran tres días y tienen lugar en las calles y los hogares de las familias, ya que es costumbre que los vecinos se visiten mutuamente durante los festejos. Los «caretos», personajes con máscaras tradicionales, bailan alrededor de las mujeres contoneándose al son de cencerros (UNESCO, 1992-2022 [2019]).

2.2. ÁMBITO ESTATAL

En el Estado Español existen algunas competencias ejercidas por las Comunidades Autónomas, mientras que otras pertenecen únicamente a la Administración General del Estado. En el caso del Patrimonio Cultural, la competencia es concurrente: el Estado aprobó en 1985 una Ley de Patrimonio Histórico Español y a partir de entonces cada una de las Comunidades Autónomas han promulgado sus propias leyes en materia de Patrimonio Histórico o Cultural.

Según el artículo 1 de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español está integrado por 'los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el Patrimonio Documental y Bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico. En esta primera definición no había sitio para el Patrimonio Inmaterial hasta que se incluyó la última frase en 2015: «Asimismo, forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes que integren el Patrimonio Cultural Inmaterial, de conformidad con lo que establezca su legislación especial».

La búsqueda llega hasta el artículo 46 de la Ley, en el que se dispone que forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos o actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales. En el artículo 47 se desglosa este Patrimonio en inmuebles, muebles y «conocimientos y actividades». El Patrimonio Inmaterial se insinúa en el 47.3 de la siguiente manera: «Se considerarán Patrimonio Etnográfico aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas utilizados por una determinada comunidad».

La Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, primera norma estatal específica sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial, añadió dos ámbitos a los cinco propuestos por UNESCO:

- a) Tradiciones y expresiones orales, incluidas las modalidades y particularidades lingüísticas como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; así como la toponimia tradicional como instrumento para la concreción de la denominación geográfica de los territorios;
- b) artes del espectáculo;
- c) usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;

- e) técnicas artesanales tradicionales;
- f) gastronomía, elaboraciones culinarias y alimentación;
- g) aprovechamientos específicos de los paisajes naturales;
- h) formas de socialización colectiva y organizaciones;
- i) manifestaciones sonoras, música y danza tradicional.

Además, y dado que uno de los temas de mayor controversia del Anteproyecto de Ley y el posterior Proyecto fue el relativo al de la distribución de competencias, se dedicó un artículo específico para concretarlas:

Corresponden a la Administración General del Estado, a través del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en colaboración con las Comunidades Autónomas, las siguientes funciones:

- a) La propuesta, elaboración, seguimiento y revisión del Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.
- b) La gestión del Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial.
- c) La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial mediante la Declaración de Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, en los términos previstos en esta ley (España. Jefatura del Estado, 2015: 45297)

El Artículo 12, por último, aborda la declaración de Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, la categoría de protección que fija esta norma. Los supuestos de declaración para las MRPCI son los siguientes:

- a) Cuando superen el ámbito territorial de una Comunidad Autónoma y no exista un instrumento jurídico de cooperación entre Comunidades Autónomas para la protección integral de este bien.
- b) Cuando así lo solicite la Comunidad Autónoma donde tenga lugar la manifestación, previa petición a la misma de la comunidad portadora del bien.
- c) Cuando la consideración en conjunto del bien objeto de salvaguardia requiera para su específica comprensión una consideración unitaria de esa tradición compartida, más allá de la propia que pueda recibir en una o varias Comunidades Autónomas.
- d) Cuando tenga por objeto aquellas manifestaciones culturales inmateriales que, en su caso, puedan aparecer asociadas o vinculadas a los servicios públicos de titularidad estatal o a los bienes adscritos al Patrimonio Nacional.

e) Cuando el bien posea una especial relevancia y trascendencia internacional para la comunicación cultural, al ser expresión de la historia compartida con otros países (España. Jefatura del Estado, 2015: 45298).

Las Manifestaciones Representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial son aquellos elementos patrimoniales de alto valor cultural que presentan una gran capacidad de arraigo y de apropiación simbólica para buena parte del territorio español, capaces de despertar los vínculos colectivos. La declaración de Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial parte del reconocimiento de esta figura por parte del Estado como medida de protección y salvaguarda respecto de los bienes del Patrimonio Cultural Inmaterial de nuestro país, implica su inscripción en el Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial y velará para que mantengan los valores que justificaron su declaración y, con esta finalidad, adoptará medidas adecuadas ajustadas a las características de cada manifestación y a sus comunidades portadoras.

El Carnaval fue una de las primeras expresiones declaradas como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. En ella se define de la siguiente manera:

El Carnaval es una de las manifestaciones culturales inmateriales más emblemáticas, vividas y recreadas de España. El origen de esta fiesta se remonta a épocas ancestrales, habiendo experimentado numerosas hibridaciones culturales hasta la actualidad, y presentando elementos que caracterizan también a otras fiestas, principalmente del periodo invernal. Aunque fue prohibido en varias ocasiones a lo largo de la historia, sus agentes protagonistas han logrado mantener la continuidad de esta manifestación cultural a lo largo del tiempo en muchas localidades. El Carnaval se manifiesta tanto en los valores relacionados con la diversión, la catarsis, el ocio e incluso la religión, como en su capacidad de expresión identitaria para muchos colectivos.

Existe una enorme amplitud de formas de vivir el Carnaval, desde las expresiones rurales más primitivas a las grandes manifestaciones urbanas que se entremezclan en esta fiesta mediante símbolos de origen pagano, basados en supuestas referencias históricas y elementos religiosos. Se trata, por tanto, de un conjunto de bienes dispersos territorialmente donde no existe un único modelo de celebración, sino que es un fenómeno plural y diverso, pero que responde a una vivencia común que le da unidad y representatividad en España (ESPAÑA. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017: 28897 a 28898).

También en el ámbito estatal, al margen de las iniciativas legislativas, encontramos unas herramientas útiles para la gestión: los Planes Nacionales de Patrimonio Cultural.

Los Planes Nacionales, cuyo fundamento legal se encuentra en el artículo 35 de la Ley 16/85 y en el RD 565/1985, por el que se crea el ICRBC, antecedente del IPCE, son herramientas de gestión y coordinación entre la AGE, las CCAA y otras entidades públi-

cas y privadas, que, desde una visión interdisciplinar y de forma consensuada, permiten establecer los criterios, metodologías y líneas de actuación necesarias para la salvaguarda del Patrimonio Cultural. El primer Plan fue el de Catedrales aprobado en 1990, al que siguieron Patrimonio Industrial, Arquitectura Defensiva, Paisaje Cultural, y Abadías, Monasterios y Conventos. Tras dos décadas de existencia de estos instrumentos de gestión, se consideró conveniente revisar sus resultados, analizar sus contenidos, actualizar sus propuestas y promover ocho nuevos Planes que se adecuen a los conceptos y criterios actuales. Entre esos ocho nuevos Planes, que suman un total de catorce, se encuentra el Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

El Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial tiene como objetivo general la salvaguardia del PCI, entendiendo por salvaguardia las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del Patrimonio Cultural Inmaterial, comprendidas las acciones de identificación, documentación, investigación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización.

Además, cuenta con los siguientes objetivos y metodologías concretas:

1. Establecer unas bases teóricas consensuadas sobre concepto, características, ámbitos y sistemas de registro, valoración, diagnosis y actuación sobre el PCI en España.
2. Elaborar proyectos relativos a la identificación, documentación, difusión y promoción de las manifestaciones culturales inmateriales: registro e inventario del PCI, estudios de aquellos bienes que se consideren de especial interés identitario y cultural, donde se incluyan además de su documentación y caracterización, su valoración, diagnosis y riesgos...
3. Sensibilizar a la sociedad y lograr el reconocimiento institucional en el marco de las políticas culturales.
4. Facilitar la información y la coordinación entre administraciones, pues el tratamiento de este tipo de Patrimonio Cultural exige, más que ningún otro, además del consenso con los portadores de la tradición, un consistente trabajo de colaboración entre las administraciones implicadas, fundamentalmente los Entes Locales.

El PNPCI se plantea en cooperación con las CCAA y deberá nutrirse del intercambio de experiencias y de la colaboración entre instituciones públicas y privadas competentes, así como prestar asistencia técnica a las organizaciones nacionales e internacionales que lo soliciten.

Como se indicaba más arriba, pocos componentes del PCI se circunscriben a un único ámbito, pero pueden servir para orientar su clasificación y facilitar así la gestión y salvaguarda, aunque todos ellos formen parte de hechos sociales totales, en continua interconexión. La mayoría de los Estados distinguen ámbitos que difieren en mayor o menor grado de la lista de cinco ámbitos que propone la Convención. En nuestro país, también algunas CCAA han optado por crear sus propios ámbitos, adaptados a sus circunstancias y características territoriales.

El Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial amplió y detalló en 2011 la propuesta de ámbitos de UNESCO. Podemos encajar la mayor parte de los valores del Carnaval en el ámbito B:

Creencias relacionadas con los orígenes del universo y del mundo, los seres que los pueblan, sus localizaciones, sus fuerzas y poderes, etc. Creencias relacionadas con el origen y vicisitudes de los pueblos. Creencias vinculadas a los lugares sagrados, determinadas montañas, cuevas, árboles, lagos, mares... Creencias relacionadas con seres sobrenaturales, su naturaleza e influencia en los seres humanos. Rituales del ciclo de la vida: ritos de pubertad, cortejo, noviazgo, matrimonio, boda, concepción, embarazo, parto, nacimiento, defunción y formas de duelo. Rituales y solemnidades ocasionales. Rituales de la vida cotidiana. Rituales del ciclo anual o de periodización más larga. Especial relevancia tienen por su complejidad y capacidad aglutinadora de elementos culturales los rituales participativos, tanto los relacionados con el trabajo y sus actividades, como los específicamente festivos, sean de carácter profano o religioso o ambas cosas (ESPAÑA. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011:15).

Como herramienta de salvaguardia del PCI imbricada en el Plan Nacional encontramos desde 2018 las Ayudas en régimen de concurrencia competitiva para proyectos de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

El Ministerio de Cultura y Deporte, a través de la Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, gestiona la convocatoria anual de Ayudas en régimen de concurrencia competitiva para proyectos de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Estas Ayudas están dirigidas a personas jurídicas sin ánimo de lucro del sector público o privado, entre las que se encuentran organizaciones que a menudo agrupan a las y los protagonistas del PCI: ayuntamientos, diputaciones, mancomunidades y otros entes locales, asociaciones e instituciones sin fines de lucro, universidades y entidades dependientes de comunidades autónomas.

El objetivo de las Ayudas es favorecer la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en España, especialmente aquel que se encuentre en situación de peligro o vulnerabilidad y el reconocido como PCI por la normativa de Patrimonio Cultural. Pretenden,

así mismo, apoyar proyectos de conocimiento, transmisión y difusión del PCI, priorizando aquellos que sirvan de marco de actuación a un conjunto de bienes, que planteen soluciones que contribuyan a mejorar la sostenibilidad y las capacidades de gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial a nivel general, así como los que ayuden a fomentar la función social del PCI.

En el marco de estas Ayudas se han cofinanciado varias iniciativas relacionadas con el Carnaval, entre las que encontramos el Proceso participativo para la investigación y posterior generación de contenidos sobre el antrujo de Velilla de la Reina (León), realizado en 2020. El proyecto, impulsado por el Ayuntamiento de Cimanos del Tejar, municipio de la provincia de León, en la Comunidad Autónoma de Castilla y León, se enmarca en una labor de investigación en profundidad de lo que la comunidad del municipio de Velilla de la Reina considera de importancia en relación a la festividad del Antrujo (carnaval) que se celebra en su localidad, de alto valor patrimonial, además de analizar su relación con otras manifestaciones festivas similares del noroeste español y nordeste portugués. El Antrujo es el ejemplo de carnaval tradicional de corte medieval, por su carácter popular y el valor ritual que ostenta, más reconocido de la provincia de León. Los objetivos, lejos de pretender orientarlos hacia un fin académico acerca de la manifestación, pasan por exponer aquellos elementos del Antrujo con los que en la actualidad se identifican los protagonistas de su tradición.

Los objetivos del proyecto fueron identificar cómo viven y sienten el ritual los diferentes actores, así como los elementos inmateriales del Antrujo tales como emociones, sentimientos, significados o sensaciones, así como identificar sus acciones rituales, los personajes, los objetos y los instrumentos que permanecen vivos y que los protagonistas del ritual consideran de relevancia para mostrar al público exterior en el futuro Museo. Para ello, el Ayuntamiento de Cimanos del Tejar, a raíz de la subvención recibida por parte de la Excelentísima Diputación de León, a través del Consejo Rector del Instituto Leonés de Cultura, para la rehabilitación de la Iglesia de San Pelayo, situada en la localidad de Velilla de la Reina, decidió ubicar en esta instalación el Museo Transfronterizo de la Máscara Ibérica. La propuesta museológica, en términos de difusión, promoción y transmisión, y en claro compromiso con los objetivos planteados, acoge un trabajo dividido en tres líneas de acción: investigación documental sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial del Antrujo de Velilla de la Reina; recopilación de manifestaciones festivas que tienen la máscara como protagonista; y estrategia de marketing de contenidos y documentación.

2.3. ÁMBITO AUTONÓMICO

Abordaremos por último el bloque autonómico, comenzando por un repaso sobre el tratamiento que el PCI recibe en la normativa de las Comunidades Autónomas. La legislación autonómica sobre PCI sorprende en ocasiones por sus fechas: ya había leyes de Patrimonio Cultural que lo incluían en los años 90, cuando todavía faltaba tiempo para que la UNESCO utilizara el término «inmaterial» y para que legislara sobre él. En la legislación autonómica existe un baile de adjetivos entre 'Cultural' e 'Histórico'. Aparentemente puede parecer aleatorio, pero a menudo es la presencia del Patrimonio que nos ocupa, el Inmaterial, la que marca la diferencia. En ocasiones la elección de uno u otro viene explicada en el preámbulo de la Ley. Frecuentemente da la sensación de que los bienes materiales, tanto muebles como inmuebles están recogidos en la palabra «Histórico», mientras que en «Cultural» se incluyen los bienes intangibles. Aunque en el contexto internacional se usan ambos adjetivos indistintamente, este hecho ya advierte de cómo el Patrimonio Inmaterial ha cambiado el concepto y la regulación del Patrimonio Cultural.

No obstante, y aunque todas las leyes incluyen el Patrimonio Inmaterial y sus características y crean un marco normativo para su desarrollo, las estrategias de salvaguarda, salvo excepciones, no están muy detalladas: la mayor parte de las normas nada dicen de estrategias de salvaguarda básicas para el PCI como la configuración de inventarios o la difusión, de las que hablaremos más adelante (Martínez Sanmartín, 2011). Tomaremos como ejemplo la Ley 12/2002, de 11 de julio, de Patrimonio Cultural de Castilla y León, que aborda el Patrimonio Cultural Inmaterial en los siguientes términos:

CAPÍTULO I Del patrimonio etnológico

Artículo 62.- Definición.

1. Integran el patrimonio etnológico de Castilla y León los lugares y los bienes muebles e inmuebles, así como las actividades, conocimientos, prácticas, trabajos y manifestaciones culturales transmitidos oral o consuetudinariamente que sean expresiones simbólicas o significativas de costumbres tradicionales o formas de vida en las que se reconozca un colectivo, o que constituyan un elemento de vinculación o relación social originarios o tradicionalmente desarrollados en el territorio de la Comunidad de Castilla y León.

2. Se consideran incluidos en el patrimonio etnológico de Castilla y León aquellos bienes muebles o inmuebles, relacionados con la economía y los procesos productivos e industriales del pasado que se consideren de interés de acuerdo a lo referido en el artículo 1.2 de esta ley.

Artículo 63.- Medidas de protección.

1. La protección de los bienes del patrimonio etnológico de Castilla y León se realizará declarándolos o inventariándolos con arreglo a lo previsto en esta Ley.

2. En el acto administrativo por el que se acordó la citada declaración o la inclusión en el Inventario se establecerán las normas específicas de protección de los valores que hubiese determinado la resolución adoptada.

3. Cuando los bienes etnológicos inmateriales estén en riesgo de desaparición, pérdida o deterioro, la Consejería competente en materia de cultura promoverá y adoptará las medidas oportunas conducentes a su estudio, documentación y registro por cualquier medio que garantice su transmisión y puesta en valor (Castilla y León, 2002).

Las Leyes de Patrimonio Cultural o Histórico de las CCAA respetan en su mayoría el modelo de tres niveles de protección que fijó la Ley de Patrimonio Histórico Español: los bienes no registrados, los bienes de grado medio y los más relevantes, los Bienes de Interés Cultural (grados pensados, como he apuntado antes, para los bienes culturales de carácter material) (Querol Fernández, 2009).

A pesar de que la LPHE atribuía las competencias de declaración a la AGE, desde el año 1991 la declaración de los BIC es responsabilidad de las Comunidades Autónomas. En nuestro país están declaradas Bien de Interés Cultural Inmaterial varias manifestaciones relacionadas con el carnaval, como las mascaradas de invierno de Cantabria, o los Carnavales de Lantz y de Ituren y Zubieta en la Comunidad Foral de Navarra. En Castilla y León también están declaradas BIC las mascaradas, que se presentan de la siguiente manera:

Las Mascaradas en Castilla y León, objeto de esta declaración constituyen un conjunto excepcional, diverso y complejo de manifestaciones y rituales festivos que se celebran en pequeñas comunidades rurales de nuestra comunidad, en las que la máscara se configura como elemento central e identificador de un personaje ritual que interviene en las distintas escenificaciones o representaciones de carácter teatral, interactuando con otros personajes, con los vecinos y con los espectadores que asisten a la festividad.

La transmisión oral, la identidad de los miembros de una colectividad, las acciones que se representan, los personajes que intervienen, la indumentaria y objetos utilizados, la música, los sonidos, el espacio en el que se desarrollan, el marco temporal, el protagonismo de la comunidad, la diversidad de símbolos y significados, la pervivencia a lo largo de la historia y la vitalidad actual, hacen de las Mascaradas unas manifestaciones culturales de alto valor patrimonial (Castilla y León, 2021).

3. EL FUTURO DEL CARNAVAL COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Las manifestaciones culturales inmateriales propias del periodo de Carnaval son verdaderamente heterogéneas, teniendo en cuenta lo variable de la fecha de inicio, los agentes implicados, las características y las formas de expresión. Este hecho, lejos de suponer un problema, constituye un interesante reto para su salvaguarda.

A la hora de establecer cualquier estrategia de gestión y protección, es imprescindible conocer las particularidades de cada uno de los bienes a través de su documentación. De acuerdo con las propuestas del expediente de declaración como Manifestación Representativa del PCI del Carnaval en España, podría ser conveniente desarrollar, a través de metodología antropológica, un inventario (periódicamente actualizado) de las manifestaciones culturales inmateriales de Carnaval y las mascaradas en España, de modo que se pudieran cruzar los datos, actualizar la documentación de décadas pasadas y eliminar estereotipos que pudieran actuar en contra de la especificidad de estos bienes tan diversos. A raíz de este proceso de recopilación y registro, podría llevarse a cabo una serie de actividades de difusión, como la producción de documentales etnográficos o el desarrollo de acciones de fortalecimiento que integraran a grupos en principio ajenos a la fiesta en algunos pueblos, como población migrante o infantil.

BIBLIOGRAFÍA

- CABO, Elisa de (2009), «Reconocimiento del Patrimonio Inmaterial: "La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial"», *Patrimonio Cultural de España*, n.º 0, pp. 145-156.
- GONZÁLEZ CAMBEIRO, Sara (2014), «La salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial a través de su declaración como Bien de Interés Cultural», *Patrimonio Cultural y Derecho*, n.º 18, pp. 111-126.
- GONZÁLEZ CAMBEIRO, Sara y M.ª Ángeles Querol (2014), *El Patrimonio Inmaterial*, Madrid, Catarata.
- GONZÁLEZ CAMBEIRO, Sara (2015), La salvaguarda del patrimonio inmaterial en España, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38177/1/T37405.pdf>
- MARTÍNEZ SANMARTÍN, Luis Pablo (2011), «La tutela legal del patrimonio cultural inmaterial en España: valoración y perspectivas», *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, vol. 1, n.º 7, pp. 123-150. Disponible en: <https://revistasocialesyjuridicas.files.wordpress.com/2011/11/07-tm-10.pdf> [Consulta: 21/12/2022]
- QUEROL FERNÁNDEZ, M.ª Ángeles (2009), «El tratamiento de los bienes inmateriales en las leyes de Patrimonio Cultural», *Patrimonio Cultural de España*, n.º 0, pp. 71-107. Disponible en: <https://en.calameo.com/read/000075335691c90f104cc> [Consulta: 21/12/2022]

PLANES, PROGRAMAS Y TEXTOS NORMATIVOS

- ANDALUCÍA. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH). *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*: <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmaterial/230944/almeria/cuevas-del-almanzora/las-mascaras-en-el-carnaval> [Consulta: 28/02/2023]
- CASTILLA Y LEÓN. Ley 12/2002, de 11 de julio, de Patrimonio Cultural de Castilla y León. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 183, de 1 de agosto de 2002. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2002/BOE-A-2002-15545-consolidado.pdf> [Consulta: 21/12/2022]
- CASTILLA Y LEÓN. BOCYL. Resolución de 26 de marzo de 2021, de la Dirección General de Patrimonio Cultural, por la que se incoa procedimiento para la declaración como Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial de las Mascaradas en Castilla y León. <https://bocyl.jcyl.es/html/2021/04/07/html/BOCYL-D-07042021-23.do> [Consulta: 21/12/2022]
- ESPAÑA. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2011) Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Madrid. Disponible en: https://oibc.oei.es/uploads/attachments/182/CULTURA_INMATERIAL.pdf [Consulta: 21/12/2022]
- ESPAÑA. Jefatura del Estado. Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 126, de 27 de mayo de 2015, pp. 45285 a 45301. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2015/BOE-A-2015-5794-consolidado.pdf> [Consulta: 21/12/2022]

ESPAÑA. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. BOE. Real Decreto 383/2017, de 8 de abril, por el que se declara el carnaval como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, pp. 28897 a 28898. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-4007 [Consulta: 21/12/2022]

UNESCO (1989) Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular. Conferencia General, 25.ª reunión. París, 17 de octubre-16 de noviembre. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000084696_sp_a/PDF/084696spab.pdf.multi.page=252 [Consulta: 21/12/2022]

UNESCO (2003) Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. París, 17 de octubre. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa/PDF/132540spa.pdf.multi [Consulta: 21/12/2022]

UNESCO (1992-2022). «El carnaval de Podence, celebración del fin del invierno», inscrito en 2019, Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-carnaval-de-podence-celebracin-del-fin-del-invierno-01463> [Consulta:28/02/2023]

PASIÓN POR LAS MÁSCARAS: DE LO POPULAR A LA POST-VANGUARDIA EN EL SUR

PASSION FOR MASKS: FROM THE POPULAR TO THE POST-AVANT-GARDE IN THE SOUTH

José Antonio González Alcantud

Universidad de Granada

Resumen: Nuestro punto de vista será el de la antropología del arte, una subdisciplina etnográfica de poco predicamento entre los antropólogos, y mucha más entre los historiadores del arte, donde se suele hablar ahora habitualmente de un «giro etnográfico». A partir de presupuestos como «fantasma», y «alteridad», haremos un recorrido por la presencia de la máscara vinculada a culturas sureñas. Comenzaremos con la presencia de la máscara *nègre* en el andaluz Pablo Picasso, y en general en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. ¿Expresión cultural y/o recreación formal?, sería la pregunta. En segundo lugar, a través de diversas manifestaciones culturales, y más en particular del ejemplo etnográfico del carnaval de Alhama de Granada, abordamos la relación de las máscaras de carnaval con la alteridad en una sociedad desencantada de la relación con lo maravilloso y con la cultura sacrificial.

Palabras clave: giro antropológico del arte; máscara; carnaval; vanguardia; Picasso; Alhama.

Abstract: Our point of view will be that of the anthropology of art, an ethnographic subdiscipline of little predicament among anthropologists, and much more among art historians, where it is now customary to speak of an «ethnographic turn». Based on assumptions such as «ghost» and «otherness», we will make a tour through the presence of the mask linked to southern cultures. We will begin with the presence of the *nègre* mask in the Andalusian Pablo Picasso, and in general in the artistic avant-gardes of the early twentieth century. Cultural expression and/or formal recreation, would be the question. Secondly, through various cultural manifestations, and more particularly the ethnographic example of the carnival of Alhama de Granada, we approach the relationship of carnival masks with otherness in a society disenchanting with the relationship with the marvelous and with the sacrificial culture.

Keywords: anthropological turn of art; mask; carnival; avant-garde; Picasso; Alhama.

Hace muchos años, unos treinta, en época anterior al hipercontrol actual de la globalización, que ha transformado todo, incluso nuestra relación de alteridad, fui invitado a Cádiz, la ciudad marítima del Carnaval, a impartir la conferencia inaugural del congreso de peñas carnavaleras. Allí hablé justo de alteridad y carnaval (González Alcantud, 1998). Ha llovido mucho desde entonces y merece la pena volverlo a contemplar a través de las máscaras en tiempo globalizador. Vaya por delante que a pesar de los cambios epocales, cinco lustros después, y en un contexto muy diferente, me vengo a reafirmar en una hipótesis de fondo: aunque constatemos que aquí y ahora se han resignificado con la sociedad transparente y controladora, sigue existiendo un fondo común con sus funciones básicas relacionadas con la alteridad. En ese, sentido, la relación con la máscara siempre tiene algo de psicoanalítica. Relataba el escritor japonés Yukio Mishima de su primera experiencia teatral:

De entre los quimonos de mi madre elegí el más vistoso, el de más vivos colores. Escogí una faja con rosas escarlata pintadas al óleo, y me la enrosqué, dándole qué sé yo las vueltas a la cintura, tal como hacen los bajás de Turquía. Me cubrí la cabeza con crespón de China. Se me sonrojaron de placer las mejillas cuando me puso ante el espejo y vi que el improvisado tocado que me había puesto en la cabeza se parecía al de los piratas de *La isla del tesoro*. Pero mi trabajo no había terminado ni mucho menos. Lo que yo ansiaba, y esa ansia embargaba mi cuerpo entero, era tener las apariencias propias del creador de misterios. Me puse en la faja un espejo de mano, con mango, y me empolvé levemente la cara (1985: 20-21).

De esta guisa el jovencísimo Mishima, vestido de máscara, acude al salón de la casa donde provoca la hilaridad de los huéspedes, pero también la sutil tristeza de su madre. Es el peligro de la «máscara», capaz de desvelarnos a través de su presencia los mayores misterios del alma humana. La máscara no enmascara, pues, sino que desvela. Nos abre a nuevas percepciones.

El canario César Manrique (1919-1992) fue un artista polifacético de amplio impacto mediático, que modeló en cierta forma la isla de Lanzarote, dejando su impronta en el paisaje culturizado. Hasta el punto que he oído sobre-nombrar a la isla, por la huella indeleble que dejó en ella, «Lanzarote de César», enfatizando con esto la identificación entre lugar y artista. Manrique había participado en la guerra civil como voluntario en el bando nacional y según se dice en sus biografías cuando esta finalizó fue a casa de sus padres en Arrecife y en la azotea quemó el traje militar, y haciéndole una suerte de conjuro dijo que no quería volver a contemplar las atrocidades del arte de Marte. Un gran testero de su fundación actual en Lanzarote la ocupan las máscaras (fig. 1). Está en la línea con la tradición que atribuye a las vanguardias del siglo XX el «descubrimiento» de las máscaras de cualquier latitud. Porque para las vanguardias del siglo XX la más-



Figura 1: Fundación César Manrique. Lanzarote. Foto: José Antonio González Alcantud.

cara es la expresión misma de la alteridad y del misterio. Si como señalaba Emmanuel Lévinas la alteridad es el misterio de los otros (Lévinas, 1993), la máscara es su expresión plástica más acabada. El antropólogo nazi Georges Montandon cuando, en los años de la ocupación alemana de París, se planteaba la pregunta de cómo se podía reconocer a un judío, se contestaba: «por la máscara». Con ello nos indicaba intuitivamente que el único camino para conocer el secreto del otro es la máscara. Para redondear el asunto, un buen amigo, Ignacio Guarderas, me planteaba en un diálogo justo tras visionar una película suya titulada *La máscara de cristal*, sobre un sujeto de un orfanato mexicano que no sabemos si ha inventado su propia biografía, que no debemos pretender conocer al otro, sólo podemos éticamente procurar dialogar con él. Todo debate en torno a la máscara acaba recalando en lo más íntimo, como en Mishima, y sobre lo íntimo no tenemos derechos.



Figura 2: Soy Cuba. Fotograma: Mijáil Kalatózov.

En *Soy Cuba* la película icónica de 1962 de Mijáil Kalatózov las máscaras aparecen en un cabaret en el momento de un pseudo-ritual (fig. 2), en el que el dramatismo lo pone la canción del intérprete cubano, mientras las bailarinas rodean a tres visitantes norteamericanos, no exentos de alguna sensibilidad artística, como aquel, que ajeno a los tratos de sus compañeros, se distrae dibujando a las prostitutas. Entonces entendemos que la máscara no sólo es una manifestación de la alteridad íntima, a la que sin lugar a dudas interpela, sino que es una puesta en escena del *self* como ritualidad colectiva.

Entre las gentes del Sur mediterráneo, desacralizado, las máscaras no han sido su pasión extendida, como en las sociedades tradicionales africanas u oceánicas, marcadas

por lo ritual en sociedad. Aun y así tenemos hermosos y poderosos ejemplos de presencia de las máscaras. En la cerámica griega clásica hallamos representados numerosos ejemplos de la potencia de la máscara, así como en las pinturas (figs. 3 y 4). Según Jean-Pierre Vernant las máscaras griegas serían figuras de la alteridad asumidas por los jóvenes; por ejemplo, en los cultos de Artemis (Vernant, 1990: 2006). En el teatro griego poseen las máscaras un estatuto particular muy relacionado con la teoría de la *mimesis* dramática, como veía Aristóteles en su *Arte Poética*. Hoy día, sin embargo, no encontramos grandes performances públicas de máscaras, como no sea el carnaval veneciano. Incluso podríamos aseverar que la máscara ha sido arrinconada por la marioneta, que más fácilmente induce a encarnar en calidad de semi-autómata la realidad del mundo moderno a partir del siglo XVIII (González Alcantud, 2021a). En definitiva, la máscara en las sociedades del «desencantamiento del mundo», han perdido buena parte de su función ritual, y han devenido objetos estéticos, suerte de exorno vacío de su significación primigenia sacrificial y festiva.



Figura 3: Pintura pompeyana. Museo de Nápoles. Foto: José Antonio González Alcantud



Figura 4: Pintura pompeyana. Museo de Nápoles. Foto: José Antonio González Alcantud

Inspiración estética que nos conduce hasta las vanguardias históricas de principios del siglo XX. El artista andaluz Pablo Ruiz Picasso, natural de Málaga, transterrado en París, tomará, desde su estancia parisina, las máscaras africanas como fuente de su inspiración al inicio del cubismo. Recordemos cuales fueron los pasos para el descubrimiento de las máscaras «negras». Hemos de subrayar que en esta negritud se confundían lo africano y lo polinesio sin distinciones, sin más exactitud etnográfica. El pintor Maurice Vlaminck, miembro del grupo *fauves* narró de esta manera el encuentro con la escultura *nègre*: mientras tomaba un café en Argenteuil, en París, un día de 1905, observa en una estantería del bistró tres esculturas cubiertas de ocre rojo. Indaga sobre ellas, y le informan que eran de Dahomey y de Costa de Marfil. A raíz de este descubrimiento Vlaminck, junto a otro pintor del grupo, André Derain, comenzará a visitar con asiduidad el museo etnográfico de Trocadero, indagando en la estatuaria producto de las expediciones y exposiciones etnográficas coloniales (González Alcantud, 2007). Tras el botín obtenido en África habían sido exhibidas en las exposiciones universales de 1889 y 1900, y luego de 1937, así como en la colonial de 1931, cuando la estrella del colonialismo era ascendente.

Años después, el crítico Jean Laude interpretará de esta manera la presencia de la máscara «negra» en su contacto con la vida parisina, otorgándole el definitivo discurso misterioso a través del exotismo: «El ser y todas las características han sido dadas de una sola vez por Dios. La máscara no es un hombre, sino un espíritu, modelo inmutable y ejemplar que el tiempo no puede alcanzar y en el que el hombre no puede deslizarse» (Laude, 1968: 176). Se trata de una apreciación exótica de la máscara, dotada esta de una intemporalidad depositaria de unos saberes hurtados, a pesar de la violencia colonial, a los europeos. Es la visión que compartían pintores como Derain, y la mayor parte de los artistas interesados por el arte *nègre*, ante una máscara *fang*. Veían su exotismo, y hurgaban en el horizonte del primitivismo, centrándose en ella como portadora del misterio (Rubin, 1987: 13).

Empero la problematización suscitada no quedaba reducida al exotismo. El problema generado por las máscaras africanas siguió acuciando a los críticos: ¿Se trata de una búsqueda formal, o iba más allá y era un cuestionamiento de fondo de la estética occidental, una suerte de vuelta a los orígenes? ¿Daba, por lo demás, un giro «popular» al arte, alejándolo de su aristocratización creciente a través de su inasible espiritualización?

La primera lectura de la apropiación por Picasso de las máscaras la somete al dictado del exotismo triunfante en una Europa en pleno proceso de colonización del continente africano. R. Goldwater insiste en que este, al igual que sus compañeros de generación actúan por emociones expresionistas y primitivistas ante el descubrimiento de *l'art nè-*

gre. Por lo cual, Picasso, seguiría el criterio general de la época, bajo una distorsión «romántica», y por ende emocional (Goldwater, 1986: 252). Ahora bien, esta conclusión sencilla no agota nuestros interrogantes.

En 1987 yo presentaba mi tesis doctoral sobre el exotismo en las vanguardias artísticas (González Alcantud, 1989), y me hacía estas mismas preguntas sobre el fenómeno del primitivismo, sorteando grandes dificultades con los materiales a mi alcance. El mismo año el MOMA neoyorkino, sin que yo lo intuyese siquiera, se celebraba una tremenda y exhaustiva exposición sobre el primitivismo en el arte contemporáneo. Su coordinador William Rubin, se pregunta en el artículo que sobre Picasso que le correspondió hacer a él en el espectacular catálogo, si este pintor, al cual ubica más en Barcelona que el sur andaluz, tuvo, como sostendrían algunos, una relación especial con el arte negro, por identificación racial, entre lo africano y sus ancestros ibéricos. Escribe: «Esta afinidad parecía tan fundamental que incluso dio lugar a un mito que atribuía a Picasso sangre africana, probablemente transmitida por antepasados moriscos españoles, una forma de asociar el cubismo con África que se aplicó retroactivamente a Cezanne» (Rubin, 1987:241). Ese carácter «racial» del gusto o inclinación por las máscaras nos hace sonreír visto desde hoy, y por ende carece de fundamento en la medida según la cual, en el medio cultural picassiano, de Málaga, Barcelona, o del cercano Magreb, que nunca conoció, no existe una cultura de la máscara tan extensa como la imaginada. Muy al contrario.

Y, sin embargo, hay un acierto sureño de Picasso, que no puede escapar a su dictado cultural, pero, por razones distintas a las esgrimidas por Goldwater, las máscaras sirven de inspiración para su propia creación a Picasso, que es un hombre creativo, que huye del canon establecido. Interpretando este sentido, hace años yo mismo sostuve en aquella tesis que luego fue libro, que en Picasso la máscara será «recreada y no imitada».

A ello hay que añadir que la mirada de Picasso sobre las máscaras, africanas, se sobrepone a la de las figurillas ibéricas, procedentes de España, expuestas en el Louvre al inicio de su fuga a París, y en cuya sustracción estuvo implicado. Este interés autóctono, por algo no exótico sino procedente de su propia tierra de origen, han hecho preguntarse sobre el fondo expresivo pretendido por el artista. Queda descartado, por lo tanto, que su interés por lo ibérico fuese por exotismo. De igual manera, Picasso negaría la seducción exotista, con su oposición al orientalismo –al fin y al cabo, Andalucía era objeto del orientalismo–, frente a su compañero generacional Henri Matisse que seguía cultivando el género, aunque modernizándolo en las apariencias (González Alcantud, 2021b: 421–430; Ben Jelloun, 2012). Oposición, por lo tanto, a la seducción exotista por parte de Picasso.

Entonces, ¿qué encuentra Picasso, de manera intuitiva en las máscaras? Los críticos se han planteado qué teoría sobre las mismas está detrás de su empleo en los rostros de las mujeres del prostíbulo de la calle Avignò de Barcelona. D. Legros se planteó esta pregunta en los ochenta, para llegar a la siguiente conclusión, tras comparar los rostros del cuadro *Les Demoiselles d'Avignò* y las máscaras africanas en las que se inspiraría Picasso: distingue en las máscaras africanas *zande* aquellas que se remiten a gente viva, y aquellas otras que son estereotipadas de los ancestros, y que tienen como finalidad causar temor en los espectadores. Considera que, con esta apropiación, Picasso se hace con la idea radical de despersonalizar a las jóvenes del burdel (Legros, 1985). No entraremos en la controversia de fondo inextricable, sobre la importancia del descubrimiento de Trocadero y la influencia sobre *Les Demoiselles...* (González Alcantud, 1989: 137-146). Hoy se sabe que el cuaderno escolar llamado «número 7» de Picasso donde en ciento veinte páginas «reglées» hace un buen número de dibujos que precederán a *Les Demoiselles...* el pintor, está influido por la cultura popular del abigarramiento de los *castellers* catalanes, por la escultura ibérica, y por la escultura negra del museo de Trocadero. Está, además, interesado no tanto por el exotismo de las máscaras como por las formas simples, cúbicas, etc. (Carmona, 2010), es decir por una búsqueda formal que no deja de tener su carga expresiva. Jean Laude se da cuenta de esta revolución copernicana operada por Picasso, que incluye en su arte, a partir de 1910, la cuarta dimensión cubista. Todos no eran exotistas, en definitiva, como Guillaume Apollinaire y Carl Einstein demostrarían en el terreno de la crítica.

Guillaume Apollinaire, primer teórico del nuevo estilo cubista, pudo de en esa línea en 1913 llegar a esta conclusión visionaria: «La *cuarta dimensión* no ha sido más que la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de gran número de jóvenes artistas al mirar las esculturas egipcias, negras y de Oceanía, al meditar las obras de ciencia, al esperar un arte sublime» (Apollinaire, 1964:22). No era, para Apollinaire, el exotismo sino la nueva estética lo que envolvía la mirada cubista sobre las máscaras. Carl Einstein, el teórico anarquista y antiestablishment, cuando trata tempranamente, en 1915, en su libro igualmente pionero, *Negerplastik*, de la comprensión del arte negro, fuera del circuito exótico-comercial, llega a la convicción de que las tres dimensiones de la escultura yoruba y del Benin, incluidas las máscaras, eran una solución original, propia, a la relación entre arte y mito. Relación que inicialmente no estaba al alcance de los occidentales, para entender el arte africano en toda su profundidad. En este orden, la relación con la religión se impone, y libera a las máscaras de un evolucionismo que procuraba encasillarlas en «lo primitivo»:

Lo que caracteriza la escultura negra –escribe C. Einstein– es una fuerte independencia de las partes; también esto está condicionado por la religión. La orientación de

estas partes no está fijada en función del espectador, sino en función de ellas mismas; son sentidas a partir de la masa compacta y no en un distanciamiento que la debilitaría (Einstein, 2002: 41).

De ahí la convergencia, siempre marcada por la paradoja, con la tendencia del artista contemporáneo que «no actúa sólo sobre una forma pura», sino que «la siente todavía como oposición de su historia anterior», de manera que la «necesaria crítica refuerza el carácter analítico» (Einstein, 2002:39). La convergencia con el lenguaje formal y mítico de la máscara africana, y más en general de la escultura, por parte de los artistas europeos, tendría la fuerza de una renovación plástica, en sus fuentes primigenias, siempre «religiosas» y «paganas», agotado para ellos el lenguaje estético procedente del cristianismo, y más específicamente del catolicismo, que los simbolistas al estilo Maurice Denis habían deseado recrear en el fin de siglo.

Uno de los parámetros que quedan cuestionados por la irrupción inquietante de la máscara *nègre* será la perspectiva. El cubismo puede de esta manera asumir el nuevo lenguaje por la parte formal. El poder de la máscara se impone, porque procede de un lenguaje ancestral, relacionado con el rito sacrificial. «La máscara sólo tiene sentido si es inhumana, impersonal; es decir, cuando es constructiva y libre de toda experiencia del individuo. Incluso es posible que honre la máscara como una deidad cuando no la lleva puesta». La máscara sería, según Einstein, «el éxtasis inmovilizado, quizá, también, el medio, siempre a punto, para estimular el éxtasis puesto que refleja el rostro del poder o del animal adorado» (Einstein, 2002: 57). Todo ello forma parte de la supremacía de la religión estética, de fundamento pagano, que se sobrepone a toda abusiva idea religiosa como tal, alimentada por los monoteísmos. Por eso resulta que, para los espectadores, las máscaras de las *Demoiselles...* son hetairas, que en cierta forma representan no tanto la alteridad humana, aquilatada a la relación con el misterio del otro, como a la alteridad divinal, fuera del contexto del templo, vehiculadas a través de lo estético (González Alcantud, 2015).

Al margen de equívocos o distorsiones como la anterior, que tendía a primitivizar la propio Picasso, al que se llegó a atribuir un genio local propicio a la cultura de la máscara, hemos de tener presente el debate en sí de la perspectiva, y la razón visual clásica, que estaba puesta en cuestión con la resurgencia de las máscaras. La obra de Erwin Panofsky, el célebre historiador del arte del círculo de Aby Warburg, propicio a hacer una historia antropológica de las imágenes (Didi-Huberman, 2009), debe ser destacada. Su libro *La perspectiva como forma simbólica*, de 1927, situó en la diana la conquista de la perspectiva en tanto núcleo duro de la estética occidental, como una evolución lógica del arte en la escala evolucionista. La perspectiva tiene una dimensión moral, como mostró Leibniz, ya que razona este que, si Dios es un geómetra, la máxima expresión

de su omnipresencia sería la perspectiva geométrica (Damish, 1993: 68). La perspectiva antropologizada en el Renacimiento sólo se adquiere con la lejanía del espectador, o con una suerte de autoengaño óptico, como bien mostró Panofsky en su obra. Escribe Panofsky: «La concepción perspectiva, bien sea valorada e interpretada en el sentido de la racionalidad y el objetivismo, bien en el sentido de la contingencia y el subjetivismo, se funda en la voluntad de crear el espacio figurativo [...] a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual empírico» (Panofsky, 1973: 55). El símbolo, tan querido en una parte importante de la antropología, se impone a través del kantismo en la conformación del punto de vista antropológico, que en paralelo había dado su mayor resultado en la obra de Ernest Cassirer *La filosofía de las formas simbólicas*, entre 1923 y 1925. Por lo demás, la adquisición artificiosa del símbolo, sería parte de un proceso civilizatorio, en lo más alto del cual estaría la perspectiva renacentista. Quedaba así excluida cualquier estética que nos estuviese sujeta a la perspectiva renacentista.

Varios años antes de Panofsky y de Cassirer, en 1920, un sabio ruso, Pável Florenski, previendo premonitoriamente la corrección que aportaría a la razón simbólica la dimensión puramente etnográfica, se había hecho la pregunta sobre «la falta» de perspectiva lineal en los íconos rusos, a los que comúnmente se adjudicaba un primitivismo. Llegó a la conclusión de que se trataba de una «perspectiva invertida», para cuya justa comprensión hacía falta acudir a la mirada de la cultura popular. Según Florenski, todo el intento de introducir la historia del arte en una perspectiva que él llama «kantiana», deriva de la concepción cartesiana del mundo, y choca con esa realidad otra que representan las culturas medievales. La diferencia que observa Florenski es entre el mundo de la apariencia, representado por la perspectiva, y el de la verdad, encarnada temporalmente en los siglos llamados oscuros o medievales. Incluso, «harto» –así lo dice– de que se inferiorice a lo medieval, escribe que la perspectiva renacentista se parece a «un decorativismo que tiene como objetivo *no la verdad de la existencia, sino la verosimilitud de la apariencia*» (Florenski, 2005: 31).

Ahora bien, el desafío de la máscara no sólo es que cuestiona, como los íconos rusos, la perspectiva, sino también el estatuto de eternidad de la obra de arte. Frente a todo intento de fijación de las máscaras como objeto estético, siempre se interpone su efimeridad. Ello es perceptible en los usos de las máscaras dogon, por ejemplo. Los antropólogos Jean Rouch y Germaine Dieterlen, siguiendo los pasos de su maestro y predecesor Marcel Griaule, consiguieron alcanzar a ver el ritual del *sigi*, festival dogon de la palabra y la muerte, celebrado cada sesenta años, y que reunía gran cantidad de máscaras dogon, todas ellas espectaculares (Rouch & Dieterlen, 1974). La relación con las sociedades iniciáticas y el secreto prevalece en esta visión de la escuela de Griaule, que se prolonga en Rouch y Dieterlen, con el apoyo entre bambalinas del gran teórico

de la «ontología del secreto», Pierre Boutang, que estaba en complicidad con ellos. La opacidad del secreto sería protectora: «Queda que la oscuridad es positiva, protectora del ser y de su parecer» (Boutang, 1988:33). Un secreto, iniciático, pero también cósmico. Estas máscaras dogon representarían en la danza el mundo y sus cosmogonías al completo. Ogotemmêli, el informante de Griaule, le contesta a este:

Los bailarines, la sociedad de las máscaras, es la imagen del mundo entero. Porque todos los hombres, funciones, oficios, edades, extranjeros y animales son tallados como máscaras o tejidos como capuchas. La sociedad de las máscaras es el mundo entero. Y cuando se mueve en una plaza pública, baila el rumbo del mundo, baila el sistema del mundo (Griaule, 1987: 179-180).

Las máscaras, según Germaine Dieterlen, están pintadas con brillantes colores, y sus funciones mitológicas están relacionadas con la palabra y sus usos (Dieterlen, 1989). La máscara es, por consiguiente, un intermediador entre el secreto, la sociedad y la cosmogonía. Su espacio es axial, pero una vez utilizadas son abandonadas y/o escondidas en las grutas. De allí se las llevó la expedición Dakar Djibuti, encabezada por Griaule, «protegiéndolas» del abandono de sus creadores, para musealizarlas en el Musée de l'Homme, de París, y que fuese fuente de inspiración para las vanguardias, incluido Picasso.

Sin abandonar África, pero en el ámbito iconoclasta antfigurativo islámico, el llamado «carnaval bereber» de Marruecos ha suscitado la atención de los antropólogos. La cultura festiva carnalesca, concebida como una anti-estructura (Turner, 1988), no sería ajena a hegemonizada por lo islámico. Incluso, en Fez, capital religiosa del islam marroquí, la fiesta del «sultán de los tolba», inversión festiva del poder por los estudiantes coránicos, está asociada a una suerte de carnaval, por su dimensión de satirización temporal del poder (Hachim, 2016). La etnografía de época colonial del antropólogo finlandés Edward Westermarck, había relacionado el carnaval y sobre todo de la fiesta de la Achoura, con la teoría del sacrificio, de ahí la presencia frecuente de máscaras de cabra o carnero en estos rituales (Westermack, 1926:11 y ss.). Todo ello fue interpretado como «supervivencias» de una cultura, como la *amazigh*, previa a la irrupción del islam.

El abandono de esas teorías, basadas en las supervivencias culturales, con la llegada de la moderna antropología, que descarta toda pregunta por los orígenes para enfatizar las relaciones estructurales, la podemos ejemplificar con los trabajos de Abdallah Hammoudi, en el Atlas marroquí, entre los imazighen o bereberes, del grupo Ait Mizane. Desplaza el acento de las viejas teorías, según él vinculadas a la etnografía colonial, de las supervivencias paganas preislámicas. Su trabajo está relacionado con la idea de sacrificio, de la función social del rito sacrificial. Justifica que el ritual tiene que ver con al

sacrificio abrahámico, y con el paso de las edades, así con la evolución de lo monstruoso a lo plenamente humanizado. Pero, lo hace vinculándolo a los procesos descritos por Van Gennep de marginalidad ritual y reintegración a la vida adulta mediante ritos de pasaje (Hammoudi, 1993:99). Hammoudi habla de rituales de rebelión a propósito del carnaval Bilmawn o Bouljoud, lo cual entronca con la idea de antiestructura, antes invocada.

Todos estos casos, y muchos más, que podrían ser aducidos, nos hacen ver que el sur, o los sures, en plural, no está desprovisto de la pasión por las máscaras, muy al contrario. Si rastreamos en el pasado mediterráneo, antes de la partición islam/cristiandad, comprobamos que la máscara fue vinculada al concepto de imitación que procede del teatro griego. El tema es antiguo, ya que está en Aristóteles, quien escribe en el *Arte poética*:

El imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las mismas noticias. Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres (Aristóteles, 1976: 31).

En el teatro de la Antigüedad griega la máscara representaría una versión primigenia del Otro en esa línea de interpretación de la mimesis (Calame, 1989). Si bien esta afirmación aún esconde muchas preguntas, en torno sobre todo al sentido de la alteridad, y su relación con lo sacrificial, y hasta con el humor festivo. El debate no está cerrado.

Tratando de su fenomenología, de la mano de Roger Caillois, podemos corroborar que en la máscara existe *un efecto enmascarante*: primero, es un camuflaje que supone una desaparición del verdadero rostro; segundo, es un travestismo, y, por tanto, una imitación; y finalmente, es una intimidación, que nos devuelve al terror (Caillois, 1960). Todo ello nos conduce al vértigo. Caillois considera que la máscara encierra un gran enigma humano, que podríamos relacionar con la experiencia infantil del mencionado Mishima, y que tiene un efecto en la posesión de quien la porta y el terror de quien la sufre. Es una *mimicry*, o imitación, «que desemboca en el vértigo». Y el vértigo conlleva estados de excitación: «Este uso va acompañado de experiencias de posesión, de comunión con los antepasados, los espíritus y los dioses. La máscara provoca en quien la porta una exaltación pasajera y le hace creer que sufre una transformación decisiva». Del lado contrario, de quien la emplea escribe: También hay una simple embriaguez de difundir el terror y la angustia. Sobre todo, esas apariciones del más allá actúan como un primer mecanismo de gobierno: la máscara es institucional» (Caillois, 1986:160-161).

Sin necesidad de continuar por los arcanos insondables del teatro clásico y el significado de la combinatoria mimesis / alteridad, acudamos a la reinterpretación del mito

y del uso de la máscara ritual que hizo Pier Paolo Pasolini en su filme *Medea*, de 1969. Pasolini estuvo muy interesado por la antropología de su tiempo, e incluso había publicado incluso unos volúmenes sobre la poesía popular italiana. Aunque el resultado no fue óptimo, ya que, se ha escrito, que «Pasolini amó la antropología; al contrario de los antropólogos de esta generación no han amado a Pasolini» (Sobrero, 2015: 80). Con ese bagaje «antropológico» Pasolini supo interpretar del sacrificio primitivo del Mediterráneo presente en la tragedia *Medea*. La hará rodando la película en el medio troglodítico de la Capadocia turca. En el momento del sacrificio canibal del hombre dios las máscaras ocupan un protagonismo estelar.

Desde un punto de vista más cerebral, representado por el estructuralismo antropológico, sin embargo, las máscaras significan algo menos sacrificial, y por ende menos ritual, acaso. La antiestructura se reintegraría a la estructura. Según Lévi-Strauss, en las sociedades regidas por el parentesco o el sistema de alianzas clánicas, la máscara es expresión de esas alianzas, a través de lo totémico.

Para dar cuenta del origen de las máscaras –escribe–, los Kwakiutl [el pueblo amerindio que en la frontera canadiense en sus fiestas destruía sus bienes más preciados] tendrán dos tipos de narraciones: las unas francamente míticas, las otras de carácter más legendario. Conformes a groso modo con la verdad históricas, estos últimos relatos se relacionan con las alianzas concluidas con los Comox (Lévi-Strauss, 1979:47).

O sea, que no existiría sólo una performance sacrificial en el uso de la máscara volcada a la expresividad ritual, con su paroxismo de la *mise-en-scène*, sino una estructural funcionalidad tramada en el parentesco y en las alianzas, más frías y mecánicas, pero más ciertas. Interpretación no tan llamativa, pero probablemente más cercana a la realidad antropológica.

Ahora bien, ¿cómo interpretar hoy, en un mundo desencantado de lo maravilloso, donde los focos lo alumbran todo, la persistencia de las máscaras? En el mundo de la postmodernidad no existe esa cultura sacrificial, de relación con lo otro, representado por la divinidad en todas sus formas, sino con la alteridad de la que son portadores los humanos. Aunque estamos en el mundo del desencantamiento de lo maravilloso, «el porvenir es lo otro», y «la relación con el porvenir es la relación misma con lo otro» (Lévinas, 1993:117). Pero lo otro no es lo divino sino los humanos en sí.

Pondremos ahora un ejemplo de cultura popular de las máscaras carnalesca, matriz de esa relación con la alteridad. Se trata de una fiesta de carnaval rural: el de Alhama de Granada. La localidad es conocida sobre todo porque en la conquista del reino granadino dio lugar al romance *¡Ay de mi Alhama!*, expresión del sentimiento melancólico de pérdida de la ciudad por los nazaries en pugna con los castellanos. También, otro

hecho la marca: cerca de la iglesia parroquial de Alhama, una inscripción anuncia que allí en el siglo XVI residió una mujer u hombre travestido, Eleno o Elena de Céspedes, que tuvo un largo proceso inquisitorial para averiguar su sexo. Se le considera uno de los primeros travestis documentados, a través de su memorándum inquisitorial de trescientas páginas. Alhama, puede evocarnos un sentimiento de melancolía histórica, aislada entre estepas y montañas andaluzas, entre la nostalgia y el travestimiento.

Las máscaras contemporáneas del carnaval de Alhama de Granada son sorprendentes, están hechas con telas blancas, que nos evocan a los fantasmas, por regla general atadas por detrás de la cabeza con un nudo, y pintadas cada uno a su gusto. Son acompañadas con vistosos sombreros, y para hablar entre ellas y con el público emplean una suerte de silbato, que distorsiona la voz (figs. 5 y 6). Desde luego no existe nada parecido en la provincia más carnalera de Andalucía, la de Cádiz, aunque sí en otros carnavales menos espectaculares. Los alhameños presumen mucho de su carnaval, que consideran el más antiguo de Andalucía, y así lo promueven. El efecto, pues, es hipnótico, incluso cuando se imponen innovaciones no sujetas a la tradición (fig. 7).

Como señala el mayor erudito local de estas fiestas, las vistosas y sencillas máscaras del carnaval alhameño «se visten». El vestirse de máscara es un proceso que consiste en «enrollarse» con trapos viejos desechados, y darles forma de máscara (Arenas, 2000:72). Cada uno tiene su gracia o su arte. El efecto estético global puede ser catalogado de inquietante, puesto que nos acerca a la imagen del fantasma de sábana, que en los



Figura 5: Carnaval de Alhama de Granada. Foto: José Antonio González Alcantud

pueblos andaluces fue muy popular, y le da la personalidad propia al carnaval alhameño. Conscientes y orgullosos de esta singularidad de su carnaval, los alhameños comparten el sentir común, verdadero o falso, tanto da, de ser las fiestas carnaleras más antiguas de Andalucía.

Desde luego en el caso del carnaval de Alhama de Granada no hay ninguna relación con la cultura sacrificial de otras máscaras mediterráneas antes mencionadas. Sería



Figura 6: Carnaval de Alhama de Granada. Foto: José Antonio González Alcantud



Figura 7: Carnaval de Alhama de Granada. Foto: José Antonio González Alcantud

pura fantasía hacerlo. Es más: la vinculación con la alteridad en épocas de posmodernidad es más bien un diálogo interno del propio sujeto travestido. Es pura antiestructura. En esa línea Ocaña, el *gay performer* de los años ochenta, natural de Cantillana, una localidad de la provincia de Sevilla, también tendrá una predilección por la máscara. En el film biográfico *Ocaña, retrato intermitente*, de Ventura Pons, se observa como el artista publicando su homosexualidad, emplea el travestismo en una época difícil, como la Transición española, aún bastante mojigata (fig. 8). Quizás esté bajo el influjo de la contracultura de la época, muy potente en algunas zonas del sur, como su natal Sevilla (Matute, 2022). Ocaña protestaba contra el hecho de que frecuentemente se le estigmatizaba como travesti cuando él era sólo homosexual, subrayaba. Quizás por eso mismo en su vida artística la máscara juega un papel relevante.

Lo que, en su momento, años setenta/ochenta, suena a excepción, en el 2022 parece haber tomado un rumbo colectivo. En el carnaval de Maspalomas de ese año, en Gran



Figura 8: Ocaña (centro) paseando por las Ramblas. Fotograma: Ventura Pons

Canaria, realizado a destiempo por la pandemia, constatamos a vuelo de pájaro que lo prevaeciente es el travestismo de miles de jóvenes que acuden disfrazados del sexo contrario, frecuentemente en grupos o comparsas. Y ya no es el héroe Ocaña en las fiestas ácratas; se trata ahora, como si la gente quisiese cuestionar su propia identidad, transgrediéndola por instantes fuera de todo tiempo ritual o sacrificial.

Podremos concluir que las máscaras no son un motivo recurrente en las sociedades sureñas actuales, ya que estuvieron reservadas a momentos muy significativos, vinculados a la teoría del sacrificio, cuyo rastro se ha perdido, excepto en lugares remotos del Atlas, como vimos. Para Jean Duvignaud, etnólogo fundador de la *Maison des Cultures du Monde*, en París, y creador de la idea de «etnoescenología», el concepto de máscara en sociedades contemporáneas tiene un vínculo más directo con la idea de estereotipo. Las máscaras, con mayor o menor fortuna ritual y estética buscarían encarnar precisamente estereotipos sociales, colectivos, bien a través del lenguaje trágico bien del lenguaje cómico (Duvignaud, 1999:135-146). En definitiva, tal como nos recuerda Antonino Buttitta, «la maschere invece sussumono, esplicitano e denunciano la contrarietà fondamentali tra l'essere e l'apparire, e tutte le altre ad essa connessa». Se proyectan en medio de las contradicciones de la yoidad contemporánea:

Son el rasero con el que la humanidad mide los estrechos límites de su propia condición; el espejo en el que, volviéndose del revés, es decir, quitándose la máscara, el sentido refleja, expone y desmitifica sus propias reglas, las cuales además significan la dimensión cotidiana e histórica de la red de contradicciones en que consiste nuestra vida y de la que nuestro comportamiento (nuestro ser social) constituye la máscara, enseñada cotidianamente y eternamente ocultada (Buttitta, 2016:330).

Las máscaras en sí mismas, hoy día siguen encerrando un peligro, porque acechan desde el anonimato. De ahí, que conserven su atractivo. Siempre oí de niño que el carnaval lo había suprimido el franquismo no tanto por las críticas desatadas a las clases superiores –que era la verdadera razón– como por la anonimidad tremenda en la que se ocultaban los delincuentes, sin dejar rastros de sus crímenes. Una suerte da *Fantômas*, el héroe imaginario enmascarado que amenazaba el París finisecular (fig. 9). Algo parecido a cuando en la actualidad observamos el terror pánico de *Anonimus*, o de las películas de ficción que se han hecho sobre *Killer Clowns*.

Una amenaza que conduce al vértigo como cuestionador del poder. La máscara como tal, escribe Caillois, se opone al uniforme, como esencia y presencia del poder y sus reglas.

En la sociedad policiaca –escribe Caillois–, el uniforme sustituye a la máscara de las sociedades de vértigo. Es casi exactamente lo contrario de la máscara. En todo caso, es el

indicio de una autoridad basada en principios rigurosamente opuestos. La máscara estaba destinada a disimular y aterrorizar. Significa la irrupción de una potencia temible y caprichosa, intermitente y excesiva, que surge para inspirar un piadoso espanto a la multitud profana y para castigar sus imprudencias y sus faltas. El uniforme también es un disfraz, pero oficial, permanente y reglamentario que, sobre todo, deja el rostro al descubierto. Hace del individuo el representante y el servidor de una regla imparcial e inmutable (Caillois, 1986:220).

Cabe inferir que, en una sociedad como la nuestra, cada vez menos sometida a las aleatoriedades lúdicas, el juego sea un peligro. Y en el mundo del *ludus* el juego de más-



Figura 9: Fantômas. Affiche

caras es una parte persistente del *homo ludens* de raigambre premoderna. Como decía el citado etnoescenólogo Jean Duvignaud:

Las exigencias intelectuales de una economía de mercado y una tecnología con frecuencia incontrolada, que dejan poco lugar para el terreno baldío de la ensoñación, aparentemente fútil; de cualquier latitud que sean, a los planificadores les repugna tomar en cuenta, en el balance de los recursos humanos, el «precio de las cosas sin precio» (Duvignaud, 1982:13).

El juego, como *Deus ex machina* de la máscara, constituye una amenaza cierta a las reglas del poder.

Para finalizar, atendiendo a la convocatoria que nos mueve en La Bañeza, abordaremos esa extraña relación de un elemento material vivo con el patrimonio y la inmaterialidad. Para ello, volvamos al inicio de nuestro discurso, cuando las vanguardias se apropiaron de las máscaras africanas y oceánicas. Pasada la primera ola, a principios de los cincuenta, en 1953, Alain Resnais y Chris Marker dan a conocer su cortometraje *Les statues maurent aussi* (1953), sobre el destino reificable y musealizable de las máscaras africanas (fig. 10), expoliadas por el colonialismo europeo, donde quieren decirnos esto, de gran actualidad por su aplicabilidad a nuestro propio patrimonio carnavalesco:



Figura 10: *Les statues maurent aussi*. Fotograma: Alain Resnais

Cuando los hombres están muertos entran en la historia. Cuando las estatuas están muertas entran el arte. Esta botánica de la muerte es lo que llamamos cultura. El pueblo de las estatuas es mortal. Un día, nuestros rostros de piedra se descomponen, a la vuelta. Una civilización deja detrás las trazas mutiladas, como las piedrecitas de Pulgarcito. Pero la Historia todo se lo come. Un objeto ha muerto cuando la mirada viva que se posee de él ha desaparecido. Y cuando todo haya desaparecido, nuestros objetos irán allí donde nosotros enviamos a los negros, al museo.

La imposición colonial se impone, según nos narran en su filme, a través de un proceso en apariencia neutro, cual es la patrimonialización de las máscaras y estatuas. El fundamento de esa relación desigual está en la descontextualización ritual, que lleva a las máscaras despojadas al encierro museal. Recordemos que la expedición de Marcel Griaule, cuyo diario casi psicoanalítico lo trazó Michel Leiris en su *Afrique fantôme*, se escudaba en que las máscaras dogon que habían llevado al Musée de l'Homme a París estaban abandonadas en una cueva, y dispuestas a pudrirse; siempre en su diario está presente el camión que va recogiendo cosas para el museo (Leiris, 1981). Allá fueron musealizadas y cosificadas hasta el día de hoy (figs. 11 y 12).



Figura 11: Máscaras en el actual Museo del Hombre. Foto: José Antonio González Alcantud



Figura 12: Máscaras en el actual Museo del Hombre. Foto: José Antonio González Alcantud

En el renacer de las máscaras hurtadas a sus propietarios por la vanguardia artística y antropológica, a la que pertenecen creadores y etnógrafos de la época, que cuestionaron en la exposición anticolonial de 1931, promovida frente a la colonial del poder, a la vez que participan de la expedición Dakar-Yibuti del mismo 31, hay una componente transformadora, un deseo de, a través del lenguaje de la imitación, retomar la *hybris* festiva. Con ella quieren reintegrarse en el vértigo, alejándose del modelo productivista de las sociedades capitalistas, de «la parte maldita», del control económico de la producción sin gasto ostentatorio, gratuito (Bataille, 1974).

Al fin y a la postre, por mucho que repensemos el asunto teóricamente, la máscara en el campo de lo social pertenece de lleno no al mundo del «arte» en sí, como categoría separada, sino de la fiesta. Como escribe Duvignaud, la fiesta es «el don de la nada, hecho de la nada» (Duvignaud, 1979: 230). Cuando comenzó la pandemia Covid-19, y el control arreciaba hasta la militarización de la sociedad, la gente se divertía buscando máscaras antivirus ornadas para darse una personalidad que diluyese la amenaza y la falta de rostro en una sociedad obligada a emplear legalmente el enmascaramiento. La recreación es fertilización frente a inmovilidad, y es la garantía única de la pervivencia de la cultura de la máscara, que ha ido mutándose de sus contactos con el sacrificio y

las lógicas de la alteridad de base divinal, según E. Lévinas, hacia la alteridad horizontal, con las metamorfosis del yo profundo. Por eso la máscara es la máxima expresión de la pluralidad de los yoes, del travestismo, y del misterio. Está en las antípodas de la patrimonialización.

Una coda final, en relación con el título y *leitmotiv* de este congreso: máscaras y patrimonio. Como ya he defendido en otros lugares, y en particular en mi libro *El malestar en la cultura patrimonial* (2012), con escaso eco: frente a la idea de patrimonio inmaterial, encabezada por la UNESCO, de muy dudosa solvencia por sus contradicciones internas, ya analizadas por mí en el mencionado libro, yo apoyo la idea de patrimonio vivo. Es decir, que el problema patrimonial conservacionista se reduzca al mínimo, y se fructifique la defensa de la memoria social popular con sus transformaciones creativas, que penetran en su propio ser ontológico.

Como resumen de ese estado de ánimo, quisiera invocar aquí, en La Bañeza, el film visionario del cineasta granadino José Val del Omar, *Fuego en Castilla* (1960), en el cual el bailar flamenco vanguardista Vicente Escudero, danza ante las esculturas del museo de escultura de Valladolid, distorsionadas por juegos ópticos (fig.13), que producirían en el espectador el efecto de máscaras vivas, danzantes, festivas, nos lanza a un poema visual en el que la efecto máscara ocupa el lugar central del divertimento, sobre la divinidad y sobre la otredad. De esa manera creativa e ingeniosa se devolvía el patrimonio escultórico a la vida.



Figura 13: Fuego en Castilla. Fotograma: José Valdelomar

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLINAIRE, Guillaume (1964) [1913], *Los pintores cubistas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ARENAS MAESTRE, Antonio (2000), *El Carnaval de Alhama de Granada. Aproximación histórico-cultural*, Granada, Diputación.
- ARISTÓTELES (1976, 5ª), *El arte poética*, Austral, Madrid.
- BATAILLE, Georges (1974), *La parte maldita*, Buenos Aires, Edhasa.
- BEN JELLOUN, Tahar (2012), *Lettre à Matisse, et autres écrits sur l'art*, París, Gallimard.
- BOUNTANG, Pierre (1988), *Ontologie du secret*, París, PUF.
- CALAME, Claude (1989), «Démâsquar par le masque: effets énonciatifs dans la Comédie ancienne», *Revue de L'Histoire des Religions*, tome 206, n°4, pp. 357-376.
- BUTTIITA, Antonino (2016), *Mio fiaba rito*, Palermo, Sellerio.
- CARMONA, Eugenio (2010), «Cahiers de dessins appartenant à monsieur Picasso», en: VV.AA. *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de las señoritas de Avignon*, Tenerife, Tenerife Espacio de las Artes, pp. 21-90.
- CAILLOIS, Roger (1960), *Méduse et compagnie*, París, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1986) [1967], *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE.
- DAMISH, Hubert (1993), *L'origine de la perspective*, París, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas*, Madrid, Abada.
- DIETERLEN, Germaine (1989), «Mask and mythology among the Dogon», *African Arts*, XXII/3, mayo 1969, pp. 39-42.
- DUVIGNAUD, Jean (1979), *El sacrificio inútil*, México, FCE.
- DUVIGNAUD, Jean (1982), *El juego del juego*, México, FCE.
- DUVIGNAUD, Jean (1999) [1965], *Sociologie du theatre. Sociologie des ombres collectives*, París, PUF.
- FLORENSKI, Pável (2005) [1920], *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela. Ed. Felipe Pereda.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1989), *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1998), «Alteridad, fiesta, carnaval», *Demófilo*, 28, pp. 209-223.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2007), «Lugares exóticos y conflictos espaciales. Espacios urbanísticos para la etnografía exotista parisina», en Juan Calatrava Escobar & José Antonio González Alcantud (eds.) *La ciudad: paraíso y conflicto*. Abada Editores / Junta de Andalucía, Madrid, pp. 331-355.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2012), *El malestar en la cultura patrimonial. La otra memoria global*, Barcelona, Anthropos.

- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2015), *Travesías estéticas. Etnografiando la literatura y las artes*, Granada, Editorial UGR.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2021a), «I buratini andalusi della *cachiporra* come antitesi dell'automata», en Caterina Pasqualino (ed.), *Machine vive. Dalle marionette agli umanoidi*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, pp. 123-140.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2021b), *Qué es el orientalismo. El Oriente imaginado la cultura global*, Córdoba, Almuzara.
- GRIULE, Marcel (1963) [1938], *Masques dogons*, París, Institut d'Ethnologie Et Musée de l'Homme.
- GRIAULE, Marcel (1987) [1966], *Dios de agua*, Barcelona, Alta Fulla.
- EINSTEIN, Carl (2002) [1915], *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili. Edición de Liliane Meffre.
- HACHIM, Mouna (2016), «Survivances carnavalesques au Maroc», *Horizons/Théâtre Revue d'études théâtrales* 8-9, pp.162-170.
- HAMMOUDI, Abdallah (1993), *The Victim and its Mask. An essay on sacrifice and masquerade in the Maghreb*, The Chicago University Press.
- LAUDE, Jean (1968), *La peinture française et l'art nègre*, París, Klincksieck.
- LEGROS, Dominique (1985), «Les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso: et les pièces contemporaines du tableau. Esthétique émancipatrice ou répressive?», *Sociologies et sociétés*, vol XVII, n° 2, octubre, pp.71-81.
- LEIRIS, Michel (1981 [1934]), *L'Afrique fantôme*, París, Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979), *La voie des masques*, París, Plon.
- LÉVINAS, Emmanuel (1993), *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993.
- MATUTE, Fran G. (2022), *Esta vez venimos a golpear. Vanguardismos, psicodelias y subversiones varias (1965-1968)*, Sevilla, Silex.
- MISHIMA, Yukio (1985), *Confesiones de una máscara*, Barcelona, RBA.
- Panofsky, Erwin (1973) [1927], *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.
- RUBIN, William (1987a), «Le primitivisme modern. Une introduction», en W. Rubin, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, París, Flammarion, pp. 1 y ss.
- RUBIN, William (1987b), «Picasso», en W. Rubin, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, París, Flammarion, pp. 241-343.
- SOBRERO, Alberto M., *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Roma, CISU, 2015.
- TURNER, Víctor W. (1988), *El proceso ritual. Estructura y anti-estructura*, Madrid, Taurus.
- VERNANT, Jean-Pierre (1990), *Figures, idoles, masques*, París, Julliard.
- WESTERMACK, Edward (1926), *Ritual and Belief in Morocco*, Londres, Macmillan and co, 2 vols.

FILMOGRAFÍA

- GUARDERAS, Ignacio (2019), *La máscara de cristal*, 73 minutos.
- KALATÓZOV, Mijail (1962), *Soy Cuba*, 141 minutos.
- MARKER, Chris Et Alain RESNAIS (1953), *Les statues meurent aussi*, 51 minutos.
- PASOLINI, Pier Paolo (1969), *Medea*, 1 hora 47 minutos.
- PONS, Ventura (1978), *Ocaña, retrato intermitente*, 85 minutos.
- ROUCH, Jean Et Germaine DIETERLEN (1974), *Sigui (1967-73). La invention de la parole et de la mort*, 163 minutos.
- VALDELOMAR, José (1960), *Fuego en Castilla. Táctilvisión del páramo del espanto*, 20 minutos.

VIVA PORTUGAL, SOMOS CARETOS!
DAS FESTAS DE RAPAZES AOS EMBLEMAS DA NAÇÃO.
ITINERÁRIOS PATRIMONIAIS MEDIÁTICOS E NAS REDES
SOCIAIS

LONG LIVE PORTUGAL! WE ARE CARETOS!
FROM BOYS' RITUALS TO THE EMBLEMS OF THE NATION. HERITAGE
ITINERARIES IN THE MEDIA AND SOCIAL NETWORKS

Paulo Raposo

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

CRIA- Centro em Rede de Investigação em Antropologia

Resumen: Seguindo de perto o itinerário mediático e inscrito nas redes sociais de um processo de patrimonialização – Caretos de Podence – cujo desfecho triunfante junto do comité da Unesco, em 2019, colocou esta festa de mascarados de Inverno no cenário mundial do Património Cultural Imaterial. Os Caretos de Podence emergem na literatura etnográfica como um ritual de passagem de rapazes que num processo de patrimonialização extremamente eficaz e solidificado por uma associação local, com forte investimento mediático, em articulação com o poder político local e regional e em colaboração com investigadores e académicos, se projeta paulatinamente num itinerário de inscrição e objetificação cultural de dimensões muito significativas. De símbolo regional a bandeira da cultura portuguesa, o rito de passagem dá lugar a um processo de turistificação, mercantilização da festa e objetificação patrimonial de larga escala. Num período onde a máscara se tornou um traço do nosso quotidiano, por motivos pandémicos, que significam estas narrativas mediatizadas e espalhadas nas redes sociais? O que significa afinal «somos todos Caretos»?

Palabras clave: Caretos mascaradas; festas dos rapazes; objetificação; processos de patrimonialização; redes sociais e média.

Abstract: Following closely the media itinerary and inscribed in the social networks of a patrimonialisation process – Caretos de Podence – whose triumphant outcome with the Unesco committee, in 2019, placed this winter masked festival in the world scenario of Intangible Cultural Heritage. The Caretos de Podence emerge in ethnographic literature as a boys' rite of passage that in an extremely effective process of heritagization and solidified by a local association, with strong media investment, in articulation with the local and regional political power and in collaboration with researchers and academics, gradually projects itself in an itinerary of inscription and cultural objectification of very significant dimensions. From regional symbol to flag of Portuguese culture, the rite of passage gives way to a large-scale process of touristification, mercantilization of the festival and objectification of heritage. In a period when the mask has become a feature of our daily life, for pandemic reasons, what do these mediatized narratives, spread on social networks, mean? What does «we are all Caretos» mean after all?

Key words: Caretos masquerades; rites of passage; objectification; heritage processes; social networks and media.

1. AS RETÓRICAS PATRIMONIAIS E SEUS DISPOSITIVOS NARRATIVOS: *ETHOS*, *LOGOS* E *PATHOS*

Bogotá, 12 de dezembro 2019. Vésperas de uma nova era que marcou e desfigurou o planeta. Ali, em Bogotá, naqueles dias, a pandemia pelo Corona vírus/SARS COV-2 era ainda um assunto vagamente noticiado e basicamente remetido para contornos regionais – uma doença exótica e orientalizada. Mas permitam-me suspender essas memórias dolorosas e regressar aos trópicos para recordar os 15 segundos de fama dos Caretos de Podence, para adaptar livremente aqui uma expressão atribuída a Andy Wharol sobre o que se definiu como celebridade instantânea de certas pessoas/obras – que como sabemos, na afirmação de Wharol eram 15 minutos.

Naquele dia, em mais uma das muitas sessões plenárias solenes de deliberação da UNESCO, foi apreciada e aprovada a candidatura portuguesa da festa do Carnaval dos Caretos de Podence a Património Cultural Imaterial da Humanidade.¹

Pretendo nesta apresentação seguir um processo de patrimonialização – dos Caretos de Podence – num itinerário de produção de uma imagem e de um imaginário mediático e na sua inscrição nas redes sociais, cujo desfecho triunfante junto do comité da Unesco colocou esta festa de mascarados de Inverno no cenário mundial do assim chamado Património Cultural Imaterial da Humanidade.

Os Caretos de Podence e a sua manifestação performativa carnavalesca nesta pequena aldeia de Trás-os-Montes, emergem difusamente na literatura etnográfica como um ritual de passagem de rapazes, solteiros, de uma freguesia rural, num cenário de isolamento, abandono e de forte pulsão migratória, documentando-os como uma manifestação ritual de mascarados de um ciclo mais longo de inverno de uma certa ruralidade e interioridade portuguesa (Pessanha, 1960; Veiga de Oliveira, 1984; Pereira, 1973, 2008; Godinho, 1998; Raposo, 2011, entre outros)– e na verdade, com continuidades muito relevantes assinaladas também nas regiões fronteiriças de Zamora no Estado Espanhol com por exemplo os «Carochos» (Panero García, 2022) e demais mascarados.

Após a implementação do regime democrático em Portugal (1974), e decorrente de um processo de pós-ruralização particular (cf. Baptista, 1996; Rodrigues, 1996; Silva, 2008), assistimos em Podence nos últimos 30 anos a um fenómeno de patrimonialização

¹ Aqui pode ser vista uma pequena montagem por mim realizada a partir de imagens disponíveis na internet sobre o momento de atribuição do selo da UNESCO de Património Cultural Imaterial da Humanidade: <https://youtu.be/oQp5bLnLzPs> (acesso 4/11/2022).

extremamente ativo e solidificado pela emergência de uma associação local² inicialmente fundada em 1981 para regular e organizar as festas e as feiras locais mas que depois, em 2002, se consubstancia efetivamente na Associação do Grupo dos Caretos de Podence³.



Figura 1. Preparação de Caretos para sessão fotográfica em Podence. Fonte: Facebook Caretos de Podence.

Com forte investimento mediático, em articulação estratégica com o poder político local, com os organismos públicos de turismo e desenvolvimento regional, em colaboração com investigadores, e com recurso a empresas especializadas na comunicação de conteúdos, em relativo pouco tempo, os Caretos de Podence passam de símbolo local ou regional a bandeira da cultura portuguesa. O rito de passagem quase em extinção em finais dos anos 1960, documentado por vários etnógrafos e ainda presenciado pela cineasta Noémia Delgado no seu filme *Máscaras* de 1976, dá lugar a um processo de objetificação patrimonial, de turistificação e de mercantilização da festa em larga escala (Raposo, 2012).

A festa carnavalesca dos Caretos de Podence projeta-se paulatinamente num itinerário de inscrição e objetificação cultural de dimensões muito significativas que terá

² Associação de Melhoramentos, Festas e Feiras de Podence (cf. registo de fundação <https://agc.sg.mai.gov.pt/details?id=106422> – acesso em 21/10/2022).

³ Associação Grupo de Caretos de Podence, fundada em 2002 (cf. website da associação <https://www.caretosdepodence.pt/quem-somos> acesso 21/10/2022).

o seu primeiro passo na inscrição na lista de património cultural imaterial nacional em 2017⁴ e que verá o seu ápice em Dezembro 2019, na Colômbia, com a atribuição do selo da UNESCO.

Na hora da proclamação de herança imaterial da Humanidade, foi o poder político, local, regional e nacional, que se definiu «como Careto». Nas mais recentes eleições para o Governo de Portugal, foi o candidato (vencedor) a Primeiro-Ministro que se «vestiu de Careto». Na receção da viagem de retorno da Colômbia da comitiva vencedora, foi o Presidente da República quem recebeu os Caretos com destaque assinalável no Palácio de Belém, residência oficial do Presidente, e ali agendou a sua ida a Podence para assistir ao Carnaval do ano seguinte, sublinhando no seu discurso de acolhimento da comitiva à UNESCO a importância simbólica da vitória deste estatuto internacional, por ser, e cito: «uma vitória da cultura (...) uma ocasião para Portugal ser conhecido no mundo e prestigiado no mundo pela cultura (...) e pela minha voz (a do Presidente) estamos a homenagear, Portugal está a homenagear essa vitória das raízes populares»⁵.

Num período em que a máscara se havia tornado um traço do nosso quotidiano, por motivos pandémicos muito menos exuberantes e festivos, o que significam estes «hashtag» políticos e estas narrativas mediatizadas e espalhadas nas redes sociais? O que significa afinal «somos todos Caretos»? Que equivalência simbólica é esta – a de Caretos/Portugal – que estamos aqui a vislumbrar?

Voltemos então ao clip inicial do dia D para os Caretos, mas certamente, dia D para muitos outros agentes e protagonistas que ali se juntaram. Como disse Howard Becker:

Representações não têm significados fixos, cujas ramificações complementares os analistas possam depois interpretar. Elas vivem em contextos sociais e são verdade e ficção, documento ou construção imaginativa, dependendo do que os usuários finais fazem delas (2010: 511).

No excerto audiovisual atrás referido, de 15 segundos de glória para um pequeno coletivo de pessoas, que a fig.2 ilustra também, sobre uma expressão cultural particular da região nordestina de Portugal, Trás-os-Montes, sobre uma performance cultural, um rito de Inverno com máscaras,⁶ estão contidos inúmeros elementos significantes que

4 Cf. <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/InventarioNacional/DetailheFicha/461?dirPesq=2> (acesso 21/10/2022).

5 Cf. Se pode escutar no site da Presidência portuguesa: <https://www.presidencia.pt/atualidade/toda-a-atualidade/2019/12/presidente-da-republica-recebeu-caretos-de-podence/> (acesso 21/10/2022).

6 Cf. Rituais de Inverno com Máscaras é a expressão cunhada por Benjamim Pereira e o título de exposição por ele organizada e inaugurada em Dezembro 2006 para o Museu Abade de Baçal

gostaria de convidar leitores e leitoras a analisar aqui e que não se esgotam obviamente na minha leitura.

Estas imagens são um documento audiovisual – cuja autoria se perde depois na republicação sequencial deste clip e no seu reencaminhamento contínuo nas redes sociais – e ilustram um momento pleno de significados plurais, não fixos, fluidos, mas contextualizáveis e legíveis em diversos planos, «dependendo do que os usuários finais fazem delas», como acima nos sugeria Becker.



Figura 2. Foto Comitiva portuguesa na reunião da UNESCO de 12 Dezembro de 2019, Bogotá, Colômbia⁷. Fonte: *Diário Transmontano*, edição online.

Mas antes de mais, podemos detetar ali uma proliferação de elementos simbólicos que, digamos, podem ser pensados em termos aristotélicos sob um viés particular da noção de Retórica de Aristóteles, filósofo grego. Neste caso, uma retórica patrimonial

em Bragança, com uma vasta equipe de colegas onde tive a honra de me incluir. Desta exposição resultou ainda um colóquio na Universidade Nova de Lisboa em 20 de março de 2007 e um filme de Catarina Mourão e Catarina Alves Costa com o mesmo título e ainda um catálogo com vários textos sobre o tema. Aqui índice do Catálogo: http://nomundodosmuseus.hypotheses.org/files/2008/02/exposicao_rituais-de-inverno-com-mascaras.pdf (acesso 30/09/2022).

7 Na foto da esquerda para a direita (em baixo) António Carneiro Presidente da Associação de Caretos, Carla Castelo, representante da Embaixada portuguesa, Benjamim Carvalho, Presidente Câmara Municipal de Macedo de Cavaleiros, Patrícia Cordeiro, socióloga e responsável técnica da candidatura; (da esquerda para direita em cima) Filomena Sousa antropóloga e investigadora da empresa MemoriaMedia, João Alves Presidente da Junta de Freguesia de Podence e Santa Combinha, Monalisa Maharjan, Investigadora visitante da Cátedra UNESCO da Universidade Évora, Clara Raposeira, Responsável pela Fundação Inatel.

singular. De acordo com aquele filósofo grego, a retórica é a habilidade ou a capacidade, em cada caso particular, de ver e usar os meios de persuasão disponíveis. E portanto, ela é verdadeiramente uma arte no sentido de algo fabricado – *faber* –, e simultaneamente uma construção do espírito – *fictio*. As três principais formas da arte da retórica aristotélica são o *ethos*, o *logos* e o *pathos*. A primeira delas, o *ethos*, diz respeito ao carácter e à personalidade do orador e aos princípios éticos inscritos no seu discurso. A segunda, o *logos*, apela à razão e à racionalidade dos interlocutores. Finalmente, a terceira, o *pathos*, reclama emoção e sentidos. Na arte da retórica não há verdadeiramente argumentação sem estes três elementos.

Invoco aqui o pensamento aristotélico por entender que as questões do Património fundamentalmente se fabricam, no sentido de *faber* e *fictio* acima referido, ou seja, se fabricam na geometria variável daquele triângulo retórico – *ethos, logos, pathos*.

Façamos então um pequeno exercício de *découpage* das imagens acima referidas onde observamos a comitiva portuguesa presente na reunião da UNESCO na Colômbia. Como se percebe, uma candidatura à UNESCO significa a mobilização de todo um repertório discursivo que recorre a imagens – fotos e vídeos que promovem a candidatura; um imaginário coletivo partilhado. Mas uma candidatura deste tipo requer também um conjunto alargado de textualizações etnográficas científicas que atestem e legitimem as performances culturais sob candidatura. E mobiliza ainda vários dispositivos narrativos que se adequam ao contexto e à missão deste inventário das práticas culturais imateriais globais – nomeadamente, intervenções de protagonistas e agentes locais, públicos e privados, pessoas coletivas e singulares, instituições ou da sociedade civil.

Assistimos assim a um processo de criação de uma dada retórica patrimonial. Uma retórica plasmada no *ethos* que se consubstancia no carácter diferencial dos agentes protagonistas que tomam a palavra; na eleição de narrativas patrimoniais que reforcem as ideias de singularidade cultural e de tradição enraizada articuladas com eventuais atualizações decorrentes dos ritmos histórico-sociais em que se inserem – i.e., um *logos* que apela a um certo processo de racionalização; e, finalmente, dinamizada por um conjunto de recursos simbólicos que, inscritos nos princípios éticos emanados pelos oradores, ou seja, pelos agentes patrimonializadores proponentes, se manifestam performativamente no *pathos* do seu desempenho e da receção das suas audiências – isto é, na afetação e nas emoções espoletadas. E é este, em meu entender, o dispositivo retórico que nos permite perceber como se mobilizam estes processos de patrimonialização.

Destacam-se também um conjunto de palavras-chave que geralmente fazem parte de um repertório comum e partilhado por «discursos patrimoniais autorizados», para usar um conceito de Laurajane Smith (2006) – utilizado por outros investigadores dos

chamados estudos críticos do património, como Françoise Choay (2006)[1982], Rodney Harrison (2012) ou David C. Harvey (2001).

Laurajane Smith (2006) elucida-nos que todo o património é dissonante e que todo o «discurso patrimonial autorizado» tende a neutralizar essa dissonância, através das suas redes, das suas práticas patrimoniais e dos seus processos de regulação. Laurajane Smith (2006) defende ainda que o património não é uma coisa que se consiga definir, com significados e valores estabelecidos, mas antes uma prática, intrinsecamente política e discordante, que é também performativa e onde o presente se vai construindo, disputando. Ora esta visão crítica, dinâmica e, simultaneamente, quase hermenêutica do património nos pode talvez iluminar sobre como este *ethos* patrimonial e este *logos* dos discursos de salvaguarda das tradições, são também eles um processo em curso, um fazer, mais do que um ser ou um ter. Nesse sentido, mais do que se *ter* ou se *ser* um património, antes se *faz* um património. Por isso também, o *pathos* do desempenho dos seus proponentes é vital para a adesão, aceitação e partilha pelo público ou públicos. Nessa metamorfose retórica, finalmente, o «Somos» (Caretos) é menos da ordem do *ser* ou do *ter*, mas antes da ordem do *fazer*, da criação, do fabricado. É um dispositivo ilocucionário que mais do que dizer coisas, faz coisas (cf. Austin 1962[1975]). Faz-nos participar dessa imagem identitária construída e desse imaginário coletivo partilhado no qual o «(somos) Careto» se propõe agora pensar Portugal e uma certa portugalidade.

Não é, portanto, estranho que naquele dia, em Bogotá, os seus oradores e protagonistas principais tenham sido a representante da Embaixada portuguesa na Colômbia, Carla Castelo, e o Presidente do Município de Macedo de Cavaleiros, Benjamim Carvalho. Um *ethos* claramente enunciador de um peso representativo simbólico da escala do Estado Português e das suas instâncias administrativas regionais. E que o texto da candidatura tenha sido produzido, na sua vertente de linguagem técnica respondendo aos quesitos deste processo, pela investigadora responsável, uma socióloga (e amiga aliás) Patrícia Cordeiro. Um *logos* que repousa portanto no universo académico e legitimado cientificamente. Outras narrativas foram circunstancialmente apenas performativas e especialmente cenografadas e dispostas na composição da restante comissão de responsáveis pela candidatura: desde logo, o representante das instâncias administrativas mais locais João Alves; Clara Raposeira, a delegada do INATEL – instituto de apoio ao Folclore e às coletividades portuguesas reconhecido como parceiro da UNESCO; Monalisa Marahjan, uma investigadora da Universidade de Évora especialista em Património Imaterial e associada à Cátedra da UNESCO naquela universidade; e, finalmente, Filomena Sousa e José Barbieri, dois membros de uma empresa cooperativa MemoriaMedia especializada na criação de conteúdos audiovisuais e processos de registos sobre PCI e que também é entidade acreditada como ONG consultora do Comité Intergovernamen-

tal para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO. E por fim, António Carneiro, presidente da Associação de Caretos de Podence. Mas não é despiciente pensar que o *pathos* final se organizou em torno dos sorrisos, do erguer repentino dos corpos em júbilo, dos olhares de felicidade com que se entreolharam os membros da comitiva, do pequeno chocalho agitado, para não falar dos subseqüentes aplausos, abraços e saudações das restantes comitivas.

Por outro lado, também não é irrelevante uma especial atenção à cenografia cromática ali desenhada, com as cores da bandeira nacional a ecoarem nas vestes dos caretos naquele momento solene. Os mesmos elementos que poderemos depois observar na receção oficial do Presidente da República. Esta articulação estreita entre uma cenografia cromática que é marcadamente contagiada pelo cromatismo da bandeira nacional portuguesa e que, desde logo, resultou numa uniformização dos fatos de caretos a partir dos anos 90, sob a indicação da Associação de Caretos, aponta também para uma espécie de transfusão simbólica crescente entre figuras do Estado, personagens políticas reconhecidas e com cargos sensíveis, se plasmarem em Caretos sempre que visitam ou participam em eventos onde os Caretos são protagonistas. Ou ainda numa intensa atividade de promoção da imagem do Careto em eventos e em contextos em que empresas e instituições aproveitam o potencial simbólico crescente da «marca» Careto para a ela se associarem – como a TAP, a transportadora aérea portuguesa ou as televisões generalistas nacionais.

Visivelmente, a implementação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da Humanidade de 2003 por vários países, reveste-se, como nos recorda Valdimar Hafstein (2018), da sua conseqüente incorporação em pautas e agendas políticas. Não é despiciente a chamada de atenção que o Presidente Marcelo Rebelo de Sousa faz ao trabalho junto da UNESCO do Embaixador Sampaio da Nóvoa (curiosamente seu opositor político nas eleições presidenciais) quando recebeu os Caretos em Belém e no discurso que deixou, sobre esse momento, na página oficial da Presidência da República⁸.

⁸ Para escuta integral do discurso do Presidente da República ver <https://www.presidencia.pt/atualidade/toda-a-atualidade/2019/12/presidente-da-republica-recebeu-caretos-de-podence/> (acesso 21/10/2022).



Figura 3. As cores de Portugal. Fonte: Facebook do Grupo de Caretos de Podence.



Figura 4. Depois do selo Unesco na RTP – canal de televisão pública. Fonte: Facebook Grupo Caretos Podence.



Figura 5. Receção presidencial da Comitiva. Fonte: Site da Presidência da República Portuguesa.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004), uma outra especialista dos estudos críticos do património, alerta para que a Convenção de 2003 ao impor um itinerário complexo de candidatura onde sublinha o recurso a especialistas e instituições credibilizadas no campo do folclore e na documentação e registo de tradições culturais, afasta, de algum modo, a atenção sobre os agentes culturais locais e as populações para as pessoas e instituições que melhor cumpram aquela função. E o clip inicialmente visionado e as imagens destes slides não poderiam melhor ilustrar esse deslocamento, digamos, de uma certa agencialidade local para uma textualização e um conhecimento especializado sobre essas práticas sociais. É como se o debate sobre Património Cultural Imaterial (doravante PCI) ficasse, de algum modo, refém deste diálogo entre uma instituição supra-nacional (a UNESCO) e as instituições mediadoras nacionais, regionais e locais e os saberes associados a um conjunto de discursos legítimos e autorizados do património, como nos advertia Laurajane Smith (2006).

Hafstein (2018) acrescenta ainda que o que também merece algum questionamento crítico na eficácia ilocucionária da Convenção de 2003 da UNESCO é uma certa efetividade e extrema padronização discursiva num universo de práticas e contextos culturais

bastante diverso. Mas esse seria um outro itinerário de problematização que não irei aqui explorar. Regressemos então às máscaras, ao Carnaval de Podence e a Aristóteles.

Posturas éticas singulares, invocações racionais particulares e desempenhos emotivos concretos são fatores que se mobilizam quer ao nível dos discursos sobre o património quer ao nível das práticas de patrimonialização. Mas ao contrário do património material, o PCI, paradoxalmente, só pode ser registado e salvaguardado se fizer parte da vida ativa de grupos e comunidades. Por esta razão, as legislações nacionais e internacionais do PCI viram-se obrigadas a introduzir inovações significativas ao reconhecer o papel determinante da participação de grupos e comunidades na produção, identificação, salvaguarda, manutenção e recriação do PCI, como nos recorda Janet Blake (2018). Esta inovação também advém das críticas às políticas do património material que são praticamente exclusivamente reguladas pelo Estado e especialistas científicos (Harrison 2012; Smith, 2006) e da necessidade de desenvolver políticas de «baixo para cima» que reconheçam os conhecimentos e vivências dos detentores do património (Herzfeld, 1991). Ora esta abordagem tem vindo a revelar-se cada vez mais importante na manutenção da dissonância inerente à definição e fabricação do património, nomeadamente em sociedades plurais (Ashworth & Turnbridge, 1996; Ashworth, Graham & Turnbridge, 2007). De qualquer modo, tal como noutros contextos (Cooke & Kothari, 2001), o recurso à noção de participação no PCI também tem sofrido críticas devido aos riscos da sua instrumentalização pelo Estado ou por determinados atores das comunidades e por causa dos perigos de essencializar e reificar conceitos como grupo, comunidade e cultura sem ponderar a sua inerente diversidade (Bortolotto, 2013; Noyes, 2006, Tamaso e Lima Filho 2012).

2. ITINERÁRIO ETNOGRÁFICO E HISTÓRICO DA FESTA DOS RAPAZES ATÉ AO EMBLEMA NACIONAL

Sugiro agora que me acompanhem num itinerário histórico pelos caminhos sinuosos do passado, desde os anos 60 do século XX até ao presente, para que possamos melhor entender como estas festividades do ciclo de Inverno com mascarados se articulam com os tempos históricos e as transformações que o mundo rural foi experimentando.

Algures no início do século XXI, acompanhava o etnógrafo e amigo Benjamim Pereira pelas ruas de Podence com uma equipe de filmagem dirigida pelo realizador José Filipe Costa⁹ que ali estava a captar um conjunto de imagens para a exposição «Rituais de

⁹ Destas filmagens e de outras captadas por Catarina Mourão e Catarina Alves Costa viria a ser editado em 2008 um filme (DVD, 45'40", IMC) com o mesmo título da exposição *Rituais de Inverno com Máscaras* que se apresentou no Museu Abade de Baçal em final de 2006. Mais tarde

Inverno com Máscaras», inaugurada em 2006 no Museu Abade de Baçal, e de que resultaram uma série de outras obras, colóquios, encontros. Ali notei como Benjamim Pereira se deixava (novamente) surpreender e cativar pelo modo como naquela aldeia, que havia visitado no final dos anos 60, os preparativos e a realização dos festejos carnavalescos se produziam. O seu espanto traduzia-se em curiosidade pelas (novas e velhas) fantasias dos «caretos», pelo processo de confeção das mesmas reelaborando os antigos procedimentos que as ligavam ao ciclo agro-pastoril, pela vivacidade e dinamismo de vários jovens, muitos deles que regressavam à aldeia apenas naquele período para viverem e participarem com grande intensidade das performances carnavalescas locais, e claro, pela efervescência turística e patrimonializadora já ali presente.

Benjamim Pereira regressava depois de quase 40 anos ao cenário que havia conhecido e que serviu para uma parte da sua obra *Máscaras Portuguesas* de 1973, onde, com um certo sabor nostálgico característico desse período da história da etnologia em Portugal, havia observado o declínio e o imaginado desaparecimento das festividades locais. No seu périplo por terras transmontanas, havia registado no final da década de 1960 um grupo diminuto de mascarados na aldeia de Podence, marcada pela sangria migratória, pelos efeitos da guerra colonial e pelo crescimento urbano e consequente despovoamento rural. Esse retrato do país foi produzido no quadro de um amplo projeto de acervo das manifestações da cultura material e do que hoje chamamos cultura imaterial do «povo» e que acabou fundando a escola etnológica portuguesa e uma parte substancial do espólio e da pesquisa do Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa. Os contributos deste grupo de etnólogos para pensarem o país, na sua diversidade e nas suas continuidades culturais impregnadas a nível territorial, foram também alternativas à visão oficial do país que vinha sendo construída pelo regime político da época – o Estado Novo. E, assim, de um certo modo reposicionaram e recentraram as visões bipolarizadas da «cultura popular» até então vigentes: a versão «nostálgica do romantismo e a «primitivista» do racionalismo positivista (cf. Leal 2006), potenciadas depois pelo folclorismo que o fascismo português promoveu.

Desta forma, a produção de um olhar erudito sobre as culturas populares e as suas transformações, faz-se em pleno período moderno. Com ele assistimos ao crescimento populacional e à ascensão das cidades e da vida urbana com o capitalismo comercial; à revolução nas vias e meios de comunicação para escoamento dos produtos; à polarização socioeconómica industrial; à comercialização dos produtos e das matérias-primas e às transformações das formas de produção (crescimento de mercados e especialização regional em certos ofícios artesanais); à padronização da produção artesanal fugindo

seria publicado o catálogo respetivo com vários textos de diversos antropólogos e antropólogas que colaboraram neste projeto de Benjamim Pereira (2008).

às exigências específicas do cliente individual; ao declínio das feiras e mercados tradicionais; à alfabetização e aos seus usos sociais com as crescentes, ainda que ambíguas, facilidades educacionais decorrentes do progresso e desenvolvimento; mas também à «comercialização do lazer» e à mercadorização do «popular»; à inventariação e classificação patrimonial e, finalmente, à sua turistificação.

O século XX viu assim o país ser atravessado por estas transformações, bem como por uma mudança ideológica significativa – do fascismo ao regime democrático. Desta forma, também as concepções de povo, popular, rural, camponês, se foram modificando e repensando, no enquadramento histórico que toda a sociedade portuguesa estava a atravessar. Na contemporaneidade a que o novo milénio nos transporta, a revolução das tecnologias de comunicação e informação e a digitalização do capitalismo com a massificação, globalização e financeirização da(s) economia(s) e dos mecanismos de produção/difusão/consumo, a circularidade e polimorfologia das trocas de informação e de conhecimento (e a aceleração das mobilidades humanas e das mercadorias) dos centro(s) para a(s) periferia(s), do global para o local e vice-versa, são obviamente também razões motrizes dos novos usos, consumos e produções culturais do «popular».

Estas condições contemporâneas possibilitaram as transformações do contexto rural e impunham agora alterações no modo de pensar e viver a(s) festa(s) cf. Brito (1996), Godinho (1998), Fonseca (1998), Raposo (1998), entre outros. De facto, tal como já tinha sido sugerido por Mariane Mesnill (1974) ao estudar o contexto romeno, as festividades populares observadas pelos etnólogos e antropólogos, ao longo do final do século XIX e durante boa parte do século XX, tratavam-se de manifestações sociais que encontravam sentido e função social em contextos culturais de outro tipo remetidos a um certo *passado* definido como arcaico, comunitário, ruralizante. Daí a tónica salvacionista e nostálgica nos seus registos que procuravam, afinal, salvaguardar o que parecia ser o seu eminente desaparecimento. Festas e celebrações populares diversas – das romarias, aos carnavais, das vindictas populares aos rituais locais – foram observadas e analisadas como marcas distintivas de um mundo rural, ameaçado na sua coerência e desagregado pelos tempos modernos.

Benjamim Pereira, e toda a equipe que com ele percorreu o país no final dos anos 60 em busca de evidências desse mundo ameaçado, foram obviamente espectadores atentos destes fenómenos, e talvez traídos pela névoa de uma modernidade que tardava em se afirmar em Portugal, sublinharam com excessiva ênfase a necessidade de se registar esse mundo que se extinguía à sua frente. Esse mesmo mundo que, objectificado pelos cientistas sociais, se tornava, por isso, facilmente refém de processos de museologização e patrimonialização. O que, aliás, está na base das iniciais concepções salvaguardistas de instituições como a UNESCO.

Os efeitos patrimonializadores e museográficos, bem como os ideológicos, confinaram aparentemente a ruralidade a uma existência «fora do tempo» e em lugares específicos: museus, filmes, fotografias, teses, recolhas e em declarações de organismos de tutela patrimonial. No terreno, a observação etnográfica conduzia à fixação de discursos sobre a sua «extinção» e à monumentalização das suas formas de vida e expressões. O cenário construído era, portanto, o da crise do mundo rural tradicional, substituído em vida pelo seu *fac simile* patrimonial e museológico.

Todavia, a perspicácia e intuição analítica, para além da sua lucidez inesgotável, permitiu também a Benjamim Pereira presenciar, naqueles dias de início do milénio enquanto caminhávamos por Podence, o modo como, finalmente, todo este processo de constituição do mundo rural se revelava mais feito de transformações e ajustes do que de extinções ou desaparecimentos. Após a revolução democrática de 1974, esta paisagem rural tornava agora visível também a sua condição de mundo resistente e contra-hegemónico em muitos projetos de recolha e de investigação em diversas áreas da cultura tradicional. No quadro da cultura popular contemporânea, as festividades passam a ser integradas num amplo movimento de revivificação e revitalização e recuperadas na sua forma, tornadas em espetáculo para, assim, se assumirem quase exclusivamente como objetos para contemplar e assistir. O resultado de uma tal evolução, do ponto de vista do sentido da festa, consistiu, como sugeria Marianne Mesnil (1974), numa «desemantização» («*désémantisation*») da festa. A festa ou o ritual torna-se essencialmente um objeto de consumo, um espetáculo daquilo que ciclicamente a comunidade em festa se recontava a si mesma. E, obviamente, o Carnaval de Podence com os seus Caretos, não foge a esse destino.

Paula Godinho (2010), acompanhando as leituras de Boltanski e Chiapello (1999), fala em *mercadorização do autêntico*. Uma ideia que pressupõe a referência a um original que não seja mercadoria, referência essa muitas vezes cunhada pela própria antropologia, reconhecendo a superioridade simbólica do não-mercantil e do *valor de uso* sobre o *valor de troca* (conceitos marxistas) – i.e., de um «autêntico» que mantém a *aura*, no sentido apontado por Walter Benjamim para a reproduzibilidade mecânica da obra de arte, mas que a faz ingressar num processo de *mercadorização* desenvolvido por operadores interessados e especializados na promoção do turismo, do lazer e das atividades culturais em domínios antes aparentemente arredados do mercado: como seja a cultura popular.

Se é verdade que esta dimensão de *mise en spectacle* da festa estava sempre presente no contexto tradicional, trata-se agora de perceber que essa encenação não é mais apenas uma *estória* que a comunidade conta e atualiza para si própria, mas que existem

outros públicos e até outros cenários que se abrem naquilo que podemos chamar a pós-ruralidade.

Agora, o «texto» da festa é uma *narrativa patrimonial*, da qual os espectadores e, frequentemente, os próprios atores, perderam, entretanto, o seu sentido mais preciso, ou então, reinventam-no pura e simplesmente. Estes eventos revelam-se a estas novas audiências locais feitas de residentes, migrantes e imigrantes e, um facto novo, já não apenas locais, mas compostas de viajantes acidentais, turistas, intelectuais e jornalistas (cf. Raposo 2004; 2012):

As soluções utilizadas nas mascaradas são sempre soluções culturalmente enquadradas. E, portanto, a transformação dos seus contextos evoca necessariamente mudanças no contexto da festa. Novas condições económicas, sistema de valores em transformação, impõem contemporaneamente festas sujeitas a processos de folclorização, readaptações contextuais, refuncionalizações simbólicas e reinvenções culturais. E esse é, obviamente, o espectro que contextualiza também o Carnaval de Podence (Raposo, 2006: 84).

Este novo enquadramento da festa decorre afinal de uma recontextualização da ruralidade e da interioridade arcaizante com que a comunidade se pensa agora e com que se revê no passado. Aos poucos, a consciência de que esta nova autorrepresentação da identidade local, pensada através da festa, se poderia traduzir num ganho efetivo para a comunidade, tem levado, ironicamente, à cristalização da tradição numa espécie de produto de arte étnica. A ironia, em tudo isto, é que a tradição se preserva sobretudo enquanto comercializada e mercantilizada – e não mais apenas nos esforços de salvaguarda patrimonial e nas antropologias de salvação.

O papel dos agentes mediáticos e das instituições de turismo regional e local operam, inclusive, uma mudança na representação social que a aldeia faz de si própria e das suas «tradições» – agora positivadas, porque arcaicas e seculares, e não já negativizadas fruto de um atraso civilizacional (cf. Raposo, 2006: 86-87). A «tradição» ou o «património» são assim a memória de um passado que se repensa e «reimagina» no presente – e «reimaginar» reforça a ideia de que as identidades e as culturas não são imaginadas de uma vez por todas, mas que são constantemente recriadas» (Raposo, 2006:90). E é neste contexto que lapidarmente se inscrevem os processos de patrimonialização nacionais e supra-nacionais, como o selo da UNESCO.



Figura 6. Presidente da República discursa em Podence. Fonte: Facebook Grupo Caretos Podence.



Figura 7. Presidente «vira Careto». Fonte: Facebook Grupo Caretos Podence.

A gramática de uma certa ruralidade que se ligava à vida social dos indivíduos e dos grupos isolados e arcaicos, emerge agora aos olhos das comunidades fluidas e complexas que são hoje as aldeias e vilas rurais, como uma boa metáfora espetacularizada ou como uma autenticidade a ser encenada. Só que isso faz toda a diferença: vitais e ligadas de uma outra forma à vida local (como para outros lugares foi descrito por MacDonald, 1997; Endsor, 2001), as festividades, para além das múltiplas transformações no seu ciclo temporal e espacial ou da «desemantização» dos seus conteúdos simbólicos, são hoje territórios férteis da memória e arenas de luta pelo argumento que une passado a presente, onde selos como os da UNESCO são mais-valias simbólicas de relevo. E no caso do carnaval dos Caretos de Podence essa dinâmica ampliou a escala local de rito de passagem, para uma escala nacional de emblema nacional, num itinerário transnacional como iremos ver de seguida.

3. O «CIBER-CARETO» OU A PRODUÇÃO MASSIVA DE IMAGENS

As festas são hoje cenários potenciadores e visibilizadores das negociações pelo poder da narrativa patrimonial sobre a estória local; arenas das tensões diversas pela posse das narrativas e performances culturais que refletem e favorecem a reflexão (d)os grupos que as realizam. Mas são também feitas com os recursos narrativos do presente e que se encontram à disposição para a criação dessas memórias patrimoniais. Por isso não é de surpreender que hoje prolifere e se polinize por todas as comunidades, por todas as festividades, uma linguagem digital e uma dimensão cibernética da festa, das tradições. Sites, plataformas digitais, documentação audiovisual, perfis de Facebook, Twitter e Instagram, para além da multiplicação de notícias e reportagens nos meios de comunicação nacionais e regionais, são agora a ampliação da esfera pública onde este debate se faz e onde os discursos do património se projetam bem para além do espaço da aldeia ou da vila.

E aqui, convergem em patamares semelhantes embora com pesos distintos, por exemplo, os comentários em perfis de Facebook das associações ou das festas locais, ou os relatos de experiências da festa de viajantes acidentais em sites de turismo como o TripAdvisor, ou as descrições oficiais em portais de instituições museológicas ou municipais. Não que não haja uma hierarquia e estatutos diferenciados dos discursos, mas antes que, apesar dessa hierarquia, se visibilizam vozes e se multiplicam fruições da festa de múltiplas origens e formatos.



Município de Macedo de Cavaleiros

about 3 years ago



A UNESCO acaba de proclamar as “Festividades de Inverno: Carnaval de Podence” na Lista de Representantes do Património Cultural Imaterial da Humanidade. A decisão, tomada no decurso da 14.ª Reunião do Comité Intergovernamental para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial que decorre em Bogotá (Colômbia), “enche de orgulho o Município de Macedo de Cavaleiros e todo o país”, assegura o presidente da Câmara Municipal, Benjamim Rodrigues.

#MacedodeCavaleiros Caretos de Podence #EntrudoChocalheiro
#PatrimónioImaterial #UNESCO



CM-MACEDODECAVALEIROS.PT

Figura 8. Twitter do Presidente do Município de Macedo de Cavaleiros. Fonte: Site da Câmara Municipal de Macedo de Cavaleiros.

O Twitter do presidente do Município de Macedo de Cavaleiros dando conta da atribuição do selo de Património Imaterial da Humanidade se dá a ver nesta ciberesfera, lado a lado com a avaliação de Sunshine701183 na plataforma TripAdvisor na visita que fez ao carnaval de Podence e à Casa do Careto¹⁰.

¹⁰ Vejam-se aqui os comentários de diversos viajantes na plataforma TripAdvisor e o modo como magnificam e aplaudem a patrimonialização da festa, a obtenção do selo da Unesco e a manutenção da tradição festiva, não apesar das dimensões espectaculares ou comerciais, mas sobretudo por isso mesmo: https://www.tripadvisor.pt/Attraction_Review-g3383686-d10716899-Reviews-Casa_do_Careto-Macedo_de_Cavaleiros_Braganca_District_Northern_Portugal.html#REVIEWS (acesso 22/10/2022).



Figura 9. Post Facebook Caretos – «gente famosa». Fonte: Facebook Grupo Caretos Podence.

Igualmente, a produção de conteúdos para as redes sociais por parte da Associação local (mas também dos agentes turísticos, dos poderes municipais, das instituições museológicas e dos departamentos governamentais, entre outros) torna-se um cenário que precisa ser analisado com igual intensidade etnográfica à do contexto material e performativo da festa. Ali, percebemos claramente como os conteúdos e a produção de uma narrativa patrimonial está a ser construída com vista a chegar a novos públicos, a outros públicos que não apenas a comunidade local, o que releva justamente das transformações e do cenário de pós-ruralidade que atrás mencionava.

Canais televisivos e seus programas generalistas de horário nobre e consumo familiar, artistas e desportistas famosos, políticos e figuras do poder local, regional e nacional, polinizam de selfies com caretos em Podence os perfis de FB e Instagram destas festividades ou recorrem à presença do Careto e ao recurso simbólico acumulado com a Marca UNESCO para promover iniciativas outras – como podemos ver por exemplo na página dos Caretos de Podence.



Figura 10. Post Facebook Caretos – Graffitis em Podence. Fonte: Facebook Grupo Caretos Podence.

As festividades contemporâneas são, finalmente, modalidades performativas, tal como já o eram no passado, mas onde os grupos se pensam agora numa multiplicidade de observações e olhares, decorrentes das circunstâncias históricas contemporâneas, cujos processos de patrimonialização, turistificação, mediatização e mercadorização da cultura se fazem com a entrada de novos sujeitos, novos agentes, novos performers. E se isso é constatável a nível das festividades que se revitalizam, tal efeito pode ser verificado também em inúmeras festividades que se inventaram literalmente nos últimos anos. Criatividade aqui repousa justamente na ideia de que existe também, e sobretudo em períodos de crise ou de transição, uma certa habilidade para gerar e inovar adaptações simbólicas e alternativas ao estado existente e que nalguns casos essa dinâmica permite mesmo alterar as condições de existência.

E esta ideia me leva ao último conjunto de sequências, imagens e discursos que vos queria convidar a visitar. Basicamente o convite é para observarmos o que se passa com o Carnaval de Podence no período após atribuição do selo da UNESCO.

O primeiro destaque que faria é o de que de algum modo se aposta agora numa geometria variável da extensão de prestígio e de valor simbólico que esta marca de Património Cultural Imaterial da Humanidade possibilita. É aqui que a analogia Careto / Portugal ganha uma potência imparável. Os Caretos tornam-se embaixadores de Portugal em eventos de configuração internacional, e glocalizam-se digamos assim.

Seja na exposição universal do Dubai em 2020, seja no evento oficialmente patrocinado pelo Estado Português, a Lusotopia em França, onde foram convidados especiais e acompanharam a Secretária de Estado das Comunidades Portuguesas, seja em eventos de promoção e apoio para outras candidaturas UNESCO (Dieta Mediterrânica em Tavira, por exemplo), seja ainda na presença em eventos nacionais como o Festival da Canção ou o Campeonato de Futebol. Já para não falar do exemplo já referido do Presidente que vira Careto...num quadro oferecido pela comitiva vencedora, num mural em Podence¹¹ e no figurino usado pelo chefe de Estado na visita a Podence.

Talvez por isso, este capital simbólico acumulado permitiu aos protagonistas mais locais – o presidente da associação e o presidente da municipalidade de Macedo de Cavaleiros – ao aterrarem no aeroporto do Porto no regresso da viagem de sonho a Bogotá, em Dezembro de 2019, em plena reportagem para a comunicação social nos festejos da recepção da comitiva, reclamarem estrategicamente, e finalmente, dividendos decorrentes do prestígio nacional e internacional do selo UNESCO. Este segunda aspeto que queria destacar diz respeito então à reivindicação de melhores condições logísticas

11 Cf. https://www.youtube.com/watch?v=PaA01z_05II (acesso 21/10/2022).



Figura 11. Post Facebook Caretos – na exposição universal do Dubai 2020. Fonte: Facebook Grupo Caretos Podence.

para acolhimento de visitantes no Carnaval, um espaço novo para a Casa do Careto – o Primeiro-Ministro, António Costa, chegou aliás a dar alguma abertura à transferência do pavilhão de Portugal na Expo Dubai 2020 para Podence para acolher uma nova Casa do Careto e um museu dos rituais de inverno com máscara – e até, sublinhe-se, um plano de reabilitação da aldeia, cujas casas de pedra xistosa se encontram em degradação acelerada¹².

12 Veja-se um último clip de imagens que editei a partir de entrevistas e reportagens na comunicação social (canal regional Onda Viva) com momentos após a atribuição do selo da Unesco na Casa do careto em Podence e na recepção no aeroporto Sá Carneiro, no Porto, após o retorno de Bogotá da comitiva vencedora: <https://youtu.be/s5sbLUxr34g> (acesso 07/11/2023)



Figura 12. Post Facebook Caretos – Cartaz «Somos Caretos». Fonte: Facebook Grupo Caretos Podence.

Em todo este itinerário complexo e obviamente de múltiplas leituras, podemos finalmente sugerir que esta metamorfose retórica – o «Somos» (Caretos) – é menos da ordem do ser ou do ter, mas antes da ordem do fazer, da criação, do fabricado. É, como dizia antes, um dispositivo ilocucionário que mais do que dizer coisas, faz coisas (cf. Austin, 1962[1975]). Faz-nos participar dessa imagem identitária construída e desse imaginário coletivo partilhado no qual o «(somos) Careto» propõe-se agora pensar Portugal e uma certa portugalidade. Pensar um país que se pretende desenhar com um perfil que combina inovação e modernidade com uma cultura imaginada na sua «autenticidade» rural, na sua ancestralidade popular, simultaneamente cristã e pagã, religiosa e secular, subtilmente assente em uma narrativa masculina e centrada numa certa virilidade selvagem mas ao mesmo tempo remetendo essas suas emanações para os cenários performativos e carnavalescos e procurando responder por outro lado aos discursos sobre igualdade de género que a UNESCO requer, e não menos importante, ligada a paisagens que imaginam um território marcado pelos ciclos agrícolas e ligado à natureza mas condicionadas pelos contextos de transformação da pós-ruralidade que fomos mencionando: turistificação, mercantilização da cultura, urbanização, mobilidades, desertificação, depressão demográfica.

Um *Somos Careto!* que se assume agora da ordem do emblema nacional e da tentativa de inserir o país no quadro das visibilidades relevantes do planeta: *Somos Humanidade!*

O risco que aqui se antevê, porém, é o de que a imagem se possa tornar maior que a sua realidade.



Figura 13. Mural Careto e Careto. Fonte: Facebook Grupo Caretos Podence.

BIBLIOGRAFÍA

- ASHWORTH, Gregory Et John E. TUNBRIDGE (1996), *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, New York, John Willey Et Sons.
- ASHWORTH, Gregory, GRAHAM, Brian Et John TUNBRIDGE, (2007), *Pluralising Pasts Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*, London, Pluto Press.
- AUSTIN, John L. (1962) [1975], *How To Do Things with Words*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- BAPTISTA, Fernando Oliveira (1996), «Declínio de um tempo longo», in *O Voo do Arado*, Joaquim Pais de Brito (org.), Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/IPM/ MC, pp. 35-75.
- BECKER, Howard S. (2007) (2010), *Falando da Sociedade*, Rio de Janeiro, Zahar.
- BLAKE, Janet (2018), «Further reflections on community involvement in safeguarding intangible cultural heritage», in *Safeguarding Intangible Heritage: Practices and Politics*, Natsuko Akagawa, Laurajane Smith (orgs.), London e New York, Routledge, pp. 17-35.
- BORTOLOTTI, Chiara, (2013) , «L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel», *Gradhiva*, (18), pp. 50-73.
- BRITO, Joaquim Pais de (1996), *Retrato de Aldeia com Espelho: Ensaio sobre Rio de Onor, Dom Quixote*, Lisboa.
- CHOAY, Françoise (2006)[1982], *A Alegoria do Património*, Lisboa, Ed. 70.
- COSTA, Paulo (org.) (2009), *Museus e Património Imaterial*, Lisboa, ICM.
- COOKE, Bill Et Uma KOTHARI (eds.) (2001), *Participation: the new tyranny?*, New York, Zed Books.
- EDENSOR, Tim (2001), «Performing tourism, staging tourism (Re)producing tourist space and practice», *Tourist Studies*, June, (1)1, pp. 59-81.
- FONSECA, Inês (1998), «Festejar é Pertencer ao Povo dos Aivados! Memórias e identidades numa aldeia alentejana. Análise de dois momentos festivos», *Arquivos da Memória*, 4, Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, pp. 49-65.
- GODINHO, Paula (1998), «Mordomia e reprodução festiva: o caso da festa dos rapazes», *Arquivos da Memória*, 4, Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, pp. 35-48.
- HAFSTEIN, Valdimar Tr. (2018), *Making Intangible Heritage. El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*, Bloomington, Indiana University Press.
- HARRISON, Rodney (2012), *Heritage. Critical Approaches*, London e New York, Routledge.
- HARVEY, David C. (2001), «Heritage pasts and heritage presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies», *International Journal of Heritage Studies*, (7) 4, pp. 319-338.
- KAPFERER, Judith (1996), *Being all equal. Identity, Difference and Australian Cultural Practice*, Oxford, Berg.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2004), «Intangible Heritage as Metacultural Production», *Museum International*, 56 (1/2), pp. 52-65.
- LEAL, João (2006), *Antropologia em Portugal: Mestres, Percursos, Tradições*, Lisboa, Livros Horizonte.

- MACDONALD, Susan, (1997) *Reimagining Culture. Identities and Gaelic Renaissance*, Oxford, Berg.
- MÁRMOL, Camila del, ROIGÉ, Xavier Et Ferrán ESTRADA (2011), «Safeguarding Intangible Cultural Heritage? A critical perspective on the inventory of Intangible Cultural Heritage in Catalonia», in *Sharing Cultures*, Sérgio Lira, Rogério Amôda e Cristina Pinheiro, s/l, Green Lines Institute for Sustentable Development, pp. 481-490.
- MESNIL, Marianne, (1974) *Trois Essais sur la Fête*, Bruxelles, Ed. de l'Université.
- NOYES, Dorothy (2006), «The Judgement of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership», *Cultural Analysis* (5), pp. 27-56.
- PANERO GARCIA, M.ª Pilar (2021), «Teatro de calle y mascarada de invierno. La tenazada: una recreación del rito de Los Carochos», *Sociología Histórica*, 11 (1), pp. 97-141.
- PEREIRA, Benjamim (2009) (1965), *Bibliografia Analítica de Etnografia Portuguesa*, Lisboa, IMC.
- PEREIRA, Benjamim (1973), *As Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar.
- PEREIRA, Benjamim (2008), *Rituais de Inverno com Máscara*, Catálogo de Exposição, comissário Benjamim Pereira, Bragança, Museu Abade de Baçal/IPM.
- PEREIRA DE OLIVEIRO, Maria Isaura (1989), «O Entrudo, Antigo carnaval Português. Homenagem ao Prof. Ernesto Veiga de Oliveira», in *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, F. O. Baptista, J. P. Brito e B. Pereira (eds.), Lisboa, INIC, pp. 638-650.
- PESANHA, Sebastião (1960), *Mascarados e máscaras populares de Trás-os-Montes*, Lisboa, Livraria Ferin.
- RAPOSO, Paulo (2003), *O papel das performances culturais na contemporaneidade: Identidade e Cultura Popular*, ISCTE (Tese de doutoramento).
- RAPOSO, Paulo (2004), «Do ritual ao espectáculo. "Caretos", intelectuais, turistas e media», in *Outros Trópicos*, Maria Cardeira da Silva (org.), Lisboa, Livros Horizonte.
- RAPOSO, Paulo (2005), «Masks, Performance and Tradition: local identities and global contexts», *Etnográfica*, nº1, Vol IX.
- RAPOSO, Paulo (2006), «"Caretos" de Podence. Um espectáculo de reinvenção cultural», in *Rituais de Inverno com Máscara*, Catálogo de Exposição, Benjamim Pereira (comissário), Bragança, Museu Abade de Baçal/IPM.
- RAPOSO, Paulo (2009), «Máscaras, Performances e Turismo, in *Museus e Património Imaterial*, Paulo Costa (org.), Lisboa, ICM.
- RAPOSO, Paulo (2011), *Por Detrás da Máscara. Ensaio de antropologia da performance sobre os Caretos de Podence*, Lisboa, IMC.
- RODRIGUES, Orlando (1996), «A mudança do espaço rural em zonas marginais: o caso da Terra Fria Transmontana», in *O Voo do Arado*, Joaquim Pais de Brito (org.), Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/IPM/MC, pp.385-395
- SILVA, Luís, (2008), «Contributos para o estudo da pós-ruralidade em Portugal», *Arquivos da Memória*, (4) Nova Serie, pp. 6-25.
- SMITH, Laurajane (2006), *The Uses of Heritage*, London e New York, Routledge.
- SMITH, Laurajane Et Gary CAMPBELL, (2017), «"Nostalgia for the future": memory, nostalgia and the politics of class», *International Journal of Heritage Studies*, Routledge, pp. 1-16.
- TAMASO, Izabela Et Manuel Ferreira LIMA FILHO (2012), *Antropologia e Patrimônio Cultural. Trajetórias e conceitos*, Brasília, ABA Publicações.
- WATERTON, Emma Et Laurajane SMITH (2010), «The recognition and misrecognition of community heritage», *International Journal of Heritage Studies*, vol. 16(1-2), pp. 4-15.
- VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto (1984), *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa, D.Quixote.

IEROGAMIE CARNEVALESCHES. IL TEMA DELLE «NOZZE SACRE» DAL MONDO ANTICO AL FOLKLORE CONTEMPORÁNEO

CARNIVALESQUE HIEROGAMIES. THE THEME OF «SACRED MARRIAGE»
FROM THE ANCIENT WORLD TO CONTEMPORARY FOLKLORE

Ignazio Emanuele Buttitta

Università degli Studi di Palermo - ISPC/CNR

Riassunto: Seguendo il metodo storico-comparativo dall'osservazione delle diverse forme di ierogamia documentate nelle culture antiche possono essere desunte utili indicazioni circa il senso, le funzioni, l'origine stessa di numerose cerimonie di tipo carnevalesco e, più in generale, di capodanno. Il motivo delle nozze, infatti, - sia esso manifestato da un corteo nuziale, dalla rappresentazione di una copula tra due soggetti o elementi (spesso vegetali) rappresentanti il genere maschile e femminile, ovvero dalla celebrazione di un vero e proprio matrimonio - è un simbolo rituale ricorrente in numerose cerimonie carnevalesche ovvero non esplicitamente tali ma comunque ricadenti in prossimità dell'equinozio di primavera. Alle nozze sacre, sia nelle cerimonie antiche sia in quelle contemporanee, spesso si affiancano i simboli rituali della lotta e del reale o simbolico spargimento di sangue, ambedue diretti a promuovere la fecondità vegetale e umana. A completare gli scenari festivi, definendone la funzione e il senso complessivi di cerimonie di rifondazione del tempo e della vita sociale e naturale, interviene infine il rogo rituale.

Parole chiave: Nozze sacre, combattimenti rituali, capodanno, carnevale, metodo storico-comparativo

Abstract: In accordance with the historical-comparative method, from the observation of the different forms of hierogamy documented in ancient cultures, useful indications can be deduced about the meaning, the functions, the very origin of numerous carnival-type ceremonies and, more generally, of the New Year's Eve. Indeed, the «wedding» motif - whether manifested by a wedding procession, by the representation of a copula between two subjects or elements (often plants) representing the male and female gender, or by the celebration of a real marriage - is a recurring ritual symbol in numerous carnival ceremonies or not explicitly such but in any case falling close to the spring equinox. Sacred weddings, both in ancient and contemporary ceremonies, are often accompanied by the ritual symbols of struggle and the symbolic shedding of blood, both aimed at promoting vegetable and human fecundity. Finally, the ritual pyre intervenes to complete the festive scenarios, defining their function and overall meaning as ceremonies of re-foundation of time and of social and natural life.

Keywords: Sacred marriage, Ritual combats, New Year, Carnival, historical-comparative method

PREMESSA

In apertura del capitolo dedicato al *Matrimonio sacro* del suo *Ramo d'oro*, Frazer pone la domanda:

Non è forse probabile che in certe feste degli antichi si possano scoprire gli equivalenti delle nostre celebrazioni del 1° maggio, della Pentecoste e di S. Giovanni, con la differenza che allora queste cerimonie non avevano ancora degenerato in semplici spettacoli o parate, ma erano tuttavia riti magici e religiosi in cui gli attori facevano consapevolmente la parte di dèi e di dee? (1973: I 223-224).

Tutti i lettori dell'opera frazeriana ben conoscono la risposta che ne dà la sua opera, risposta che nei suoi esiti ultimi investe tutto il folklore religioso: le forme di credenze, culti, pratiche rituali proprie degli strati popolari sarebbero largamente debitrice delle espressioni religiose del passato, un passato anche molto lontano. Numerosi, infatti, sono i fenomeni folklorici che «often lead us back to the habits of hundreds and even thousands of years ago», configurandosi, appunto, come «sopravvivenze» (Tylor, 1871: 16-17). Questa idea «continuista», sia pur variamente articolata dai filoni di ricerca di marca evolucionista, diffusionista, fenomenologica e storico-comparativa, ha avuto una certa fortuna tra Ottocento e Novecento per cadere infine sotto la lama della critica decostruzionista e interpretativa (cfr. Cocchiara, 1971; Deridda, 1967 e 1972; Geertz, 1973; Clifford, 1993; Borofsky, 2000). Come spesso è accaduto nella storia della cultura europea si è finiti, perseguendo il giusto proposito di sanare i *vulnera* di consolidati approcci teorico-metodologici e di sfatare mitologie scientifiche – e, nello specifico rituale, di contrastare la fascinazione di certe somiglianze formali –, con il perdere di vista acquisizioni essenziali e non questionabili risultanze di dati archeologici e storici e con l'ignorare o il travisare evidenze fattuali (spesso con riferimenti a invenzioni e re-invenzioni sostenute da istanze socio-politiche) (Hobsbawm e Ranger, 1994), trascurando i preziosi suggerimenti che venivano dai filoni di indagine sui meccanismi e la forza della «memoria culturale» (Assmann J., 1997; Connerton, 1999; Fabietti e Matera 1999; Assmann A., 2002) e dagli studi di storia culturale (Burke, 2000 e 2006; Ginzburg, 1989; Muir, 2000).

A nostro avviso resta tutt'ora valido quanto, sulla scorta della prospettiva già tracciata da Pettazzoni, scrive Lanternari in un noto saggio, più volte ripreso, sulla religione popolare in Italia:

A considerare dunque le forme proprie della cosiddetta religiosità popolare in Italia ci si affaccia su un panorama estremamente variegato e complesso, di elementi e componenti che rispondono ad una stratificazione accumulatasi lungo un arco storico amplissimo, dal mondo dell'antichità precristiana al Medioevo, all'età moderna in genere, fino

all'oggi caratterizzato dallo sviluppo della civiltà industriale e consumista [...]. Le forme arcaicizzanti come le credenze e le pratiche magiche o magico-terapeutiche, il pianto funebre, il tarantismo, le celebrazioni dei «maggi» e le feste sacre calendariali affondano la radice in epoche precristiane e in società agrarie caratterizzate da culti politeisti: l'influenza diretta dei quali condiziona anche i vari sincretismi culturali mariani e dei santi cattolici, fin dalla loro istituzione a opera della Chiesa medioevale (2006: 146).

La composizione delle feste cristiane entro un ciclo ordinato è solo il punto di arrivo di un lungo e complesso processo di sviluppo (cfr. Auf der Maur, 1990: 29). Quando il cristianesimo iniziò la propria azione espansiva, introducendo un nuovo calendario, esisteva già un articolato complesso di cerimonie e di riti diretti a garantire il regolare svolgersi dei cicli astronomici e stagionali, ad assicurare la fecondità dei raccolti, a solennizzare i «passaggi» da una fase all'altra dell'anno. Questo più antico calendario di azioni rituali e cerimoniali, che s'era venuto formando e consolidando attraverso migliaia di anni, quando si porse al cristianesimo era già estremamente articolato e differenziato da zona a zona, sebbene al suo fondo restassero evidenti «elementi più antichi, nati nel quadro dei tempi e delle necessità di una vita agricola elementarissima e di una arcaica ideologia magico-religiosa» (Cirese, 1997: 117). Mescolanze e sincretismi sono dunque largamente presenti nelle cerimonie cicliche e calendariali che comprendono le solennità più importanti del calendario cristiano. Alcune di queste celebrazioni manifestano l'esigenza di ricomporre ciclicamente l'ordine della natura, del tempo, della comunità. Esse sono feste di inizio e di fine, feste di transizione all'interno delle quali si osservano non a caso riferimenti simbolici tanto al tempo che è stato quanto al tempo che verrà. Così le date solstiziali e equinoziali, i tempi della germinazione, della semina e del raccolto, coincidono nell'attuale calendario cristiano con celebrazioni fondamentali e universalmente diffuse che denunciano tanto a livello morfologico che di contenuto la loro non casuale collocazione.

Certo, almeno dal I dopoguerra ad oggi, in tutta l'Europa cattolica le trasformazioni socio-economiche della realtà rurale hanno avuto una significativa influenza sul trasferimento delle ricorrenze festive. Spentosi, almeno in apparenza, il legame di diretta dipendenza tra comunità e territorio, sembrano essersi esaurite le ragioni che ancoravano i riti ai cicli stagionali. Alcune celebrazioni sono state trasferite di data perdendo ogni legame con i processi produttivi tradizionali e con lo stesso calendario festivo cristiano. Le feste si sono così slegate, anche nella coscienza della comunità, con le ragioni stesse che ne sostanziano l'istituzione.

Tuttavia, come ampiamente dimostrato dagli esiti contemporanei della ricerca sul campo, in significative porzioni del territorio italiano e in diverse aree d'Europa (nelle isole, in area slavo-balcanica, in area pirenaica, ecc.), pur in presenza di significative tra-

sformazioni dei contesti socio-economici tradizionali, si osserva una tenace continuità delle strutture rituali (Tak, 2000: 16), fondata sulla persistenza di modalità di percezione e organizzazione del tempo e dello spazio peculiari delle società agropastorali. Questa è la ragione per la quale, pur essendo la qualificazione di «contadine» delle culture agenti le feste, impropria in riferimento al livello delle strutture e dei rapporti di produzione, a questa bisogna comunque ricorrere «quando si passa al livello delle ideologie e delle sovrastrutture» (Di Nola, 2001: 44). Come osserva Cirese gli «schemi tradizionali di pensiero e di comportamento» intervengono a favore della conservazione delle «eredità culturali» e condizionano concezioni e modi di vita. È da questi condizionamenti che derivano «in gran parte le conservazioni inalterate e le lunghissime persistenze di elementi assai arcaici» sebbene «dal carattere inconsapevole della trasmissione e della eredità derivano anche l'estrema frammentarietà di tante sopravvivenze e la perdita della consapevolezza del loro significato originario» (1997: 129-130).

Entro questa prospettiva un posto di assoluto rilievo è detenuto dal Carnevale e da tutte le manifestazioni a questo assimilabili. Le «cerimonie carnevalesche», infatti, soprattutto quelle di carattere rurale, hanno conservato più di altre, anche in ragione della loro estraneità al ciclo festivo cristiano, una serie di prassi e di simboli rituali di evidente ascendenza precristiana e immediatamente riferibili al *pattern* simbolico delle feste di capodanno del mondo antico (temporanea sovversione dell'ordine costituito, eccessi orgiastici, mascheramenti, avvento di entità provenienti dall'altrove, questue, arature e semine rituali, agoni e lotte, sacri matrimoni) (Gaster 1950; Nielsen 2002; Kezich, 2015 e 2019; Comba e Amateis, 2019). Partendo dunque dall'osservazione che le grandi feste di capodanno del mondo antico sono sempre connotate da «carnivallike activities» (Nielsen 2002: 39), concentrerò la mia attenzione su questi due ultimi simboli rituali - simboli sui quali ci sembra si sia meno riflettuto nella letteratura sul folklore cerimoniale carnevalesco -, a partire dall'esame di due carnevali siciliani: quello del *Mastru ri Campu* di Mezzojuso e quello degli *Scacciuna* di Cattafi.

1. I SIMBOLI RITUALI DEL MASTRO DI CAMPO

La singolare pantomima del *Mastru ri Campu* di Mezzojuso si svolge l'ultima domenica di carnevale e ha per scena la piazza principale del paese. La rappresentazione è impennata sullo scontro tra il Mastro di Campo e il Re, arroccato insieme alla corte nel suo «castello», per la conquista della Regina. Numerose maschere vi prendono parte: Cavalieri e Dame abbigliati in costumi medievali, Eremiti e Maghi, *Ggiardinieri* e *Fofòrio* (una schiera di giovani con cappellacci e volti interamente coperti da lunghe barbe, ammantati di nero e armati di fucili, che va correndo al grido di *Fòrio, fòrio, fòrio!*, catturando gli astanti e conducendoli al bar più vicino per farsi offrire bevande e dolci). A

queste si aggiunge la maschera del *Picuraru*, caratterizzata da un rivestimento di pelli ovine e da campanacci. È quest'ultimo il principale antagonista del Mastro di Campo, è lui che gli ostacola la strada della conquista del castello e della Regina. Tra tutte queste maschere emerge il protagonista, l'eroe, il Mastro di Campo immediatamente individuabile per la sua maschera rosso fuoco dai tratti marcati e per la particolare tipologia di movimenti formalizzati che richiama una *performance* coreutica (cfr. Buttitta e Pasqualino, 1986; Bonanzinga, 1999).

Dell'azione drammatica una puntuale descrizione è offerta da Bonanzinga:

Il Mastro di Campo brandisce una spada mimando un combattimento al ritmo del tamburo, ostacolato dal *Picuraru*, personificazione demoniaca che svolge un'azione di disturbo agitandosi al suono dei campanacci che gli pendono dalla cintola. L'Eroe sconfigge ripetutamente il *Picuraru*, scavalcandone il corpo disteso a terra in grottesche convulsioni, e più volte scala il castello incrociando la spada con il Re. La prima parte della pantomima si conclude con la sconfitta del protagonista, rappresentata dal suo ferimento cui segue la «caduta» ai piedi del castello. Raccolto al volo e portato via dai componenti del *Fofòrio* (che qui rivela la sua fondamentale funzione di «aiutante» dell'Eroe), il Mastro di campo tornerà in scena miracolosamente guarito, riuscendo infine a sconfiggere il Re e a conquistare la Regina (1999: 86).

Alla generale connotazione agonistica dell'azione coreutica si associano quindi il tema del regicidio e quello erotico-nuziale: un giovane Eroe sconfigge un Re le cui energie, insieme al tempo, sono consumate; il «vecchio» deve essere rimpiazzato dal «nuovo» per consentire l'avvio del nuovo ciclo vitale, e lo fa proprio uccidendolo, «prendendo il suo posto», e sottraendogli la sua sposa, cioè negando a lui e assicurando a sé, e così a tutta la comunità di cui egli diviene garante, la prospettiva riproduttiva (ovvero la discendenza), infine il privilegio di rinnovare il tempo. È chiaro, prosegue Bonanzinga

[...] come i motivi erotico e agonistico concorrano a manifestare il medesimo significato, siano anzi l'uno rafforzamento dell'altro, come d'altra parte accade presso innumerevoli culture in contesti sia etnologici sia folklorici: la danza d'armi non è solo una stilizzazione coreografica del combattimento, ma anche l'unione delle due forze sulle quali si fonda l'incremento della crescita: la forza negativa di difesa e la positiva, fallica (1999: 86. Cfr. Sachs, 1966: 142).

Che l'azione drammatica del Mastro di Campo si configuri come cerimonia di capodanno, di rifondazione del tempo, appare d'altronde chiaro da tutta una serie di altri motivi e elementi costitutivi. Si segnalano in particolare: il valore divinatorio in relazione all'andamento dei raccolti che assume la «cadutamorte» dell'Eroe (la massima rigidità del corpo è ritenuta segno di buon auspicio); le violente battaglie a colpi di confetti tra i Massari a cavallo e la folla (si consideri la valenza propiziatoria dello

spreco nei contesti festivi, ma anche la ridondanza della ritualizzazione del conflitto tra forze antagoniste già insita nello scontro tra Mastro di Campo e Re); la presenza di maschere «primaverili» (*i Ggiardinieri*) che distribuiscono fiori ai presenti; l'azione dei Maghi alla ricerca di un «tesoro nascosto» (*truvatura*), che si rivelerà essere un pitale colmo di maccheroni al sugo, evidente metafora della fertilità della terra e della conseguente abbondanza; la maschera del *Fofòrio*, localmente percepita soltanto in qualità di «aiutante» del Mastro di Campo, che si ricollega alla più arcaica tipologia di questuanti: «una moltitudine indifferenziata di entità ctonie (demoni, antenati, defunti) che irrompe correndo e urlando nel mondo dei vivi, per ricevere doni e offrire in cambio benessere e prosperità» (Bonanzinga, 1999: 87).



Figura 1. Il Mastro di Campo, Mezzojuso. Foto: Russo-Muccio.

Guardando a due dei principali simboli rituali caratterizzanti il rito – certamente coesenziali alla definizione del suo più antico valore di cerimonia di rifondazione del tempo, della società e della vita – quelli dell'unione tra il Mastro di Campo con la Regina e quello della lotta, rileviamo in primo luogo che la rappresentazione più o meno esplicita e articolata di un matrimonio o comunque di un'unione di una o più coppie di rappresentanti dei due sessi (dove la donna è spesso ma non esclusivamente rappresentata da un uomo travestito ovvero uno o ambedue i componenti della coppia sono raffigurati attraverso fantocci) è tratto ricorrente di numerose cerimonie carnevalesche

o comunque primaverili, tutt'ora vigenti, che caratterizzano il folklore europeo (Kezich e Mott, 2014: 207).

Così è certamente nel carnevale di Cattafi, piccolo borgo di origine rurale che sorge appena a ridosso della Piana di Milazzo, in Sicilia. Qui ogni anno, in occasione del Martedì Grasso si celebra una singolare cerimonia carnevalesca i cui simboli rituali caratterizzanti e costitutivi sono: la pantomima di un corteo matrimoniale e la danza itinerante eseguita dalle maschere degli *scacciuni*.

Gli *scacciuni* sono una dozzina di uomini con un lungo cappello conico a punta, un abito bianco ricco di nastri multicolori, armati di fruste di nerbo di vacca (*u nerbu*), che percorrono al suono ritmico della tarantella il corso principale dell'abitato mimando a coppie una sorta di duello e minacciando di colpire gli astanti. Inframezzati a questi si muovono altre maschere tra le quali primeggia, appunto, una coppia di sposi, il cui membro di genere femminile, di fatto protagonista centrale del corteo, la «Fioraia», con il suo vistoso costume floreale, scambia battute salaci con gli spettatori e distribuisce confetti e mazzi di fiori.

Insieme al motivo erotico dunque anche a Cattafi emerge quello agonale. Ambedue i simboli rituali, la rappresentazione di una danza o di uno scontro armato e la celebrazione di un matrimonio, correlati o disgiunti, sono, come è noto, costitutivi *ab antico* delle cerimonie di capodanno, particolarmente di quelle primaverili (cfr. Eliade, 1989; Gaster, 1950; Toschi 1976; Nielsen 2002). Ha rilevato Rose che «contests, often involving a more or less serious pretence of fighting, are often part of a marriage-ceremony» (1925: 327). Per quanto riguarda il duello di danzatori armati di frusta, possiamo ricordare gli scontri armati che accompagnavano la celebrazione dell'*Akitu* in Babilonia, la festa del *Purulli* tra gli Ittiti, la festa di Papremis in Egitto e ancora le danze saliare di Roma antica ma anche, relativamente al motivo della frusta e delle frustate simbolicamente rivolte ai partecipanti, i *Lupercalia*; per il secondo, ossia il matrimonio «sacro», ancora l'*Akitu* e le *Anthestéria* ambedue feste primaverili caratterizzate da una ierogamia, così come l'*Açvamedha* vedico e altri analoghi riti documentati nelle culture della valle dell'Indo.



Figura 2. Gli *Scacciuni*, Cattafi. Foto: Russo-Muccio.

2. LOTTE E COMBATTIMENTI RITUALI

Sulle funzioni di lotte e combattimenti rituali, anche considerando la loro diffusa presenza nell'ambito di cerimonie di passaggio d'anno e di riti iniziatici, esiste, come è noto, un'ampia letteratura (cfr. Van Gennep, 1909; Rose, 1925; Jeanmaire, 1939; Eliade, 1958; Brelich, 1960-61). Il simbolo rituale della lotta tra due individui o gruppi contrapposti, in quanto parola rituale, elemento di un sistema complesso, assume infatti uno o più significati diversi (sociali, religiosi, politici, ecc.) a seconda dei contesti d'uso (cfr. Fortes, 1936; Gluckman, 1962, 1963a e 1963b; Leach, 1965; Turner, 1969). Osserva Jeanmaire riguardo alla plasticità semantica e funzionale dei miti connessi ai rituali dello *Steptérion* e di Artemide Orthia: «Le prope de ces batailles traditionnelles entre bandes adverses, c'est que, dépourvues originellement de signification autre que celle qu'elles tiennent de l'antagonisme naturel des groupes qui se qualifient en joutant, elles offrent une plasticité admirable aux interprétations mythiques» (1939: 398-399); rileva, a sua volta, Vernant che queste battaglie non sono sempre puramente fittizie, «talvolta esigono che il sangue scorra e utilizzano armi diverse da quelle della guerra, per lo più pietre e bastoni. A seconda del contesto del culto, degli agenti umani, delle divinità interessate, le lotte possono avere una funzione apotropaica e purificatrice, un valore di fecondità [...] o una finalità guerresca [...]» (2007: 26-27. Cfr. Kennel, 1995: 55 ss.). È chiara dun-

que la diffusa e inscindibile relazione tra danze armate e rituali iniziatico-propiziatori, eseguiti appunto nell'ambito di cerimonie dirette a promuovere i passaggi stagionali; in particolare in occasione dell'equinozio di primavera che in genere coincideva, per molte società antiche, con l'inizio delle attività belliche. Assume particolare significato a questo proposito il fatto che non solo a Roma, ma anche presso diversi altri popoli di origine indoeuropea, «i rituali di apertura e chiusura della stagione militare coincidessero con l'inizio e la fine della stagione agraria» (Sergent, 1995: 365). Il calendario cerimoniale d'altronde riflette «il ciclo della vita umana concepito in maniera parallela a quello della natura» (Torelli, 1993: 147). È chiaro altresì come gli agoni celebrati in concomitanza con i passaggi critici delle stagioni e della vita comunitaria e individuale avessero lo stesso valore funzionale di certe danze armate e come tutte queste attività performative, oltre a palesi funzioni iniziatiche, dovessero aver avuto *ab origine* una funzione propiziatoria, tesa ad affermare i valori del movimento e della forza virile in quanto espressione della potenza vitale (cfr. Buttitta, 2014. Cfr. Harrison, 1962: 212 ss.).

Non è un caso dunque che prove di abilità e destrezza, giostre e tornei armati, competizioni virili avessero luogo proprio in occasione di specifiche date festive. Non solo nel mondo antico. Tal genere di performance, infatti, sono documentate nel medioevo e in età moderna in tutta Europa (Balestracci, 2001; Verdon, 2004). Ricordiamo qui quanto scrive Olao Magno nel XVI sec.:

Presso gli Svedesi meridionali e i Goti c'è un altro costume: il primo giorno di maggio, mentre il sole è nella costellazione del Toro, i magistrati delle città costituiscono due schiere o coorti equestri, formate da giovani e uomini robusti, atti a un duro scontro; una di queste è guidata da un comandante scelto a sorte, che cavalca trionfalmente col titolo e l'abito dell'Inverno, vestito di varie pelli e armato di aste di legno temperate a fuoco, lanciando palle di neve e pezzi di ghiaccio come per prolungare la stagione fredda [...]; a sua volta il capo della coorte estiva, chiamato il Compagno floreale, vestito di fronde verdi, di foglie e di fiori (procurati con difficoltà), entra in città contemporaneamente al comandante inverno, sia pure per un altro percorso; essi danno pubblico spettacolo in uno scontro con l'asta, in cui l'estate sconfigge l'inverno (XV, 8).

I caratteri della danza rituale descritta da Olao Magno rinviano d'altronde a una diffusa tipologia rituale che vede opporsi individui o gruppi che rappresentano l'Inverno (Morte) in opposizione alla Primavera/Vita. Tale il Carnevale di Ivrea o il combattimento di Istres. Ed è proprio Van Gennep a rilevare che a Carnevale si organizzano tradizionalmente quelle «activités qui mettent en valeur la force, l'adresse, l'ingéniosité sous tout ses formes» (1947: 1088), tra cui giochi e lotte organizzate tra comuni limitrofi o tra celibi e maritati. Nel 1416 a Firenze, ricorda Ghisi, quelli della *Brigata del Fiore* organizzarono una festa mascherata presso il Mercato nuovo: «Danzarono quelli della

Brigata in sul detto mercato con molte donne e fanciulle e dopo il ballo i detti giovani armeggiarono» (1937: 30).

Per quanto attiene alcuni contesti folklorici contemporanei, particolarmente eloquenti sono le danze delle spade osservabili in Val di Susa. Queste, «nel delicato momento del passaggio dall'inverno alla primavera, dalla morte vegetale alla rinascita [...], mimavano il confronto e lo scontro tra forze opposte e propiziavano la nuova stagione» (Agus, 2022: 65).

Numerose notizie sulle danze delle spade praticate dalle *Abadie* o *Badie* (associazioni giovanili che talora costituivano una vera e propria milizia armata che si occupava dell'organizzazione delle principali feste del paese, della gestione dell'ordine nei riti e preoccupava della protezione della comunità) della Val di Susa sono riportate da Pola Falletti di Villafalletto (1939: I 234 ss.). Egli ricorda come in alcuni paesi, nelle occasioni cerimoniali in cui queste compagnie di giovani agiscono

[...] portano un insolito movimento alla parte coreografica del tripudio popolare. Si tratta degli «spadonieri» o «spadonari» che allietano le solennità con le loro parate, compiono i doveri di guardie d'onore ed eseguono marce, danze, armeggiamenti ed azioni mimiche. Gli spadonari indossano rosse tuniche a falde, ornate di fiocchi e galloni, calzoni bianchi a sbuffi, cappelli coperti di fiori e nastri, e brandiscono enormi durlindane. Attualmente non sopravvivono che a S. Giorgio, a Venaus ed a Giaglione (1939: I, 235-236).

Oggi a Giaglione gli spadonari si esibiscono sul sagrato della chiesa, mimando uno scontro armato, il 22 gennaio, in occasione della festa patronale di San Vincenzo. Essi portano un vistoso copricapo decorato di fiori finti e, nel corso della processione, fanno da scorta al *bran*, una sorta di albero costituito da un'intelaiatura rivestita di fiori, frutta (segnatamente grappoli d'uva), spighe, nastri colorati e vari altri ornamenti alla cui base è un pane, che viene recato processionalmente da una giovane (Bravo 2001: 147 ss.; Agus, 2022: 67).

A loro volta gli spadonari di Venaus agiscono il 3 e il 5 febbraio, in occasione della festa di San Biagio e Sant'Agata, patroni della comunità. Così descrive gli spadonari di Venaus, nel 1936, Vidossi:

Il costume consta [...] soltanto di un copricapo e di una giubba con le mezze maniche. Sono di prammatica i guanti bianchi di filo e la camicia bianca [...]. Il copricapo, intessuto di fiori artificiali, è a forma, più che d'elmo, di colbacco [...] ha di dietro un ricco fregio di nastri. La giubba, un po' meno lunga delle solite giacche, priva di bavero e con le maniche corte, è tutta adorna di gale, ricami, frange d'oro. [...] La danza ha un andamento sostenuto, composto; ed è povera di figure. [...] I passi delle evoluzioni si eseguono saltellando. I movimenti con gli spadoni sono quattro o cinque: levar la spada, a due mani, con l'im-

pugnatura all'altezza della faccia e imprimerle un movimento di oscillazione; eseguire dei colpi di taglio in basso; battere lo spadone contro quello dell'avversario; gettare la spada in aria per riafferrarla; scambiarla, gettandola in questo modo, con la spada dell'avversario (1960: 248-249).

Il salto cadenzato, le evoluzioni e i colpi di spada, gli addobbi multicolori sono dunque i tratti costitutivi delle esibizioni degli spadonari tanto di Venaus che di Giaglione che degli altri centri ove hanno o avevano luogo. In alcuni casi le loro *performances* erano, come a San Giorio (dove gli spadonari si esibivano per la festa di San Giorgio, il 23 aprile), parte di pantomime che prevedevano lo scontro tra due gruppi armati antagonisti. A San Giorio si combattevano gli sgherri del «feudatario» e gli uomini del «vendicatore» o *Abbà* (il leader della *badia*) per il possesso della sposa di quest'ultimo, detta *Mignona*. La vittoria arrideva al vendicatore, eroe garante della comunità e legittimo sposo, che sanciva la ritrovata unione donando un mazzo di fiori all'amata. Su un piano più generale, in tutta evidenza, il rito nuziale si configurava come atto di promozione della rinascita vegetale e di ritorno della vita. Anche in questo caso agli armati si accompagnavano simbolismi vegetali e di abbondanza. A San Giorio era il *cantello*, una grande costruzione rivestita di carta e di fiori, sotto la quale era posto «l'enorme pane benedetto chiamato carità», che due uomini sostenevano per mezzo di aste sopra il capo della *Mignona* nel corso del corteo trionfale (Pola Falletti Villafalletto 1939: 236 ss.).

Si tratta, in tutta evidenza, di un rito che presenta la stessa struttura e le medesime originarie funzioni «cosmiche» di quello di Mezzojuso. La cadenza calendariale dei riti, le movenze ritmiche e i salti, la presenza nel costume degli spadonari e negli oggetti rituali di evidenti riferimenti alla vegetazione inducono a rilevare una evidente relazione tra danza delle spade e «cerimonie di rinnovamento della comunità contadina e di propiziazione della fertilità per il nuovo ciclo delle stagioni e dei raccolti, quindi feste per l'anno nuovo» (Bravo 2001: 148. Cf. Id. 161 ss.). È infatti evidente che le narrazioni intorno alle origini dei riti, che spesso fanno riferimento a combattimenti che si vogliono realmente accaduti (per es. tra cristiani e musulmani), non di rado risolti grazie all'intervento miracoloso di questo o quel santo/a (spesso la Madonna), sono nuovi miti che si sovrappongono, a volte occultandole del tutto, a ben più arcaiche realtà mitico-rituali (cf. Hubert-Mauss 1991: 98 s.; Bonanzinga 2003: in part. 56-60). Già Toschi, d'altronde, individuava il «carattere arcaico e spiccatamente agreste» di questi riti, miranti a «provocare la crescita della vegetazione» anche attraverso azioni magico-mimetiche quali l'uso della spada per aprire la terra e i salti per stimolare la crescita delle piante (1976: 475-76). Egli riprendeva un'interpretazione già formulata da vari autori tra cui Krappe: «Un des rites les plus répandus et les plus communs pour produire la fertilité agraire et pour obtenir de bonnes récoltes c'est la danse, surtout la danse aux épées» (1930: 61).

3. «DEMONI» FRUSTATORI

V'è però un aspetto del rito di Cattafi che in tutta evidenza, come si è osservato, rinvia a un altro rituale, segnatamente quello della fustigazione allo scopo di sollecitare la fecondità. Il richiamo, inevitabilmente, va ai *Lupercalia*. Scrive Dumèzil introducendo le sue pagine su questo rito romano:

Una volta all'anno, per un giorno, si spezzava l'equilibrio fra il mondo regolato, esplorato, suddiviso, e il mondo selvaggio: Fauno occupava tutto. Ciò accadeva il 15 febbraio, nella seconda parte del mese, durante la quale (ai Feralia del 21) si stabiliva anche un vincolo necessario e inquietante fra altri due mondi, quello dei vivi e quello dei morti: fine dell'inverno, approssimarsi della primavera e dell' «anno nuovo» secondo l'antica ripartizione in dieci mesi: quei giorni rimettevano in questione ritualmente gli schemi stessi dell'organizzazione sociale e cosmica. Riti di eliminazione e riti di preparazione vi si intrecciavano, attingendo alla loro fonte comune: ciò che si trova al di là dell'esperienza quotidiana (1977: 306).

All'interno di questo scenario la mattina del 15 febbraio una confraternita di singolari celebranti, i *luperci*, si installava presso le falde del Palatino. Essi erano divisi in due distinte schiere, che portavano i nomi di due *gentes*: *Luperci Quinctiales* e *Luperci Fabiani* e che, dirette da un unico *magister*, agivano congiuntamente. Sul corpo completamente nudo essi recavano delle pelli di capra. Totalmente altri rispetto alla comunità civile e alle sue norme, essi, come scrive Cicerone erano una «sodalità selvaggia, in tutto pastorale e agreste [...] il cui gruppo silvestre fu istituito prima della civiltà umana e delle leggi» (*Cael.* 26). Entità in nessun modo inserite nel mondo degli uomini, protagoniste di una corsa, «movimento eccessivo, adatto a caratterizzare una vita sfrenata», nude, prive dunque dei vestiti «uno dei principali contrassegni dell'uomo civile», e *iocantes* cioè non ancora in possesso della «serietà degli adulti» (Sabbatucci, 1988: 58-59).

Plutarco fornisce una sintetica descrizione dei riti di cui i *luperci* erano protagonisti, avvertendo che si tratta di

[...] azioni rituali difficili da spiegare: scannano una capra, poi, fatti accostare due giovani di nobile famiglia, alcuni toccano loro la fronte con il coltello insanguinato ed altri, subito dopo, la detergono con un panno di lana intriso di latte. Dopo il lavaggio i giovani debbono ridere. Quindi, fatte a strisce le pelli di capra, si mettono a correre nudi, in perizoma, colpendo chi incontrano con quelle strisce di pelle. Le donne adulte non cercano di sfuggire alle frustate, credendo che giovino alla fecondità e alla gravidanza (*Rom.* 21, 10-12).

Ed anche Ovidio afferma che le spose desiderose di figli si sottopongono alle frustate dei *luperci* (*Fast.* II, IV, 185-186). Se dunque il rito, come ritengono alcuni autori sulla scorta di Varrone, deteneva uno scopo lustrale certamente esso era anche diretto esplicitamente a promuovere la fecondità delle donne. Come scrive Kerényi, questa azione rituale era «espressione dell'aggressione, nel senso della morte e della purificazione», ma anche, contemporaneamente, «in quello della vita e della procreazione» (1979: 356. Cfr. Sabbatucci, 1988: 53-60).

A prescindere dalla relazione morfologica e funzionale che l'azione degli *scacciuni* di Cattafi sembra detenere con quella dei *luperci*, va segnalato come figure di frustatori o battitori non siano esclusive di Cattafi, ricorrendo in effetti in altri rituali carnascaleschi o a questi semanticamente assimilabili. Diverse le ricorrenze nella Penisola iberica. Julio Caro Baroja osserva che «la comparsa di una sola o più maschere che mentre questuano fustigano la gente è registrata in diverse zone della Penisola iberica, in date particolari, quasi sempre coincidenti con festività primaverili o invernali» (1989: 355) e ricorda in particolare le *botargas* di Guadalajara che prendono parte alla festa della Purificazione della Vergine o Candelora celebrata il 2 febbraio, festa con la quale – rileva Caro Baroja – «la Chiesa occidentale sembra aver voluto surrogare i riti purificatori che contrassegnavano i classici Lupercali» (1989: 355). Così la *botarga* del villaggio di Retiendas, che con il suo costume per metà animalesco e per metà demoniaco caratterizzato da pelli animali e numerosi campanacci, «batte con il suo bastone ragazzini e ragazze, che lo coprono continuamente di insulti», così il *colacho* di Castillo de Murcia che prendeva parte alle celebrazioni della Pasqua o del Corpus con la faccia coperta e con una coda di bue in mano (1989: 357). Così ne scrive Domingo Hergueta y Martin:

En Castrillo de Murcia, del partido de Castrojeriz, se conserva otra costumbre, allí exclusiva y que tiene a todas luces un sabor gentilicio. El día del Corpus, y en su octava, disfrazan a un sujeto de botarga que llaman Colacho, que lleva la cara tapada y un rabo de buey en la mano. Todo el mundo tiene derecho a llenarle de los mayores improperios, injurias e insultos, pero él así mismo, lo tiene de arrear un pie de paliza soberano al que coge por su cuenta. No para en esto la broma, cuando todos están reunidos en misa, entra el Colacho en la iglesia saltando por entre las sepulturas y las mujeres, a las que pega con la cola hasta el Presbiterio. Allí se queda parado y va remedando las ceremonias que se hacen en la misa, tan burlescamente, que algún párroco se ha querido oponer, aunque inútilmente, a esta costumbre pagana». E a sottolineare l'origine precristiana del rito Hergueta ricorda anche come «todas las mujeres que han dado a luz aquel año, colocan a sus hijos habidos en él encima de un colchón a las puertas de sus casas con intención de que el Colacho, salte por encima de cada uno, como lo hace, sin duda, para conjurarle de algún maleficio (1934: 166).

Caro Baroja ricorda ancora i *troteiros* di Bande che animano i giorni che vanno dall'Epifania al martedì di Carnevale e, che per più d'un verso, ricordano i *luperci*.

Avvolti in una coperta o in un lenzuolo, con una maschera di cartone sul volto, battono la folla con un «timoeiro de carro feito de corras vegetaes» («un timone di carro fatto di fibre vegetali»), inseguendo le loro vittime, allertate dal suono dei campanacci, fin dentro le loro case. Anche i *troteiros* sono intoccabili e godono di particolari privilegi sulle donne: dimessi i campanacci, per coglierle di sorpresa, tendono loro agguati sulle porte del forno, intrufolandosi sotto le loro sottane (Caro Baroja, 1989: 361).

Parimenti diffusa in alcuni villaggi catalani – ricorda infine Caro Baroja – «l'usanza carnevalesca che vede i giovani armarsi di fruste e colpire i passanti, le donne in specie» (1989: 361).

Se talune delle celebrazioni ricordate da Caro Baroja sono oggi estinte o trasformate e integrate con nuovi elementi altre permangono integre e vitali. Così è anche in alcuni villaggi della Svizzera centrale dove, ricorda Burkert, anch'egli evocando i *luperci*, «ci sono giorni d'inverno o primavera in cui i giovani si riuniscono per far scoccare i loro staffili da un capo all'altro della comunità o per suonare i loro campanacci tutt'intorno alle stalle e alle fonti» (Burkert, 1991: 83).

Maschere fustigatrici sono altresì note in Italia e a tal proposito non può farsi a meno di ricordare una pagina di Levi su Aliano:

Venne il carnevale, inaspettato e anacronistico. [...]. Me ne ricordai un giorno, quando, mentre passeggiavo nella via principale, oltre la piazza, vidi sbucare dal fondo e correre velocissimi in salita, tre fantasmi vestiti di bianco. Venivano a grandi salti, e urlavano come animali inferociti, esaltandosi delle loro stesse grida. Erano le maschere contadine. Erano tutte bianche: in capo avevano dei berretti di maglia o delle calze bianche che pendevano da un lato, e dei pennacchi bianchi; il viso era infarinato; erano vestiti di camicie bianche, e anche le scarpe erano coperte di bianco. Portavano in mano delle pelli di pecora secche e arrotolate come bastoni, e le brandivano minacciosi, e battevano con esse sulla schiena e sul capo tutti quelli che non si scansavano in tempo. Sembravano demoni scatenati; pieni di entusiasmo feroce, per quel solo momento di follia e di impunità, tanto più folle e imprevedibile in quell'aria virtuosa. [...]. I tre fantasmi bianchi picchiavano senza misericordia chi veniva a tiro, senza distinguere, poiché una volta tanto tutto era lecito, fra Signori e contadini, e tenevano tutta la strada in salti obliqui, presi dal furore, gridando invasati, scotendo nei balzi le bianche penne, come degli *amok* incruenti, o dei danzatori di una sacra danza del terrore. Velocissimi, come erano comparsi, scomparvero in alto, dietro la chiesa (1952: 192. Cfr. Bronzini 1996: 115 ss.).

Poppi ricorda l'*Arlechin* di Moena, maschera guida del corteo carnevalesco. Questo personaggio indossa un berretto conico dal quale pendono cordini con piccole campanelle ed ha il volto coperto da un velo bianco. Alla vita reca una cintura di pelle, dalla quale, come in molti degli altri casi ricordati, penzolano diversi campanacci. L'*Arlechin*, inoltre, calza pesanti stivali di pelle e brandisce una frusta per cavalli. «In passato la maschera precedeva il corteo, caricando i passanti e frustandoli senza pietà se fossero arrivati nel suo raggio d'azione» (2020: 73).

4. IEROGAMIE

Alla luce di quanto osservato possiamo ben dire che a livello strutturale il rito dei *Lupercalia* e quello carnevalesco di Cattafi presentano più che una semplice somiglianza di famiglia: entità provenienti dall'altrove selvaggio, irrompono all'interno della comunità, per promuovere la fecondità delle donne attraverso l'uso della frusta, fatto che ben si connette al tema ierogamico che, si è visto, emerge tanto a Cattafi quanto a Mezzojuso.

L'unione matrimoniale e/o sessuale «carnascialesca» tra due entità «altre» quindi «sacre», rappresentate come di diverso genere, ha come modello la ierogamia ritualmente celebrata e/o miticamente narrata, tra due divinità o tra una divinità e un essere umano «benedetto», «scelto», «eletto» dagli dèi (re/regina, sacerdotessa/sacerdote). La drammatizzazione di tale unione è talora interpretata da soggetti umani ovvero da simulacri, talaltra da un simulacro e un essere umano. In ogni caso, il simbolismo fondamentale, la struttura che soggiace a tutti gli esempi sia mitici che rituali di matrimonio sacro ovvero di rapporto sessuale consacrato, ossia ritualmente agito entro un contesto cerimoniale più o meno complesso e articolato, è quella dell'unione di due soggetti di genere opposto, esponenti appunto i principi del maschile e del femminile (cfr. Di Nola, 1971; Harman, 1989a e 1989b; Bolle, 1994; Limet, 2000; Lapinkivi, 2004). Accenniamo qui ad alcuni contesti ierogamici antichi a cominciare dalle Antesterie.

4.1. IEROGAMIE NELLA GRECIA ANTICA

I riti delle Antesterie si distribuivano nell'arco di tre giorni, 11, 12 e 13 del mese attico di *Anthestérion*, che grosso modo cadeva a cavallo tra febbraio e marzo, molto probabilmente in prossimità del plenilunio, momento della ripresa vegetativa postvernina e della fioritura primaverile degli alberi da frutto (cfr. Deubner, 1932: 93-123; Parke, 1977: 107-120; Burkert, 1981: 158-177 e 1991: 237-242; Kerényi, 1992: 270 ss.; Pickard-Cambridge, 1996: 1-34; Simon, 2002: 92-100; Spineto, 2005: 13 ss.). Come sottolinea Kerényi, il nome *Anthestéria* «rievocava la capacità del dio di donare e far sbocciare i fiori» (2001: 67).

Riti costitutivi di questa festa anticipatrice e stimolatrice della progrediente primavera, vero e proprio «festival of flowers» (Simon, 2002: 92), «blossom-feast in early spring» (Van Hoorn, 1951: 16), erano i *Pithoigia*, i *Choes* e i *Chytroi*, rispettivamente «vasi vinari», «boccali» e «marmitte». Dopo il tramonto del 10 – poiché «ogni giornata cominciava per gli scopi religiosi al tramonto del giorno precedente» (Pickard-Cambridge, 1996: 1) – si apriva il tempo della festa. Ci si riuniva in locali privati, forse presso santuari, a festeggiare con danze e simposi, eccezionalmente insieme, uomini, donne e bambini. Il primo giorno si procedeva all'apertura dei *pithoi*, i vasi interrati dove il vino aveva superato il processo della seconda fermentazione, e, dopo aver offerto libagioni a Dioniso, si offriva da bere a schiavi e servi che, fatto inconsueto, potevano prender parte alle celebrazioni festive (Spineto 2005: 45. Cfr. Girard 1892: 235). In questa giornata avevano anche luogo dei sacrifici domestici e pubblici presieduti dall'Arconte re.

Il secondo giorno, che aveva ritualmente inizio al tramonto dell'11, è considerato da diversi autori «il giorno principale della festa [...], la parte più popolare» (Burkert, 1981: 159) ed è d'altronde quello su cui possediamo il maggior numero di testimonianze iconografiche che integrano e chiariscono molti aspetti dei riti riferiti o accennati dai testi. Per la città si aggiravano carri con uomini mascherati che «aggredivano con battute sconce tutti quelli che incontravano» (Id.: 167). Il culmine della giornata era rappresentato dal concorso ufficiale di bevute annunciato dal suono delle trombe e presieduto dall'Arconte, mentre nel resto della città avevano luogo cerimonie analoghe nell'ambito di riunioni conviviali tra amici e parenti. Il rito pubblico si svolgeva secondo particolari modalità, che, trovando la loro giustificazione eziologica nelle strategie di accoglienza riservate a Oreste omicida, ne sottolineavano la natura «altra» e «invertita» rispetto alle comuni regole del simposio. I partecipanti, infatti, bevevano in silenzio e ciascuno per conto suo in tavoli separati. È anche probabile che in luogo della consueta miscela di vino e acqua, in questa occasione si bevessero vino puro (Spineto, 2005: 59 ss.). È necessario sottolineare come, tanto al rito pubblico quanto alle celebrazioni private, dovessero in vario modo prendere parte anche i bambini che avevano compiuto tre anni (Simon, 2002: 94; Burkert, 1991: 237 s.; Kerényi, 1992: 283; Ham 1999). Ai bambini per l'occasione venivano infatti donati, oltre a vari giocattoli, anche delle piccole brocche destinate a essere utilizzate in occasione della cerimonia: ciascuno di loro riceveva «una corona di fiori, aveva il proprio tavolo e il proprio boccale» (Burkert, 1981: 162. Cfr. Kerényi, 1992: 282 s.).

Ai «vincitori» delle gare di bevuta non ufficiali erano destinati dolci e ghirlande mentre al vincitore del concorso ufficiale andava oltre che la sempre presente corona vegetale anche un otre di vino. I partecipanti, al termine della giornata, avvolgevano le ghirlande intorno ai loro *choes*, e si avviavano in direzione dell'antico santuario di

Dioniso alle Paludi – non a caso aperto, stante il suo valore di «porta dell'Ade», solo per il giorno dei *Choes*, ossia dal tramonto dell'11 alla sera del 12 – dove avrebbero consegnato le brocche a una sacerdotessa incaricata e offerto in libazione il vino residuo. Il trasferimento dei vincitori al santuario si compiva, probabilmente, in forma processionale a seguito di uno o più carri a forma di scafo, uno dei quali recante un simulacro del Dio. All'«ebbro corteo» (Aristofane, *Rane*, vv. 218-219), da quanto si desume dalle testimonianze iconografiche, dovevano anche prendere parte canefori, personaggi mascherati e un toro sacrificale (cfr. Jeanmaire, 1978: 51. Cfr. Pickard-Cambridge, 1996: 19 ss.).

Presso il santuario, *en limnais*, a sera avevano luogo i riti preliminari alla sacra unione tra il Dio e la *basilinna*, la moglie dell'Arconte re, introdotta e guidata nei complessi e ignoti riti misterici, «i riti segreti», «i più sacri e quelli che non è lecito nominare» (Dem., *In Neaeram*, vv. 75-76) dalle *gerairai*, le 14 «venerabili» assistenti alle cerimonie. Più tardi, sul finire del giorno, la *basilinna* sarebbe stata accompagnata in festoso corteo presso il *Boukoleion* (lett. «la stalla del toro»), la residenza più antica del re dove si sarebbe finalmente «unita» con il dio, forse impersonato dallo stesso Arconte o simbolicamente presente in effigie (Deubner, 1932: 17 ss.; Burkert, 1981: 170; Kerényi, 1992: 287; Spineto, 2005: 81 e 90). Scrive Jeanmaire:

Quant à la Basilinna, elle était considérée, à partir de ce moment, comme la fiancée ou l'épouse de Dionysos; elle montait à ses côtés sur un char du type de ceux que montent fréquemment les couples divins, et un nouveau cortège de caractère nuptial si l'on interprète correctement certaines scènes reproduites sur des échantillons de cruche des *Choës*, s'organisait pour le trajet jusqu'au *Boucoléion*, vieille résidence royale dans la basse ville. C'est au Boucoléion que s'accomplissait la hiérogamie et que se consommait l'union du dieu et de la Reine. C'est ce que nous dit en propres termes une autorité qu'on récusera difficilement, car il s'agit d'Aristote dans son traité sur les Institutions d'Athènes, où la chose est donnée comme de notoriété à son époque (IV^e siècle). Les expressions dont il se sert et qui visent expressément une union n'excluent peut-être pas absolument qu'elle ait pu s'accomplir sous une forme symbolique, mais suggèrent néanmoins plutôt qu'il se soit agi d'une union réelle, ce qui invite à penser que le personnage du dieu avait été tenu depuis le début de la cérémonie par l'archonte héritier des anciennes prérogatives royales. Dans ce cas, le rite, à première vue étrange, du Boucoléion serait à interpréter en fonction des conceptions en vertu desquelles les rapports conjugaux du couple royal prennent, à certaines dates de l'année et en conformité avec le rôle magique et religieux de la fonction royale, valeur de hiérogamie en même temps qu'ils ont valeur inaugurale et désacralisante pour les unions des couples humains [...]. Le dieu, dont l'épiphanie coïncide avec le renouveau, épouse, en la personne de la Reine, la Cité, comme il épouse en elle toutes les femmes de la cité» (1978: 51-52. Cfr. Daraki, 1985: 78 ss.; Hamilton, 1992: 53 ss.).

La reale natura di questa unione resta di fatto sconosciuta (cfr. Deubner, 1932: 110; Pickard-Cambridge, 1996: 18 s.; Burkert, 1981: 89 s. e 277; Avagianou, 1991: 180 ss.). Se Aristotele (*Ath.* III 5), come sottolineato da Jeanmaire, sembra alludere a una vera e propria unione quanto riportato nell'orazione pseudo-demostenica *In Neaeram* (73-78) fa propendere per una lettura metaforica. Per Kerényi «in tempi in cui Atene si era di molto elevata rispetto ai costumi arcaici, l'ipotesi più probabile è un contatto fisico della regina con un àgalma arcaico, il riferimento primitivo al carattere fallico della vita indistruttibile; è anche evidente che nella solitudine del *Boukoleion* si svolgeva una *conversazione sacra* con l'immagine del dio venerata da secoli; una conversazione altamente erotica» (1992: 287).

Durante le *Choes*, da quanto può ricavarsi dalle scene rappresentate su alcune brocche, pare avessero luogo anche giuochi e danze. Scrive Filostrato che durante «la festa che si svolge ad Atene nel mese di Antesterione [...] danzavano dondolando al suono del flauto [...] interpretando le Stagioni o le Ninfe, oppure come le baccanti» (*Vit. Apoll.*, III, 14). Sicuramente «in questa atmosfera erotico-spettrale aveva luogo la *Aiora*, il gioco sull'altalena delle vergini nelle loro dimore, là dove i *pithoi* erano tenuti aperti» (Kerényi, 1992: 283). Dalle fonti ricaviamo che i *Choes*, sebbene giorno allegro e festoso, erano considerati un giorno impuro, di contaminazione, proprio in ragione del fatto che dal momento dell'apertura della porta del santuario *en limnais* le anime dei morti avevano preso a circolare liberamente tra gli uomini e a prendere parte alle cerimonie: «Era il tempo in cui i morti ritornavano nel regno dei viventi, come a Roma nei giorni in cui *mundus patet*, come negli *Zwölfen*, secondo la credenza del nostro popolo», scrive Rohde (1989: 239). Per proteggersi dal pericoloso ma inevitabile e necessario contatto, si adottavano alcune precauzioni. Per i *Choes*, infatti, i templi, a esclusione del santuario *en limnais*, come accennato aperto solo in quella occasione, venivano chiusi, si masticavano foglie di *rhamnos*, un tipo di biancospino «ritenuto efficace nel tener lontano i fantasmi», e si cospargevano le case di pece allo stesso modo in cui si usava fare in occasione della nascita dei bambini per tener lontani i *daimones* (Rohde, 1989: 239 s. Cfr. Burkert, 1981: 161; Spineto, 2005: 55).

Dopo il tramonto del secondo giorno aveva inizio la festa dei *Chytroi*, con cui si apriva il periodo di massima circolazione delle entità ctonie. Ora ai morti si accompagnavano le *Kere*, entità infere dal profilo incerto e sulla cui identità già la tradizione antica non è concorde. Lo stesso termine è dubbio in quanto una diversa tradizione propone la lettura *kares*, schiavi cari e più in generale «stranieri» in luogo di *Keres* «spiriti distruttivi, interpretati anche come anime dei morti» (Burkert, 2003: 439. Cfr. Rohde, 1989: 242; Pickard-Cambridge, 1996: 22). Adesso era il momento di bollire entro i *chytroi* una minestra di sementi non macinate, «un tipo di zuppa fatta con varie specie di grano»

(Pickard-Cambridge^{1996: 21}), addolcita con miele perché fosse offerta a Hermes ctonio e agli spiriti dei morti «donateurs de blé et de toutes les céréals» (Daraki, 1985: 58). D'altronde era «Colui che li aveva accompagnati nel mondo di sopra che doveva anche ricondurli in quello di sotto» (Kerényi, 1992: 281). Al termine del rito, i morti, dissetati del «loro» vino e saziati del «loro» cibo, partecipavano per la festa della compagnia degli uomini, adempiuto il loro compito di riattivazione dei circuiti vegetali e di riconoscimento delle nuove generazioni, «dovevano» fare rientro alle proprie naturali dimore e pertanto si gridava: *Via, Kere, le Antesterie sono finite!*

Burkert ha rilevato come i temi che hanno maggiormente suscitato interesse tra gli studiosi sia la tripla valenza delle *Antesterie* di «festa dei bambini», «festa dei morti» e occasione del «matrimonio sacro» (Burkert, 1981: 159). Per quanto attiene quest'ultimo può osservarsi che, seppure già ridefinito rispetto al suo più arcaico significato, esso continuava a detenere ad Atene un evidente ruolo propiziatorio per la fecondità vegetale e animale.

Per Pickard-Cambridge «si trattava senza dubbio di un rito di fertilità, che simboleggiava l'unione del dio dell'abbondanza con la comunità rappresentata dalla moglie del suo capo religioso» (1996: 19). Tale era già l'opinione di Frazer che osserva come lo scopo dell'unione di Dioniso con la *Basilinna* «non poteva essere altro che di assicurare la fertilità della vigna e degli alberi da frutto di cui Dioniso era il dio» (Frazer, 1973: I 227). A sua volta Farnell ritiene che «it is natural to explain this interesting rite in the light of primitive vegetation-magic, on the analogy of lords and ladies of May, of the holy marriage of Siva and Parvati in modern India». Ma, rilevando la evidente colorazione politica del rito, aggiunge:

We may often feel convinced that some simple peasant-ritual underlay the brilliant festival service of the later 'polis'. But the political colouring of much Greek religion is so strong as often to expunge the agrarian; and there is nothing here that points to any surviving reminiscence that the queen-archon was impersonating a vegetation deity. Charged with the vegetation-god's powerful magic, the queen might have been well employed afterwards in blessing the sown lands and the budding orchards and vine yards; but there is no other record of any function of hers either in the Dionysia or the Thesmophoria. Probably in the later period the solemn ceremony was merely accompanied by a vague assurance that the blood of the community and the life of the soil were mystically refreshed by this union of the queen with the god of productiveness (1909: 218. Cfr. Guarducci, 1981 e 1982).

Per Dabdad Trabulsi «dans un sens très général, nous pouvons dire avec la majorité des exégètes, que l'union entre le dieu et la reine a valeur de symbole; c'est à toute la cité d'Athènes que le dieu transmet ses forces vitales, aux femmes comme à la terre,

dans le mouvement de renaissance de la végétation et de la vie, caractéristique du début du printemps» (1990: 209). Appare in sostanza indubitabile che tra gli scopi principali del rito, certamente anche investito di rilevanti significati politici, vi fosse quello di promuovere l'abbondanza e il benessere e, su un piano più generale, la rifondazione dell'ordine naturale e sociale: «Gli Anthesteria sono una festa legata alla fioritura e non dovrebbe sorprendere, quindi, che il *gamos* sia considerato come un rituale che propizia la vegetazione. Può trattarsi, poi, della fecondità che ci si aspetta dalle piante spontanee, di quella agricola, di quella umana» (Spineto, 2005: 82).

Affrontando anch'egli la questione Simon rileva come il legame con la vegetazione sia l'elemento unificante dei riti antesterici e osserva come «the sacred wedding (of Dionysos and the wife of the archon basileus) was typical of vegetation festivals in the ancient Orient also» (2002: 93). L'unione tra la *basilinna* e il dio va dunque messa in relazione con la sacra unione tra il re-pastore e la dea, tra Dumuzi e Inanna, e, con maggior certezza con l'unione tra Dioniso e Arianna, l'antica *potnia* cretese (Kerényi, 1992: 102 ss.; Burkert, 1991: 240; Spineto, 2005: 81 s.; Otto, 2006: 190 ss.). È appena il caso di ricordare con Guthrie che «Il toro era uno degli aspetti più comuni dell'epifania di Dioniso. È con l'aspetto di un toro che egli appare allo stupefatto Penteo (*Baccanti*, 618, 920-922), e tra le vittime delle menadi ci sono i tori» (1987: 190). Dioniso è dunque *taurokeros theos*, il dio dalle corna di toro (*Baccanti*, v. 100). Basti riflettere sul fatto che «toro» è appunto l'epiteto generalmente assunto dal sovrano: «toro di Inanna», ecc. I ruoli sono sostanzialmente invertiti rispetto ai noti modelli minoici e medio orientali dove è il re che si unisce con una materica epifania della «grande dea» rappresentata spesso dalla grande sacerdotessa templare (cfr. Farnell, 1911: 81 ss.; Simon, 2002: 93). «Il est très probable que le modèle premier de ce mariage soit l'union d'un dieu de la nature végétale avec une déesse-mère, et il est possible de l'envisager comme la réactualisation du couple Dionysos-Ariane. Ce serait une "survivance", si je puis dire, comprise comme "résémantisation"» (Dabdad Trabulsi, 1990: 209). Una inversione di generi e di ruoli che non tradisce comunque il senso complessivo della ierogamia quale atto di rifondazione cosmica.

Va infine rilevato come analoghe celebrazioni siano documentate per tutta la Grecia (cfr. Jeanmaire, 1978: 38; Avagianou, 1991). Un altro contesto greco di rito ierogamico, p. es., a parere di Frazer, è quello eleusino:

Nei grandi e solenni misteri celebrati a Eleusi, a settembre, sembra che l'unione di Zeus, dio del cielo, con Demetra, dea del grano, fosse rappresentata dall'unione del ierofante con la sacerdotessa di Demetra, che facevano le parti del dio e della dea. Ma l'unione era soltanto drammatica o simbolica perché il ierofante si privava temporaneamente della sua virilità con un'applicazione di cicuta. Spente le torce, la coppia scendeva in un

luogo tenebroso, mentre la turba dei fedeli attendeva con ansia i risultati della mistica unione da cui credevano dipendesse la loro stessa salvezza. Dopo un certo tempo il ierofante ricompariva e in un raggio di luce mostrava silenziosamente all'assemblea una spiga di grano tagliata, il frutto delle nozze divine. Poi con voce tonante proclamava: «La regina Brimo ha generato un sacro fanciullo Brimos», con cui voleva dire: «La Potente ha generato il Potente». La madre del grano, infatti, aveva generato suo figlio, il grano, e i travagli del parto venivano rappresentati nel dramma sacro. Sembra che questa rivelazione del grano tagliato fosse l'atto che chiudeva i misteri (Frazer 1973, I 227-228. Cfr. Toschi, 1976: 345).

4.2. IEROGAMIE NEL VICINO ORIENTE ANTICO

Si è rilevato come l'unione tra la *basilinna* e il dio possa essere messa in relazione con i riti di nozze sacre documentati nel Vicino Oriente antico costitutivi delle feste di capodanno. Queste cerimonie, comunemente designate in accadico come *Akîtu*, sono già ampiamente attestate, con analoga struttura e significato, nell'epoca sumera con il nome di *a-ki-ti* e presentano tutte un *iter* rituale tipico delle feste di capodanno delle civiltà statuali a economia agraria celebrate «according to the vegetation cycle at harvest and sowing season, both marking start of the year» (Bidmead, 2002: 41. Cfr. Thureau-Dangin, 1921: 127 ss.; Pallis, 1926-1927; Pettazzoni, 1950; Brelich, 1955-56: 113 ss. e 122 ss.; James, 1960: 62 ss.; McKenzie, 1981; Cohen, 1993: 400 ss.). Si trattava, prima dell'unificazione politica di Babilonia e dell'affermarsi del culto di Marduk, di feste cittadine dal carattere esplicitamente agrario volte a invocare la protezione delle divinità locali allo scopo di assicurare la «prosperità del popolo e della città» (Hrouda, 2003: 100) e di «garantire la fertilità dei campi» (Lanternari, 1997: 269. Cfr. Widengren, 1976: 221). A Uruk le feste erano appunto celebrate nel mese di *Nisan* (altrimenti noto col nome sumero di *zag.mu* = «capo dell'anno»), ivi considerato il primo mese dell'anno, e nel mese di *Tisrit*, settimo mese dell'anno, in relazione rispettivamente alle scadenze equinoziali di primavera e di autunno, in onore del dio Anu. Anche a Ur «l'*Akîtu* de Nannar se dédoublait en fête du printemps et fête de l'automne» (Thureau-Dangin, 1921: 88), mentre dell'*Akîtu* babilonese di Marduk, festa sulla quale si posseggono le maggiori informazioni, si hanno notizie solo sulla celebrazione primaverile, «prima e unica festa cosmica dell'anno nuovo» (Van der Leeuw, 1975: 305. Cfr. Zimmern, 1926: 4). In Babilonia, d'altra parte, l'*Akîtu*, pur mantenendo le caratteristiche di festa del rinnovamento stagionale, aveva progressivamente enfatizzato il suo significato politico rendendolo particolarmente esplicito attraverso la recitazione dell'*Enûma eliš*, che esaltava il dio nazionale Marduk e ne giustificava la supremazia, e il rito di rifondazione e restituzione del potere sovrano (cfr. Bidmead, 2002: 1-2; De Vaux, 1977: 483; Lanternari, 1997: 271). Come rileva Contenau, la festa babilonese, nel corso del tempo, «aveva acquistato

un doppio carattere», aggiungendo al tono originariamente agrario l'esigenza di celebrare la potenza della monarchia e del suo dio. Nondimeno manteneva evidente quello «naturalistico, nella celebrazione contemporanea, per la fusione dei suoi elementi, del cordoglio della natura alla morte della vegetazione e quindi della gioia per il suo ritorno» (1961: 318). Uno dei temi originari e fondamentali dell'*Akîtu*, mantenutosi nel variare dei tempi e delle circostanze, fu d'altronde quello di celebrare l'*adventus* del dio cittadino, il suo ritorno in città dopo la temporanea dissoluzione del *cosmos* determinata dalla sua forzata assenza. L'*Akîtu*, nel ripetere annualmente l'evento mitico della fondazione della comunità e del suo sodalizio con il dio, si configurava così come una vera celebrazione della rifondazione dello spazio, del tempo e della vita sotto la garanzia del dio e dei suoi terreni rappresentanti: il re e i sacerdoti.

A Babilonia, come nelle altre città, momento fondamentale delle complesse celebrazioni che duravano 11 o 12 giorni era la solenne processione al tempio *Bit-akîtu*, il santuario extraurbano del dio da cui appunto la festa prendeva nome (Van der Leeuw, 1975: 305. Cfr. Zimmern, 1926: 4). Teatro delle operazioni rituali, insieme al *Bit-akîtu*, era l'*Esagila*, il grandioso tempio-torre urbano dedicato a Marduk. Era dinanzi a questo che due gruppi di figuranti inscenavano il combattimento tra Marduk e Tiamat, il mostro marino dalle cui spoglie il dio avrebbe generato il cosmo, riattualizzando il passaggio dal *caos* all'ordine naturale e sociale ed era in questo luogo presso il quale i sacerdoti recitavano i testi sacri: il poema della creazione, l'*Enûma eliš*, glorificazione della supremazia divina e celebrazione della potenza cosmogonica di Marduk e il mito della discesa di Inanna/Istar più evidentemente connesso alla sfera agraria (cfr. Furlani, 1934; Bottéro, 1992: 642 ss.).

Del complesso insieme di riti che caratterizzavano il periodo festivo ricordiamo, ancora, quelli che più immediatamente sembrano restituirci l'idea di purificazione e rinnovamento dei cicli vitali e esistenziali. Il terzo giorno della festa venivano realizzate due statue lignee vestite di rosso e recanti in mano rispettivamente uno scorpione e un serpente che sarebbero state successivamente decapitate e bruciate nel corso della sesta giornata al sopraggiungere della statua del dio Nabu da Borsippa. Il quarto giorno si apriva con la recita di una preghiera a Marduk, levata, a notte inoltrata, dall'*urigallu*, dopo essersi lavato con l'acqua del fiume e avere indossato linde vesti di lino, che ne esaltava i poteri e le attribuzioni e chiedeva indulgenza e benevolenza per i suoi devoti. A sera aveva luogo la recita del già ricordato *Enûma eliš*, ove veniva narrato il vittorioso scontro di Bêl Marduk contro Tiamat, ossia «la battaglia cosmica primordiale ingaggiata contro il *caos* per instaurare e mantenere l'ordinato susseguirsi delle stagioni» (James, 1960: 61):

Il quinto giorno si provvedeva alla lustrazione del tempio con le acque del Tigri e dell'Eufrate. Si procedeva, inoltre, alla recita di scongiuri e al sacrificio di un montone la cui carcassa, dopo essere stata condotta per il tempio, veniva condotta presso il fiume e gettata nelle acque, all'esecuzione cioè di un «rito apotropaico di eliminazione dei mali e di purificazione» (Lanternari, 1997: 270. Cfr. James, 1996: 155). Più tardi, presso l'*Esagila*, aveva luogo il rito dell'umiliazione rituale del re da parte del sacerdote principale del tempio. Quest'ultimo atto va messo in relazione a quanto accadeva tra l'ottavo e il decimo giorno, momento nel quale si procedeva, presso la «stanza delle sorti», alla «determinazione dei destini» per ciascuno dei dodici mesi dell'anno allo scopo di conferire «carattere di prosperità all'anno entrante» (Brelich, 1955-56: 128. Cfr. Eliade, 1989: 62; Bidmead, 2002: 89 ss.). Nel corso di queste giornate avevano luogo anche una sacra rappresentazione della morte e rinascita del dio Marduk, modellata sulla vicenda di Dumuzi/Tammuz e riferita al ritorno della vegetazione, la solenne processione dei simulacri divini dall'*Esagila* al *Bit-akîtu* e, dopo la consumazione di un banchetto, al momento del rientro processionale degli dèi presso l'*Esagila*, la celebrazione di una ierogamia tra Marduk e Zarpanitu (cfr. Pallis, 1926-27: 197 ss.; Brelich, 1955-56: 128-130; James, 1960: 137-141; Contenau, 1961: 319; Bidmead, 2002: 102 ss.). Nel tempio «veniva consumato il sacro matrimonio tra il re e una sacerdotessa, probabilmente di sangue reale, forse in una camera decorata di verde, detta *gigunu*, costruita su uno dei ripiani della *ziggurat*». Con questa unione, ritiene James, «veniva assicurata la fertilità dei campi, delle greggi e degli uomini perché il dio e la dea da cui dipendeva la fertilità della natura si erano uniti e dalla loro congiunzione emanava la vita» (1960: 64). Della stessa opinione Lanternari che pensa che fosse questo il momento delle celebrazioni più evidentemente connesso alla «forma primordiale del rito» e alla sua originaria «valenza agraria di fecondità-fertilità» (1997: 271). Il 12 di *Nisan*, infine, dinanzi ai simulacri divini riuniti si procedeva, nuovamente e conclusivamente, alla determinazione dei destini per l'anno a venire. I simulacri degli dèi potevano ora rientrare nelle loro sedi templari e cittadine e i contadini «alla coltivazione del suolo rigenerato, speranzosi e sicuri che tutto sarebbe andato bene nelle stagioni venturose» (James, 1996: 158). Ogni capodanno era dunque in Babilonia il momento di celebrare, attraverso la drammatizzazione rituale e la ricapitolazione mitica, «l'abolizione del tempo trascorso, la restaurazione del *caos* primordiale e la ripetizione dell'atto cosmogonico» (Eliade, 1989: 62), cioè la rifondazione del *cosmos* naturale e sociale attraverso la riaffermazione del dio da cui era garantita ogni forma di vita.

Se in Babilonia la sacra unione è quella tra Marduk e Zarpanitu, per quanto riguarda il precedente mondo sumero il matrimonio sacro è esemplato sulla mitica relazione tra la dea Inanna e il re Dumuzi e ritualmente reificato dall'unione tra Inanna o una delle sue ipostasi (Nanaya, Ninisina) con il sovrano, a sua volta identificato con il suo nome

proprio o indicato come Dumuzi. Il primo re a noi noto ad essere chiamato marito di Inanna è il re di Uruk, Enmerkar, che regnò intorno al 2700. Ma sempre in questo periodo sono celebrate nozze sacre tra altre divinità poliadi e i sovrani delle relative città. Così per Lagas si ricorda la ierogamia tra Ningirsu, rappresentato dal re Gudea, e la dea cittadina Baba (Bau).

Il linguaggio della maggior parte dei testi sacri del matrimonio è così esplicitamente sessuale che è fuori discussione il fatto che essi descrivano un'unione tra il re e la dea, una consumazione del matrimonio eseguita ritualmente, se non nella carne, almeno simbolicamente. Sia come sia intorno al significato e alle funzioni di tali unioni sacre si è sviluppato nel corso del tempo un ampio dibattito (cfr. Matsushima, 1988; Cooper, 1993; Steinkeller, 1999; Lapinkivi, 2004; Pongraz-Leisten, 2008). Da questo possono essere enucleati tre principali letture: 1) rito di promozione della fecondità; 2) legittimazione della regalità e deificazione del sovrano; 3) benedizione del re e promozione del suo potere.

L'indirizzo prevalente fino alla prima metà del Novecento, tra gli altri sostenuto da S. N. Kramer (1963), è il primo: il matrimonio sacro perseguiva lo scopo di promuovere la ricchezza e fertilità dei campi. Tale è d'altronde il contenuto dei canti che accompagnavano o rammemoravano i riti ierogamici e che appunto indicano la fertilità come uno dei risultati della sacra unione. Secondo Van Buren (1944) il sacro matrimonio veniva celebrato, secondo un procedimento di magia simpatica, affinché la fecondità intrinseca all'unione sessuale fosse estesa all'intera popolazione e a tutto il territorio, concedendo abbondanza al capo di ogni famiglia, alle sue greggi, ai suoi armenti, ai suoi campi. L'aspetto della ierogamia come atto di promozione della fertilità è stato messo in discussione, tra gli altri, da Frankfort (1978), che sottolinea come quello della divinizzazione del re sia un altro evidente se non il prevalente scopo della sacra unione. Le diverse prospettive, in tutta evidenza non collidono, piuttosto si integrano a definire i singoli scenari, stante il fatto che sul piano rituale le istanze socio-politiche, economiche e culturali sono indisgiungibili e che pertanto ogni simbolo rituale si presenta necessariamente come polisemico e polifunzionale vedendo valorizzato e enfatizzato l'uno o l'altro aspetto sia in funzione del momento rituale sia, più in generale, del contesto storico-sociale.

In sostanza la relazione sessuale del re con la dea si propone in ogni caso quale simbolo potente e visibile dell'unione di tutte le forze coinvolte nella creazione della fertilità. Da un lato la componente maschile della fertilità (Dumuzi) combinata con la componente femminile (Inanna), promuovono sul piano cosmico la fertilità e il benessere universali, dall'altro l'unione tra uomini e dèi rivela come solo la collaborazione tra questi possa assicurare la fertilità sul piano terreno: gli dèi portano la fertilità attraverso

il controllo delle forze naturali mentre gli esseri umani portano fertilità attraverso il loro lavoro nei campi, nei canali e magazzini (cfr. Zisa, 2021).

È pertanto plausibile che la più forte e originaria istanza sia stata proprio quella di promuovere la fecondità della società e del *cosmos*. D'altra parte in età storica e fino al medio-evo il re, in quanto rappresentante della divinità, legittimato nel suo ruolo dalle divinità, e garante dell'ordine divino è responsabile appunto dell'ordine terreno della società e della natura, dunque del benessere dei suoi sudditi. Ragione quest'ultima per cui in determinati contesti al sovrano sono associati simbolismi vegetali con evidente riferimento al suo potere/dovere generativo: dal letto d'ulivo di Odisseo e Penelope, posto non a caso al centro della reggia, all'albero dei bambini, carico di frutti, che sorge al centro della reggia di re Völsungr (Buttitta, 2020: 71-72).

Tale relazione è peraltro rilevabile nello stesso Dumuzi, spesso ricordato – osserva Jacobsen – con il nome di *Amausum-galanna*, ossia «l'unica grande fonte dei grappoli di datteri», il cosiddetto cuore di palma, l'enorme bocciolo che germoglia dalla palma ogni anno. Lo stesso Jacobsen osserva che il nome precedente di Inanna, Ninanna significava «Signora dei gruppi di datteri» e rappresentava «il magazzino per datteri», ossia con metafora sessuale il magazzino dell'Eanna che si apre per accogliere Dumuzi. In sostanza Jacobsen propone, in puntuale riferimento a un determinato contesto storico e a determinate forme della produzione, l'associazione tra Dumuzi e il potere generativo della palma da datteri e Inanna quale luogo di conservazione di questo potere. Non può sfuggire come questa sia una declinazione storica di un principio strutturale che vede alla radice di ogni vita l'unione attiva dei principi maschile e femminile (1976: 23 ss.).

4.3. IEROGAMIE NELLA VALLE DELL'INDO

Spostiamoci ora nelle regioni della valle dell'Indo osservando, in primo luogo, che un sacro matrimonio, quello della dea Minaksi (manifestazione di Pārvati) e del dio Sundarésvara («il bel signore», epifania del dio Śiva) è tutt'oggi annualmente celebrato nella città di Madurai, nell'India meridionale, nello stato del Tamil Nadu (cfr. Harman, 1989a: 70 ss.). La festa si svolge nel mese di *chitra* (aprile-maggio), che nel calendario del Tamil Nadu segna il primo giorno dell'anno. La storiografia relativa alla festa ne colloca l'origine nel IV secolo a. C., quando un inviato greco, Megastene, riferisce di una tradizione orale relativa al matrimonio di una principessa Pandya con una imprecisata divinità. Secondo la tradizione, infatti, la dea Minaksi era originariamente una principessa della Dinastia Pandya. Il mito rimanda alla diffusione del culto della *śakti* in età purānica e si concentra sul tema della dea che seduce Śiva assorto in meditazione sul monte Kailāsa. La dea così «vince» il suo sposo (Kramish, 1999: 367 ss.), ma nella ver-

sione Tamil è il dio Śiva che sconfigge e conquista la dea, sposandola. La festa fornisce un modello al tema della ricerca da parte della giovane in età da matrimonio del marito ideale. La festa ha alcuni momenti significativi quale quello dell'incoronazione della dea come regina: «immediatamente prima del matrimonio di Minakshi e Sundarēshwara durante il festival di Chittirai, le loro immagini riposano su un'altalena per un breve periodo e sono accompagnate dall'esecuzione di una canzone» (Fuller, 2004: 194). Viene poi celebrato il matrimonio (Mīnakṣīkaliyāṇa, «la bellissima Mīnakṣī») e infine, il giorno successivo le immagini delle due divinità vengono portate in processione su un carro intorno al tempio e per le strade della città. I devoti vi si accostano autorizzata presentando doni alla coppia.

Un'altra festa è dedicata nel Tamil Nadu a celebrare il matrimonio tra Śiva e Pārvatī. Questa ha luogo in inverno, nel mese di *margali* (dicembre-gennaio del calendario solare del Tamil Nadu, considerato il mese che chiude la metà oscura dell'anno, cioè i sei mesi, dopo il solstizio d'estate, in cui le giornate progressivamente si accorciano, e dunque un mese in cui si concentra la presenza degli spiriti maligni). La festa si sviluppa nell'arco di 10 dieci giorni nel tempio di Mīnakṣī e si articola in due momenti: Ennai Kappu e Pon-nunjal. La festa viene fissata in base al passaggio della stella ardra (*ardranakṣatra*), che durante il mese di *margali* coincide con la luna piena e che a sua volta segna il giorno conclusivo (decimo giorno) della festa. Nei nove giorni precedenti la statua della dea viene unta e portata in processione all'interno di una sala (che si trova all'esterno degli edifici del tempio, ma dentro il complesso templare), dove viene deposta di fronte alla statua di un sovrano della città del XVII secolo, fondatore del tempio. L'ottavo e il nono giorno la statua viene portata in processione per le vie della città su un carro trainato da buoi, quindi il decimo giorno (*ardranakṣatra*) viene installata su un'altalena d'oro in una sala del tempio. Sono presenti tutta una serie di elementi che rimandano al tema della promozione della fertilità: di fronte alla statua sono posti due vasi che contengono rispettivamente riso con e senza pula, una macina, un ventilabro e delle ciotole che contengono della sabbia in cui viene seminato il riso la cui germinazione sancirà il successo della festa.

È evidente come in questo contesto, non diversamente da quanto si osserva nei contesti mesopotamici, che la ierogamia oltre a promuovere la fecondità cosmica sia rivolta ad affermare il legame tra uomini e dèi e, segnatamente, a legittimare il potere regale.

Sempre al sacro matrimonio tra Śiva e Pārvatī è dedicata nelle regioni settentrionali e centrali dell'India, soprattutto nel Rājasthān e nel Pañjāb, la festa di *hariyali teej* o *teyyan*. Questa ha luogo con l'inizio della stagione monsonica, il terzo (*teej*) giorno del mese di śrāvaṇa. In questa occasione le donne e le ragazze, indossando abiti di colore verde in accordo con il colore della vegetazione che rinasce con le piogge monsoniche, si

dondolano su altalene costituite da cesti appesi ai rami degli alberi. Va in proposito rilevato con Spanò che «Il gioco dell'altalena riveste nelle odierne feste religiose hindu una valenza simbolica specifica: molte di queste feste hanno legami con l'idea di rinascita che segna l'inizio del periodo primaverile o delle piogge monsoniche e vedono per lo più come protagoniste le donne, in quanto considerate depositarie della potenza generativa». Se il significato che assume l'altalena nelle festività religiose hindu contemporanee attiene «alla dimensione erotica e fecondativa, tuttavia la connessione dell'altalena e del suo movimento con la dimensione della sessualità e della fecondità ha origini antiche, che rimandano alla ritualità vedica» (Spanò, 2022: 137).

La duplice esigenza di promuovere la fecondità cosmica e riaffermare al contempo il legame tra uomini e dèi è alla base anche nell'assai più antico rito dell'*Açvamedha*, altrimenti noto come «sacrificio del cavallo» (cfr. Dumont, 1927; D'Onofrio, 1953-1954; Di Nola, 1970). Si tratta di un rito evidentemente connesso alla regalità – poteva essere offerto soltanto da un potente sovrano –, celebrato nel mese di *phalguna* (febbraio-marzo), festa cioè primaverile e, più precisamente, di capodanno. Il rito tuttavia, esito storico dell'organizzazione di sequenze rituali di diversa origine e significato, presenta non poche difficoltà interpretative. Nel «sacrificio del cavallo», rileva Di Nola, «si fondono e sovrappongono svariati significati, dei quali l'uno o l'altro prevale in alcuni momenti del rito» (1970: 754). Può dirsi però che tra gli scopi generali del rito sacrificale vi siano il potenziamento e rinverimento del re funzionali alla rinascita della società e del cosmo, dunque, al benessere della comunità e alla fertilità e abbondanza.

Tra le sequenze rituali più immediatamente connesse alla fecondità di uomini, campi e armenti vi è sicuramente il coito simbolico tra il cavallo consacrato, simbolo solare e massima espressione del vigore generativo, e la *mahisi*, la prima sposa del re. Una volta soppresso il cavallo per soffocamento le quattro spose del re, accompagnate ognuna da cento servi, si accostavano al cavallo. Qui procedevano ad una circumambulazione (tre volte a destra; tre volte a sinistra; tre volte a destra) propria dei rituali nuziali. Aveva dunque luogo il rito centrale quello del coito rituale con lo scopo di trasmettere il vigore vitale del cavallo sacro alla sposa del re e alla sua discendenza.

Scrive D'Onofrio,

[...] si compiva il rito che, probabilmente, almeno in origine doveva essere il punto centrale e più importante della celebrazione: la prima moglie del re, (regina consacrata) la *mahisi* (identificata con una bufala), coricatasi accanto al cavallo, era coperta assieme all'animale e mentre le altre spose, i numerosi sacerdoti e il re stesso andavano scambiandosi lazzi osceni, aveva luogo un vero e proprio accoppiamento sessuale tra la donna e il cavallo (1953-1954: 138).

Come precisa Di Nola la prima parte della cerimonia era accompagnata dai canti dell'*adhvaryu*, destinati ad assicurare che il seme dello stallone passasse nella regina. Seguivano tipiche pratiche, «aventi valore di orgia, di oscenità e di rottura del linguaggio normale, per provocare gli effetti rigeneratori e positivi che sono generalmente connessi all'oscenità rituale». A conclusione del rituale, che può bene essere inteso come un sostituto di orgia collettiva, le quattro regine recitano un verso del *Rgveda* (4, 39, 6), nel quale si faceva riferimento al mitico stallone Dadhikriivan (1970: 756).

Il rito deteneva anche un carattere purificatorio esplicitamente rivelato dall'espulsione di un lebbroso che chiudeva le celebrazioni e a livello testuale da un passo del *Mahabharata*: «Il re che offre il sacrificio del cavallo si carica di tutti i peccati del regno» (XII, 8, 35). Lo scopo primo e più antico del rito era quello «di ottenere la fecondità intesa nel senso più ampio di prole, vegetazione, bestiame, ecc.» (D'Onofrio, 1953-1954: 138). Tale rito per il valore magico che lo fonda, per i dettagli osceni con cui è raccontato nei testi, rivela le sue più arcaiche origini popolari e certamente, osserva ancora D'Onofrio, «costituisce uno degli elementi più antichi e fondamentali attorno a cui si andò ulteriormente ampliando il resto delle cerimonie» (1953-1954: 152).

Secondo il suo concetto veramente arcaico, dunque, l'*Açvamedha* - da una parte basato sul valore cosmico del cavallo, e dall'altra sull'idea del sacrificio quale mezzo per garantire e condizionare l'ordine universale (*rta*) - con la sua annuale celebrazione all'inizio dell'anno intendeva ripetere il dramma della cosmogonia, cioè il primo e più grande atto di fecondità, assicurata la quale ne derivava di conseguenza l'altra minore e contingente fecondità per gli uomini (D'Onofrio 1953-1954: 154).

Restando nella valle dell'Indo al tema della ierogamia va necessariamente accostato quello delle dendrogamie dove gli alberi, chiamati a rappresentare i due principi sessuali in modo più o meno esplicito, si pongono come manifestazioni di divinità o di potenze della natura. In India la pratica delle dendrogamie, sia nella forma di matrimoni tra alberi sia in quella tra persone arboree e persone umane

[...] possono servire a rafforzare il senso di identità di una comunità che si riconosce in un albero-totem o assicurare la protezione del mondo arboreo sulle comunità della sposa e dello sposo umani, che celebrano le loro nozze solo dopo aver celebrato quelle tra la coppia di alberi. Gli alberi trasferiscono simbolicamente sulla coppia le loro virtù, ma soprattutto garantiscono la fecondità: uniti in matrimonio qualche giorno prima della celebrazione delle nozze umane, essi vengono spesso piantati vicini, cosicché, crescendo, si intreccino tra loro, fino a rendersi indistinguibili l'uno dall'altro, a simboleggiare l'indissolubilità della coppia (arborea e umana) (Spanò, 2021: 163-164).

Eliade spiega il fenomeno riferendosi a riti di promozione della fertilità o della prosperità collettiva e non a caso spesso le nozze arboree sono celebrate in coincidenza con la stagione primaverile. Sul piano sociale il matrimonio tra due alberi serve anche a rafforzare i legami tra i componenti della comunità (1976: 321-322). Tali scenari si inseriscono nel più ampio quadro dei matrimoni vegetali o caratterizzati da simbolismi vegetali esaminati da Frazer (1973, I 223 ss. Cfr. Toschi, 1976: 360 ss.), tra cui a buon diritto possono essere annoverati i riti di unione di due elementi arborei così come si osserva tutt'oggi ad Alessandria del Carretto e ad Accettura (Buttitta, 2006: 96 ss.).

4.4. DENDROGAMIE

La festa dell'albero di Alessandria del Carretto, dedicata a sant'Alessandro, ha luogo ogni anno l'ultima domenica del mese di aprile. I preparativi hanno inizio il mese precedente. I primi di marzo un gruppo di uomini si reca sulle montagne che si levano alle spalle del paese dove si distende il bosco di Spinazzeta. A questi è affidato il compito di selezionare la *pita*, un alto e robusto albero di abete bianco. Si sceglie anche *u cimale*, un altro abete dalla cima folta e rigogliosa, destinato ad essere «innestato» al vertice della *pita*.

Nei giorni successivi l'abete sarà abbattuto, pulito e scortecciato e sistemato in uno spiazzo al lato di un sentiero. L'ultima domenica di aprile giovani e adulti, alle prime luci dell'alba, si muovono dal paese in direzione della *pita*. Bisogna preparare i tronchi ed i rami che verranno usati durante il trasporto e tagliare la *cima*. Tutte le operazioni sono accompagnate dal suono di zampogne, organetti e tamburelli con cui si intonano prevalentemente tarantelle e dal consumo di vino. Il trasporto dura oltre dieci ore e numerose sono le pause nel corso delle quali si mangia e si suona. All'arrivo in paese si fa un'altra sosta per condividere cibo, bevande e suoni con coloro che non sono saliti in montagna. Infine la *pita* e il *cimale* vengono introdotti nell'abitato accolti da musiche e danze. Nei giorni seguenti il tronco sarà lisciato e squadrato e il 3 maggio, finalmente unito alla *cima*, verrà innalzato nella piazza San Vincenzo. A mezzogiorno, dopo la processione di Sant'Alessandro che termina con un'asta di cibi ed animali che servirà a raccogliere denaro per lo svolgimento della festa, ha inizio la prova. Alla cima dell'albero sono appesi numerosi doni, in massima parte alimenti fra cui animali vivi. Essi devono essere conquistati da coloro che riusciranno, tra ardite acrobazie, a scalare l'albero. Ancora una volta vediamo integrarsi i simboli rituali della ierogamia e della competizione agonale, in uno scenario palesemente connotato dal tema della *renovatio temporis*. L'albero esitato dalla sacra unione è la sacra epifania, la potenza del tempo che si rinnova, la quintessenza di ogni energia procreativa (cfr. Eliade, 1974: 112). Non a caso, a conclusione della festa, come peraltro si osserva in numerosi altri riti arborei (per la Sicilia si pensi al *Pagghiaru*

di Bordonaro o al *Circu* di Cerami, ma anche alla «festa dell'alloro» di San Marco d'Alunzio), l'albero viene abbattuto e aggredito da tutta la popolazione che ne stacca rametti dalla cima per portarseli a casa come oggetti beneaugurali.

Non diversamente accade ad Accettura, per la festa del *Maggio*, connessa ai festeggiamenti in onore del locale santo Patrono, san Giuliano, che Bronzini considera «una delle più arcaiche sopravvivenze della civiltà contadina lucana» (1979: 7). Come osserva ancora Bronzini

[...] essa si innesta su un antichissimo rito di culto agrario, tanto è vero che non cade alla data fissa della traslazione [delle reliquie del Santo nella Cattedrale di Accettura, avvenuta il 29 aprile 1797], ma è legata, come tante feste europee di culto arboreo, al maggio e alla Pentecoste che gli ebrei festeggiavano sette settimane dopo Pasqua come festa della mietitura o delle spighe. [...] Quella di maggio ad Accettura è, dunque, una festa della natura, tutta diversa dalla festa liturgica del Santo che si celebra il 27 Gennaio (1979: 18-19).

La cerimonia ha inizio nelle prime ore dell'ultima domenica di maggio, quando un gruppo di contadini di provata esperienza si reca sul monte di Gallipoli a tagliare la *cima*, un rigoglioso albero di agrifoglio che verrà innestato in cima al *Maggio*. La *cima*, una volta tagliata, viene trasportata a spalla verso il sottostante paese. Nel frattempo dal distante bosco di Montepiano scende il *Maggio*, che è considerato l'albero più bello, più alto, più diritto di tutto il bosco. La discesa del *Maggio* è scandita da una serie di soste prestabilite contrassegnate da balli, canti e musica bandistica, mangiate e bevute. Il *Maggio* è stato precedentemente tagliato nel giorno dell'Ascensione da un gruppo di massari esperti nell'arte del taglio, di fronte a una piccola folla accorsa per l'occasione. Gli addetti al taglio cercano di recidere l'albero con la massima perizia e cautela per non danneggiare il tronco e non far soffrire la pianta.

L'albero, ritenuto animato, è oggetto, come una divinità, di deferenza e rispetto. Ogni danno recato all'albero si crede che porti sciagura alla comunità. Quando il leccio sta per piegarsi ed è lì per lì per cadere, alcuni massari, che hanno effettuato il taglio, appostati dietro ad altri tronchi vicini, simulano con lunghi sommessi lamentosi urli l'agonia della pianta (Bronzini, 1979: 25. Cfr. Frazer, 1973: I 180).

Il *Maggio*, molto pesante, è trasportato in paese (insieme ad altri grossi tronchi tagliati che servono per la costruzione della struttura) con l'ausilio di alcune pariglie di buoi. La *Cima* e il *Maggio* si incontrano in paese e il loro incontro

[...] assume l'aspetto di un primitivo rito nuziale tra il «principe dei tronchi» e la sua chioma regale, e taluni ci vedono un felice imparentamento, sotto gli auspici del Santo Patrono, tra il bosco di Montepiano e la foresta di Gallipoli, fra contadini e massari (abbia-

mo visto infatti che il taglio e il trasporto della «cima» sono gestiti dai contadini, mentre del «Maggio» si occupano i proprietari di bestie), fra massari anziani e giovani, veterani e nuovi: una comunione di gruppi, uomini, monti e boschi (Bronzini, 1979: 28).

Questa concezione sessuata degli alberi veniva posta in relazione da Frazer con quella delle piante intese quali esseri animati. Essi sono concepiti come «maschio e femmina, così che possano essere maritati tra di loro nel senso reale e non soltanto figurativo o poetico della parola» (1973: I 182).

Ritorniamo al rito di Accettura. I due elementi vegetali, una volta incontratisi (ed è il momento dell'incontro una grande festa), vengono portati in un ampio slargo nel quale avverrà l'erezione del *Maggio*. Qui l'indomani si ritrovano i mastri a predisporre con lungo e faticoso lavoro i due tronchi alla loro unione e successiva elevazione. Ultimati i lavori il giorno dopo è il grande momento. Il *Maggio* con su innestata la *cima* viene alzato a prezzo di notevoli sforzi. Sulla *cima* vengono appese una serie di targhette metalliche in vece di beni alimentari e animali che fino a pochi anni fa venivano appesi essi stessi e per giunta vivi. Le targhette saranno oggetto di tiro da parte di alcuni armati che si approprieranno del corrispettivo di quelle colpite. Le restanti saranno poi oggetto di un'altra contesa. Alcuni giovani fisicamente preparati tenteranno la scalata del levigato e alto tronco del *Maggio*. Colui che riuscirà per primo a raggiungere la cima si approprierà dei premi rimasti, oltre ovviamente a guadagnarsi il riconoscimento popolare.

5. OSSERVAZIONI PRELIMINARI

Tutti i simboli rituali esaminati sono facilmente riconducibili entro il pattern simbolico delle feste primaverili di passaggio d'anno ove ciclo della vita e ciclo del tempo, come già brillantemente messo in luce da Van Gennep (1909), risultano intimamente e indissolubilmente correlati. È vero anche che, in base a quanto sinteticamente osservato sulle cerimonie ierogamiche delle antiche civiltà, risulta effettivamente inadeguata sia dal punto di vista funzionale che da quello semantico la «classica ma troppo meccanica interpretazione dei riti di ierogamia», già avanzata da Mannhardt e sostanzialmente ribadita da Frazer, quali «impulso o magia per ottenere la fecondità degli uomini. Degli animali e dei campi» (Bolte, 1994: 273), presentandosi evidente in questi riti il tema della legittimazione del potere regale attraverso la manifestazione dell'intimità tra il sovrano e la divinità se non addirittura quello della divinizzazione stessa del re o ancora quello della rifondazione annuale della regalità: «una "inaugurazione" del re che si assicura la protezione della dea per un anno intero» (Limet, 2000: 984). Tali ierogamie istituzionali vanno pertanto intese come assunzioni e rifunzionalizzazioni entro assai più articolate e complesse cornici di cerimonie più antiche celebrate nelle comunità

rurali dove non di rado assumono le connotazioni dell'orgia intesa come «atteggiamento collettivo che annovera l'indulgere in una eccessiva ed esasperata attività fisica, per mezzo di musica, danza, banchetti e promiscuità sessuale, in una parola l'infrazione delle norme tradizionali e codificate, al fine di sanzionare un periodo di festa e rafforzare le energie vitali del cosmo e delle comunità umane» (Tommasi Moreschini, 2006: 113).

Non a caso a proposito delle sacre nozze antesteriche Plebe, rilevandone anch'esso lo scopo principale nel propiziare la fecondità della natura, lo ritiene probabilmente accompagnato da rituali orgiastici (cfr. 1956: 100). Come ha osservato Eliade «in generale l'orgia corrisponde alla ierogamia» (1976: 371), moltiplica e ripete l'unione divina facendo circolare l'energia vitale e rianimando i cicli vitali vegetali, animali e umani.

Appare pertanto molto semplice spiegare le orge praticate da vari gruppi etnici, come del pari la cristallizzazione di taluni relitti orgiastici nelle moderne cerimonie agrarie europee in connessione con il dramma della vegetazione ed in particolare con il cerimoniale dell'agricoltura, al fine di stimolare le forze riproduttive negli esseri umani, negli animali e nella terra, mediante danze falliche seguite da un'orgia, che implicino in tal modo una sorta di rinascita (Tommasi Moreschini, 2006: 115. Cfr. Mannhardt, 1877: 424 ss.).

Osservava in proposito Lanternari che appunto riteneva «l'orgia sessuale dei coltivatori come tratto specifico di una religiosità agraria»:

Tra i coltivatori l'orgia sessuale rientra come tema rituale precipuo dei riti di fertilità e soprattutto, fra questi, del Capodanno. Senza voler riandare ai rapporti fra riti sessuali (ierogamie, orge collettive, ecc.) e agricoltura, ampiamente illustrati da etnologi e storici delle religioni, ripeteremo con Mircea Eliade che tra i popoli coltivatori «la donna, la fertilità, il sesso, la nudità sono altrettanti centri d'energia sacra, fonti di altrettanti complessi drammatici cerimoniali». Il rapporto di stretta dipendenza biologica e vitale di uomini e piante - tra genti agricole - si ripercuote nella religione e fa sì che s'identifichino di rimando fecondità e fertilità, donna e terra, coito e seminazione. In tale quadro mitico-rituale il complesso drammatico cerimoniale del Capodanno, tra i coltivatori, contiene l'orgia sessuale. Questa anzi vi appare come tratto caratteristico. Certamente l'orgia sessuale divide con le altre forme d'orgia (danza, orgia alimentare) la funzione esaltatrice e di recupero: tuttavia in virtù d'essa, come manifestazione di fecondità e di potere vivificante, è ancor più potenziato il riscatto delle umane energie compromesse dalla crisi rituale e dalla culminante venuta dei morti (1976: 517).

Alla luce di quanto osservato formuliamo l'ipotesi che nel loro complesso numerose cerimonie folkloriche non solo carnevalesche del periodo primaverile siano l'esito storico di un modello celebrativo del capodanno diffuso tra le società agro-pastorali euro-mediterranee almeno a partire dall'età del bronzo e di cui gli esempi noti delle grandi civiltà storiche (greca, mesopotamiche, vedica) sarebbero esse stesse rielaborazioni che hanno

visto progressivamente affermarsi la funzione politica di tali riti in relazione a organizzazioni sociali di tipo monarchico. Il simbolismo del matrimonio sacro, cioè, «costituisce nelle culture superiori in primo luogo una variante rispetto a manifestazioni simboliche molto antiche e molto comuni» (Bolle, 1994: 273). Basti pensare ai lavori di Marja Gimbutas che rileva come le tematiche «sessuali e coniugali» siano centrali nelle diverse espressioni religiose dell'Europa proto-storica (1990; 1991; 2005). Secondo questa ipotesi interpretativa, dunque, i motivi nuziali di ambito folklorico sarebbero da ricondursi ai noti esempi storici di ierogamie rituali costitutivi delle cerimonie di capodanno delle civiltà storiche non nei termini di derivazioni, continuità, sopravvivenze, discese in strati inferiori della popolazione, ma come formazioni autonome e indipendenti connesse *ab origine* alle stesse rappresentazioni del mondo e della vita.

6. IL ROGO DEL *NANNU*

La performance del Mastro di Campo dunque espone in sostanza un pattern simbolico caratteristico delle feste di capodanno non diversamente dall'altro Carnevale che con questo temporalmente si integra ma che appare palesemente autonomo nel suo svolgimento, quello centrato intorno alla morte del *Nannu*. A Mezzojuso infatti il martedì grasso hanno luogo il funerale e il rogo del *nannu*.

Il funerale e rogo del Carnevale, in genere rappresentato da un fantoccio di stracci imbottiti di paglia e non di rado accompagnato da un partner femminile, si svolgeva e in alcuni casi si continua a svolgere, con modalità assai simili, in numerosi altri centri dell'Isola (Pitrè, 1889: I, 96-97; Salomone Marino, 1897: 201 ss.; Sarica, 1993: 32 ss.). Ad Agrigento *u nannu*, ricorda Saverio La Sorsa, veniva recato in processione per le strade dell'abitato e, al termine della festa, dato alle fiamme innanzi la porta della città «fra grande fracasso della ragazzaglia» (1935: 194). Analogamente a Ribera era usanza di «costruire nell'ultimo giorno di carnevale un pupazzo di paglia, ben vestito, che veniva bruciato in mezzo alla strada dopo avere dato lettura del testamento (Ciliberto, 1991: 24). A Siracusa «usavasi bruciare un fantoccio di paglia dopo averlo fatto sfilare per le vie principali tra le grida e i lamenti delle maschere che lo accompagnavano» (Raciti, 1971: 388). In provincia di Catania, a Paternò, il fantoccio veniva dato al rogo tra i pianti e i lamenti di alcune maschere. Anche a Mistretta l'ultimo giorno di Carnevale si celebravano le esequie del *nannu*. Ricorda Giuseppe Cocchiara:

Il *nannu* è un pupazzo rappresentante Carnevale. Durante il periodo carnevalesco si tiene sospeso in mezzo ai vicoletti. Ma l'ultimo giorno il popolo è a questo pupazzo che dedica le sue vedute. In Mistretta in pieno giorno si forma una grandissima cavalcata. A cavalcioni di un asinello si attacca il *nannu*, il quale deve aprire il corteo. Squilla qualche tromba. E un'infinità di gente la quale naturalmente deve trovarsi a cavallo segue quel



Figura 3. Il rogo di *Cannaluari*, Santa Lucia del Mela. Foto: Russo-Muccio.

simbolo, molte volte spingendo le bestie ad una corsa quanto mai pericolosa e sfrenata. Però se la cavalcata è, diciamo così, una privativa che ha Mistretta e qualche altro paesello, nei paesi dell'interno non manca quasi mai il rogo nel quale si fa bruciare il povero pupazzo. Prima di bruciarlo in molte borgate vi è un'usanza quanto mai caratteristica. Sono le undici e mezza. Fra poco dovrà accendersi il rogo e Carnevale dovrà passare nell'altro mondo. Ma, [...], il buon Carnevale deve fare il testamento prima di morire. [...]. Un cantore sale allora su una sedia e incomincia a declamare le ultime volontà del morente: [...] Il testamento è il preludio della fine. Quando Carnevale muore bisogna piangerlo. [...] E il cantore che ha inneggiato alla baldoria si ricorda della sua povera esistenza e la piange come piange Carnevale. Ma il *riepitu* non culla che una morte passeggera. Il Carnevale ritorna: *Zittuti babbu / Si veru babbu. / Muriu lu nannu / Torna notrannu* (Cocchiara, 1923: 136-138).

Oltre che a Mezzojuso, in provincia di Palermo, il rogo del *nannu* si può osservare a Cinisi la domenica successiva al martedì grasso, detta «di carnevalone» e a Termini Imerese. Qui bruciano due fantocci, quelle della *nanna* e del *nannu* (che finirà immancabilmente bruciato, dopo la lettura del testamento). A Termini Imerese, e lo stesso può dirsi per il rogo del *nannu* ad Acireale e quello di *Peppi Nappa* a Sciacca, i falò sono parte di più ampie manifestazioni, non ultima la sfilata dei carri allegorici. Amplificando tratti tradizionali e aggiungendone di nuovi, chi allestisce i carri cerca soprattutto di rispondere a esigenze di spettacolarità turistico-folkloristiche. Non diversamente che in altre

parti d'Italia il Carnevale è infatti tra le feste di origine folklorica «che più ha registrato interventi e invenzioni di origine colta; precocemente riplasmato dalla fantasia e dagli interessi di patrizi, borghesi e letterati, e oggi, in coincidenza con i cosiddetti trionfi dell'effimero, assoggettato alla promozione commerciale di prodotti locali» (Bravo, 1988: 38).

Se, come è noto, i falò cerimoniali sono elementi caratterizzanti le cerimonie di passaggio stagionale, le feste di «capodanno», di chiusura e apertura d'un ciclo, variamente esitate in dipendenza delle diverse vicende storico-culturali di ciascuna comunità, di più complessa lettura sono certamente quelle che vedono consumarsi sul rogo dei fantocci. Per quanto attiene il significato originario, tali fantocci (in particolare quelli carnevaleschi), sono stati variamente interpretati. Essi sono stati visti tra l'altro come: 1) vittime sacrificali intese a nutrire la divinità e a risaldare con essa la comunione necessaria alla vita della comunità stessa; 2) vittime sulle quali si scaricano simbolicamente le colpe di cui si è macchiata (consapevolmente o inconsapevolmente) l'intera comunità la quale, solo attraverso la sua distruzione rituale, potrà riaccostarsi, mondata dalla colpa, ai propri dei e affrontare un nuovo ciclo temporale; 3) raffigurazioni di una divinità della vegetazione, o ipostasi del ciclo dell'anno che deve periodicamente essere messo a morte, purificato dalle fiamme, per rinascere e riacquistare vigore, per garantire, avendo riacquisito purezza e forza, il ritorno della vita (cfr. Frazer, 1973: II, 1003-1114; Edsman, 1949: 74 ss.; Van Genep, 1947: 868 ss. e 992 ss.; Buttita, 2002).

Queste linee interpretative non si escludono necessariamente a vicenda: da un lato può osservarsi che la vittima del sacrificio, nel momento in cui viene consacrata (e questo è atto fondamentale e preliminare a ogni sacrificio) diviene, se non immagine, parte stessa della divinità, dall'altro le pratiche cerimoniali del tipo «capro espiatorio» possono essere in alcuni casi ricondotte a una particolare forma di sacrificio, il cosiddetto «sacrificio d'eliminazione», ma anche al dio che con la sua morte si fa carico dei peccati del mondo.

Non esiste in ambito folklorico una ben distinta dicotomia bene-male. Ogni atto presente e futuro porterà sì benessere alla comunità, ma a un suo preciso prezzo. Nel fantoccio che muore sul rogo, nella legna che brucia, vengono distrutte le colpe accumulate dalla società, colpe che gli uomini non avrebbero potuto non commettere, poiché ogni atto compiuto sulla natura e sul suo ordine, è comunque una violazione sacrilega. Il progetto costante al fondo di tutti questi riti invernali è, lo ribadiamo, la distruzione del tempo consumato e la rigenerazione di un tempo nuovo e pertanto puro. E tale progetto si fonda efficacemente sull'idea del prodursi della vita attraverso la morte. Un'idea che, seppure pertinente all'economia e alle stratificazioni sociali delle società agro-pastorali, ha continuato a vivere, tra trasformazioni e compromessi, man mano

che le società sono venute fondando la loro organizzazione su nuovi sistemi produttivi. Distruzione e rigenerazione attraverso il fuoco dunque: *Zittuti babbu / Si veru babbu. / Muriu lu nannu / Torna notranu.*

Il re Carnevale muore distrutto dalle fiamme, ma nel fuoco e attraverso il fuoco rinasce: ritorna e con lui il nuovo ciclo del tempo. Non possiamo a questo punto non fare un passo indietro. Rivenire ad un rito ierogamico e ignico insieme. A un rito illuminante, che chiarisce e conferma la nostra ipotesi: tutti i simboli rituali che variamente concorrono nelle cerimonie carnevalesche, e tra questi appunto il «matrimonio», sono simboli rituali derivanti da più antiche cerimonie di rifondazione del tempo e della vita, ossia di Capodanno.

A Tiro Melquart, il dio poliade, e Astarte sua paredra erano annualmente protagonisti, in primavera, esattamente in *Péritios* cioè tra febbraio e marzo, di una cerimonia che nelle fonti greche è detta *Egèrsis*, letteralmente «resurrezione, risveglio» (Raoul-Rochette, 1848: 25-26). L'*iter* rituale della cerimonia non può essere compiutamente ricostruito. Suoi elementi costitutivi erano sicuramente il simbolico rogo del dio e la rappresentazione di una sacra unione tra il dio e Astarte. Nel primo caso una effigie di Melqart veniva cremata al supposto scopo di «immortalizzarlo y revivirlo con el fuego», e successivamente interrata (Pardo Mata, 2002: 35). Nel secondo caso, il re, chiamato a rappresentare il dio poliade, si univa in matrimonio con una sacerdotessa o con la stessa regina che impersonava ritualmente la dea Astarte, dea che in tutto il mondo fenicio era considerata la dispensatrice del potere, della vitalità, della forza e della fertilità. Dagli elementi noti può dirsi con Bonnet che l'*Egèrsis* non può essere riduttivamente interpretata

[...] come una semplice celebrazione del risveglio della natura dopo l'inverno. Melquart, in quanto antenato dei sovrani tiri, quindi prototipo del re che garantisce ordine e benessere, non è un banale «spirito della natura», bensì una divinità dalla personalità ricca e complessa. La sua scomparsa e il suo ritorno in vita, promosso dalla dea Astarte, sua compagna, dotata del potere di dare la vita, serve a cancellare, per meglio reinstaurarlo, l'ordine cosmico – quindi anche lo svolgersi delle stagioni e, in generale, il ciclo vitale – e l'ordine socio-politico di cui il re è garante grazie al suo rapporto privilegiato con la sfera divina (2004: 114-115. Cfr. Id. 1988).

Ierogamia, legittimazione del re attraverso la sua unione (ri-unione) con la Regina, e rinascita nel fuoco, dunque, i simboli rituali essenziali della festa di Capodanno di Tiro, non diversamente, ora possiamo ben dirlo, da quanto accade ancora, nell'assoluta inconsapevolezza dei celebranti e degli astanti, nel Carnevale di Mezzojuso e in tanti altri carnevali di tutta Europa.

BIBLIOGRAFIA

- AGUS, Caterina (2022), «Orsi, Arlecchini, spade della fertilità: simboli e personaggi della cultura alpina», in *Natura animata. Cerimonie, feste, tradizioni attraverso tempi e culture. Studi in onore di Enrico Comba, Lia Zola, Stegano Beggiora et alii*, Milano, Franco Angeli, pp. 65-81.
- ASSMANN, Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino.
- ASSMANN, Jan (1997), *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi.
- AUF DER MAUR, Hans J. (1990), *Le celebrazioni nel ritmo del tempo - I. Feste del Signore nella settimana e nell'anno*, Torino, ElleDiCi.
- AVAGIANOU, Aphrodite (1991), *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion*, «European University Studies, series 15», Berne-Berlin-Frankfurt-New York, Peter Lang.
- BALESTRACCI, Duccio (2001), *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- BIDMEAD, Juley (2002), *The Aki tu Festival. Religious Continuity and Royal Legitimation in Mesopotamia*, Piscataway (N. J.), Gorgias Press.
- BOLLE, Kees W. (1994), «Ierogamia», in *Enciclopedia delle religioni*, Mircea Eliade (ed.), vol. 2: *Il rito: oggetti, atti, cerimonie*, Milano, Jaca Book, pp. 272-277.
- BONANZINGA, Sergio (1999), «Tipologia e analisi dei fatti etnocoreutici», *Archivio Antropologico Mediterraneo*, II, 1-2, pp. 77-95.
- BONANZINGA, Sergio (2003), *Un sistema cerimoniale bipolare*, in *Tempo di Carnevale. Pratiche e contesti tradizionali in Sicilia*, Sergio Bonanzinga, Mario Sarica (eds.), Messina, Intilla, pp. 55-100.
- BONNET, Corinne (1988), *Melqart: Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée*, "Studia Phoenicia 8", Leuven, Peeters.
- BONNET, Corinne (2004), *I Fenici*, Roma, Carocci.
- BOROFKY, Robert (ed.) (2000), *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi.
- BOTTÉRO, Jean (1992), *Uomini e dèi della Mesopotamia*, Torino, Einaudi.
- BRAVO, Gian Luigi (1988), *Sacro e profano / Piemonte*, in *Le tradizioni popolari in Italia. La festa*, Alessandro Falassi (ed.), Milano, Electa, pp. 38-47.
- BRAVO, Gian Luigi (2001), *Italiani. Racconto etnografico*, Roma, Meltemi.
- BRELICH, Angelo (1955-56), *Introduzione allo studio dei calendari festivi*, 2 voll., Roma, Ed. dell'Ateneo.
- BRELICH, Angelo (1960-1961), *Le iniziazioni*, 2 voll., Roma, Ed. dell'Ateneo.
- BRONZINI, Giovanni Battista (1979), *Accettura. Il contadino l'albero il santo*, Galatina, Congedo.
- BRONZINI, Giovanni Battista (1996), *Il viaggio antropologico di Carlo Levi: da eroe stendhaliano a guerriero birmanno*, Bari, Dedalo.
- BURKE, Peter (2000), *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, Bologna, il Mulino.
- BURKE, Peter (2006), , Bologna, il Mulino.

- BURKERT, Walter (1981), *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BURKERT, Walter (1991), *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari, Laterza.
- BURKERT, Walter (2003), *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano, Jaca Book.
- BUTTITTA, Antonino e Antonio PASQUALINO (1986), *Il Mastro di Campo a Mezzojuso*, Palermo, Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari.
- BUTTITTA, Ignazio E. (2002), *Il fuoco. Simbolismo e pratiche rituali*, Palermo, Sellerio.
- BUTTITTA, Ignazio E. (2006), *Feste dell'alloro in Sicilia*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta.
- BUTTITTA, Ignazio E. (2014), *La danza di Ares. Forme e funzioni delle danze armate*, Acireale-Roma, Bionnanno.
- BUTTITTA, Ignazio E. (2020), *Verità e menzogna dei simboli*, Milano, Meltemi.
- CARO BAROJA, Julio (1989), *Il Carnevale*, Genova, il Melangolo.
- CILIBERTO, Giuseppe N. (1991), *La strina. Canti-musiche-immagini e feste popolari intorno a Ribera*, Ribera, Amministrazione Comunale di Ribera.
- CIRESE, Alberto M. (1997), *Dislivelli di cultura e altri discorsi inattuali*, Roma, Meltemi.
- CLIFFORD, James (1993), *I. Etnografia e letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- COCCHIARA, Giuseppe (1923), *Popolo e Canti nella Sicilia d'oggi. Girando Val Demone*, Palermo, Sandron.
- COCCHIARA, Giuseppe (1971), *Storia del Folklore in Europa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- COHEN, Mark E. (1993), *The cultic calendars of the ancient Near East*, Bethesda, CDL Press.
- COMBA, Enrico e Margherita AMATEIS (2019), *Le porte dell'anno: cerimonie stagionali e mascherate animali*, Torino, Accademia University Press.
- CONNERTON, Paul (1999), *Come le società ricordano*, Roma, Armando.
- CONTENAU, Georges (1961), *La Mesopotamia prima di Alessandro*, Milano, il Saggiatore.
- COOPER, Jerrold S. (1993), «Sacred marriage and popular cult in early Mesopotamia», in *Official cult and popular religion in the ancient Near East*, Eiko Matsushima (ed.), Heidelberg, Winter, pp. 81-96.
- D'ONOFRIO, Cesare (1953-1954), «Le "nozze sacre" della regina col cavallo nel rito dell'Açvamedha», *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 24-25, pp. 133-162.
- DABDAB TRABULSI, José A. (1990), *Dionysisme, pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*, Paris, Université de Besançon.
- DARAKI, Maria (1985), *Dionysos*, Paris, Arthaud.
- DE VAUX, Roland (1977), *Le Istituzioni dell'Antico Testamento*, Casale Monferrato, Marietti.
- DERIDDA, Jacques (1967), *De la Grammatologie*, Paris, Minuit.
- DERIDDA, Jacques (1972), *La Dissémination*, Paris, Seuil.
- DEUBNER, Ludwig (1932), *Attische Feste*, Berlin, H. Keller.
- DI NOLA, Alfonso M. (2001), *Aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino, Boringhieri.
- DI NOLA, Alfonso Maria (1970), «Ierogamia», in *Enciclopedia delle religioni*, Alfonso Maria Di Nola (ed.), vol. III, Firenze, Vallecchi, pp. 834-841.
- DI NOLA, Alfonso Maria (1971), «Açvamedha», in *Enciclopedia delle religioni*, Alfonso Maria Di Nola (ed.), vol. I, Firenze, Vallecchi, pp.
- DUMÉZIL, Georges (1977), *La religione romana arcaica*, Milano, Rizzoli.
- DUMONT, Paul Émile (1927), *L'Açvamedha. Description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique d'après les textes du Yajurveda blanc*, Paris, Paul Geuthner.
- EDSMAN, Carl-Martin (1949), *Ignis divinus, le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité: contes, légendes, mythes et rites*, Lund, Gleerup.
- ELIADE, Mircea (1958), *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, New York, Harper & Row.
- ELIADE, Mircea (1974), *La nascita mistica*, Brescia, Morcelliana.
- ELIADE, Mircea (1976), *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ELIADE, Mircea (1989), *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Roma, Borla.
- FABIETTI, Ugo e Vincenzo MATERA (1999), *Memoria e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Roma, Meltemi.
- FARNELL, Lewis R. (1911), *Greece and Babylon: a comparative sketch of Mesopotamian, Anatolian and Hellenic religions*, Edinburgh, T. & T. Clark.
- FARNELL, Lewis R. (1909), *The Cults of the Greek States*, vol. V, Oxford, Clarendon Press.
- FORTES, Meyer (1936), «Ritual festivals and social cohesion in the hinterland of the Gold Coast», *American Anthropologist*, n. s. 38, pp. 590-604.
- FRANKFORT, Henri (1978), *Kingship and the Gods. A Study of Ancient Near Eastern Religion*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- FRAZER, James G. (1973), *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, 2 voll., Torino, Boringhieri.
- FULLER, Christopher J. (2004), *The Camphor Flame. Popular Hinduism and Society in India*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- FURLANI, Giuseppe (1934), *Il Poema della Creazione*, Zanichelli, Bologna.
- GASTER, Teodor H. (1950), *Thespis: Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East*, New York, Schuman.
- GEERTZ, Clifford (1973), *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino.
- GHISI, Federico (1937), *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, Firenze, Olschki.
- GIMBUTAS, Marija (1990), *Il linguaggio della dea. Mito e culto della dea madre nell'Europa neolitica*, Milano, Longanesi.
- GIMBUTAS, Marija (1991), «La religione della dea nell'Europa preistorica», in *La religiosità nella preistoria*, Fiorenzo Facchini, Marija Gimbutas et alii, Milano, Jaca Book, pp. 85-112.
- GIMBUTAS, Marija (2005), *Le dee viventi*, Milano, Medusa.
- CARLO (1989), . *Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi.

- Jules (1892), «Dionysia», in *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Charles V. Daremberg, Edmond Saglio (eds.), II 1, pp. 230-246.
- GLUCKMAN, Max (1963A), *Custom and Conflict in Africa*, Oxford, Blackwell.
- GLUCKMAN, Max (1963b), *Order and Rebellion in Tribal Africa*, New York, The Free Press of Glencoe.
- GLUCKMAN, Max (ed.) (1962), *Essays on the Ritual of Social Relations*, Manchester, Manchester University Press.
- GUARDUCCI, Margherita (1981), «Dioniso e il loto. Nuove riflessioni sul vaso ateniese di Lydos nel Museo di Villa Giulia», *Numismatica e Antichità Classiche*, 10, 53-69.
- GUARDUCCI, Margherita (1982), «Dioniso sposo della regina. Ancora nuove riflessioni sul vaso ateniese di Lydos nel Museo di Villa Giulia», *Numismatica e Antichità Classiche*, 11, pp. 33-46.
- GUTHRIE, William K. C. (1987), *I Greci e i loro dei*, Bologna, il Mulino.
- HAM, Greta L. (1999), «The Choes and Anthesteria Reconsidered: Male Maturation Rites and Peloponnesian Wars», in *Rites of passage in ancient Greece: literature, religion, society*, Mark W. Padilla (ed.), Lewisburg (PA), Bucknell University Press, pp. 201-218.
- HAMILTON, Richard (1992), *Choes and Anthesteria: Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- HARMAN, William P. (1989a), *The sacred marriage of a Hindu goddess*, Bloomington, Indiana University Press.
- HARMAN, William P. (1989b), «Sacred Marriage in the Study of Religion: A Perspective from India on a Concept that Grew out of the Ancient Near East», *Religion*, XIX, 4, pp. 353-376.
- HARRISON, Jane H. (1962), *Themis: a study of the social origins of Greek religion*, Cleveland and New York, The World Publishing Company.
- HERGUETA Y MARTÍN, Domingo (1934), *Folklore burgalés*, Burgos, Establecimiento tipográfico de la Diputación.
- HOBBSBAWM, Eric J. e Terence O. RANGER (eds.) (1994), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.
- HROUDA, Barthel (2003), *La Mesopotamia*, Bologna, il Mulino.
- HUBERT, Henri e Marcel MAUSS (1991), *La rappresentazione del tempo nella religione e nella magia*, in *Le origini dei poteri magici*, Émile Durkheim, Henri Hubert, Marcel Mauss, Torino, Bollati Boringhieri.
- JACOBSEN, Thorkild (1976), *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, New Haven-London, Yale University Press.
- JAMES, Edwin O. (1960), *Antichi dèi mediterranei*, Milano, il Saggiatore.
- JAMES, Edwin O. (1996), *Gli eroi del mito*, Milano, il Saggiatore.
- JEANMAIRE, Henri (1939), *Couroi et courètes: essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille, Bibliothèque universitaire.
- JEANMAIRE, Henri (1978), *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot.

- KENNEL, Nigel M. (1995), *The Gymnasium of Virtue: Education and Culture in Ancient Sparta*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- KERÉNYI, Károly (1979), *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri.
- KERÉNYI, Károly (1992), *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi.
- KERÉNYI, Károly (2001), *Religione antica*, Milano, Adelphi.
- KEZICH, Giovanni (2015), *Viaggio antropologico nelle maschere d'inverno*, Scarmagno, Priuli Et Verlucca editori.
- KEZICH, Giovanni (2019), *Carnevale. La festa del mondo*, Roma-Bari, Laterza.
- KEZICH, Giovanni e Antonella MOTT (2014), «Il matrimonio nel Carnevale: avanti e indietro attraverso lo specchio», in *Il matrimonio. Dalla tradizione al neofolklore. La cerimonialità*, Valentina Rossi (ed.), Viterbo, Union Printing Ed., pp. 207-215.
- KRAMER, Samuel N. (1963), «Cuneiform Studies and the History of Literature: The Sumerian Sacred Marriage Texts», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 107, pp. 485-527.
- KRAMISH, Stella (1999), *La presenza di iva*, Milano, Adelphi.
- KRAPPE, Alexandre H. (1930), *Mythologie universelle*, Paris, Payot.
- LA SORSA, Saverio (1935), «Tradizioni popolari di Agrigento», *Lares*, VI, 3, pp. 190-202.
- LANTERNARI, Vittorio (1976), *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Bari, Dedalo.
- LANTERNARI, Vittorio (1997), *Antropologia religiosa. Etnologia, storia, folklore*, Bari, Dedalo.
- LANTERNARI, Vittorio (2006), *Dai «primitivi» al «post-moderno». Tre percorsi di saggi storico-antropologici*, Napoli, Liguori.
- LAPINKIVI, Pirjo (2004), *The Sumerian sacred marriage in the light of comparative evidence*, «State Archives of Assyria Studies, vol. XV», Helsinki, Neo-Assyrian Text Corpus Project.
- LEACH, Edmund (1965), *Political systems of Highland Burma: a study of Kachin social structure*, Boston, Beacon press.
- LEVI, Carlo (1952), *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi.
- LIMET, Henri (2000), «Ierogamia», in *Grande dizionario delle religioni dalla Preistoria ad oggi*, Paul Poupart (ed.), Casale Monferrato, Piemme, pp. 983-984.
- MANNHARDT, Wilhelm (1877), *Wald- und Feldkulte. II. Antike Wald- und Feldkulte aus Nordeuropäischer Überlieferung*, Berlin, Gebrüder Borntraeger.
- MATSUSHIMA, Eiko (1988), «Les rituels du mariage divin dans les documents accadiens», *Acta Sumerologica*, pp. 95-128.
- McKENZIE, John L. (1981), «Capodanno», in *Dizionario biblico*, Assisi, Cittadella Editrice, pp. 157-160.
- MUIR, EDWARD (2000), *Riti e rituali nell'Europa moderna*, Firenze, La Nuova Italia.
- NIELSEN, Inge (2002), *Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity*, Aarhus, Aarhus University Press.

- OLAO MAGNO (2001), *Storia dei popoli settentrionali*, traduzione e commento di Giancarlo Monti, Milano, Rizzoli.
- OTTO, Walter F. (2006), *Dioniso. Mito e culto*, Genova, il Nuovo Melangolo.
- PALLIS, Svend A. (1926-1927), *The Babylonian Akitu Festival*, København, A. F. Høst.
- PARDO MATA, Pilar (2002), *Mediterráneo: Fenicia, Grecia y Roma*, Madrid, Silex Ediciones.
- PARKE, Herbert W. (1977), *Festivals of the Athenians*, Ithaca, Cornell University Press.
- PETTAZZONI, Raffaele (1950), *Der babylonische Ritus des Akitu und das Gedicht der Weltschöpfung*, in *Mensch und Ritus* (vorträge gehalten auf der Eranos-Tagung in Ascona 21-30 August 1950), Olga Fröbe-Kapteyn (ed.), «Eranos-Jahrbuch, n. XIX», Zürich, Rhein-Verlag, pp. 403-430.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze, La Nuova Italia.
- PITRÈ, Giuseppe (1889), *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I, Palermo, Clausen.
- PLEBE, Armando (1956), *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci*, Roma-Bari, Laterza.
- POLA FALLETTI DI VILLAFALLETTO, Giuseppe C. (1939), *Associazioni giovanili e feste antiche: loro origini*, vol. I, Torino, Comitato Difesa dei Fanciulli.
- PONGRATZ-LEISTEN, Beate (2008), *Sacred marriage and the transfer of divine knowledge. Alliances between the gods and the king in ancient Mesopotamia*, in *Sacred marriages: The divine-human sexual metaphor from Sumer to early Christianity*, Martti Nissinen, Risto Uro (eds.), Winona Lake, Eisenbrauns, pp. 43-73.
- POPPI, Cesare (2020), *Saggi di antropologia ladina e alpina*, vol. II: *Carnevale e ritualità*, Sèn Jan, Istitut Cultural Ladin.
- RACITI, Maria (1971), *Siracusa*, in *Santi, streghe e diavoli. Il patrimonio delle tradizioni popolari nella società meridionale e in Sardegna*, Luigi M. Lombardi Satriani (ed.), Firenze, Sansoni, pp. 387-389.
- RAOUL-ROCHETTE, Desiré (1848), *Sur l'Hercule assyrien et phénicien, considéré dans ses rapports avec l'Hercule grec*, «Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, vol. XVII», Paris, Imprimerie Nationale.
- ROHDE, Erwin (1989), *Psiche. I. Il culto delle anime presso i Greci*, Roma-Bari, Laterza.
- ROSE, Herbert J. (1925), «A Suggested Explanation of Ritual Combats», *Folklore*, 36, 4, pp. 322-331.
- SABBATUCCI, Dario (1988), *La religione di Roma antica dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano, il Saggiatore.
- SACHS, Curt (1966), *Storia della danza*, Milano, il Saggiatore.
- SALOMONE MARINO, Salvatore (1897), , Palermo, Sandron.
- SARICA, Mario (1993), *Il principe e l'orso. Il carnevale di Saponara*, Messina, Pungitopo.
- SERGEANT, Bernard (1995), *Les Indo-Européens. Histoire, langues, mythes*, Paris, Payot.
- SIMON, Erika (2002), *Festivals of Attica: an archaeological commentary*, Madison, University of Wisconsin Press.

- SPANÒ, Igor (2021), *Vṛkṣa vivāha. Dendrogamie in India fra tradizioni antiche e pratiche devozionali contemporanee*, in *Dendrolatrie: miti e pratiche dell'immaginario arboreo*, Dino Ranieri Scandariato, Carlo Andrea Tassinari, Gioele Zisa (eds.), Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, pp. 159-180.
- SPANÒ, Igor (2022), «Una forma leggiadra». Simboli sessuali dell'altalena dal rito del *Mahāvratā* ai culti indiani contemporanei», *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 88/1, pp. 151-175.
- SPINETO, Natale (2005), *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- STEINKELLER, Piotr (1999), *On rulers, priests and sacred marriage: Tracing the evolution of early Sumerian kingship*, in *Priests and officials in the ancient Near East: Papers of the second colloquium on the ancient Near East*, Kazuko Watanabe (ed.), Heidelberg, Winter, pp. 103-137.
- TAK, Herman (2000), *Feste in Italia meridionale. Rituali e trasformazioni in una storia locale*, Potenza, Ermes.
- THUREAU-DANGIN, François (1921), *Rituels accadiens*, Paris, E. Leroux.
- TOMMASI MORESCHINI, Chiara O. (2007), «Orge e orgiasmo rituale nel mondo antico: alcune note», *Kervan - Rivista Internazionale di studi afroasiatici*, 4/5, pp. 113-129.
- TORELLI, Mario (1993), «Il pane di Roma arcaica. Calendario, riti, strutture», in *Nel nome del pane*, Oddone Longo e Paolo Scarpi (eds.), Bolzano, Regione Autonoma Trentino-Alto Adige, pp. 147-168.
- TOSCHI, Paolo (1976), *Le origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri.
- TURNER, Victor (1969), *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*, New York, De Gruyter.
- TYLOR, Edward B. (1871), *Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*, 2 voll., London, J. Murray, I, pp. 16-17.
- VAN BUREN, Elizabeth Douglas (1944), «The Sacred Marriage in Early Times in Mesopotamia», *Orientalia*, 13, pp. 1-72.
- VAN DER LEEUW, Gerardus (1975), *Fenomenologia della religione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- VAN GENNEP, Arnold (1909), *Les rites des passage*, Paris, Émile Nourry.
- VAN GENNEP, Arnold (1947), *Manuel de folklore français contemporain*, vol. III: *Les cérémonies périodiques, cycliques et saisonnières 1. Carnaval-Carême-Pâques*, Paris, Picard.
- VAN HOORN, Gerard (1951), *Choes and Anthesteria*, Leiden, Brill.
- VERDON, Jean (2004), *Feste e giochi nel medioevo*, Milano, Baldini Castoldi.
- VERNANT, Jean-Pierre (2007), *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi.
- VIDOSSÌ, Giuseppe (1960), *Saggi e scritti minori di Folklore*, Torino, Bottega d'Erasmus.
- WIDENGREN, Geo (1976), *Fenomenologia de la religion*, Madrid, Cristiandad.
- ZIMMERN, Heinrich (1926), *Das Babylonische Neujahrfest*, Leipzig, J. C. Hinrichs.
- ZISA, Gioele (2021), «Il corpo sessuato delle dee. Agricoltura, pastorizia e mondo vegetale nella Mesopotamia antica, in *Narrazioni e rappresentazioni del sacro femminile*», *Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Giuseppe Martorana*, Daniela Bonanno, Ignazio E. Buttitta (eds.), Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, pp. 29-60.

LA MÁSCARA FÁTICA. AGENCIA, MÍMESIS Y REPRESENTACIÓN DE UN ARTEFACTO CEREMONIAL

THE PHATIC MASK. AGENCY, MIMESIS AND PERFORMANCE OF A
CEREMONIAL ARTIFACT

Rosario Perricone

Accademia di belle arti di Palermo

Resumen: Este capítulo aborda el tema de las máscaras de carnaval en la cultura siciliana. La máscara se compone y actúa en una multiplicidad de códigos (visuales, gestuales, verbales, sonoros) recomponiendo y recreando lo visible y lo invisible, la immanencia y la trascendencia, sustanciando así tiempos rituales y formas míticas. El articulado panorama ceremonial, iconográfico y coreográfico de los carnavales sicilianos es, por lo tanto, un estimulante campo de investigación donde la extraordinaria producción de figuras del patrimonio iconográfico restituye horizontes imaginarios y visuales muy peculiares. Además, dicha producción marca de manera fundacional, la esencia y lo perdurable. Para el análisis de las máscaras repasaremos brevemente algunas de las posiciones epistémicas en torno al estatuto de la imagen/objeto en una perspectiva que se mueve entre los *estudios culturales* y los *estudios visuales* y nos detendremos en un *caso de estudio* etnográfico: la máscara del «Mastro di Campo» de la fiesta carnavalesca de Mezzojuso en la provincia de Palermo.

Palabras clave: Máscara; estudios visuales; Sicilia; ritual; carnaval.

Abstract: This chapter addresses the theme of carnival masks in Sicilian culture. The Mask and act in a multiplicity of codes (visual, gestural, verbal, sound) recompose and recreate visible and invisible, immanence and transcendence, thus substantiating ritual times and mythical forms. The articulated ceremonial, iconographic, and choreographic panorama pertaining to Sicilian carnivals therefore stands as a stimulating field of investigation where the extraordinary figural production of the iconographic heritage returns very peculiar imaginal and visual horizons. Moreover, this production marks, in a foundational way, the essence and the enduring. For the analysis of masks, we will briefly review some of the epistemic positions on the status of the image/object in a perspective that moves between cultural studies and visual studies and we will focus on an ethnographic case study: the mask of the «Mastro di Campo» from the carnival festival of Mezzojuso in the province of Palermo.

Key words: Mask; visual studies; Sicily; ritual; carnival.

1. PREMISA

En el ámbito de las disciplinas histórico-antropológicas, la dimensión festiva tradicional como vehículo de lenguajes muy diversos, donde las comunidades refundan periódicamente la transición y renovación cósmico-social, es ya un hecho ampliamente establecido y adquirido. Como es bien sabido, las fiestas perpetúan «otra» sacralidad del cuerpo y de la materia, celebrando la riqueza y la vitalidad como expresiones, a un nivel profundo, del «misterio» de la continuidad de la vida. Las celebraciones festivas reafirman con fuerza la relación de solidaridad entre los hombres y las entidades que son, en el imaginario común, las «garantes» de este misterio. En la esfera pública, esta íntima relación se materializa en un denso circuito de intercambio ceremonial en el que a las ofrendas de alimentos se une el otorgamiento de energías físicas a través de acciones coreografiadas y musicales que aún hoy constituyen los pilares de las fiestas de Carnaval en Sicilia (A. Buttitta, 1995; Giallombardo, 2003; I. Buttitta, 2013):

En estas fiestas se repite un complejo articulado de estrategias expresivas destinadas a significar la regeneración del tiempo humano y natural. Gestos y sonidos —junto con máscaras, trajes, objetos, alimentos, etc.— contribuyen a representar la ruptura y reconstitución del orden social y cósmico. En cada caso, connotan la *transición* de una fase «antigua» a una fase «nueva», o más bien «renovada». Se trata de costumbres ceremoniales, sedentarias o itinerantes, caracterizadas generalmente por ruidos, cantos, recitaciones, pantomimas y danzas que, a pesar de las múltiples variaciones formales, se basan en el mismo código funcional-simbólico (Bonanzinga, 2003: 55).

Inmersas y actuadas en una multiplicidad de códigos (visuales, gestuales, verbales, sonoros), las máscaras carnavalescas recomponen y recrean lo visible y lo invisible, la inmanencia y la trascendencia, sustantivando así tiempos rituales y formas míticas. El articulado panorama ceremonial, iconográfico y coreográfico de los carnavales sicilianos (cf. Bonanzinga & Sarica, 2003) constituye, por tanto, un estimulante campo de investigación en el que la extraordinaria producción de figuras del patrimonio iconográfico restituye horizontes imaginarios y visuales muy peculiares además de marcar, de manera fundacional, la esencia y lo perdurable.

2. IMAGEN/OBJETO: POSICIONAMIENTO EPISTÉMICO

Parece oportuno revisar brevemente algunos de los posicionamientos epistémicos en torno al estatuto de la imagen/objeto en una perspectiva que se mueve entre los *estudios culturales* y los *estudios visuales* (Cometa, 2020). Aunque distante de una teoría etnográfica de las imágenes (Faeta, 2021), el giro icónico formalizado por W.J.T. Mitchell (1994, 2009) y más plenamente por Gottfried Boehm (1994, 2009) marca un momento

importante dentro de las *culturas visuales* como primer intento deconstructivo de las posturas asumidas por la historia del arte: la denuncia compartida del logocentrismo, la necesidad de formalizar una suerte de «representatividad icónica» como conocimiento autónomo y auténtico de las imágenes, constituyen los aspectos más fructíferos del «giro icónico» también a la luz de las significativas aperturas interdisciplinares que inauguró. Desde perspectivas no distintas, los análisis de Hans Belting y Horst Bredekamp intentan desvincular la ciencia de la imagen de su confinamiento epistémico renovando temas y métodos. Mientras Bredekamp (2015) propone asumir las imágenes como actos formativos (*prägend*) dentro de los contextos en los que se producen y disfrutan, para Belting (2001), la Historia del Arte debe traducirse explícitamente en una ciencia de la imagen y convertirse en una «antropología del arte». Esta, además de jugar un papel decisivo en los procesos de construcción (*bildung*) del mundo y de las prácticas sociales, se convierte en «una herramienta para interpretar el mundo visualmente» (Mirzoeff, 2002: 29).

Estas orientaciones epistémicas convergen, en gran medida, en la investigación iconográfica de Didi-Huberman (2006), deudora en varias ocasiones del *pathosformel* de Warburg y del paradigma histórico-intelectual desarrollado por Carlo Ginzburg (1979). Como ya ocurría en Warburg, para Didi-Huberman el discurso iconológico excluye cualquier evolucionismo del devenir de la imagen: los «anacronismos», las supervivencias de lo antiguo en lo moderno o las migraciones de lo lejano hacia lo cercano introducen las imágenes en el flujo procesual entre pasado y futuro. A la imagen como «hecho» que relega su contenido a la inevitable fijeza del objeto, es posible contraponer la imagen como «acontecimiento», cuya «duración» se construye a través de una red infinita de relaciones como en los paneles del Atlas warburgués. Lejos de ser meras instituciones destinadas a contrarrestar el retorno de «lo arcaico», las imágenes actúan en cambio como «operadores de migración» en el tiempo, propiciando la «reminiscencia» de una necesidad universal que se sitúa «entre la profundidad visceral y la inmensidad sideral» del espíritu humano (Didi-Huberman, 2019: 114-122). Esta «historicidad» fluida y reticular de las imágenes nos obliga así a pensarlas «como un monumento enérgico o dinámico, por específico que sea en su naturaleza» (Didi-Huberman, 2006: 39-40).

En el ámbito estrictamente etnográfico, las reflexiones de Carlo Severi sobre el ritual, la memoria social y las imágenes ofrecen sondeos analíticos: en el prefacio de su último libro *L'oggetto-persona* (2018) y recordando el caso de la flecha de Donna Bastiana al cierre del volumen anterior *Il percorso e la voce* (2004), Severi afirma cómo en contextos de «vinculación de creencias», el objeto-persona emprende recorridos imaginarios más complejos que las «sustituciones directas» generalizadas en la *communis opinio* y en muchas teorías antropológicas. «Cristal» más que «espejo», el objeto-persona es una

imagen múltiple, plural, compuesta de rasgos parciales e incompletos de identidades diferentes y a veces antagónicas, y se configura como una «creencia visual» concebida como conexión entre memoria y agentividad.

Estos estímulos nos parecieron especialmente fecundos en relación con las máscaras (cf. Fabietti, 2014) expuestas ceremonialmente durante la fiesta de carnaval del «Mastro di Campo» (Maestre de Campo) en Mezzojuso, en la provincia de Palermo. Nuestro objetivo aquí es operar una especie de «reensamblaje» de la máscara del «Mastro di Campo»: no, por lo tanto, una repetición de la imagen como un mero documento histórico del pasado cultural, sino como un «síntoma» de los recuerdos visuales que resurgen en el proceso ritual investigado. Intentaremos pensar la máscara del Maestre de Campo «como un sujeto animado, dotado de personalidad, necesidades y sobre todo deseos» (Mitchell, 2009: 99) conscientes de que «no estamos ante la imagen como ante una cosa cuyos bordes exactos podamos trazar. Una imagen, toda imagen, es el resultado de movimientos provisionalmente asentados o cristalizados en ella» (Didi-Huberman, 2006: 39-40). Nos preguntamos no tanto «en qué se transforman las formas» sino cómo se transforman y «cómo, al redistribuirlas incesantemente, transformamos su propio estatuto antropológico, su relación con el uso, el valor, la mirada». No sólo debemos preguntarnos cómo aparecen las formas, sino también cómo desaparecen (o cambian). Y en qué sentido su desaparición es quizá sólo una ilusión o un efecto de la eliminación. En definitiva, una posibilidad de eterno retorno» (Didi-Huberman, 2011: 42).

Desde nuestro punto de vista en la máscara, la cuestión es si hay, como creemos probable, algo más detrás de estas experiencias de alteridad icónica que la mera metonimia y/o metaforización (cf. Blumenberg, 2009). Sabiendo que metáforas y metonimias expresan aspectos fundacionales del lenguaje icónico y permiten establecer y renegociar cada vez la forma de representar el mundo, las conexiones y entretejidos entre signos lingüísticos, icónicos y experiencia vivida (cf. Lakoff & Johnson 1998). En nuestra opinión, los gestos, conocimientos y prácticas rituales observados en torno a la máscara del «Mastro di Campo» de Mezzojuso evocan desapariciones, transformaciones y complejos retornos imaginarios en los que, a través de entretejidos icónicos e históricos diversificados, se estructuran tiempos, espacios y visiones en los que las imágenes no sólo significan, sino que se crean interpretándose a sí mismas.

3. LA MÁSCARA FÁTICA

Toda investigación debe partir del supuesto de que no se puede quedar encerrada en un marco metodológico ya definido, puesto que su aportación cognitiva a la realidad

deriva de la mezcla meditada de diferentes herramientas metodológicas y aportaciones analíticas.

Tuve la suerte de conocer al escritor nigeriano y premio Nobel Wole Soyinka. Durante una de sus últimas visitas al Museo Internacional de Marionetas Antonio Pasqualino de Palermo, que tengo el honor de dirigir, Soyinka se detuvo ante una *Gledé* (máscara-marioneta del pueblo yoruba) y me preguntó. «¿Qué es esto para ti?». Tras dudar un momento ante la pregunta aparentemente retórica, respondí con voz débil: «¿Una máscara?». «Para mí», dijo, «es una pieza de madera finamente tallada. Sólo cuando la lleva la persona que la baila se convierte en una máscara».

Aplicaremos entonces diferentes paradigmas heurísticos a las máscaras tratando de pensar en ellas no tanto como objetos inertes a nuestra mirada, que en el momento en que son sacadas de su ámbito de uso y aisladas en una colección se convierten en «semióforos» (Pomian, 1978: 32), sino que por el contrario pensaremos en ellas «como sujetos animados, dotados de personalidad, necesidades y sobre todo deseos. En lugar de preguntar qué significan, intentaremos «preguntar qué quieren» (Mitchell, 2009: 100). Los aspectos formales de la máscara no son valiosos porque remitan a otra cosa que también —y quizá mejor— pueda decirse con palabras, sino porque ponen de manifiesto aspectos y relaciones que son exclusivamente icónicos y, como tales, no pueden traducirse a ningún otro código. La máscara es ante todo un *Sehangebot*, una ofrenda dirigida a la mirada, que posee una «plusvalía» óptica que determina toda su lógica visual (Boehm 2009). En este contexto, la máscara no es una cosa, un objeto, sino un acontecimiento en acción, la epifanía de una ausencia que envuelve y sobrecoge al espectador a través de la performance.

Las performances señalan identidades, doblan el tiempo, reconfiguran y adornan los cuerpos y cuentan historias. La performance desempeña un papel central en el pensamiento de Victor Turner (1986, 1993) porque los géneros escénicos son ejemplos vivos del ritual como acción. Un proceso dinámico y continuo vincula el comportamiento performativo a la estructura social y ética, es decir, al modo en que las personas juzgan y organizan sus vidas y determinan los valores individuales y de grupo. La actuación es un paradigma de proceso. Este enfoque permite derrumbar el anhelo clasificatorio occidental y sustituirlo por una «lógica mestiza» basada en la continuidad cultural, que no convierte las culturas en ahistóricas e intemporales, sino que las explora a través del análisis diferencial (Amselle, 1999). Lévi-Strauss nos enseñó que:

[...] todo mito o secuencia de mitos seguiría siendo incomprensible si cada mito no fuera oponible a otras versiones del mismo mito o a mitos aparentemente diferentes [...]. Como ocurre con los mitos, las máscaras, junto con los mitos de los que proceden y los rituales

en los que aparecen, no se hacen inteligibles más que a través de sus relaciones mutuas. [...] como ocurre con las palabras de una lengua, cada una de ellas no contiene en sí misma todo el sentido (2016: 45, 68).

Se ha demostrado que los mitos no pueden utilizarse como «pies de foto» de la iconografía, ni las imágenes o artefactos pueden entenderse como ilustraciones de los mitos. En las prácticas iconográficas existe una estrecha relación entre los mitos, los cantos rituales, los dibujos, los escritos ilustrados o los adornos corporales relacionados con ellos. Como resultado, las iconografías ya no se ven como decoraciones redundantes, sino que se entienden como «variaciones» de la misma «imaginación conceptual» que genera narrativas míticas dentro de una relación sinestésica extendida por todas partes (Severi, 2018)

La máscara se convierte, en función de un tiempo y dentro de un espacio determinados, en una persona. En particular, este tipo de presencia del objeto está en el centro de la acción ritual, constituyendo el espacio del pensamiento. El sentido común y muchas teorías antropológicas conciben, casi instintivamente, este tipo de presencia como el resultado de una sustitución directa: a tal objeto corresponde tal persona y viceversa. En esta perspectiva, por ejemplo, dentro de un ritual es la máscara la que asume sus funciones y mantiene una relación de equivalencia absoluta. Por el contrario, la máscara actúa en realidad de manera muy diferente. Hay que tener en cuenta su complejidad específica, la máscara está en realidad mucho más cerca de un cristal que de un espejo. Es una imagen múltiple, plural, compuesta de rasgos parciales e inacabados de identidades diferentes y a veces antagónicas. Si desciframos esta complejidad de la máscara, el espacio de pensamiento que presupone la acción ritual —y el vínculo de creencia que se establece entre los objetos y las personas— aparecen bajo una luz diferente. La máscara es vista como el lugar donde surgen identidades complejas, plurales y contradictorias, capaces de generar una dimensión ontológica paralela. La mejor forma de entender el objeto ritual es a través de lo que hace, y no de lo que representa. De hecho, la mayoría de los significados se atribuyen desde el exterior. Desde nuestro punto de vista, el objeto ritual es más un hacer que un decir. De ello se deduce que ofrece una orientación a la acción y, por tanto, un marco para la acción que es relevante para comprender las actividades humanas más allá de lo que tiene lugar durante el propio ritual. Son varios los autores que abrazan esta concepción en la que la categorización determina la acción ritual (Douglas, 1993; Tambiah, 2002; Rappaport, 2004). El ritual se considera una posible orientación de la acción, más que un conjunto de significados. La máscara representada crea un universo subjuntivo de «como si» o «podría ser», del que emerge el mundo social compartido al que se refiere el objeto. La formalidad, la reiteración y las restricciones típicas de la representación ritual son elementos necesarios de esta crea-

ción compartida. Jonathan Smith (1982) habla de la naturaleza «imaginaria» del ritual, ya que los rituales y el comportamiento ritual no son acontecimientos; son una forma de negociar nuestra existencia en el mundo. El ritual satisface la profunda necesidad humana de límites con su naturaleza de entidades negociables (Seligman *et al.*, 2011). Pero el contexto ritual no es el único lugar donde puede expresarse la «agentividad» de la máscara. Existen otras situaciones en las que se pueden establecer estos juegos de sustitución e identificación parcial entre humanos y objetos. Severi (2019) ha propuesto definir estos contextos espurios como situaciones cuasi-rituales que, sin corresponder a las condiciones habituales para el ejercicio de la acción ritual, permiten sin embargo describirlo todo a través de la teoría relacional. De estos análisis se desprende que la «agentividad» de un artefacto depende no sólo del contexto relacional en el que opera, sino también de la forma específica de vida de los artefactos. Esta hipótesis abre una nueva perspectiva para la antropología del arte al ampliar la teoría formulada por Alfred Gell (1998) y permite analizar las máscaras en una nueva relación que tiene en cuenta, junto con el vínculo de elaboración lógico-conceptual, también la estructura social, la razón funcional, la realidad de los actores, su capacidad de elaboración simbólica y su memoria ritual (Perricone, 2018).

Toda máscara a través de la fatiga de la representación ritual se transforma entonces en comunicación fática, en el sentido malinowskiano del término. Para Malinowski (1923) es lo fático la base del lenguaje, mientras que lo referencial es una derivación secundaria del mismo, una especialización más. La finalidad de la comunicación fática es «prolongar la comunicación», lo que Jakobson (1963) denomina «la acentuación del contacto». «El contenido del mensaje es irrelevante, si no inútil, en beneficio del propio contacto. Lo que se dice, el significado del mensaje, cede el paso a la *situación social* en la que encaja» (Marrone, 2017: 2). La máscara es fática, si favorece o suplanta la capacidad comunicativa de quienes viven en su aura. Al evocar una experiencia común, actual o pasada, la máscara fática promueve la intersubjetividad. No se configura como sustitutiva, sino como suplementaria, adicional. Por tanto, la donación de sentido no es otra cosa que la producción de un nuevo sentido, descifrable como filigrana oculta de un sentido común anterior sedimentado, y se realiza en un contexto ritual comunicativo específico como es el de la fiesta de Carnaval de Mezzojuso.

4. REVISIÓN FOLCLÓRICA DEL «MASTRO DI CAMPO»

El último domingo de Carnaval, en la plaza mayor de Mezzojuso (PA), tiene lugar una pantomima centrada en la acción de una máscara guerrera: el *Mastru ri campu* (Maestre de Campo, apelativo derivado de una figura realmente prevista en el personal de los antiguos ejércitos españoles). En la literatura folklórica se tiene noticia de esta

representación carnavalesca ya a finales del siglo XVIII. Giuseppe Pitrè publicó una nota a *Dei giuochi popolari soliti festeggiarsi in alcuni tempi dell'anno dalla bassa gente della città di Palermo* del marqués de Villabianca, donde informa de que:

Già fin dallo scorcio del sec. XVIII il buon Marchese rilevava come le troppe spese occorrenti alla costruzione del Castello avessero determinato i dilettanti a modificarlo lasciando da parte lo steccato e limitando l'azione alla scena culminante del dramma, la scalata, che dovea riuscire, come riusciva, sommamente gradita al popolo. *Tale la vidi io nei rioni del Borgo e dell'Albergheria in Palermo, e tale forse si ripete anche oggi, senza che da noi se ne sappia nulla, in quelli ed in altri rioni popolari* (corsivo mio). Un uomo vestito alla così detta spagnuola, con maschera gialloarancio, col labbro inferiore molto sporgente ed enormi baffi, con abito giallo e rosso cupo, si arrampica per una scala portatile sostenuta da altre maschere, a capo della quale uno schiavottino, ragazzo in costume moresco, brandendo una spada, gl'impedisce di salire. Il Mastro di Campo s'arrabatta in tutti i modi per dar la scalata; ma quando per le minacce del moretto a capo o a piè della scala ne è impedito o ritardato, si morde le mani, si contorce mostruosamente, fa cento smorfie goffe e dinoccolate con indicibile soddisfazione del popolo spettatore. La maschera è di quelle che si vendono ogni anno, ed i fanciulli se la sogliono attaccare al viso contenti di far paura agli altri (Marchese di Villabianca, 1875:119)¹.

Giuseppe Pitrè en su libro *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano* publica el texto de Salvatore Raccuglia *La rappresentazione carnevalesca in Mezzojuso* y lo compara con el testimonio de Villabianca:

Questa rappresentazione muta fin qui descritta dal Raccuglia ha una storia, già stata fissata nella seconda metà del sec. XVIII. Il Marchese di Villabianca in un suo ms. di Giuochi popolarischi in Palermo da me pubblicato consacrava alcune pagine al Mastro di Campo quale si eseguiva ai suoi tempi. Chi ha vaghezza di metterle a confronto di queste del Raccuglia, noterà qualche variante ed anche differenza di particolari; ma potrà riconoscere la unicità della mascherata, che nella sua origine è stata riportata allo assalto ed alla scalata dello Steri in Palermo nel 1412. Il Castello sarebbe il Palazzo Chiamonte; il comico Mastro di Campo, Bernardo Cabrera conte di Modica, innamorato pazzo della Regina Bianca, Vicaria del Regno: e tutta l'azione fantastica, la parodia d'un fatto storico, che fu l'epilogo d'una serie di altri fatti svoltisi attorno alla buona e sventurata dama per opera ingenerosa del potente signore. Prendiamo la descrizione del Raccuglia come ultimo avanzo, non del tutto degenerato, della rappresentazione serbatasi intatta fino al settecento; e con essa e con quella del Villabianca scendiamo all'ultima attuale forma ridotta del grande spettacolo carnevalesco (Pitrè, 1913: 267-278)².

¹ Ver también Pitrè (1889: vol. I, 24; 1893a: 14 ss.).

² Ver también Benedetto Rubino y Giuseppe Cocchiara tratar con el Jefe de Campo en 1924: 100; 1925. También se pueden encontrar descripciones del «Mastro di Campo» de Mezzojuso (Schirò, 1893; Alfa [Cuccia Felice], 1912; Rubino, 1914; Cocilovo, 1914; Gattuso, 1922).

Para concluir este repaso bibliográfico, parece interesante la reflexión de Ignazio Gattuso, escrita en 1922, sobre la «fascinación» ejercida por el «Mastro di Campo» de Palermo y Mezzojuso:

Il Mastro di Campo ha esercitato il suo fascino in Palermo e in Mezzojuso. Nella città vi prendevano parte specialmente gli abitanti dei rioni più antichi e più popolari - l'Albergheria, la Kalsa e il Borgo - nel paese vi prendeva e vi prende parte tutta intera la popolazione. In Palermo, per il mutarsi dei costumi, per il progresso della civiltà e per altri motivi, che non conviene indagare, il Mastro di Campo scomparve totalmente; in Mezzojuso dove cambiamento di costumi e progresso di civiltà avvengono più lentamente, la rappresentazione si è conservata e si conserverà forse a lungo. Un segno di questa tenace resistenza possiamo scorgerlo nel fatto che, mentre in Palermo, negli ultimi tempi, la rappresentazione si ridusse alla scena culminante della scalata e della caduta, in Mezzojuso invece, fino ad oggi, non si è fatta, né si è mai pensato di fare alcuna riduzione, prefendosi - come abbiamo detto in precedenza - tralasciare completamente la rappresentazione anziché ridurla. L'accontentarsi della riduzione - cosa veramente meschina di fronte alla grandiosità che assume la rappresentazione mezzojusara - lascerebbe scorgere una forte diminuzione dell'affetto e dell'interesse paesano per il suo dramma e ciò infatti non è stato. Se poi abbiamo dovuto notare che il Mastro di Campo di oggi non è proprio quello di una volta ciò si deve al fatto che dappertutto il Carnevale di oggi non è quello di una volta. Un'altra prova di un affetto così profondamente sentito sta fatto che gli emigrati hanno lungamente accarezzato e spesse volte esternato il desiderio e il piacere di potere rappresentare, anche oltre oceano, nelle lontane Americhe, il loro Mastro di Campo, per far rivivere in quelle terre lontane, questo prodotto della fantasia popolare paesana. E non deve sembrare paradossale il desiderio dei nostri cari emigrati, perché essi, assistendo a questa rappresentazione in terra straniera, vorrebbero rivivere un'ora, la più bella e la più cara, della vita del loro paesello. In paese poi la rappresentazione del Mastro di Campo suscita un entusiasmo straordinario. Quando infatti si decide di doverla eseguire e alcune domeniche avanti alla rappresentazione incominciano le prove, quando nella piazza incomincia a tuonare il cannoncino e il tamburo fa sentire il suo rullo caratteristico, allora è un suscitare generale d'entusiasmi, è un fervore di preparativi, è un gaudio generale. Si forma la commissione, si raccolgono fondi, si preparano mascherate, si improvvisano attori; da tutti e dappertutto si lavora per prendere parte al Mastro di Campo, per far sì che la rappresentazione riesca degna della gloriosa tradizione paesana, ed è gloriosa tradizione alla quale il paese tiene grandemente. Quel che avvenga nel giorno della rappresentazione non è facile descrivere: il Cuccia, parlando del Carnevale in Mezzojuso, disse che «l'allegria raggiunge il delirio, quando si fa la tradizionale mascherata del Mastro di Campo»; e il Raccuglia: «Ma, oggi come allora, è sempre una festa, quasi un'orgia di maschere, unica nel suo genere, che in nessun altro luogo si può vedere»; e chi scrive queste pagine ebbe altra volta ad affermare che in questo paesello (Mezzojuso) non si può dire d'aver avuto un buon Carnevale, allorquando questa tradizionale rappresentazione è stata tralasciata» (Gattuso, 1938: 28-29).

5. ETNOGRAFÍA JEROTÓPICA DEL «MASTRO DI CAMPO»

El domingo por la mañana tiene lugar la investidura oficial del nuevo «Mastro di Campo», que recibe la máscara, los guantes y la espada de manos de la persona que ocupó este cargo el año anterior. Una procesión parte del castillo y se dirige a la casa del elegido con el acompañamiento constante de un tambor que confiere solemnidad al acontecimiento.



Figura 1. Giovanni Tantillo, «Mastro di Campo» del año anterior, lleva su máscara y su espada en una bandeja, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.



Figuras 2 y 3. La procesión avanza hacia la casa del nuevo «Mastro di Campo», Mezzojuso (PA), 2009. Fotos: Attilio Russo.



En 2009, año de nuestra toma de posesión, la elección había recaído en Franco Arato, que recibió con alegría y emoción el prestigioso cargo de manos del «Mastro di Campo» del año anterior, Giovanni Tantillo, mediante la ceremonia de investidura. Al nuevo Maestre de Campo se le hace poner, por orden: el sombrero (Fig. 4); los guantes (Fig. 5); la máscara (Fig. 6), y finalmente el antiguo Maestre de Campo, tras colocar la espada sobre los hombros del elegido (Fig. 7), se la entrega a su sucesor, que se presenta ante los espectadores blandiendo la espada (Fig. 8). La familia del nuevo «Mastro di Campo» invita a todos a celebrarlo con dulces y licores típicos (Fig. 9).



Figura 4. El nuevo «Mastro di Campo» se hace llevar el sombrero, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.



Figura 5. El nuevo «Mastro di Campo» se hace poner guantes, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.



Figuras 6 a y b. El nuevo «Mastro di Campo» se hace llevar la máscara, Mezzojuso (PA), 2009. Fotos: Attilio Russo.





Figura 7. El viejo «Mastro di Campo» apoya su espada sobre los hombros del elegido, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.



Figura 8. El nuevo «Mastro di Campo» se presenta al público blandiendo su espada, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.



Figura 9. El nuevo «Mastro di Campo» ofrece dulces y bebidas a los curiosos, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.

A las 14.30 horas, en la plaza Umberto I, comienza la pantomima con el cortejo real, en el que participan unos 100 personajes. El cortejo está formado por el Rey, la Reina, los dignatarios de la corte, las damas, los artífices y los moros. El «*Mastru ri casa*» encabeza el cortejo. A continuación, el grupo sube a un escenario (el castillo) y comienza el baile. Mientras tanto, los ingenieros llegan a la plaza y trazan un círculo con un enorme compás. Entre caballeros y damas vestidos con trajes medievales, Barón y Baronesa, ingenieros, ermitaños y magos, *Gardeninere* y *Fofòrio*, destaca la única máscara amenazadora del protagonista (el Amo del Campo), de color rojo fuego, con rasgos marcados por cejas espesas, gran bigote, pómulos y labio inferior saliente (Fig. 10).



Figura 10. Entrada del «Mastro di Campo» en la plaza, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.

El «Mastro di Campo» es el protagonista de la escena: actúa nerviosamente durante toda la acción, y como necesita gran agilidad en sus movimientos, su vestido debe ser sencillo, ligero e incluso un poco holgado.

Il Mastro di Campo vestiva con le scarpette chiare, le calze lunghe bianche, le brache gialle di mussolina con le bande verdi, ed una camicia bianca, tutta parata, sino ad esserne per intero coperta, di nastri e legata al cinto da una fascia nella quale prepondera il rosso; porta al fianco una daga, in testa un cappello alla Napoleone (spesso avuto da un carabiniere), anch'esso parato di nastri e sulla faccia una maschera di cera caratteristica di color rosso fuoco con grosse sopracciglia, con grossissimi baffi, con labbro inferiore sporgente, che gli dava un aspetto selvaggio, e che facevasi fare con un'apposita forma, spendendovisi, allora, cinque lire (Raccuglia, 1984: 19).

Su objetivo es derrotar al Rey, encaramado junto a la «corte» en un «castillo» (construido sobre un escenario de madera), y conquistar a la Reina. El *Fofòrio* está formado por trece jóvenes con el rostro ocultado por largas barbas oscuras, vestidos de negro con capas, calzones, botas, sombreros y fusiles al cuello. Estos últimos se enfurecen, corriendo y gritando (¡Fòrio, fòrio, fòrio!) a las órdenes del *Capufòrio*, hasta que capturan a algunos de los transeúntes y los conducen a un bar para ofrecerles bebidas y dulces. El Maestre de Campo blande su espada imitando un combate al ritmo del tambor, primero dentro de un círculo y luego obstaculizado por el *Picuraru* (pastor de ovejas), una personificación demoniaca que se agita al son de los numerosos cencerros que lleva al cinto. El Héroe derrota repetidamente al *Picuraru*, saltando sobre su cuerpo tendido en el suelo en grotescas convulsiones, y sube repetidamente por una escalera apoyada en el escenario que representa el castillo para batirse en duelo con el Rey (Figs. 11 y 12).



Figuras 11 y 12. Lucha del «Mastro di Campo» con el Pastor, Mezzojuso (PA), 2009. Fotos: Attilio Russo.

Toda la plaza es un hervidero de sonidos, disparos, ruido. La caballería recorre la plaza lanzando confeti de colores. Un pequeño cañón dispara garbanzos hacia el público. Mientras tanto, los hombres de Garibaldi intentan en vano conquistar el castillo.

La primera parte de la pantomima termina con la derrota del Héroe, representada por su herida por el Rey, a la que sigue su «caída» desde lo alto de la escalera: el Maestre de Campo cae de espaldas, rígidamente tumbado con los brazos extendidos. Recogido al vuelo y llevado por los miembros del *Fofòrio* (que actúan entonces como «ayudantes» del Héroe), el Maestre de Campo volverá a la escena «mágicamente» curado, consiguiendo finalmente derrotar al Rey y conquistar a la Reina (Bonanzinga, 2003: 56-57) (Figs. 13,14, y 15).



Figura 13. El «Mastro di Campo» baila delante del Castillo, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.



Figura 14. El «Mastro di Campo» cae hacia atrás, rígidamente estirado con los brazos abiertos, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.



Figura 15. El «Mastro di Campo» es salvado por los miembros del *Fofòrio*, Mezzojuso (PA), 2009. Foto: Attilio Russo.

Antonio Pasqualino nos lo recuerda:

Due sono le categorie di figurazioni che incontriamo in tali feste, distinguibili chiaramente per l'aspetto, per il movimento e per le azioni, anche se il carattere delle azioni può essere ambiguo (...) Da un canto quelle figurazioni il cui aspetto è rozzo, strano, animalesco e il cui movimento è violento, acrobatico, rapido, saltellante. Dall'altro le figurazioni il cui aspetto è elegante, nobile, solenne, e il cui movimento è misurato, limitato, lento. Con le dovute cautele sul significato che la parola può legittimamente assumere in un tale contesto, possiamo indicare come demoniache le figure del primo tipo: Mastro di Campo, giudei di San Fratello, i diavoli di Prizzi, saltatori di Ribera, i Cabezudos andalusi. Possiamo indicare come sublimi le figurazioni del secondo tipo: Re e Regina di Mezzojuso, immagini sacre portate in processione (...) Il confine tra i due generi di figurazioni non coincide con il confine fra le due parte in lotta (Buttitta, Pasqualino, 1984: 48-49)³.

Esta compleja *eidesis* festiva se construye pues coherentemente, a nivel local, mediante acciones rituales precisas y alcanza su cúspide en los enfrentamientos entre el Amo del Campo y el Pastor, entre el Amo del Campo y el Rey. Con razón, pues, el espacio de la plaza donde se desarrolla toda la pantomima se erige en espacio jerotópico. La *jerotopía* nos permite identificar el modelo estructural de un espacio ritual, subordinándolo a los efectos visuales, auditivos y táctiles. La creación de espacios rituales —como afirma Alexei Lidov (2006: 32-58; 2009a: 148-153)— es una forma estructural de la experiencia ultraterrena. Por espacio sagrado entendemos aquí, por tanto, no sólo la forma monumental o arquitectónica, sino sobre todo la dinámica sinestésica y las relaciones agentivas entre objetos, prácticas y gestos que lo perimetran y actúan sobre él. Es posible pensar que los personajes, pero sobre todo la máscara del «Mastro di Campo», fueron concebidos originalmente como elementos constitutivos de un «modelo jerotópico» e incluidos en la estructura de diseño de un espacio mítico concreto. Cada vez resulta más claro cómo el centro icónico de la producción imaginal de la experiencia carnavalesca es el espacio inmaterial en torno al cual se crea el mundo coincidente con las hierofanías. El enfoque jerotópico permite «ver» los objetos, en este caso la máscara del «Mastro di Campo», en el contexto procesual y agentivo que transmiten los procesos rituales.

Quienes preparan el espacio festivo actúan *para y dentro de* una forma ritual cuya «obra» introduce al «espectador» en una imagen espacial en la que se convierte en un elemento integrante, en un verdadero actor junto con las máscaras, las luces, los olores, los gestos y los sonidos: además, el observador, portador él mismo de una memoria individual y colectiva, participa en el proceso creativo subyacente a estas imágenes.

³ Pasqualino, además, subraya que el «Mastro di Campo» «come tutti i fenomeni che si perpetuano oralmente, sfuggendo alla fissità sistematica della struttura, è stato vissuto e tramandato credendo di conservarlo sempre uguale, e modificandolo invece continuamente» (Buttitta & Pasqualino, 1984: 49).

Al mismo tiempo, la imagen existe en la realidad objetiva como un tipo de estructura dinámica, que cambia sus elementos según la percepción individual, y ciertos aspectos del sujeto espacial pueden acentuarse u ocultarse temporalmente. Los creadores de espacios festivos tienen en cuenta el factor perceptivo, las aporías intelectuales y emocionales que subyacen a la imagen-concepto. El proceso de construcción de «imágenes espaciales» en contextos ceremoniales también encuentra estimulantes analogías con las *performances* y los mundos visuales de las instalaciones multimedia del arte contemporáneo: el papel del espectador inmerso en tales espacios no es en absoluto marginal, sino que, por el contrario, participa activamente en la reconstrucción de la imagen espacial. A pesar de las diferencias tecnológicas y/o estéticas, el enfoque jerotópico y el de la imagen multimedia comparten así *la agencia del espectador*. Por último, cabe recordar que un proyecto jerotópico puede considerarse como una *forma de visión* que recapitula y da forma a contenidos heteróclitos y que, por este motivo, requiere constantemente campos de investigación renovados (cf. Lidov, 2006: 11-34).

La *visualidad* experimentada y construida por la comunidad de Mezzojuso durante el «Mastro di Campo» cae en tales formas a través de visiones, pasiones y estéticas complejas, alejadas de cómodas miradas impresionistas siempre dispuestas a las idolatrías del objeto, y nos invita a ampliar la mirada más allá del recinto visual que encierra la máscara.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFA [Felice CUCCIA] (1912), «Costumi Carnevaleschi», *Corriere dell'Isola*, III (53), Febbraio, pp. 13-14.
- AMSELLE, Jean-Loup (1999), *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Torino, Bollati Boringheri.
- BELTING, Hans (2001), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- BLUMENBERG, Hans (2009), *Paradigmi per una metaforologia*, Milano, Raffaello Cortina.
- BOEHM, Gottfried (ed.) (1994), *Was ist ein Bild?*, Munich, Wilhelm Fink Verlag.
- BOEHM, Gottfried (2009), *La svolta iconica*, Roma, Meltemi.
- BONANZINGA, Sergio (2003), «Un sistema cerimoniale bipolare», en *Il tempo di Carnevale. Pratiche e contesti tradizionali in Sicilia*, Sergio Bonanzinga & Mario Sarica (eds.), Messina, Intilla, pp. 55-100.
- BUTTITA, Antonino (1995), *L'effimero sfavillio*, Palermo, Flaccovio.
- BUTTITA Antonino Et Antonio PASQUALINO (1984), *Il Mastro di Campo a Mezzojuso*, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari.
- BUTTITA, Ignazio Emanuele (2013), *Continuità delle forme e mutamento dei sensi. Per una analisi del simbolismo festivo*, Roma-Acireale, Bonanno.
- BREDEKAMP, Horst (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina.
- COCCHIARA Giuseppe Et Benedetto RUBINO (1924), *Usi e Costumi, Novelle e Poesie del popolo siciliano. Esposizione critica ad uso delle scuole complementari*, Palermo, Remo Sandron Editore.
- COCCHIARA Giuseppe Et Benedetto RUBINO (1925), «Carnevale Siciliano: Il Mastro di Campo a Mezzojuso», *Giornale d'Italia*, XXV (28), pp. 22-24.
- COCILOVO, Maria (1914), *Farse di Carnevale in Sicilia*, Palermo, Tipografia del Boccone del Povero.
- COMETA, Michele (2020), *Cultura visuale*, Milano, Raffaele Cortina.
- DOUGLAS, Mary (1993), *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringheri.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringheri.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2019), *Ninfa Dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard.
- FAETA, Francesco (2021), «Verso una scienza sociale delle rappresentazioni. Un'approssimazione», en *Etnografie ad arte. Agency, mimesis, creatività e pratica degli artworks*, Rosario Perricone (ed.), Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- GATTUSO, Ignazio (1922), «Il Mastro di Campo a Mezzojuso (Palermo)», *Tutto*, IV (14), 2 aprile, pp. 12-14.
- GATTUSO, Ignazio (1938), *Il Mastro di Campo*, Palermo, Libreria Editrice R. Tumminelli.
- GELL, Alfred (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- GIALLOMBARDO, Fatima (2003), *La tavola l'altare la strada. Scenari del cibo in Sicilia*, Palermo, Sellerio.
- GINZBURG, Carlo (1979), «Spie: radici di un paradigma indiziario», en *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Aldo Gargani (ed.), Torino, Einaudi, pp. 59-106.
- LAKOFF, George Et Mark Johnson (1998), *Elementi di linguistica cognitiva*, Urbino, Quattroventi.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2016), *La via delle maschere*, Milano, Il Saggiatore.
- MALINOWSKI, Bronisław (1923), «The problem of meaning in primitive languages», en *The Meaning of Meaning. A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, C.K. Ogden Et I.A. Richards, with supplementary essays by B. Malinowski Et F.G. Crookshank, New York, Harcourt, Brace Et World.
- MARCHESE DI VILLABIANCA, Francesco Maria Emanuele Gaetani (1875), «Dei giuochi popolareschi solito festeggiarsi in alcuni tempi dell'anno dalla bassa gente della città di Palermo», *Nuove Effemeridi Siciliane*, III, vol. I, p. 119.
- MARRONE, Gianfranco (2017), «Social media e comunione fática: verso una tipologia delle pratiche in rete», *Versus*, 125, pp. 1-19.
- MITCHELL, Thomas W. J. (1994), *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- MITCHELL, Thomas W. J. (2009) «Che cosa vogliono le immagini?» en *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Andrea Pinotti y Antonio Somaini (eds), Milano, Raffaello Cortina, pp. 99-135.
- MIRZOEFF, Nicholas (2002), *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- PITRÈ, Giuseppe (1889), *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Pedone-Lauriel, vol. I.
- PITRÈ, Giuseppe (1893a), *Il Carnevale in Sicilia. Appunti*, Giornale di Sicilia, pp. 14-15.
- PITRÈ, Giuseppe (1893b), «Il Mastro di Campo, mascherata carnevalesca di Sicilia», *Archivio per lo studio delle Tradizioni Popolari*, XII (II), pp. 345-355.
- PITRÈ, Giuseppe (1913), *La Famiglia, la Casa, la Vita del Popolo Siciliano*, Palermo, Libreria internazionale A. Reber.
- POMIAN, Krzysztof (1987), «Entre l'invisible et le visible: la collection» en *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI-XVIII siècles*, Id. (ed.), Paris, Gallimard, pp. 15-59.
- RAPPAPORT, Roy A. (2004), *Rito e religione nella costruzione dell'umanità*, Padova, EMP.
- RUBINO, Benedetto (1914), «Il Testamento del Nannu», *La Lettura*, XIV (2).
- SCHIRÒ, Giovanni (1893), «Echi del Carnevale. Il Mastro di Campo a Mezzojuso», *Giornale di Sicilia*, XXXIII (52), febbraio, pp. 20-21.1.

SELIGMAN, Adam B., Robert P. WELLER, Michael J. PUETT & Simon BENNET (2011), *Rito e modernità. I limiti della sincerità*, Roma, Armando.

SEVERI, Carlo (2004), *Il percorso e la voce. Una antropologia della memoria*, Torino, Einaudi.

SEVERI, Carlo (2018), *L'oggetto-persona. Rito, memoria, immagine*, Torino, Einaudi.

SMITH, Jonathan Z. (1982), *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*, Chicago, University of Chicago Press.

TAMBAIAH, Stanley J. (2002), *Rituali e cultura*, Bologna, Il Mulino.

TURNER, Victor (1986), *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino.

TURNER, Victor (1993), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.

DOMESTICAR A LA FIERA: LA BATALLA ENTRE LAS MASCARADAS DE INVIERNO Y LOS CARNAVALES DE ÁNIMAS EN EL CERRATO PALENTINO

Tame the wild beast: the battle between the winter
masquerades and the carnivals of souls in El Cerrato
palentino

F. Javier Abarquero Moras

UNED Palencia

Resumen: Las tradiciones populares están íntimamente vinculadas al territorio y a la naturaleza, razón por la que se han mantenido, pese a las modificaciones, desde tiempos remotos hasta la actualidad. Entre ellas destacan las mascaradas de invierno como manifestaciones en las que se pueden rastrear ritos ancestrales precristianos e, incluso, prehistóricos. Sin embargo, y teniendo en cuenta el carácter trasgresor de muchas de estas festividades, el poder religioso monoteísta ha intentado acabar con ellas desde muy pronto. Su brazo ejecutor consiguió su objetivo en muchos lugares, sobre todo en las zonas más pobladas y urbanizadas, pero llegaba con menos fuerza a las comunidades aisladas de las múltiples periferias de nuestra geografía. La fórmula ensayada en estos lugares fue la de *domesticar a la fiera*, es decir, canalizar todas estas tradiciones hacia elementos devocionales de la religión católica. Como ejemplo de esta adaptación analizamos la aparición de las cofradías de ánimas y su vinculación a los carnavales con soldadesca en la comarca de El Cerrato (Palencia), pudiendo rastrear en algunas costumbres vivas o desaparecidas recientemente la huella fósil de viejas mascaradas.

Palabras clave: Mascaradas; carnavales; Ánimas del Purgatorio; ritos paganos; religión popular.

Abstract: Popular traditions are intimately linked to territory and nature, which is why they have been maintained, despite alterations, from ancient times to the present day. Among them, the winter masquerades stand out as manifestations in which pre-Christian and even prehistoric ancestral rites can be traced. However, given the transgressive nature of many of these festivities, the monotheistic religious power tried to put an end to them very early on. Its enforcement arm achieved its goal in many places, especially in the most populated and urbanised areas, but it reached with less force into the isolated communities in the many peripheries of our geography. The formula tried in these places was to *tame the wild beast*, that is, to channel all these traditions into devotional elements of the Catholic religion. As an example of this adaptation, we analyse the appearance of the brotherhoods of souls and their link to the carnivals with military shows in the region of El Cerrato (Palencia), being able to trace in some living or recently disappeared customs the fossil trace of old masquerades.

Key words: Masquerades; carnivals; souls in purgatory; pagan rites; popular religion.

Cuando un antropólogo se enfrenta al estudio de cualquier manifestación cultural tiene que tener en cuenta el contexto en el que se produce y la comunidad humana que la sustenta, pero también la base histórica que la precede, puesto que, siguiendo a F. Boas, un fenómeno cultural es solo inteligible si conocemos su pasado. De la misma manera, estamos convencidos de que, como pensaban los padres de la *New Archaeology* (Willey y Phillips, 1958), la arqueología o es antropología o no es nada. Ambas disciplinas comparten, es evidente, el mismo objetivo, que no es otro que el conocimiento de las sociedades que investigan, por lo que muchos prehistoriadores, entre los que destaca M. Almagro Gorbea (2007), han enfocado sus trabajos hacia la reconstrucción de procesos culturales inmateriales, confiando en la posibilidad de rastrearlos gracias a la fosilización de algunos rasgos que han quedado entretnejidos en la tradición popular y que han alcanzado nuestros días gracias a lo que F. Braudel denominaba *procesos de larga duración*. Las mascaradas de invierno, tal y como las conocemos hoy, son una manifestación con multitud de aristas y, en ningún caso, se puede afirmar que hayan permanecido inalteradas desde sus orígenes, pero son muchas las voces que afirman que tienen su comienzo en las comunidades prehistóricas del territorio en el que arraigaron. Con esta perspectiva abordamos un trabajo de análisis sobre una costumbre popular viva en la que, aplicando una metodología en parte histórica y en parte antropológica, incluyendo en la primera formularios estratigráficos como los utilizados en la arqueología, observamos un sedimento de elementos paganos propios de las mencionadas mascaradas, sobre el que se superpone un lecho de celebraciones de carácter cristiano, manteniendo a lo largo de toda la secuencia un tinte lúdico y festivo. La capa superficial de todo este desarrollo, en ocasiones oculto ya desde hace años, lo representa una sociedad actual en la que se toman dos caminos: uno que conduce al abandono y olvido de la tradición, consecuencia de la despoblación y el desarraigo de las comunidades portadoras; otro que opta por la resistencia y el reverdecimiento de aquella convirtiéndola en seña de identidad y atractivo turístico.

1. LAS CELEBRACIONES DE INVIERNO: EL ORIGEN DE LAS MASCARADAS

Hablar de mascaradas y de carnavales es hablar de fiestas invernales y, por lo tanto, se puede decir que hay un vínculo directo entre esta estación y determinadas manifestaciones y cultos. Sin duda, existen algunas razones naturales que parecen explicarlo.

1.1. INVIERNO: TIEMPO DE COMUNIDAD Y DE ANCESTROS

Las comunidades tradicionales de nuestro territorio están claramente mediatizadas por el ciclo estacional. Llegado el invierno las horas de luz se reducen y la naturaleza entra en letargo; tras la siembra se limitan las labores agrícolas y los rebaños pasan

más tiempo recogidos, lo que redundará en la ampliación del tiempo libre y propicia los encuentros sociales (Fernández, 2002: 31). Seguramente esto fue así también en las sociedades prehistóricas, incluso antes de la adopción de la economía productiva neolítica. El invierno es el tiempo que la comunidad se dedica a sí misma. Una vez recogida y procesada la cosecha, con las despensas abastecidas y calculando escrupulosamente el consumo, se producen esas veladas en las que se afianza el concepto de grupo alrededor del fuego, ya sea una hoguera en el interior de una cueva de hace 5000 años o el lar de una cocina de amplia chimenea de mediados del siglo XX. En ellas, mientras se refuerza la cohesión social, se crean y alimentan las tradiciones, las leyendas y el universo mítico; se relatan cuentos, se reconstruyen genealogías y se transmiten saberes; nacen la literatura y germina el arte mueble y parietal. En ese mismo marco y como un comportamiento que refleja todo aquello, surgen también la danza y las primeras representaciones escénicas. El mundo mítico tiende a sintetizar y a sincretizar el aprendizaje del pasado, los diferentes aportes recibidos y la manera de entender el mundo en el que se habita. Las mascaradas serían una fórmula de expresión de todas estas cuestiones debidamente arropadas por el frío del invierno.

Pero resulta imprescindible detenernos en otra faceta de la temporada hiemal, ya que el invierno es también el tiempo de los ancestros. No se trata de algo desligado de lo anterior, puesto que estos forman parte del universo mítico y de las leyendas, por eso van a ser rememorados de muy variadas formas en esta época. Un claro ejemplo de dicho vínculo se encuentra en las fiestas romanas de las Parentalia y Lemuria, celebradas entre el 13 y el 21 de febrero, en las que se honraba a los muertos depositando coronas y alimentos, sobre todo sal y pan empapado en vino, sobre sus tumbas y durante las cuales se creía que aquellos salían a la luz del sol y disfrutaban de las ofrendas (Beard, 1998: 122). Lo mismo ocurría con la fiesta de Samain del ámbito celta, fecha en la que comenzaba el año y en la que los antepasados estaban autorizados a deambular por el mundo de los vivos y a interactuar con ellos dando consejos o proporcionando advertencias (Alberro, 2004: 9-12). Samain se celebraba en torno al 1 de noviembre y, como tantas otras festividades paganas, fue reconvertida en el día de Todos los Santos, seguido del día de los Fieles Difuntos (2 de noviembre), por el Papa Gregorio I en el año 601.

En definitiva, el invierno es el territorio emocional propicio para convivir con los ancestros y para recordarlos, de manera que las mascaradas se convierten en el escenario de encuentro. Para Pereira (2003: 9) «el origen de las mascaradas está unido al culto a los antepasados», y para Santos (2000: 32-33) encarnan a seres sobrenaturales en los que las almas de los difuntos regresan durante el invierno para castigar o premiar a los vivos.

1.2. LAS RAÍCES PREHISTÓRICAS DE LAS MASCARADAS DE INVIERNO

En las mascaradas de invierno se dan cita todos los elementos que rigen la vida de los grupos humanos desde la Prehistoria: los rituales de paso a la edad adulta y de iniciación, los ritos de fertilidad de los campos y de las personas o las ceremonias propiciatorias y purificadoras que buscan congraciarse con la naturaleza o con la divinidad (Tiza, 2022); por eso no es ninguna novedad buscar el entronque de las mismas con momentos lejanos. En la mayoría de los casos no existe constancia clara de sus orígenes, por lo que se ha buscado un punto de partida en algunas fiestas romanas con las que comparten rasgos, sobre todo con las *Kalendae ianuariae* o las Lupercales, aunque también con las Saturnales, que coincidían con el solsticio de invierno y que la iglesia cristiana convirtió en nuestra actual Navidad. Sin embargo, no son pocas las voces que afirman que dichas celebraciones hunden sus raíces en otras mucho más arcaicas (Tiza, 2013: 30) relacionadas con los ciclos de la naturaleza, una línea interpretativa heredada de Levy Strauss según la cual constituyen la fórmula más ancestral de expresión simbólica utilizada para explicar mitos y conectar con otros mundos (Calvo, 2012: 38-44).

Las pistas sobre la existencia de mascaradas en la prehistoria se podrían retrotraer hasta el Paleolítico, momento al que pertenecen una talla de marfil hallada en Hohlenstein-Stadel (Alemania) que representa a un hombre-león y que se fecha en el Auriñaciense, y la pintura de un hombre-ciervo en la cueva de Trois-Freres (Francia), de época Magdaleniense. Otro ejemplo de los inicios del Paleolítico superior lo tenemos en el hombre-bisonte de la cueva del Castillo, en Cantabria (España), donde se aprovecha la forma de la roca para representar una figura fantástica. También algunas muestras de arte rupestre postpaleolítico, con escenas de tipo narrativo en la que se vislumbran seres híbridos muy similares a los que protagonizan las actuales mascaradas, han sido propuestas como claros precedentes (Blanco, 2009: 62-63). Todas estas imágenes podrían considerarse ya reflejo de la realización de escenografías de carácter mítico; sin embargo, quizás sea más razonable buscar otras referencias que no se hallen tan alejadas en el tiempo. En este sentido, y para el territorio de la cuenca del Duero, el momento en el que se asientan las bases de la sociedad tradicional que ha acogido las mascaradas de invierno tal y como las conocemos fue, sin duda, la segunda Edad del Hierro, entre los siglos V y I antes de nuestra era. Es entonces cuando se consolidan las etnias que hallaron los romanos al conquistar la península ibérica y es a partir de ese momento cuando empiezan a llegarnos algunos testimonios a través de la cultura material y de las fuentes escritas que no nos resistimos a vincular con nuestras mascaradas. Las condiciones de vida de las comunidades agrícolas y ganaderas de dicho periodo no debieron ser muy distintas a las de algunas poblaciones rurales aisladas y poco influenciadas por el urbanismo de mediados del siglo XX, por lo que sus respuestas anímicas, es decir, su manera

de manifestarse culturalmente, mostrar alegría o pena, recibir o despedir las estaciones del año, desahogarse o controlarse, aceptar el tabú o relajarse en el cumplimiento de sus obligaciones, podrían tener muchos puntos en común.

No es la primera vez que se plantea un punto de partida precristiano, particularmente celta, para muchas costumbres tradicionales, no solo festivas, sino también relativas a los sistemas de producción o los aspectos domésticos (Almagro, 2007). También para las mascaradas se ha propuesto un origen pretérito (Bellido, 2022), sobre todo para aquellas que incluyen cornamentas o imágenes de toros y vacas (Calvo, 2012: 42). En este sentido, podemos hacer hincapié en las danzas de paloteo, que podrían estar rememorando batallas míticas y que frecuentemente incluyen personajes estrambóticos, como *birrias*, *botargas* y *chiborras*, heredados de mascaradas más complejas. Cabe mencionar también las luchas cuerpo a cuerpo denominadas *galhofas* entre jóvenes de las localidades de Grijó de Parada y Parada de Infanções, en el Concejo de Braganza (Portugal), como una parte más de una compleja mascarada celebrada el día de San Esteban (Bragada, 1992), así como otros enfrentamientos de mozos (Caro Baroja, 1965: 225-228) que recuerdan, tanto en la escenografía como en la filosofía, a los combates singulares de la céltica que nos han llegado a través de textos como el de Silio Itálico y de la propia iconografía indígena (Alberro, 2004; Alfayé, 2010).

De particular interés resultan para el tema que queremos abordar el rastreo de rasgos relacionados con lobos y vacas. En el primer caso se ha reconocido que el lobo fue una representación de especial relevancia en la cuenca del Duero y de forma particular para los vacceos (Romero, 2010). El conocido como *vaso de los lobos*, hallado en Roa de Duero y fechado a finales del siglo III o comienzos del siglo II a. C. (Abarquero, 2006-2007), muestra la figura de la fiera en perspectiva cenital, es decir, contemplada desde arriba, emulando la visión elevada de la divinidad; de sus fauces sale una lengua que conecta con un elemento ovalado y decorado con escaques que ha sido interpretado como una posible hogaza de pan que el lobo estaría acechando, protegiendo o robando (figura 1a). Por otra parte, contamos con los relatos de Claudio Marcelo o Silio Itálico que nos cuentan cómo algunos celtíberos se cubrían con pieles de lobos o portaban morriones con caras y fauces de fiera. En la actualidad, algunos personajes diabólicos que participan en mascaradas y danzas de palos tienen alguna reminiscencia lobuna. Es el caso del Birria de Tábara (Zamora), que cubre su cabeza con la piel de un lobo o zorro, y, parece que también en el pasado, del Cencerrón de Abejera (Calvo, 2012: 403 y 543). Por otra parte, con la llegada de las pieles sintéticas, no es infrecuente ver este atuendo en algunos personajes secundarios o complementarios de las múltiples mascaradas en recuperación.



Figura 1. a. Zoomorfo en perspectiva cenital vacceo, Roa de Duero (Burgos). b. El Zangarrón de Montamarta (Zamora), 2022. Fotos: J. Abarquero.

En cuanto al Zangarrón de Montamarta, cuya máscara algunas fuentes dicen que estaba forrada con piel de lobo, pese a que Calvo (2012: 446) lo desmiente, protagoniza un ritual muy curioso entrando en la iglesia y, siempre agachado, igual de agazapado que los zoomorfos cenitales vacceos, roba los panes bendecidos del altar pinchándolos con su tridente (figura 1b). Pese a lo arriesgado de la propuesta, no descartamos encontrar cierta similitud entre esta imagen y la del mencionado vaso de Roa en el que el lobo acecha una hogaza de pan.

Pero las imágenes más sugerentes para enlazar ciertas mascaradas con el pasado prerromano son, sin duda, algunas representaciones reconocidas en la cerámica numantina (Romero, 2005), particularmente aquella en la que aparece un individuo embutido en un armazón con forma de animal con cuernos (Jimeno, 2005: cat. 291), una imagen que recuerda enormemente a mascaradas protagonizadas por vacas como La Barrosa de Abejar, la Vaca Bayona de Almeida del Sayago o las Talanqueiras de San Martín de Castañeda (figura 2).

En definitiva, no parece descabellado buscar en los pueblos prerromanos, receptores a su vez de un legado mucho más antiguo, las bases de unas fórmulas de expresión ceremonial vinculada a la naturaleza y a los ancestros en la que se mezclan elementos festivos y religiosos y que busca, en última instancia, el beneficio de la comunidad, aunque para ello adopte procedimientos de carácter agresivo, incisivo o burlesco. Es decir, creemos más que acertado intuir comportamientos de raíz prehistórica en muchas de las mascaradas que han alcanzado nuestros días, asumiendo que en el camino han sufrido adaptaciones, cambios y la incorporación de otros elementos, sobre todo los relacionados con el calendario cristiano, que han desembocado en la fiesta actual. No se puede descartar tampoco el surgimiento *ex novo* de algunas de estas celebraciones en



Figura 2. a. Representación figurada en una cerámica numantina. Foto: Museo Numantino. b. La Vaca Bayona de Almeida del Sayago (Zamora). Foto: J. Abarquero.

fechas mucho más recientes, aunque ello no las libra de ser deudoras de una mentalidad alimentada por similares convicciones ideológicas.

2. LA RELIGIÓN MONOTEÍSTA CONTRA LOS RITOS PAGANOS

Seguramente la religión oficial romana, teniendo en cuenta su carácter escasamente impositivo, no lograra acabar con los rituales y creencias indígenas de la península ibérica que, en el peor de los casos, quedarían integradas dentro de aquella aprovechando su amplia trayectoria sincrética. Sin embargo, la llegada del cristianismo, una doctrina mucho más reacia a tolerar competencias, supuso una dura prueba para todas aquellas manifestaciones que se alejaban del dogma, iniciando desde los primeros momentos un *combate sostenido* contra ellas.

2.1. PROHIBICIONES, RESISTENCIA Y ADAPTACIÓN

Como hemos mencionado, las tradiciones de invierno encierran una relación muy especial con los ancestros, es decir, con los antepasados de la comunidad que, de una

u otra manera, forman parte de la sociedad y están presentes en la misma. Los rituales de manipulación de restos esqueléticos, repetidamente desenterrados o trasladados de lugar, y su incorporación a la vida cotidiana es una constante en tiempos prehistóricos (Esparza, Sánchez y Velasco, 2018). Durante los primeros siglos de nuestra era, esas costumbres se fueron transformando, pero se mantuvo el vínculo con los lugares de enterramiento, donde se realizaban ceremonias y se depositaban ofrendas en aniversarios y fechas señaladas. Una de las primeras prohibiciones de la iglesia cristiana, fechada en el año 408, hace referencia precisamente a ese hábito y advierte que «...no está permitido practicar ritos sacrílegos en honor (de los muertos) ni celebrar comidas o cualquier otra ceremonia en lugares con enterramientos» (García, Garrido y Lorenzo, 2007: 126). El hecho de que estas advertencias se repitan con posterioridad en diferentes concilios nos indica que fueron muy difíciles de erradicar, sobre todo en las zonas rurales donde el mensaje oficial de la Iglesia llegaba con menos fuerza.

Los decretos condenando estas y otras prácticas se multiplican avanzado el tiempo y proporcionan datos más específicos, de manera que en alguno de ellos ya se puede discernir con claridad que hacen referencia a espectáculos con máscaras y disfraces en los que se realizan burlas y actos indecorosos, es decir, a viejas mascaradas. Ocurre en varios documentos del siglo XV, caso del Sínodo de Segovia de 1472, el de Toledo en 1473 o el de Salamanca de 1497, en cuyos textos se indica la obligación de no realizar dentro de la iglesia, burlas, disfraces o *zaharrones*, ni bailes y danzas en los cementerios y lugares sagrados (Calvo, 2012: 29 y 47).

En todas estas prohibiciones se puede apreciar cómo las mascaradas habían ido adaptándose al calendario cristiano invernal entre la Navidad y el inicio de la Cuaresma. Resultaba esta una fórmula de consenso tácito, quizás propiciada por los propios párrocos locales convencidos de la ineficacia de los decretos e imbuidos de la misma filosofía arcaica que regía la comunidad en la que habitan, gracias a la cual aquellas fiestas que celebraban ritos paganos, como la llegada del invierno o la fiesta de la luz, se identificaban con algún santo o episodio señalado por los Evangelios. Un interesante ejemplo es, sin duda, la fiesta de San Esteban, que se celebra el 26 de diciembre, momento en el que se dan algunas de las mascaradas más vistosas que han pervivido hasta la actualidad (Calvo, 2012: 51), ya que es fácil identificar este personaje, primer mártir cristiano y modelo de valentía, con los jóvenes que normalmente las protagonizan, en una fecha, además, en la que comienzan a crecer los días y las tinieblas empiezan a ser vencidas por la claridad.

En cualquier caso, a finales de la Edad Media la iglesia no ha conseguido erradicar, ni mucho menos, estos vestigios de paganismo que tienen sus principales manifestaciones en invierno, pero no está dispuesta a tirar la toalla. Su límite lo establece en el inicio de

la Cuaresma, momento de máxima tensión religiosa en la que todo exceso debe parar. No es de extrañar que, como contrapunto, se genere un periodo previo en el que las licencias y la trasgresión también lleguen a su más elevado nivel.

2.2. EL CARNAVAL COMO REFUGIO DE LAS MASCARADAS

Sin pretender ahora ser muy minuciosos, hemos de recordar algunas de las teorías que buscan el origen del Carnaval en fiestas paganas de época romana (Caro Baroja, 1965; Fernández, 2002: 42-45), entre las que podemos destacar las Saturnales, celebradas en diciembre, en torno al solsticio de invierno; las *Kalendae Ianuariae*, los primeros días de enero; las Matronalia, dedicadas a la diosa Juno Lucina a principios de marzo y, sobre todo, las Lupercales, a mediados de febrero. Unas y otras son expresión de júbilo y de transformación en las que se usan disfraces y se produce cierta inversión del orden establecido con la elección de falsos reyes y dando libertad a los siervos y mayor protagonismo a las mujeres. En el caso de las Lupercales, cuya fecha coincide sensiblemente con la de Carnaval, jóvenes embriagados y apenas cubiertos con pieles de animales recorren las calles fustigando a las doncellas para propiciar su fertilidad en una escenografía muy similar a la de muchas de las mascaradas que todavía podemos contemplar hoy (Caro Baroja, 1965: 341-342).

Pese a tener en cuenta estos posibles precedentes, no podemos olvidar que la fuerza que adquiere el Carnaval como fiesta de trasgresión se debe, en buena medida, al contrapunto que supone a la Cuaresma, razón por la que algunos investigadores insisten en vincular la existencia de ambos conceptos planteando que sin la segunda no existiría el primero. Sin duda, dentro de su particular lucha contra las tradiciones de raíz indígena o pagana, y ante las dificultades que encuentra, la Iglesia termina siendo condescendiente y permitiendo determinados excesos, tanto en la alimentación como en el comportamiento, antes del inminente periodo de ayuno y abstinencia que se avecina. Todo ello coincide con un momento concreto a finales del invierno, vinculado no aleatoriamente a los ciclos lunares, en el que la naturaleza comienza a despertar del letargo, hay más horas de luz y regresa el trabajo en el campo y con el ganado. No es de extrañar, por lo tanto, que, en las fechas de Carnaval, aprovechando ese resquicio en la rigidez eclesial, se produzca el refugio de un buen número de manifestaciones ancestrales entre las que se cuentan las mascaradas. Este es el mismo planteamiento que expone Cocimano (2001) cuando afirma que el Carnaval resume todos los elementos de espíritu lúdico y festivo de las celebraciones populares más antiguas, las absorbe y las asume, convirtiéndose así en la fiesta popular por excelencia, fuera del alcance de la reglamentación cristiana tan presente en el resto de celebraciones.

Esta licencia no es, sin embargo, un trato paritario y permanentemente respetado, puesto que en muchas ocasiones la Iglesia arremeterá contra el Carnaval de forma concreta, al menos desde las altas instituciones. Estas nuevas prohibiciones se acentúan después del Concilio de Trento (1545-1563) y su aplicación dependerá de la tolerancia de los diferentes regidores durante la Edad Moderna. Particularmente difícil para los carnavales fue el siglo XVIII, puesto que en este momento no solo sufrieron el ataque de los defensores de la Fe, sino también de los valedores de la Razón, siendo repetidamente reprimidos por los monarcas Borbones (Fernández, 2002: 83-88; Ayuso, 2021: 379).

Llegados a este punto, y antes de entrar a valorar el ejemplo de los carnavales de ánimas del Cerrato palentino, podemos afirmar varias cosas en cuento a las mascaradas y los carnavales.

En primer lugar, que las tradiciones festivas invernales de raíz prehistórica, escasamente transformadas por la religión romana, luchan por mantenerse durante los últimos siglos de la Antigüedad y los primeros momentos de la Edad Media frente a la política impositiva del cristianismo.

En segundo, que, ante la dificultad de erradicar aquellas manifestaciones culturales, la Iglesia permite su adaptación o su conversión en festividades del santoral hiemal cristiano, razón por la cual muchas de las mascaradas actuales se celebran en días señalados como San Esteban, San Sebastián, Las Candelas, San Blas o Santa Águeda.

Por último, que la institución de la Cuaresma establece un límite infranqueable para este tipo de representaciones, pero al mismo tiempo permite la relajación de la disciplina en los días previos, es decir, en Carnaval, razón por la que en estas fechas terminan convergiendo un buen número de mascaradas de carácter lúdico, festivo y con importantes elementos transgresores o que alteran el orden establecido.

3. LOS CARNAVALES DE ÁNIMAS EN EL CERRATO PALENTINO: UN INTENTO DE DOMESTICAR A LA FIERA

Pese al resquicio de libertad doctrinal que la Iglesia dejaba abierto en tiempo de Carnaval, las actitudes burlescas y grotescas de muchas de las mascaradas que esos días se celebraban, la inversión de papeles, los disfraces de seres animalísticos y los ataques, verbales o físicos, impunes eran vistos por los más piadosos como actos impuros e impropios de los buenos cristianos; esta es la razón por la que, desde instancias oficiales o por decisión de grupos de devotos, veremos aparecer iniciativas que tendrán como objetivo atenuar tanto desbarajuste moral. Una de las fórmulas ensayadas será la fundación de cofradías de ánimas e instaurar su fiesta principal precisamente esos mismos días.

3.1. LAS COFRADÍAS DE ÁNIMAS: CARÁCTER MEDIADOR ENTRE LA TRADICIÓN Y LA DEVOCIÓN

Las cofradías de ánimas (Arratia, 1999) surgen como respuesta a una devoción popular muy concreta por las almas de los fieles difuntos que se encuentran en el Purgatorio, un estado intermedio que está destinado a aquellos que no han muerto en pecado mortal y, por lo tanto, no son merecedores del Infierno, pero que tampoco pueden comparecer de forma inmediata ante Dios, cosa que solo alcanzan los puros de corazón. Dentro del Más Allá, es decir, de la vida después de la muerte, se trata de un lugar en el que las almas terminan de pagar las faltas que cometieron en vida gracias a los rezos y oraciones de sus deudos. Este concepto no se conoce en los primeros tiempos del cristianismo, sino que surge hacia el siglo XII y se difunde a finales de la misma centuria y principios de la siguiente a través de algunos monjes cistercienses (Le Goff, 1985). Pese a todo, su existencia no será oficialmente sancionada hasta el Concilio de Trento (1545-1563).

Sin embargo, coincidimos con Maldonado (1979: 155) al plantear que la devoción a las ánimas tiene también su origen en las propias comunidades campesinas influenciadas por creencias ancestrales. En realidad, y como ya hemos apuntado, las sociedades prehistóricas no entendían el momento de la muerte como algo brusco o definitivo, como un desazonador punto final; por el contrario, existía desde épocas muy remotas la idea de un periodo de transición, es decir, de un largo proceso de transferencia hacia el Más Allá durante el cual se asistía a la cotidiana convivencia con los espíritus de los fallecidos. Ese mismo sentimiento, que había pervivido hasta los inicios de la Edad Media, se iría canalizando dentro del cristianismo hasta desembocar en la conformación de un lugar en el que las almas, de alguna manera, todavía forman parte del mundo de los vivos y por eso se puede interceder por ellas. Es decir, parece que durante los siglos centrales de la Edad Media tuvo lugar una metamorfosis en virtud de la cual los antepasados se convirtieron en fieles difuntos, o lo que es lo mismo, los ancestros se transformaron en Ánimas del Purgatorio.

Se entiende mejor así la rápida extensión de la devoción por las ánimas, el surgimiento de las primeras cofradías destinadas a rezar por ellas y aliviar sus penas y la proliferación de las mismas a partir de la institución del dogma en el Concilio de Trento. Los grupos rurales apegados a la tierra y a la tradición encuentran en estas asociaciones pías una manera comunitaria de rendir homenaje y culto a los antepasados, de mantener su recuerdo diríamos hoy, de manera que se organizan en torno a una memoria colectiva que ayuda y contribuye a su consolidación y permanencia como grupo de identidad. Estas congregaciones buscan, en definitiva, facilitar el tránsito y hacer de la despedida algo suave, paulatino y llevadero.

Las cofradías de ánimas son especialmente frecuentes en la comarca de El Cerrato, en la provincia de Palencia, a partir del siglo XVI y, sobre todo, durante el siglo XVII. Pero lo realmente peculiar de muchas de ellas es que establecen su fiesta principal en Carnaval y que protagonizan, precisamente en esos días, una serie de actividades de tipo lúdico particularmente llamativas y, en principio, ajenas a la liturgia (Abarquero, 2009; Ayuso, 2021). Ante esta circunstancia cabe preguntarse cuál es el motivo de tan atípica confluencia.

La respuesta nos la dan los propios fundadores de algunas de estas hermandades en las reglas redactadas con motivo de su constitución, caso de la de Hontoria de Cerrato, donde se dice literalmente que está «...dedicada en hacer funciones divertidas honestamente en los días de carnestolendas», o, de forma más explícita aún, la de Villahán, que menciona entre sus fines el de aliviar a las ánimas del Purgatorio y «...reformular las demasías y desórdenes que el tiempo de carnestolendas ocasiona» (Abarquero, 2009: 89 y 100)¹. En definitiva, ante la perduración de las mascaradas y su inegable intensificación en Carnaval, cuando se aderezan con múltiples elementos transgresores que alteran el orden, se produce un intento diplomático que tiene como objetivo neutralizar el caos. Se idea un mecanismo de control que no renuncie a la diversión y a la fiesta, pero que sea respetuoso con la religión cristiana y que a la vez redunde en beneficio de las ánimas del Purgatorio recaudando fondos para realizar sufragios en su memoria (Abarquero, 2009: 117). La manera de hacer efectivo el plan es trasladar su fiesta principal a estos días, celebrar en ellos los oficios religiosos con el mayor boható posible e intentar sustituir todas aquellas representaciones descontroladas y de naturaleza indómita por otras igualmente vistosas y lúdicas, pero mucho más ordenadas y regladas, en las que no tengan cabida actos indecorosos o inmorales. Se trata de poner riendas a tanto desmán o de, utilizando el símil del título de este trabajo, *domesticar a la fiera*, convertir la tradición salvaje en mansa costumbre y poner bozal a las viejas voces del pasado. El espectáculo elegido para llevar a cabo esta idea va a ser de carácter militar, lo que habitualmente conocemos como soldadesca, es decir, una representación de tintes castrenses en la que, como veremos a continuación, se valora la destreza, la pericia, el ritmo, el orden y la disciplina, conceptos bien diferentes a los que inspiran las mascaradas (figura 3).

No todas las cofradías de ánimas del Cerrato incluyen desde su nacimiento dicha parafernalia, aunque celebren su fiesta en los días de Carnaval, sino que, en ocasiones, esta se incorpora en posteriores refundaciones a lo largo del siglo XVIII, como ocurre en Alba de Cerrato, Cevico de la Torre o Antigüedad. Otras, sin embargo, describen ya en su regla inicial con todo detalle los desfiles y los cargos de soldadesca, caso de Villaviudas



Figura 3. Pueblos de la comarca de El Cerrato donde han existido cofradías de ánimas con soldadesca.

en una fecha tan temprana como 1642, Castrillo de Onielo en 1669² u Hornillos de Cerrato en 1745 (Abarquero, 2009: 83-101 y 121)³.

3.2. LA SOLDADESCA

Como hemos dicho, la peculiaridad de estas cofradías radica en la organización de soldadescas, es decir, espectáculos de carácter paramilitar con los que entretener, divertir y amenizar las jornadas de Carnaval, procurando al mismo tiempo apartar al pueblo de otras distracciones menos decorosas. El vínculo entre las ánimas y los ejércitos parece tener una larga trayectoria (Abarquero, 2009: 121-125); su origen puede estar en un texto del Antiguo Testamento (Macabeos 12, 43-46), repetidamente aludido por los teólogos para demostrar la existencia del Purgatorio, en el que se narra que, tras una cruenta batalla, el líder judío Matatías efectuó una colecta entre sus soldados con el fin de ofrecer un sacrificio por los muertos en combate para que aquellos fueran perdonados de sus pecados. El peso de este relato en las cofradías de ánimas del Cerrato queda en evidencia en el caso de Baltanás, cuando en 1798 el cura de la localidad, Fco Miguel de Ruifernández, dice al describir los desfiles y la recaudación de limosnas que

² El libro de cuentas comienza en 1663 y ya en esa fecha se menciona al Capitán, cargo militar. Por otro lado, en la redacción de 1669 se expresa que el desfile de la compañía se hará «en la forma acostumbrada», lo que indica que ya se realizaba antes de su reglamentación por escrito (Archivo Parroquial de Castrillo de Onielo, libros 74 a 76).

³ La Cofradía de Ánimas de Vertavillo, por ejemplo, está en activo en 1576, según se desprende de los libros de difuntos, pues en esa fecha ya acompaña a los funerales. Sin embargo, no podemos asegurar la existencia entonces de soldadesca.

¹ Archivo Histórico Diocesano de Palencia, Hontoria de Cerrato, 42 y 43; Villahán, 54.

tales acciones son «emulas de la que con el mismo religioso *impulso executo el valeroso capitán Judas Macabeo*» (Abarquero, 2009: 123)⁴.

También en un documento de la época, la *Bulla de Difuntos de Martín Carrillo*, fechada en 1602, se recoge esta relación en un nuevo relato. Esta vez se trata de un duque muy devoto de las ánimas del Purgatorio, que ofrecía por ellas múltiples oficios gastando más en este menester que en atender las necesidades de sus criados y sus hombres de confianza, los cuales se sentían descontentos por ello. Cuando en cierta ocasión su fortaleza se vio amenazada por el enemigo y el duque pidió ayuda a los suyos, estos se negaron a prestarle auxilio diciéndole que fuera a pedirlo a aquellos a los que tanto había beneficiado. El milagro se obró cuando al presentar batalla en clara inferioridad, el piadoso noble vio aparecer una numerosa tropa que acudía en su ayuda formada por las almas que había logrado rescatar del Purgatorio con sus oraciones (Abarquero, 2009: 123; Carrillo, 1602: segunda parte, capítulo último).

En cualquier caso, parece que desde mediados del siglo XVI estos espectáculos, que Ayuso (2021: 343) considera remedo de las milicias locales de tiempos de los Reyes Católicos, se popularizan y son del agrado del público. Los cofrades van incorporando diferentes elementos y, según los municipios, se añaden más o menos actos, más o menos armas y más o menos figurantes. Lo que no falta en ninguna de estas soldadescas es el nombramiento de una serie de cargos militares que, de forma exclusiva o acompañados de otros oficios, dirigen tanto la cofradía como el espectáculo. En algún caso, como en Tariego de Cerrato, se distinguían los cargos de *oficiales*, estrictamente militares, de los *instrumentarles*, que eran de carácter civil y religioso, como el alcalde, el mayordomo o el síndico. Los que ahora nos interesan son los primeros, agrupados en lo que se llama *mesa de oficiales, cabildo de justicia u oficios de república*. Entre ellos son imprescindibles las dignidades de capitán, alférez y sargento, que nunca faltan, acompañadas luego por otros oficiales de diferente rango que pueden variar de una a otra cofradía, como teniente, aposentador, cabos o cabos de escuadra, paje⁵, espontón, estandarte, etc. Además, podía existir un número indeterminado de personas que constituían las cuadrillas que secundaban el desfile, en varios casos diferenciadas en dos escuadrones: uno de piqueros y otro de arcabuceros (Abarquero, 2009; Ayuso, 2021). Un papel especial lo

⁴ El texto es un manuscrito fotocopiado, facilitado por Manuel Monje, que forma parte de las respuestas al cuestionario remitido por el geógrafo de Carlos III, D. Tomás López de Vargas, para la redacción de su *Diccionario Geográfico Español*.

⁵ El papel de paje se constata en Antigüedad y en Vertavillo y recaía en un niño o adolescente cuya misión era la de asistir al alférez.

representaba el tambor, a veces más de uno, cargo responsable de llamar a los cofrades y marcar el ritmo en los diferentes actos⁶.

En algunas reglas u ordenanzas queda claro que los hermanos debían llevar una indumentaria específica durante los desfiles, aunque la mayoría de las veces la descripción no entra en detalles. En Castrillo de Onielo se menciona la obligación de vestir de corto, por ejemplo, mientras que en Baltanás se habla de los encapados. En Vertavillo, el lugar donde la tradición se encuentra muy arraigada y se ha mantenido de forma ininterrumpida, no se conserva memoria de un atuendo concreto, pese a que con seguridad lo hubo en el pasado⁷. En Villamuriel de Cerrato la soldadesca, aunque de una manera más discreta, tampoco ha dejado de realizarse. Tras algunos años en los que estuvo a punto de desaparecer, los cofrades retomaron las viejas tradiciones y, a través de fotografías del siglo pasado, recuperaron una vestimenta en la que algunos personajes visten capas y otros, los más llamativos, trajes militares de corte napoleónico. En Antigüedad, donde en 2022 se retomó la fiesta, se tiene testimonio gráfico del siglo XX con los cofrades ataviados con boina, banda al pecho para el abanderado y banda y gorra para el paje.

La representación que ha llegado hasta nosotros a través de la tradición de Vertavillo (figura 4) o de los testimonios de Antigüedad y Villamuriel, puede considerarse un pálido reflejo de lo que en su día fueron estos espectáculos, auténticas paradas militares que recorrían todo el pueblo y que hacían ostentación de insignias, armas, banderas y estandartes. En líneas generales, podemos decir que el desfile está encabezado por el estandarte⁸ y el tambor o los tambores, que marcan el ritmo, seguidos de los oficiales mayores: el capitán con su vara; el alférez, que es el responsable de llevar la bandera, y el sargento con la alabarda, que en Vertavillo está forrada de tela y decorada con múltiples cintas de colores (figura 5). Detrás desfilan el resto de oficiales menores, cada uno con su respectiva insignia, y las dignidades civiles y religiosas, como los alcaldes y el síndico. En algunas de las cofradías extinguidas procesionaban también las cuadrillas de piqueros y arcabuceros, estos últimos disparando salvas o cartuchos de fogeo al aire. El recorrido discurría por las calles recogiendo a los miembros de la cofradía y al sacerdote,

⁶ El papel del tambor es esencial en la Cofradía de Ánimas de Vertavillo, por ejemplo, al igual que lo debió ser en las ya extinguidas. No solo marca el desfile los días de fiesta, sino que también sale todos los días desde Las Candelas (2 de febrero) al amanecer y al anochecer, anunciando la llegada del Carnaval y recordando a los vecinos que deben rezar por las ánimas del Purgatorio. El instrumento que toca, al que denominan *tambora*, acompaña también con su sonido en el interior de la iglesia los días de la fiesta y a los hermanos difuntos en su funeral (Abarquero, 2009).

⁷ En 2023 han enriquecido el desfile utilizando bandas de colores diferentes para cada cargo.

⁸ La misma palabra designa al cargo que porta el estandarte.

para dirigirse luego a la puerta de la iglesia; en algunos sitios también se acercaba a la osera del cementerio, mostrando una vez más el vínculo con los ancestros y su identificación con los fieles difuntos. El acto principal en todos estos desfiles consistía en el *revoleo* de la bandera, a veces llamado *encierro de la bandera*. En Vertavillo se revolean tres banderas, pero lo habitual en el resto de cofradías era solo una, enarbolada por el alférez, que la hace girar en uno y otro sentido al ritmo del tambor. En Vertavillo (figuras 4 y 5), este ejercicio se repite tres veces y se alterna con el lanzamiento de la alabarda a los aires, posiblemente como un elemento añadido para enriquecer el espectáculo. Esta escena se repetía, por lo general, el Domingo y el Martes de Carnaval, antes y después de la misa, incluso dentro de la iglesia en algunos pueblos; esos mismos días por la tarde, y también al domingo siguiente o Domingo de Piñata.

La exhibición no está exenta de cierto grado de pericia y las escenas más complicadas se encomendaban a los miembros más jóvenes y fornidos. Su ejecución ha de ser correcta, limpia, vistosa y lucida, y el premio será el aplauso y la aprobación del público (Abarquero, 2009). Durante los actos, también en los que se realizan dentro de la iglesia, siempre está presente el responsable de recoger las limosnas provisto de un platillo, a veces una taza, con el que va solicitando el donativo que luego se utilizará para el rezo por las ánimas del Purgatorio. Esta, por otro lado, es solo una de las fórmulas de obtener fondos, pues las cofradías utilizan también otros métodos, algunos tan poco ortodoxos como el préstamo y el juego de naipes.

La tradición fue habitual en muchos pueblos de la comarca en el pasado, perdurando en alguno de ellos hasta principios de los años 70 del siglo XX (tabla 1). En este sentido, es de valorar el trabajo realizado en Villamuriel de Cerrato⁹ (figura 6) y Antigüedad (figura 7), donde durante los últimos años se está haciendo un importante esfuerzo por enriquecer o recuperar los actos.

⁹ Según nos informa el secretario actual de la Cofradía de Ánimas de Villamuriel de Cerrato, César del Barco, la hermandad no llegó a desaparecer nunca y, aunque de manera más íntima y deslucida, el desfile y el *revoleo* no ha dejado de realizarse. En cualquier caso, en los últimos años han recuperado la indumentaria original y se empeñan en reforzar y enriquecer los actos que incluyen una curiosa subasta de banderines que luego llevarán los niños.

Tabla 1. Cofradías de ánimas con soldadesca en El Cerrato y perduración de viejas mascaradas.

*Fechas en las que se documenta la soldadesca.

Localidad	Fechas	Soldadesca	Insignias	Mascarada	Celebración
Alba de Cerrato	1668 1892*	Desfile Revoleo			Carnaval N. S. Cortijo
Antigüedad	1701 1848*	Desfile Revoleo	Picas Estandarte	Birria Gallo	Carnaval
Baltanás	1736*	Revoleo	Picas		Carnaval
Baños de Cerrato	1870*	Revoleo		Birrias	Carnaval
Castrillo de Onielo	1663 1669*	Desfile Revoleo	Picas Arcabuces		Carnaval S. Miguel
Cevico de la Torre	1653 1702*	Desfile Revoleo	Picas Arcabuces	Botarga	Reyes/Carnaval S. Martín
Cevico Navero	XVIII*	Soldadesca		Birria	Corpus Christi
Cubillas de Crrto	s XVIII*	Soldadesca			
Dueñas		Revoleo		Enciscado	Carnaval
Herrera de Valdecañas	1724*	Desfile Revoleo	Escopetas Picas		Carnaval
Hérmedes de Cerrato	1724*	Desfile	Picas Escopetas	Botarga Vaca	Carnaval
Hontoria de Cerrato	1752* 1785	Desfile Revoleo	Picas Arcabuces	2 birrias	Carnaval
Hornillos de Cerrato	1745*	Soldadesca	Picas Chuzos	Birria en San Blas	Carnaval
Magaz de Pisuerga	1694*	Revoleo	Picas Alabarda	Birria	Carnaval
Reinoso de Cerrato	1715* 1814	Revoleo	Alabarda	Virrea	
Soto de Cerrato	1781* 1858	Desfile Revoleo	Picas Escopetas	Birria	Septuagésima Carnaval
Tabanera de Cerrato	1694* 1727	Desfile Revoleo	Insignias Picas	Domingo de gallos	Carnaval
Tariego de Cerrato	1676 1825*	Revoleo	Insignias Picas	Virria	Candelas
Torquemada	1665*	Soldadesca			

Localidad	Fechas	Soldadesca	Insignias	Mascarada	Celebración
Valle de Cerrato	1702*	Desfile Banderas	Espadas Picas	Botargas Gallo	Carnaval San Miguel
Valdecañas de Cerrato	1836*	Desfile Banderas	Lanza Espada	Gallo	Carnaval
Valdeolmillos		Revoleo		Gallo	Carnaval
Vertavillo	1576 1783*	Desfile Revoleo	Varas Alabarda	Botargas Vaca	Carnaval
Villahán	1729*	Desfile Revoleo	Picas Escopetas		Carnaval
Villaconancio	1674* 1721	Desfile Revoleo	Venablos Arcabuces		Carnaval
Villamuriel de Cerrato	1823*	Desfile Revoleo	Insignias	Birria (Chingo)	Carnaval
Villaviudas	1642*	Desfile Revoleo	Escopetas Venablos	Botarga Gallo Nabos	Carnaval



Figura 5. Miembros de la soldadesca de Vertavillo con *tambora*, banderas, alabarda, estandarte y varas, año 2023. Foto: R. Asensio.



Figura 4. Revoleo de banderas y lanzamiento de alabarda en Vertavillo, año 2022. Fotos: J. Abarquero.



Figura 6. Miembros de la soldadesca de Villamuriel de Cerrato, año 2022. Foto: Virginia Franco.



Figura 7. Miembros de la soldadesca y revoleo de la bandera en Antigüedad, año 2022. Fotos: J. Abarquero.

Hasta aquí hemos descrito, aunque de una manera sucinta y general, el espectáculo de la soldadesca en la comarca de El Cerrato, teniendo en cuenta que no en todos los pueblos funcionaba exactamente igual (Abarquero, 2009; Ayuso, 1999; 2001; 2021). Por otra parte, queremos dejar claro que esta solución no es exclusiva de las tierras palentinas, pues sabemos que hubo soldadescas similares en algunos pueblos limítrofes de Valladolid; ni siquiera de las tierras del Duero, ya que cofradías de ánimas con espectáculo de corte militar, desfiles y revoleo de banderas han existido o perduran aún en pueblos de Madrid, como Cadalso de los Vidrios; de Castilla-La Mancha, como Villafranca de los Caballeros, en Toledo, Malagón, Almodóvar del Campo, Herencia y Zafra de Zancala, en Ciudad Real; o de Extremadura, como Villanueva de la Vera y Villar del Pedroso (Abarquero, 2009: 103-110; González y del Arco, 1991; Sánchez, 1998).

3.3. LA PERSISTENCIA DE LAS MASCARADAS: BIRRIAS, BOTARGAS, VACAS Y OTROS VESTIGIOS

Los actos festivos protagonizados por la soldadesca tuvieron, en unos sitios más que en otros, un indudable éxito, hasta el punto de que algunos ejemplos, como ocurre en Vertavillo, han logrado llegar hasta nuestros días sorteando las férreas prohibiciones de los carnavales, incluso en los años de la guerra civil española y durante el franquismo, protegidos por su halo devocional a las ánimas. Su objetivo, que era neutralizar el carácter grotesco, grosero, indecoroso y profano del Carnaval y canalizar los espectáculos hacia la recaudación de fondos en beneficio de los difuntos, parecía haberse logrado.

Sin embargo, profundizando en el estudio de estas cofradías y de sus fiestas, cabe preguntarse si esto fue del todo así, puesto que no hay más que rascar un poco en ellas para descubrir toda una serie de rasgos, sobre todo lúdicos, pero también rituales y religiosos, heredados de aquellas tradiciones precristianas. El primero al que haremos referencia es una costumbre que se repite en varias de estas cofradías, particularmente en la de Vertavillo, y que tenía lugar el Martes de Carnaval. En el interior de la iglesia, en el presbiterio, se levantaba una armadura de cajones en forma de pirámide escalonada llamada tumba, tumbo, túmulo o *túmbulo* que era custodiada por miembros de la soldadesca pertrechados con arcabuces o escopetas. Estaba pintada de negro y decorada con dibujos de calaveras y huesos cruzados. A su alrededor se ponían hachas o velas encendidas, pero lo que resulta más interesante es que sobre su cima se colocaban una o varias hogazas de pan¹⁰ (Abarquero, 2009: 60-61). Sin duda, este catafalco se erige en representación de todos los difuntos y la presencia del pan sobre el mismo no hace más que reconducir y adaptar la vieja costumbre pagana, de la que ya hemos hablado previamente, de ofrecer comida a los muertos sobre sus sepulturas en los cementerios que repetidamente fue prohibida por las autoridades durante la Edad Media.

Otros hábitos que acompañan a estas celebraciones en honor a las ánimas recuerdan a los típicos carnavales sin injerencia religiosa. Se trata de actos de divertimento de tradición medieval que son tolerados dentro de este nuevo concepto del antruejo. Algunos redundan en la vistosidad del espectáculo castrense, como son el colorido de las banderas y el uso de cintas que engalanan las armas y las insignias de los oficiales, o los disparos con escopetas, los cohetes, el uso de pólvora, las hogueras y las luminarias; otros más comprometidos, como los juegos de naipes, se aceptan con la condición de que parte del dinero que se mueve en la mesa acabe en las arcas de la cofradía, al igual que las rifas y subastas¹¹. Otros actos escapaban al control directo de los responsables de la cofradía, aunque fueran protagonizados por algunos miembros de la misma, y consistían en las típicas murgas, coplas burlescas y teatrillos en los que la comunidad se permitía burlarse de sí misma con los últimos chascarrillos alusivos a los vecinos, una crítica social que es inherente al Carnaval (Caro Baroja, 1965: 83) y a la mayoría de las mascaradas y que se entiende dentro de un ritual propiciatorio y compensatorio (Tiza, 2013: 62). Así mismo, eran frecuentes los pequeños hurtos, ciertas tropelías, los bailes y una mayor tolerancia en el consumo de vino.

¹⁰ En Valdecañas de Cerrato, los libros de cuentas hacen referencia repetidamente a la subasta del pan de ánimas (Archivo Histórico Diocesano de Palencia, Valdecañas de Cerrato, 32).

¹¹ Pese a todo, en múltiples ocasiones, estos juegos de cartas fueron prohibidos en las visitas de los obispos a la parroquia.

Pero lo que más nos interesa en este momento son aquellos rasgos que, a nuestro entender, son clara herencia de mascaradas ya desaparecidas. En este sentido, creemos poder afirmar que, dentro de estos carnavales protagonizados por el espíritu reformista de los devotos de los difuntos, y ante la imposibilidad de eliminarlos por completo, se dio cabida a personajes, festejos y ritos previos, suavizando su impacto, neutralizando su carácter incisivo y domesticando su naturaleza salvaje. Como veremos, el ejemplo más claro de esta labor lo constituyen los birrias o botargas, el diablo bueno adoptado por las nuevas escenografías cristianas, pero también existen otros resquicios a través de los cuales observar ese pasado.

Antes de nada, si damos un repaso por la bibliografía sobre las mascaradas en la comunidad de Castilla y León (Calvo, 2012), cabría pensar que el centro de la cuenca sedimentaria del Duero es territorio prácticamente baldío al respecto, puesto que apenas se cuentan uno o dos ejemplos. Independientemente de que los inventarios tienen que profundizar mucho más en las múltiples tradiciones todavía vivas de estas y otras comarcas, no podemos negar que existe una razón de peso que puede justificar la erosión sufrida en dichos espacios. Sus condiciones geográficas, con amplias llanuras o fértiles vegas entre someros páramos, propiciaron una temprana mecanización del campo y una pronta experimentación con la concentración parcelaria, en términos relativos, por supuesto; lo que también acarrió, por un lado, el prematuro inicio del éxodo rural y, por otro, un errático y mal dirigido sentimiento de modernidad entre los que hasta ese momento habían sido los portadores de la tradición. Es decir, nadie les dijo a tiempo que aquello que hacían era importante; muy al contrario, les hicieron creer que se trataba de supercherías y ridiculeces del pasado impropias de gentes civilizadas y con educación. A diferencia de lo que ocurrió en el reborde montañoso y en las comarcas menos productivas de nuestra región, donde el pequeño retraso en la reestructuración del sector primario salvó las mascaradas hasta tiempos mucho más recientes, en El Cerrato, Tierra de Campos y otras comarcas centrales, pese a haber existido, aquellas desaparecieron de la memoria colectiva y son ahora mucho más difíciles de documentar. Dicha tarea no es cosa a resolver en un trabajo como este, pero, sin duda, parece claro que algunos detalles de festejos y ciertos personajes, en su mayoría desaparecidos o muy transformados, que conocemos gracias a su presencia dentro de los carnavales de ánimas, son vestigios fosilizados de aquellas mascaradas.

El elemento que mejor representa estas perduraciones es, como decíamos, el personaje del birria, que también puede ser denominado botarga o chivorra en tierras palentinas. Conocido en múltiples mascaradas de invierno, es una figura del grupo de los zangarrones o zaharrones, cuya característica principal es la de vestir un traje estafalarío, frecuentemente de colores contrastados, ir a veces enmascarado y portar un elemento

fustigante, es decir, una vara rematada con el rabo de una caballería o vejigas hinchadas. Su papel es el de perseguir y golpear a la gente con la que se encuentra, aunque dicha función varía de unos ejemplos a otros, además de mostrar una evolución en el tiempo (Calvo, 2012: 73). Su origen primitivo se encuentra en los entes semidivinos de los bosques, identificados en las culturas clásicas con faunos o sátiros y convertidos más tarde en la figura del diablo bíblico (Blanco, 2009: 64).

La adaptación de estos seres de raíz popular a la nueva liturgia y su inclusión en fiestas religiosas es una fórmula de mixtificación que se hace evidente en las múltiples danzas de paloteo o de castañuelas en las que aparecen, también en El Cerrato, y donde su carácter hiriente, perseguidor y fustigante se ha suavizado, ocupándose ahora de dirigir, encabezar o cuidar de la buena marcha del espectáculo. En nuestro análisis de los carnavales de ánimas también hemos documentado la pervivencia de estos personajes (Abarquero, 2009: 125-126), otorgando a la misma la categoría de prueba sólida para nuestra propuesta. Su figura, como dice Ayuso recientemente (2021: 326), fue aprovechada para conseguir los fines piadosos que perseguían estas cofradías, atrayendo al público y recaudando limosnas¹².

Si revisamos la lista de carnavales organizados por cofradías de ánimas en El Cerrato (tabla 1), comprobamos que los birrias o botargas, a veces más de uno, estaban presentes en 15 de los 27 ejemplos recogidos. Como en la mayoría de los casos se trata de tradiciones extintas, su registro procede bien de la documentación original, bien de referencias orales, por lo que no es descartable que al principio aparecieran en todas ellas pese a no quedar reflejado en los libros y no permanecer en la memoria. Son muy pocas las reglas fundacionales en las que se mencionan, pero en la de Hontoria de Cerrato se deja claro tanto su indumentaria como su papel (Abarquero, 2009: 89; Ayuso, 2021: 326-327):

Para que sirva de ayuda a la pensión del animero, q se nombren dos personas fidedignas, y industriosas, los q sean congregantes cuya divisa será la vestimenta, a modo de marinero y de distintos colores los cuales mañosos y con industrias comestibles procuraran divertir al pueblo, y al mismo tiempo zelar los excesos de los congregantes, pidiendo limosnas cobrando multas, garitos en los juegos, de manera q según es buen zelo, economía e industria puedan sacar y saquen para alibiar a la Bendita Animas la que entregaran al Animero de esta Congregación¹³.

12 Caro Baroja (1965: 325) ya documentó un personaje de este tipo vinculado a una cofradía de ánimas y al Carnaval en Cuenca. Se trata del Diablo de Carboneras de Guadazaón, que todavía hoy sale el Jueves Lardero junto a varios animeros.

13 Archivo Histórico Diocesano de Palencia, Hontoria de Cerrato, 42 (capítulo 2).

Por lo tanto, su misión era, una vez que ha sido adoptado por la hermandad de ánimas, la de divertir al pueblo, pero con honestidad. Constituye el lado más divertido de la fiesta y amenizará con sus saltos y bailes el desfile y el revoleo de la bandera, procurando hacer hueco y liberar el espacio para su buen desarrollo. Puede ser un miembro de la cofradía y figurar entre los cargos de la mesa dirigente, como se dice en el documento citado y también en Soto de Cerrato, aunque la mayoría de las veces no figura en la lista de oficiales y su existencia se descubre a través de los gastos ocasionados por la compra o arreglo de su traje, llamado frecuentemente saco, incluso por los ingresos que genera, como ocurre en Reinoso y en Baños de Cerrato. También las prohibiciones reflejadas en las visitas pastorales nos informan de su existencia, al menos eso es lo que cabe entender en Vertavillo ante la reprimenda dada en 1783 por el obispo D. José de Mollinedo por permitir la entrada en la iglesia de personas disfrazadas con botargas de colores negro y rojo durante los actos litúrgicos (Sánchez Doncel, 1950: 107).

La tradición oral y los recuerdos recientes nos hablan de otros ejemplos que llegaron hasta el siglo XX intercalados en las fiestas de Carnaval y más o menos vinculados a las cofradías de ánimas que las organizaban. El caso más claro y mejor registrado es el de Antigüedad, donde el birria que se menciona en la documentación del siglo XVIII (Abarquero, 2009: 94) estuvo en activo hasta mediados del siglo pasado y, gracias a los testimonios de algunos vecinos, se ha recuperado en el año 2022. Se le conoce también con el nombre de *Birriaca*, viste un traje de vivos colores contrastados, los mismos que utiliza la bandera que revolean, y, lo que es ciertamente revelador, usa una capucha con cuernos que le cubre toda la cara, es decir, una máscara, y lleva una vara que en el pasado se remataba con un rabo de mula o de caballo con el que fustigaba a los vecinos (González Mena, 1980). En la memoria colectiva era claramente una especie de diablo burlesco, su vínculo con la Cofradía de Ánimas del pueblo y con los actos organizados por la soldadesca es innegable y se confirma a través de la documentación¹⁴ (figura 8a). También en Villaviudas la *botarga de Carnaval* citada en los viejos libros de cuentas de la cofradía aguantó hasta la desaparición de la fiesta hace ya más de medio siglo. Según narran los que todavía lo conocieron, este personaje era la figura central de la fiesta, una especie de demonio animador vestido con calzón corto y chaquetilla roja que portaba una vara de avellano en cuya punta colgaba una pelota de trapo con la que azotaba a los asistentes (Galán, 2014: 186). En Villamuriel de Cerrato la documentación histórica es escueta y en la celebración que todavía se hace no está presente, pero también se ha transmitido el relato de un pintoresco personaje asociado a la Cofradía de Ánimas y al Carnaval; además de birria era llamado *Chingo*, *Tío Chingo* o *Chinguillillo*; vestía traje (saco) con los mismos colores que la bandera que revolean y, según Ayuso (2021:

¹⁴ Información de los miembros de la actual Cofradía de Ánimas de Antigüedad: Beatriz Román y Alfredo Román.

341), llevaba máscara. Los testimonios recogidos en el pueblo dicen que podía ir con la cara pintada y que portaba un látigo rematado con un meano (el conducto urinario de una res); aguantaba las burlas y provocaciones del público y respondía persiguiendo y sacudiendo con su vara a los que alcanzaba. Según otros relatos, iba acompañado de un burro sobre el que se colgaban diversos utensilios metálicos que, al chocar unos con otros, producían ruido¹⁵.

Estos birrias de Carnaval participaron también en otras festividades del municipio, como deja testimonio claro la documentación en Cevico de la Torre, donde en 1708 el traje que viste este personaje, denominado entonces botarga, se paga a medias entre la Cofradía de Ánimas y la del Santísimo Sacramento (Abarquero, 2009: 88). La celebración del Carnaval desapareció aquí, mientras que el día del Corpus Christi sigue saliendo hoy una vistosa procesión de danzantes que incluye dos birrias vestidos con un colorido traje provisto de capucha con cuernos, aunque ahora no cubre la cabeza, y que portan un palo del que cuelga un pellejo (Zamora, 2013) (figura 8b).

El Birria de Hornillos de Cerrato (figura 8c) es, por su parte, un claro ejemplo de adaptación, puesto que hoy se mantiene en la recuperada fiesta de San Blas, una celebración de invierno muy relacionada con los carnavales, encabezando un desfile de danzantes en cuya indumentaria incluyen leguis (polainas) y camisas de corte militar y que hasta el siglo pasado era organizado por la Cofradía de Ánimas, detalles todos ellos que son, sin duda, retazos de la vieja soldadesca existente en la localidad desde el siglo XVIII y de la que nos habla la documentación (Abarquero, 2009: 94-95).

Otros birrias del Cerrato que conocemos en la actualidad y que acompañan a danzantes en otras festividades pudieran tener también su origen en los antiguos carnavales de ánimas con soldadesca. Este podía ser el caso de Magaz de Pisuegra (figura 9a), donde existe certeza de su presencia en la desaparecida soldadesca (Ayuso, 2021: 327) y donde en la actualidad un personaje similar dirige las danzas que se bailan en honor de la Virgen de Villaverde el día 8 de septiembre. La misma relación, pese a no tener aún referencias antiguas, podría establecerse con otros ejemplos de birria con danzantes de la comarca: el de Torquemada, que vemos el día de San Mateo en el Santuario de la virgen de Valdesalce; el de Dueñas, que participa en las danzas de la romería de San Isidro, en el Monasterio de la Trapa, y el de Tabanera de Cerrato, que lo hace durante la festividad de Ntra. Sra. de los Remedios. Todos ellos conservan una indumentaria diferenciada del

¹⁵ Información recogida de los miembros de la actual Cofradía de Ánimas de Villamuriel de Cerrato, de su secretario, César del Barco (14 de enero de 2023) y del blog amigos del patrimonio de Villamuriel, de Zacarías Díez García; <http://amigosdelpatrimoniodevillamuriel.blogspot.com/2019/02/la-memoria-del-chinguillillo-carnaval.html>



Figura 8. Birrias cerrateños vinculados a las cofradías de ánimas:
a. Antigüedad; b. Cevico de la Torre; c. Hornillos de Cerrato. Fotos: J. Abarquero.

resto de la comitiva, a veces muy vistosa, con cintas, pañuelos o gorros en la cabeza y, sobre todo, el elemento fustigante más o menos transformado; dirigen los bailes, participan en ellos o procuran despejar el espacio por el que transitan los danzantes¹⁶.

Un caso ligeramente distinto y a la vez muy interesante es el de Villamediana, puesto que el birria sale aquí con los danzantes en la fiesta de Santo Tomás el Grande, es decir, el 7 de marzo¹⁷, cuya cofradía contaba ya en 1730 con una estructura de tipo soldadesca similar a la de las hermandades de ánimas de los pueblos vecinos. Desde los primeros años se mencionan en el libro de cuentas los gastos generados por los danzantes, pero también se apuntan los oficios de capitán, teniente, alférez (luego llamado *bandera*), sargento y cabos. Con posterioridad se nombra también el *vitor*, el *santo*, la *pica* y dos *orlas*. En las cuentas se apuntan gastos por la compra o el arreglo del tambor, la bandera y el vestido de la congregación¹⁸. El birria lleva aquí un traje diferente del de

¹⁶ En Palenzuela, donde desconocemos si hubo soldadesca, también se conserva un birria que sale con los danzantes en la fiesta de la Virgen de Allende el Río el tercer domingo de septiembre.

¹⁷ Fecha de la festividad de Santo Tomás de Aquino del *Vetus Ordo*.

¹⁸ Archivo Histórico Diocesano de Palencia, Villamediana, 69. El carácter de soldadesca queda también evidenciado por los continuos gastos en pólvora, cohetes y vino. Al igual que las hermandades de ánimas, la de Santo Tomás también monta un túmulo en la iglesia acompañado por hachas y dice misa conventual para los difuntos.

los danzantes, que combina el azul y el rojo y tiene capucha, aunque lo más curioso es que el elemento fustigante que porta no es una simple vara, sino una larga pica de la que cuelga un rabo de cabra y cintas de colores, un rasgo sin duda heredado de la vieja soldadesca (figura 9b)¹⁹.



Figura 9. a. Birria de Magaz de Pisuerga. b. Birria de Villamediana. Fotos: J. Abarquero.

Como vemos, la figura del birria conserva suficientes rasgos y actitudes que la hacen heredera de las viejas mascaradas; saltan, fustigan o estorban determinados juegos, pero queda claro que su papel se va poco a poco transformando y acomodando a las tradiciones cristianas para terminar triunfando su función moderadora y de acompañante en las procesiones de danzantes. En aquellos casos en los que no tuvo oportunidad de reinventarse, el destino fue una paulatina pérdida de prestigio y una progresiva ridiculización de su figura. Esto es lo que parece haber pasado en el pueblo de Antigüedad, donde el oficio era desempeñado por personas humildes a las que se gratificaba eco-

¹⁹ Agradecemos la información a Susana Moreno, que colaboró activamente en la recopilación de la información necesaria para poder recuperar la celebración, y a Lidia Moreno, que representó al birria en 2023.

nómicamente y a las que no les importaba recibir las burlas, incluso vejaciones, de los asistentes²⁰. Esta degradación fue mucho más acusada en Villamuriel de Cerrato, donde los últimos años se recurría a contratar a un vecino de pocos recursos y probada inocencia del cercano pueblo de Dueñas, puesto que la humillación llegaba a niveles ahora intolerables. Pasó entonces a ser un puesto que nadie estaba dispuesto a asumir y, por lo tanto, terminó por desaparecer. Quizás en este sentido la iglesia, allí donde no encontró la manera de encauzar decorosamente la figura, propició su descrédito.

Los carnavales de El Cerrato de esas localidades en las que triunfaron las cofradías de ánimas mantuvieron también otros retazos de las viejas mascaradas protagonizadas por animales, seres híbridos y enmascarados en las que tenían lugar ritos de fustigado y fertilización envueltos en ruido y color. Sorprende comprobar cómo hasta mediados del siglo pasado en Vertavillo los jóvenes organizaban un festejo al que denominaban *la Vaca* y que funcionaba de una manera muy similar a la conocida en otras localidades sorianas, leonesas, zamoranas o abulenses. Se construía un armazón de madera alargado, de sección triangular y gran tamaño, cubierto por varias mantas de las usadas para las mulas, que era soportado por dos jóvenes ocultos en su interior. En la parte delantera se remataba con una máscara negra, posiblemente de madera, en la que estaban pintados en blanco la testuz, los ojos y el hocico del animal, y que contaba también con cuernos naturales (figura 10). Salía el Martes de Carnaval y perseguía a los chiquillos por las calles mientras era hostigada por los jóvenes que improvisaban capotes con sus chaquetas. El espectáculo incluía dos o tres personajes a caballo, en burro o a pie, provistos de varas o picas con las que fustigar y pinchar a la vaca y ataviados con una indumentaria más o menos estrafalaria: chaquetilla, zaragüelles, grandes pañuelos de colores y exagerados sombreros adornados con cintas. Sin duda, estas figuras son también recuerdo de mayores o gañanes como los que acompañan a La Barrosa, en Abejar (Soria) o en otras fiestas similares. Prueba del vínculo de esta ceremonia con la cofradía lo son el testimonio de algunos de sus protagonistas²¹, que por lo general pertenecían a la misma, y el registro de la máscara en los inventarios de sus pertenencias, donde se menciona repetidamente la existencia de un *morrión con cuernos* (Abarquero, 2009: 52).

20 Caro Baroja (1965: 87) habla de la frecuencia en el pasado de este tipo de ensañamiento con personas desvalidas durante el Carnaval. Figuras como el Colacho, de Castrillo de Murcia (Burgos), por ejemplo, estaban obligadas a soportar los insultos y las injurias, aunque podían, a cambio, castigar a golpes a aquellos a los que alcanzaban.

21 Agradecemos el testimonio original y las fotografías de Santiago Asensio, José A. Beltrán, Genaro y Rosa Diosdado, Eliseo Mérida, Ramiro Asensio, Felipa Antolín, Santos Diosdado y Araceli Moras.



Figura 10. La Vaca de Carnaval, Vertavillo, año 1958.

En Hérmedes de Cerrato, por su parte, se ha transmitido el relato de la existencia de una vaca de similares características (Franco, 2014: 35)²², prueba de ello podría ser una fotografía antigua de carnaval donde dos jóvenes envueltos en mantas portan sendas máscaras con cuernos que recuerdan al morrión del vecino pueblo de Vertavillo, acompañados además por otro que lleva una cachaba que bien pudiera hacer las veces del característico elemento fustigante.

La presencia de vacas dentro de las mascaradas se ha interpretado repetidamente como propia de terrenos que hoy en día tienen una mayor dedicación a los pastos y son poco aptos para la agricultura (Calvo, 2012: 76), teoría que, teniendo en cuenta los ejemplos cerrateños, quizás haya que revisar. Es muy posible que su escasez en la zona centro de la Meseta se deba, como hemos apuntado anteriormente, a una temprana y mal entendida modernización del campo. En cualquier caso, su importancia como símbolo de fertilidad es ampliamente asumido y utilizado para explicar otras representaciones similares (Calvo, 2012: 76-77; Tiza, 2013: 75; Caro Baroja, 1965: 243-251) y sirve también para las nuestras. En este sentido, cabe mencionar los múltiples paralelos de figuras bovinas que forman parte de los carnavales, algunas sin armazón, como la Vaquilla de Navalosa (Ávila), pero la mayoría con él, caso de los toros de Sardoner, Llamas de la Ribera y Riello, en León, o de vacas como la Barrosa, ya mencionada, la Vaca Bayona de Almeida del Sayago o de Carbellino, la Vaquilla de Palacios del Pan o la Vaca Antrueja de Pererueta, en la provincia de Zamora; así como la Curra o Vaca Romera de Hacinas, en Burgos.

22 Por nuestra parte también hemos recogido el mismo testimonio de Eliseo Mérida, que lo había oído contar a su madre.

Todavía podemos encontrar vestigios de mascaradas en otros actos de estos viejos antrúejos, aunque en su mayoría ya no son más que recuerdos de las personas más mayores, incluso relatos escuchados a las generaciones ya desaparecidas. La llegada del Carnaval en Vertavillo, como hemos dicho, era anunciada desde el 2 de febrero por la salida de la tambora al amanecer y al anochecer dando vuelta por las calles del pueblo. En la sesión de tarde, el responsable de hacerla sonar se veía acompañado por los chiquillos del pueblo; algunos llevaban trapos impregnados de hollín (*tocas*) y arreaban con ellos a los demás o a quienes se asomaban a la ventana; otros portaban cachiporras con las que golpeaban las puertas de las casas o a sus compañeros en un gesto que también podría esconder retazos de primitivos enfrentamientos entre adolescentes como una prueba de fuerza diluida en un ritual de paso a la edad adulta. El Miércoles de Ceniza tenían lugar en esta localidad dos celebraciones que también evocan ritos antiguos (Abarquero, 2009: 64). Por la mañana los jóvenes recorrían las calles provistos de cencerros y lanzando ceniza en lo que algunos informantes consideraban una manera de *echar fuera las carnes* para iniciar la Cuaresma, un ritual que se parece enormemente a las mascaradas en las que los mozos acompañan a la figura principal haciendo ruido y que pueden interpretarse como la fórmula ideal para ahuyentar a los malos espíritus (Calvo, 2012: 30) acorde con el tiempo en el que se realizan, justo antes de la primavera y del despertar de la naturaleza. Al anochecer de esa jornada y hasta mediados del siglo pasado, los miembros de la cofradía realizaban un curioso *entierro de la sardina* en el que se utilizaba una escalera cubierta por una manta y portada a hombros por cuatro mozos; en el extremo delantero se anudan unas botas que simulan los pies del difunto y en el trasero otro joven asoma la cabeza reclinada hacia atrás; en realidad camina con el resto, pero daba la impresión de ir tumbado debajo de la manta. En el cortejo participa también un estrafalario cura, a veces un monaguillo, igualmente burlón, y se declamaban las más disparatadas consignas en un latín inventado, así como las características coplas y murgas con alusión a algunos vecinos del pueblo. Interesante también resulta en esta tradición la participación de otros jóvenes que portaban cencerros y un caldero a modo de acetre lleno de *aspergés*, una mezcla pestilente de ceniza y estiércol de gallina (gallinaza), que con la ayuda de una escobilla lanzaban a aquellos que se asomaban a las puertas de sus casas. La originalidad del burlesco desfile fúnebre, que utiliza un personaje humano como protagonista, y los múltiples paralelos de fiestas de invierno en las que se tira ceniza al público, nos inclinan a ver también aquí rasgos heredados de primitivas mascaradas (Abarquero, 2009: 55, 64-65).

Otros cofrades de Vertavillo se transformaban durante estas fechas en estrambóticos personajes y andaban a su aire por las calles o por el baile. Su papel no estaba reglado, cosa que no es de extrañar teniendo en cuenta el carácter acrático de los carnavales y que es una circunstancia que se daba también en otras mascaradas, como en la fiesta

original de Alija del Infantado (Calvo, 2012: 292). Lo realmente llamativo es que se optara por disfrazarse de seres zoomorfos o híbridos, como aquel que se cubría con la piel de una mula y se dedicaba a asustar a los niños o aquel otro que pasaba tres días vestido de perro comiendo las sobras de la merienda de los cofrades. Todavía más curiosa es la presencia de otras criaturas salvajes ausentes, al menos en la actualidad, en el entorno, como es el caso del oso, pero también de animales de agua, pues nos cuentan que una persona tenía por costumbre la laboriosa tarea de cubrirse la cara con escamas de besugo negro. Cabe pensar que todas estas excentricidades fueran el resultado de una costumbre transmitida desde tiempos pretéritos, aunque continuamente alimentada por la imaginación popular. También durante el baile, que no faltaba estos días en la localidad, se realizaban algunos actos en los que cabría discernir pinceladas de viejas prácticas. Este es el caso de un olvidado *baile de la escoba* en el que se hacían dos corros, uno interior con los más pequeños y otro exterior con los mayores, mientras uno o dos jóvenes se colocaban en el centro blandiendo escobas que, cuando la música hacía una pausa, pasaban por encima de la gente atizando a aquellos que no se agacharan a tiempo; algo que recuerda, por ejemplo, a la actuación de la Vaquilla de Navalosa, que también queda encerrada dentro de un doble círculo (Calvo, 2012: 252).

Tanto en Villaviudas como en Antigüedad se recuerda que dentro de los característicos juegos de Carnaval se realizaba un sacrificio animal que tenía como protagonista al gallo. En el primero se denominaba *escarretar el gallo* y consistía en enterrar el ave en la plaza dejando solo el cuello y la cabeza al aire, mientras que los mozos provistos de sables, pero con los ojos vendados, intentaban cortarle el cuello (Galán, 2014: 185). En Antigüedad se denomina *correr el gallo* y se seguía el mismo procedimiento, aunque aquí los participantes actuaban sin venda y con picas que lanzaban sobre el animal desde lejos (González Mena, 1980; Ayuso, 2021: 332). En ambos casos se procuraba entorpecer el éxito de la operación, en el primero cruzando picas sobre el animal para protegerlo y en el segundo mediante la actuación del birria que, con su vara, intentaba desviar los lanzamientos. Ayuso (2021: 332) registra este festejo también en Valle de Cerrato, Valdeolomillos y Valdecañas de Cerrato; en este último lugar el juego se llamaba *castigar el gallo* y el arma utilizada para intentar acabar con él era una alabarda (Franco, 2014: 37)²³. Por su parte, también en Dueñas se recuerda un juego similar (Caballero y Caballero, 1987: 141) en el que participaban los recién casados, pese a que no podemos asegurar que estuviera relacionado exclusivamente con los carnavales. Este

23 En los libros de cuentas de la Cofradía de Ánimas de este pueblo se anota frecuentemente la *petición con gallo* y la *rifa de pollos* (Archivo Histórico Diocesano de Palencia, Valdecañas de Cerato, 31 y 32). En Tabanera de Cerrato se hace mención del Domingo de Gallos, coincidentes con el de Carnaval (Archivo Histórico Diocesano de Palencia, Tabanera de Cerrato, 62 y 63).

tipo de actitudes cruentas que tienen como objetivo el gallo y están protagonizadas por jóvenes se interpretan por lo general como ritos de paso o de madurez, aunque otras lecturas identifican al animal como símbolo del mal y al festejo como una fórmula para intentar acabar con él (Benito, 2006; Caro Baroja, 1965: 69-82). En cualquier caso, ambos elementos están también muy presentes en múltiples mascaradas de invierno.

Cambiando de festejo hemos de mencionar que en Villamuriel de Cerrato se recuerda que el Martes de Carnaval los mozos disfrazados procedían a *tirar la pelusa*, un acto que consistía en hacer estallar las inflorescencias de los carrizos, aquí llamados *puros* (una especie de caña que es frecuente en los arroyos de la comarca), delante de las chicas, aunque otras veces se habían desmenuzado previamente dichas pelusas y se lanzaban con la mano por encima de aquellas. Sin duda es esta una costumbre que perpetúa viejos rituales propiciatorios, profilácticos, benéficos o de fertilización que en otras mascaradas se manifiestan con el lanzamiento de ceniza o de huevos de olor (Tiza, 2013: 72; Blanco, 2009: 64; Caro Baroja, 1965: 67-69). Por otra parte, parece claro que este tipo de actos pueden considerarse el precedente de la costumbre de lanzar papelillos de colores laboriosamente acumulados las semanas previas durante los festejos o en el baile, algo que se repetía en estas fechas de Carnaval en lugares como Villamuriel de Cerrato, Vertavillo (Abarquero, 2009: 126), Hontoria de Cerrato o Población de Cerrato (Franco, 2014: 35 y 36).

La mencionada fiesta de Santo Tomás el Grande de Villamediana (Valle, 2015), pese a no celebrarse en Carnaval, podría haber canalizado también muchos de estos rasgos de tipo mascarada²⁴. Estos últimos se habrían mantenido en las procesiones de la víspera; una religiosa, donde se procedía a arrear el estandarte del santo, y otra cívica, encabezada por dos carros y seguida por los danzantes y los llamados *de honra*, a caballo y con capas, sombrero y botas de cuero. Junto a estos últimos participaban los llamados *burlescos*, una especie de incordiadores que podían llevar máscaras y cuya misión era pinchar con sus leznas a los que iban a caballo, tirar ceniza (algo que también hacían desde las ventanas los vecinos) y entorpecer el desfile todo lo que podían, maneras todas ellas dignas de una verdadera mascarada.

Estamos convencidos de que, con un trabajo intensivo de búsqueda en los recuerdos de la población rural, entre los disfraces guardados en los desvanes de las casas y en las latas de membrillo donde nuestras abuelas guardaban las fotografías, será posible discernir muchos otros retazos de viejas mascaradas invernales en estas tierras cerrateñas.

²⁴ Recordemos que tiene su origen en una cofradía con soldadesca. Curiosamente la fiesta fue prohibida por las autoridades religiosas en los años 70 de siglo pasado, seguramente por considerar estas que, estando ya en tiempo de Cuaresma, había actitudes que podrían considerarse poco decorosas.

Somos conscientes de que se ha perdido, irremisiblemente ya, un importante volumen de información sobre ellas, pero también de que su presencia fue en el pasado crucial para las comunidades rurales, para congraciarse, año tras año, con la naturaleza dando al mismo tiempo satisfacción a sus anhelos festivos.

4. EL DESENLACE

Si, como hemos argumentado en este trabajo, las soldadescas de Carnaval sustentadas por cofradías de ánimas en El Cerrato surgen en el escenario de un enfrentamiento entre la religión monoteísta cristiana y los vestigios de paganismo y de ritualidad ancestral, cabe preguntarse, entonces, cuál ha sido el resultado. Antes de nada, podemos hacer una recapitulación de los acontecimientos, una revisión estratigráfica en la que, a riesgo de dejar fuera algunos elementos derivados de procesos de emulación o de influencias paralelas, se muestra la superposición de los diferentes rasgos que configuran la tradición.

El punto de partida se encontraría en las mascaradas, fundamentalmente en el tiempo de invierno, protagonizadas por las sociedades prerromanas que se habrían ido conformando durante la Edad del Hierro y que estaban vinculadas a los ciclos de la naturaleza y a los ancestros. El siguiente paso sería la incorporación de costumbres religiosas romanas que, teniendo en cuenta su carácter tolerante, no eliminarían la tradición anterior.

La llegada del cristianismo, una ideología mucho más intransigente, pretende desde el primer momento eliminar cualquier vestigio de ritualidad previa o, al menos, asimilarla dándole un formato que tenga cabida dentro de su liturgia. Ante esta labor de acoso y dentro del esquema del cristianismo, el Carnaval se convierte en el reducto donde se refugian muchas de aquellas mascaradas que no habían sido doblegadas.

Al mismo tiempo, y a lo largo de toda la Edad Media, tiene lugar un lento proceso de transformación de los ancestros venerados por las comunidades indígenas en fieles difuntos objeto de la devoción popular. En el siglo XVI y tras la sanción del Purgatorio en el Concilio de Trento, surgen las cofradías de ánimas.

En el siglo XVII se produce la confluencia de estas últimas y de los carnavales en un nuevo intento de la Iglesia por neutralizar todos los vestigios de ritos antiguos que permanecían escondidos en los diferentes antrúejos y que escapaban a su control. La incorporación de la soldadesca pretendía ser una alternativa, honesta y lúdica al mismo tiempo, como hemos reiterado en el texto.

Se establece, desde entonces, una pugna entre la Iglesia Católica, que actúa en este escenario como el domador, y las costumbres ancestrales, que desempeñan el papel de la fiera salvaje que revivía con fuerza en el tiempo de Carnaval. La batalla terminaba año tras año en tablas, al menos hasta inicios, incluso mediados, del siglo XX, pues los testimonios así lo hacen sospechar. Sin embargo, aquello que la rigidez religiosa del pasado con todo su poderío no consiguió, lo está logrando sin esfuerzo la despoblación y el abandono institucional de los núcleos rurales, circunstancia que puede acabar no solo con los vestigios de primitivas mascaradas, sino también con las tradiciones religiosas que se les superponen.

BIBLIOGRAFÍA

- ABARQUERO MORAS, F. Javier (2006-2007), «Simbolismo cenital en el mundo vacceo a propósito de un recipiente de cerámica de Las Eras de San Blas (Roa, Burgos)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, arqueología*, LXXII-LXXIII, Universidad de Valladolid, pp. 183-209.
- ABARQUERO MORAS, F. Javier (2009), *El Carnaval de Vertavillo y las Cofradías de Ánimas del Cerrato Palentino*, Estudios Locales, 6, Institución Tello Téllez de Meneses, Palencia, Diputación de Palencia.
- ALBERRO, Manuel A. (2004), «El antiguo festival céltico pagano de Samain y su continuación en la fiesta laica de Halloween, el Día de los Difuntos cristiano, y el Día de Muertos en México», *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 12, pp. 3-31. - <http://institucional.us.es/revistas/Araucaria>
- ALFAYÉ VILLA, Silvia (2010), «Iconografía vaccea: una aproximación a las imágenes del territorio vacceo», en *De la región vaccea a la arqueología vaccea*, Fernando Romero y Carlos Sanz (eds.), Valladolid, Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, pp. 547-573.
- ALMAGRO-GORBEA, Martín (2007), «La etnología como fuente de estudios de la Hispania Celta», en *Pasado y presente de los estudios celtas*, Ramón Sainero Sánchez (coord.), Fundación Ortegalia, pp. 15-74.
- ARRATIA MARTÍN, Victoria (1999), *Las ánimas del purgatorio de Valladolid, una devoción popular*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid.
- AYUSO PICADO, César Augusto (1999), «La cofradía de ánimas de Antigüedad (Palencia). Apuntes para su historia», *Revista de Folklore*, n.º 223, pp. 23-26.
- AYUSO PICADO, César Augusto (2001), «Ritos, conocimientos y creencias en el Cerrato palentino», en *Estudios de Etnología en Castilla y León (1992-1999)*, Valladolid, pp. 207-210.
- AYUSO PICADO, César Augusto (2021), *El templo y la calle. Religiosidad popular en Palencia en el antiguo régimen*, Estudios Locales, 10, Institución Tello Téllez de Meneses, Palencia, Diputación de Palencia.
- BEARD, Mary (1998), *Religions of Rome, Vol II*, Cambridge University Press.
- BELLIDO BLANCO, Antonio (2022), «Sobre las mascaradas de Castilla y León y su posible origen remoto», *Revista de Folklore*, n.º 480, pp. 4-15. - <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf480.pdf>
- BENITO RIESCO, Orlando (2006), «A propósito de un ritual. "Correr el Gallo", un rito de iniciación», *Gazeta de Antropología*, 22, artículo 17. - <http://hdl.handle.net/10481/7103>
- BLANCO GONZÁLEZ, J. Francisco, (2009), «Tiempo de máscaras: los Carochos de Riofrío de Aliste (Zamora)», *Argutorio*, n.º 22, pp. 59-65.
- BRAGADA, José (1992), «Fiesta de Santo Estevão en Grijó de Parada-Braganza», *Brigantia*, XII, 2, pp. 97-110.
- CABALLERO BASTARDO, Arturo y Fernando CABALLERO CHACÓN (1987), *El libro de Dueñas*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia.

- CALVO BRIOSO, Bernardo (2012), *Mascaradas de Castilla y León. Tiempo de Fiesta*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. <http://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/mascaradas/>
- CARRILLO, Martín (1602), *Explicación de la Bulla de los Difuntos*, Editado por Anguelo Touano, Caragoça, Original procedente del convento de Carmelitas Descalzos de Palencia, Biblioteca Pública de Palencia.
- CARO BAROJA, Julio (1965), *El Carnaval. (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus.
- COCIMANO, Gabriel D. (2001), «El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval», *Gazeta de Antropología*, 17, artículo 28. <http://hdl.handle.net/10481/7488>
- ESPARZA ARROYO, Ángel, Alejandra SÁNCHEZ POLO y Javier VELASCO VÁZQUEZ, (2018), «Damaged Burials or Reliquiae Cogotenses? On the Accompanying Human Bones in Burial Pits Belonging to the Iberian Bronze Age», *Journal of the Archaeological Congress, Archaeologies* Volume 14, Number 3, December, pp. 346-376. <https://doi.org/10.1007/s11759-018-9351-0>
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Elisabet (2002), *El Carnaval en España*, Cuadernos de Cultura y Civilización Hispánicas, nº 21, Madrid, Actas Editorial.
- FRANCO GARCÍA, Miguel (2014), *De memoria. Cancionero Festivo del Cerrato Palentino. La fiesta, sus ritos y su música en el Cerrato Palentino*, Palencia, Adri Cerrato Palentino.
- GALÁN DÍEZ, Joaquín (2014), *El libro de Villaviudas*, Palencia, Ayuntamiento de Villaviudas.
- GARCÍA SANJUÁN, Leonardo, Pablo GARRIDO GONZÁLEZ y Fernando LOZANO GÓMEZ, (2007), «Las piedras de la menonia (II). El uso en época romana de espacios y monumentos sagrados prehistóricos del Sur de la Península Ibérica», *Complutum*, 18, pp. 109-130.
- GONZÁLEZ CASARRUBIAS, Consolación y Eduardo DEL ARCO MARTÍN, (1991), *Calendario de fiestas populares de la Comunidad de Madrid*, Madrid.
- GONZÁLEZ MENA, M^a. Ángeles (1980), «Un rincón del Cerrato palentino: Antigüedad», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XXXV, pp. 136-186.
- JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo (2005), *Celtíberos, tras la estela de Numancia*, Catálogo de la Exposición, Soria, Junta de Castilla y León.
- LE GOFF, Jacques (1885), *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus.
- MALDONADO, Luis (1979), *Génesis del catolicismo popular. El inconsciente colectivo de un proceso histórico*, Madrid, Cristiandad.
- PEREIRA RODRIGUES, Benjamim E. (2003), «Máscaras portuguesas», en *Máscaras em Portugal*. Lisboa, Mediátexto.
- ROMERO CARNICERO, Fernando (2005), «Las cerámicas numantinas», en *Celtíberos, tras la estela de Numancia*, Alfredo Jimeno Martínez (ed.), Soria, Junta de Castilla y León, pp. 351-358.
- ROMERO CARNICERO, Fernando (2010), «Las representaciones zoomorfas en perspectiva cenital», en *De la región vaccea a la arqueología vaccea*, Fernando Romero Carnicero y Carlos Sanz Mínguez (coords.), Vaccea Monográfica, 4, Valladolid, CEVFW-Universidad de Valladolid, pp. 467-545.
- SÁNCHEZ, M^a. Ángeles (1998), *Fiestas populares. España día a día*, Madrid, Maeva.

- SÁNCHEZ DONCEL, Gregorio (1950), «Estudio documentado de la villa de Vertavillo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 4, pp. 57-132.
- SANTOS, Dina (2000), «Mascaras, um segundo rosto», *Revista El Filandar*, 12, pp. 32-35.
- TIZA, António Pinelo (2013), *Mascaradas y pauliteiros. Etnografia e educação*, Lisboa, Eranos.
- TIZA, António Pinelo (2022), «Mascaradas del noroeste peninsular: patrimonio cultural inmaterial», en *Máscaras de invierno en Europa, I Congreso internacional de Carnaval*, La Bañeza, 2021, León, pp. 25-43.
- VALLE, Ángel (2015), *Fiestas de Santo Tomás de Aquino en Villamediana*, Ayuntamiento de Villamediana, Cuaderno impreso.
- WILLEY, Gordon R. y Phillip PHILLIPS, (1958), *Method and theory in American Archaeology*, University Chicago Press, Chicago.
- ZAMORA ELVIRA, M^a. Julia (2013), *Corpus Christi y los danzantes. Tradición. Cívico de la Torre*, Palencia.

EXHIBIR UNA OBISPARRA EN EL SIGLO XXI. ARCAÍSMO Y MODERNIDAD EN UNA MASCARADA: LOS CAROCHOS*

EXHIBIT AN OBISPARRA IN THE 21ST CENTURY. ARCHAISM AND
MODERNITY IN A MASQUERADE: LOS CAROCHOS

M.^a Pilar Panero García

Cátedra de Estudios sobre la Tradición (Universidad de Valladolid)

Ruth Domínguez Viñas

Museo Etnográfico de Castilla y León

Resumen: Las mascaradas nos permiten tejer un hilo de memoria con nuestro pasado, pero el discurso etnohistórico que nos brindan no puede estar cerrado a la modernidad. Este necesariamente ha de implementarse con nuevas lecturas y usos de la cultura tradicional que la proyecten hacia el futuro. Explicamos las claves de la exposición temporal «Máscaras en acción. Los Carochos 50 años» vista en 2022 en el Museo Etnográfico de Castilla y León (MECyL) sobre esta emblemática obisparra alistana. Los mantenedores de la tradición la perpetúan buscando constantemente estrategias para conservarla vinculada a una comunidad rural quebrada en su organización social. En la musealización de este patrimonio etnológico, si bien destaca la belleza de la máscara, hay una oportunidad para explicar el componente socializador que todavía hoy tienen estos ritos carnavalescos de origen incierto. Las nuevas narrativas se abren a los discursos alternativos que fomentan la participación en la construcción del patrimonio etnológico. Este se activa con la investigación y la intervención, pues no debemos olvidar que estamos ante un patrimonio que no es un conjunto cerrado de objetos y prácticas, sino que se usa y es cambiante.

Palabras clave: museología social; patrimonio etnológico; ruralidad; complicidad comunitaria; sociabilidad; Carnaval tradicional; Riofrío de Aliste (Zamora).

Abstract: Masquerades allow us to weave a thread of memory with our past, but the ethnohistorical discourse they provide us with cannot be closed to modernity. It must necessarily be implemented with new readings and uses of traditional culture that project it into the future. We explain the keys to the temporary exhibition «Masks in action. Los Carochos 50 years» in view in 2022 at the Ethnographic Museum of Castilla y León (MECyL) on this emblematic Alistana obisparra. The maintainers of the tradition perpetuate it by constantly seeking strategies to preserve it linked to a rural community whose social organisation is broken. In the musealisation of this ethnological heritage, although the beauty of the mask stands out, there is an opportunity to explain the socialising component that these carnival rites of uncertain origin still have today. The new narratives are open to alternative discourses that encourage participation in the construction of ethnological heritage. This is activated by research and intervention, as we must not forget that we are dealing with a heritage that is not a closed set of objects and practices, but one that is used and changed.

Key words: social museology, ethnological heritage, rurality, community complicity, sociability; traditional Carnival; Riofrío de Aliste.

* Las autoras de este trabajo solo recogen por escrito un esfuerzo colectivo para realizar un proyecto al que se fueron sumando instituciones y personas. Este colectivismo es una metáfora pues, si en el pasado una sociedad campesina como la de los territorios que mantienen mascaradas lo necesitaba para sobrevivir, la tradición hoy día necesita la suma de energías para hacer lo propio en un mundo globalizado. El proyecto pertenece a la comunidad de Riofrío de Aliste por su capacidad para sumar y por el tesón con el que abren nuevos caminos para mostrar orgullosos a Los Carochos. Desde aquí agradecemos la colaboración de todos.

1. INTRODUCCIÓN. EL CAMINO DE «MÁSCARAS EN ACCIÓN» ANTES DEL MECYL: VALLADOLID, ALCAÑICES Y RIOFRÍO DE ALISTE

Los Carochos pertenece a una tipología de mascaradas denominada obisparras que se ha mantenido principalmente en la comarca de Aliste. Estas, frente a otras tipologías de la provincia de Zamora —vacas y toros, zangarroles y carnavales—¹, se compone de una serie de cuadros parateatrales que se han desarrollado a lo largo del tiempo. Los personajes se agrupan en función de diversos cometidos y, sobre todo, en función de lo que representan, pero en conjunto sirven a toda la comunidad porque encarnan sus valores más profundos.

La muestra titulada «Máscaras en acción. Los Carochos 50 años» vista en 2022 en el Museo Etnográfico de Castilla y León es una ampliación de un primer proyecto, «Máscaras en acción: Los Carochos», que nació con vocación itinerante. Previamente ocupó tres sedes de pequeño tamaño en Valladolid, Alcañices y Riofrío de Aliste que se complementaron con otras acciones divulgativas. Fue ideado por un equipo multidisciplinar procedente de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición (Universidad de Valladolid), el Ayuntamiento de Riofrío de Aliste y la Asociación Cultural Amanecer de Aliste, con la colaboración fundamental de otras instituciones: el Centro de Artesanía de Castilla y León (CEARCAL)² y la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Valladolid, que es un centro de enseñanza público que pertenece a la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León. El equipo vio la necesidad de reconocer la identidad de Los Carochos como cultura popular en continua transformación, asumiendo críticamente un proceso de cambio social en el que el patrimonio se «inventa» en procesos que descontextualizan y recontextualizan manipulando elementos y contextos legitimadores (Hobsbawn Et Ranger, 2002). Estos se pueden extraer de la mascarada o se pueden crear de nuevo para una ocasión, pero se configuran como una construcción social y cultural en línea con la hegemonía patrimonial imperante.

Después de la experiencia en IES Aliste (Alcañices) se presentó un proyecto didáctico a la conserjería mencionada arriba y se involucró en el mismo. Esta autorizó llevar la exposición y realizar talleres similares en otros centros públicos de enseñanza secundaria³.

1 Esta es una clasificación sencilla para dividir las mascaradas del ciclo de Carnaval tradicional de Zamora en cuatro grandes tipos (Rodríguez Pascual, 2009: 25-26; Calvo Brioso, 2012: 34-37).

2 La primera exposición se montó en la sala de CEARCAL (Valladolid) y se vio del 15 de noviembre de 2018 al 21 de diciembre de 2018.

3 Los estudiantes de este IES alitano trabajaron con ella desde el 29 de abril al 10 de mayo de 2019. Esta exposición didáctica fue el germen de un proyecto más amplio que consistió en llevar la muestra a diez institutos de enseñanza secundaria de Zamora, tres en la capital y siete en la provincia —Puebla de Sanabria, Camarzana de Tera, Benvente, Villalpando, Toro, Fuentesauco y Bermillo de

El instituto de Alcañices nos resultó muy interesante pues, como señala Isaac Macho, los jóvenes nos dan una visión *emic*: «Nadie como estos alumnos y alumnas para entender manifestaciones tan ancestrales como las mascaradas ya que en la comarca alistana pervive el mayor número de ritos de este tipo de toda la Península Ibérica, junto a las celebraciones conservadas en las aldeas de la cercana región portuguesa de Braganza» (2019: sp.). Esta, sin embargo, no impidió que repensaran la realidad cultural y los comportamientos desde punto de vista de una persona ajena a dicha cultura como algunos miembros del equipo y sus profesores.



Figura 1. El comisario de la exposición explicando el valor de la tradición a los estudiantes del IES Aliste.

Foto: Pilar Panero.

Sayago—. El proyecto ejecutado por la empresa Sercam S. C. se inscribió en el marco del Proyecto «Patrimonio Cultural en Común» (0145_PATCOM_2_E) del Programa Interreg España-Portugal 2014-2020: ACTIVIDADES DIDÁCTICAS Y FORMATIVAS SOBRE LOS RITUALES FESTIVOS DENOMINADOS "LOS CAROCHOS" DE RIOFRÍO DE ALISTE EN LA PROVINCIA DE ZAMORA. La comunidad de Riofrío a través de su asociación y ayuntamiento, y con la colaboración de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición, programó la actividad para realizarla entre el 28 de febrero y el 22 de mayo de 2020. Lamentablemente la pandemia y el confinamiento obligatorio lo cercenaron y solo se llevó a cabo en dos institutos de la capital zamorana. El Ayuntamiento de Riofrío y la Asociación Amanecer de Aliste han hecho algunos intentos para retomar el proyecto en 2022 sin éxito.



Figura 2. Isaac Macho escucha atentamente lo que los jóvenes conocen y sienten cuando participan en diferentes mascaradas. Foto: Pilar Panero.



Figura 3. Estudiantes que participaron en los talleres. Foto: Pilar Panero.

La colaboración de CEARCAL tiene toda la lógica pues, como apuntó en su momento su director, Félix Sanz, «no en balde, los oficios artísticos son una herencia intangible que se ha mantenido gracias a la tenacidad de los habitantes del medio rural» (Macho Blanco, 2018a: sp.). La máscara como objeto bello participa del giro material en el que están ahora inmersos los procesos creativos, que lo abordan como objeto tangible y poseedor de cualidades simbólicas. La artesanía es el puente entre la materialidad del pasado y el presente, porque conserva el primitivismo de las culturas rurales pretéritas. Su valoración supera el etnocentrismo capitalista y permite, aunque sea en el tiempo concreto de la fiesta, valorar la cultura subalterna por medio de unos objetos artesanales que son centrales en la misma, la máscara y el resto del *atrezzo*.

El equipo inicial del proyecto atendió al cambio y a las continuidades. La contribución de los alumnos de la Escuela de Arte de Valladolid ya tenía una tradición con respecto a la mascarada, que se sigue consolidando a día de hoy, pues ellos participan en la revista anual *Los Carochos* con sus ilustraciones. La profesora de Producción Gráfica Industrial de la Escuela, Rosa Rico, ha propiciado esta sinergia pedagógica desde 2014 en la que han colaborado otros profesores del centro⁴.



Figura 4. Inauguración de la exposición en CEARCAL. El comisario, José Luis Alonso Ponga, con Félix Sanz y Alfredo Rodríguez, se la explican a los primeros asistentes. Foto: Juan A. Berzal.

⁴ A partir del número 10 de la revista (2022), se han unido también los alumnos de la Escuela de Artes Superior de Diseño de Burgos que enriquecen la parte gráfica.

Para la primera edición de la exposición los veinticinco alumnos de segundo curso de Ilustración conocieron la obisparra de la mano del comisario de la misma, el profesor José Luis Alonso Ponga. Este se desplazó hasta sus aulas para darles las claves de la muestra⁵. Los jóvenes elaboraron un mural colectivo gigante, de 3x1,80 metros que combinó tradición y modernidad que ha estado en todas las sedes de «Máscaras en acción...». Para el comisario siempre ha sido importante esta colaboración precisamente porque refuerza más si cabe la tarea que hacen, debido a que «sus aportaciones son de gran interés ya que ellos, desde su posición de neófitos, aprecian matices que, a nosotros, a veces, se nos escapan» (Macho Blanco, 2018: sp.). Independientemente de que la mascarada sea un producto cultural estéticamente bello y, por lo tanto, susceptible de ser admirado, la clave del proyecto ha estado en divulgar una tradición consolidada sin la fantasía que emana sobre el origen del Carnaval, fiesta antiquísima, pero cuya raíz se pierde, no en la noche de los tiempos, sino en diferentes estratos culturales que se superponen a lo largo de la historia sin perder su capacidad comunicativa:



Figura 5. Sala de exposiciones de CEARCAL donde hubo algunos elementos para interactuar como las tenazas. Al fondo la lona con la ilustración de los alumnos del la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Valladolid. Foto: Pilar Panero.

⁵ El comisario e Isaac Macho también se desplazaron al IES Aliste con la misma finalidad, explicar el rito en clave antigua y contemporánea. Para el proyecto en los otros diez institutos antes mencionados la tarea se repartió entre Isaac Macho, Rubén Gago y Pilar Panero.

La Mäschera, in quanto forma concettualmente e materialmente plastica e strumento della comunicazione, pur deprivata delle originarie connotazioni mitiche, continua a essere presente e significante, a volte in maniera potenziata, grazie a la confusione e contaminazione tra le categoria del sacro e le nuove e ambigue categorie che caratterizzano la cultura delle società occidentali (Spera, 2015: 41).

El equipo que inició el proyecto siempre consideró que el discurso de la exposición debía ser conocido por los protagonistas de la mascarada, la comunidad de Riofrío de Aliste al completo. Por esa razón se montó la muestra en una sala del Ayuntamiento aprovechando el mes de agosto, momento en el que el pueblo es visitado por los nativos y sus descendientes en la diáspora⁶. Esta comunidad, a través de diferentes acciones, estimula periódicamente la memoria de su celebración más emblemática, aunque desde 2015 el Museo Casa de Los Carochos conserva objetos relacionados con la misma. Este pequeño «museo de territorio»⁷ no hace una historia sistemática de la tradición del rito del 1 de enero y, si bien sigue una línea tradicionalista que idealiza lo rural (Moncusí Ferré, 2005: 233), tampoco es un alarde de coleccionismo porque se centra en la construcción social con un valor antropológico. Más bien se trata de una legitimación simbólica que identifica una cultura extinta y esencial, pero que a la vez refrenda los valores que mediante la tradición llegan al presente y crean una realidad nueva. Esta visión más evolucionada del patrimonio etnológico es alternativa (Moncusí Ferré, 2005: 233).

Voces autorizadas como la de Bernardo Calvo Brioso (Gago, 2018: 21) están de acuerdo en que las mascaradas de la zona podrían sumarse a otros recursos y potenciarlas como activos importantes para el desarrollo rural. Sin embargo, aunque Los Carochos tienen la mención de Fiesta de Interés Turístico Regional desde 2002 no se puede hablar de que atraen un turismo consolidado. Si bien existe un consenso en que Los Carochos y otras mascaradas de la zona son un bien patrimonial, no encajan en ninguno de la casuística del patrimonio como recurso turístico: todavía no es un producto *per se*, un motivo de compra autónoma; tampoco se vende integrado en un paquete; y, aunque podría ser un valor añadido, a otros recursos como el espectacular entorno natural, sería necesario definir mejor la oferta (Prats, 2004: 42-43) y consolidar unas infraestructuras capaces de asumir a los potenciales turistas. La mascarada del 1 de enero opera prácticamente a nivel local con visitantes que no perturban su desarrollo y que, cuando

⁶ Se organizó desde el 10 al 25 de agosto de 2019.

⁷ Otras mascaradas de la provincia de Zamora han iniciado este camino y podemos ver centros con la misma finalidad en Sanzoles con su Museo del Zangarrón o Vigo de Sanabria con el Museo de la Visparra. En la misma área cultural tenemos más, como Centro de Interpretación del Antrujo de Llamas de la Ribera «GUIMA» en la provincia de León o el portugués A casa do Careto en Podence (Macedo de Cavaleiros, distrito de Bragança).

termina, se van de Riofrío porque carece de las infraestructuras necesarias para una mercantilización de su patrimonio etnológico.

Sin embargo, existe una conciencia asentada de que es necesario un museo que sea «un álbum de recuerdos, personajes e instrumentos», es decir un lugar de memoria para el nosotros, pero también una personificación comunitaria para los otros, sean estos turistas o *viajeros*, como señalan dos de los mantenedores de la mascarada más activos:

A principios del s. XXI, Michael Stöhr, un alemán que pasaba por aquí en un verano, con la intención de ver Los Carochos y poder adquirir una máscara, para el museo de Die-dorf, en el distrito de Augsburg, en Baviera, preguntó si la obisparra tenía un museo para poder visitarlo. A partir de ese momento nos concienciamos de que el pueblo de Riofrío tenía que disponer de un centro donde poder enseñar esta mascarada al *viajero*⁸ que se acercara por el lugar (Blanco & Rodríguez, 2022: 77).

Desde 2013 la identidad y la representación de modos de vida humanos universalistas se plasman en la revista anual *Los Carochos*, una publicación vanguardista que recoge la memoria local del año y se nutre de las visiones ajenas que se proyectan sobre ellos: «el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos y representaciones populares lo que le confiere esa identidad» (García Canclini, 1984: 198). Esta construcción continua de su propia imagen amparada en un folklore que evoluciona con las gentes que lo «usan», como reza el título del señero ensayo de Josep Martí (1996), se jalona con acciones de diversa índole. En ellas se repiensa la comunidad rural y preindustrial, pero sin rendirle una pleitesía ciega. Un ejemplo son las dos performances que hizo la dramaturga Mercedes Herrero —*La tenzada* (2007) e *Hilando filando* (2009)— en las que participó la comunidad y los extraños⁹, entendidos estos no como mimesis del rito, sino como una lectura, una de todas las posibles. En ambas se ofrece a la mujer el reconocimiento de estar y de tener más visibilidad en la ritualidad comunitaria que la que tenían en el pasado (Panero García, 2021 y 2022). La propia Herrero con experiencia en contar «la vida de otros cuando no son ficción» (2022: 170) ve la necesidad de superar la exclusión femenina y la ejecutó con naturalidad y la complicidad de los nativos:

Este aspecto suponía una grieta en nuestro acercamiento. En todos nuestros proyectos la presencia de mujeres y hombres era algo delicadamente observado, cuidado. Necesitábamos encontrar la puerta por la que entrar siendo fieles al rito y fieles a nuestro modo de mirar (2022:173).

8 El subrayado es nuestro.

9 Actores de la compañía Alkimia 130 (1995–2011) con la colaboración de Fabularia Teatro.

La inauguración de la exposición en Riofrío se planteó de la misma manera que la revista. Para nosotros fue importante que los relatos locales fueran de ancianos, hombres maduros, jóvenes y niños. Estos versaron sobre lo que significa para ellos la fiesta y se complementaron con los relatos de forasteros como Mercedes Vázquez, la reconocida fotógrafa gallega que da imagen a «Máscaras en acción...» y que representó a todos los foráneos, aunque en el acto participaron también públicamente el fotógrafo portugués António Jorge y el comisario de la exposición. El pueblo entendido como «nosotros» y los visitantes como «vosotros» se fundieron en una *performance* en la que se representó a la comunidad rural. Si antes esta tenía una organización basada en el colectivismo y la mascarada lo sancionaba, hoy dicha comunidad urbanizada y disgregada se hace colectiva a través de la mascarada.

En definitiva, la participación en patrimonio cultural se entiende como un proceso de aprendizaje de construcción social del conocimiento que busca transformar las relaciones, las respuestas y las acciones, dando espacio y voz a toda la comunidad patrimonial. Implica al mismo tiempo una actitud, un proceso y un derecho y obligación de las partes. Parece evidente que participar no es sólo un diálogo de ida y vuelta. La participación es la implicación de la ciudadanía en la toma de decisiones y la responsabilidad compartida en la ejecución de dichas decisiones (Carrera Díaz, 2019: 231).



Figura 6. Rubén Gago participa de la historia de vida colectiva partiendo de la mascarada ante mayores y pequeños en el pueblo que la ejecuta cada 1 de enero. Foto: Pilar Panero.

La alusión al medio siglo de la última exposición, «Máscaras en acción, 50 años de Los Carochos», exhibe directamente el aniversario de la *refundación*¹⁰ de la mascarada en 1972 tras perderse durante doce años. El desapego a la tradición en un momento en que primaba el desarrollismo y el éxodo rural cerraron un periodo. El entusiasmo de los jóvenes, muchos estudiantes que regresaban en vacaciones, rescató este patrimonio etnológico (Blanco, 2021; Macho 2021). La fecha se ha celebrado con diferentes acciones, entre ellas un libro conmemorativo (AA. VV., 2022) en el que participa principalmente toda la comunidad y también un nutrido número de personas que se han sumado a lo largo de los años desde diferentes ámbitos profesionales —fotógrafos, musicólogos y músicos, periodistas, dramaturgos, etnógrafos, etc.— a la celebración, entendida esta como un acontecimiento que, más allá de la fecha jalona todo el año.

Celebrar el aniversario en el Museo Etnográfico de Castilla y León sin duda fue un reconocimiento a los mantenedores del presente y a sus deudos. Como afirmó su director, Pepe Calvo Domínguez, la exposición se centra en una imagen emblemática con una singular iconografía que sigue siendo funcional, al tiempo que aúna una cultura profunda de innegable valor que se ha mantenido de forma diacrónica. Veamos a continuación cómo se organizó la exposición en la sala de exposiciones temporales de este museo de referencia¹¹.



Figura 7. La fotógrafa Mercedes Vázquez en Riofrío de Aliste con la fotografía que da imagen a todas las ediciones de «Máscaras en acción». Foto: Pilar Panero.

¹⁰ Esta es la palabra, y no recuperación, que emplea para manifestar su orgullo Santos Pérez Blanco el Carocho Grande en 1972 (AA. VV., 2022: 203).

¹¹ La exposición se vio desde el 3 de marzo al 29 de mayo de 2022 en Zamora. Esta se complementó con talleres, visitas guiadas, teatro, lecturas colectivas en torno a Los Carochos para todos los públicos, mesas redondas y se presentó el libro conmemorativo del 50 aniversario (AA. VV., 2022)



Figura 8. El director del MECyL invita a los presentes a conocer la riqueza que atesora esta mascarada y el contexto cultural en el que se desarrolla. Foto: Pilar Panero.

2. LA EXPOSICIÓN EN EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE CASTILLA Y LEÓN (MECyL)

«El patrimonio cultural ha pasado a ser considerado un elemento fundamental a tener en cuenta como recurso y base de los procesos de autoidentificación colectiva» (Delgado, 2012:12). Aproximarse a la mascarada de Los Carochos desde la perspectiva patrimonial es hacerlo a través de su base cultural, histórica y etnográfica con nexos comunes: los bienes materiales y los intangibles. Se podría decir que el tratamiento expositivo de esta diversidad de contenidos es el punto de partida y, a la vez, la primera dificultad con la que nos encontramos a la hora de abordar museográficamente un rito tan complejo como es esta obisparra alistana.

La comprensión del concepto, desarrollo y significado de la misma requiere de un completo proceso documental basado en lo experiencial y en la bibliografía en torno al hecho que nos ocupa y similares. De esta manera se puede materializar expositivamente un rito extraído de su ámbito original. Se descontextualiza desde el momento en que se presenta en una sala de exposiciones y es en esta acción donde hallamos el segundo brete.

El tercero está íntimamente ligado a lo indicado anteriormente, guardando estrecha relación con la esencia de la mascarada. Nociones como la transmisión, el legado, la conservación, la continuidad o la interpretación son inherentes a la celebración de Los Carochos y todas ellas han de quedar perfectamente reflejadas en el proyecto expositivo.

El principal objetivo es que el público conozca, valore, entienda y desee preservar una costumbre que puede ser propia o ajena geográficamente hablando pero que, a la postre, es acervo común y, por tanto, un factor de riqueza cultural. Se trata, en definitiva, de ampliar la experiencia intelectual y emocional de los visitantes, a través de una exposición de temática y ámbito locales que, ejemplifica la implicación y la participación ciudadanas, actuando el museo como cohesionador social.

En realidad, los tres problemas que se plantean no tienen por qué seguir el orden indicado, teniendo además soluciones que resuelven las dudas iniciales. Bien es cierto que la descontextualización es algo irrefutable que, sin embargo, posee características positivas como son la divulgación y la posibilidad de aumentar el abanico intelectual, pues los objetos sacados de su contexto original adquieren un nuevo significado. A este respecto, podemos hacer alusión a la idea de «sostenibilidad social» de Maite Barrio Olano e Ion Berasain, aludiendo al hecho de que los museos:

[...] custodian en sus instalaciones las colecciones que conforman la memoria material de una población o de un país, estudian y catalogan sus bienes para conocer y comprender su significación histórica actual. Y los conservan y acondicionan para salvaguardarlos del deterioro y la pérdida (2021: 86).

No obstante, antes de profundizar en las resoluciones de estas cuestiones, consideramos necesario hacer una composición de lugar, esbozando las líneas generales de la exposición. De esta manera la comprensión de la misma será más fácil y clara.

La sala de exposiciones temporales del MECyL consta de aproximadamente 300 m², por lo que era de obligado cumplimiento dotar de mayor contenido a la exposición. Esta idea se vio reforzada por el análisis del proyecto expositivo base por parte de todo el equipo de trabajo. Se encontraron puntos fuertes y débiles, reforzando los primeros y mejorando los segundos. Para ello se incluyeron más textos explicativos, un razonamiento geográfico, producción de fotografías que apoyasen a las ya existentes, edición audiovisual, ampliación del número de bienes expuestos buscando además la transversalidad, e inclusión de tres temas no tratados hasta el momento: la Casa de Los Carochos, centro de interpretación de la mascarada en Riofrío de Aliste; y las mascaradas de Abejera de Tábara y Sarracín de Aliste.



Figura 9. Montaje de la exposición. Foto: Ruth Domínguez Viñas.

Añadir estas dos mascaradas atendía a la necesidad de mostrar otras obisparras que tienen un base cultural común desde el punto de vista territorial y temporal. Los tres pueblos donde se celebran los ritos se encuentran relativamente cerca y las tres tienen lugar el 1 de enero. No obstante, sus hitos más importantes se desarrollan en distintas horas del día. Gracias a esta circunstancia y a la proximidad entre las poblaciones, se genera una suerte de proceso ceremonial con similitud de personajes, ideario y finalidad. Mostrar las fiestas de Sarracín y Abejera, siendo el eje vertebrador la de Riofrío, supone un plus interpretativo y divulgativo para las tres que pone de manifiesto la importancia que este tipo de mascaradas hivernales tiene en la provincia de Zamora.

De esta forma, siguiendo el esquema tipológico establecido por Alonso y García (1999: 23-24), se constituyó una exposición temporal, monográfica y de materia etnográfica, con intención sociocultural, de presentación, información y documental, simbólica y estética según sus funciones generales, a lo cual hay que añadir ciertos tintes de escenificación.

Los contenidos expositivos fueron organizados por áreas para un mejor entendimiento de los mismos. Sin embargo, el recorrido no estaba dirigido ni los sectores estrictamente delimitados pues se buscaba desde la óptica museográfica una perspectiva abierta en la que los espacios estuvieran interrelacionados articulando en el centro una especie de escena de la que partiera el resto de zonas.



Figura 10. Introducción de la exposición. Foto: Jesús Caramanzana.

Al comienzo de la sala el visitante encontraba un mapa de la provincia de Zamora y de la vecina comarca portuguesa de Trás-os-Montes, territorios que condensan unas de las más amplias representaciones de mascaradas de invierno de toda Europa. Una pequeña sala aledaña, el único espacio verdaderamente acotado de toda la exposición, reproducía en bucle la película titulada *Galo. La leyenda de Los Carochos*, de 30 minutos de duración, dirigida por Manuel Garrote Franco y producida por el Ayuntamiento de Riofrío de Aliste.

A continuación, el visitante dispuso de una zona dedicada a bibliografía. En una vitrina se mostraba una surtida y cuidada selección de libros que versan sobre la mascarada que nos ocupa y de otras. A su derecha, en una peana, se ofrecía la posibilidad de consultar todos los números de la revista *Los Carochos*, editada por la Asociación Amanecer de Aliste. Complementa este ámbito un texto explicativo escrito por Isaac Macho, en torno a la simbología de la obisparra.

Frente a este espacio se desarrollaba el propiamente dedicado a la introducción, donde figuraban los créditos de la muestra, el título y el subtítulo, así como un texto de carácter general redactado por José Luis Alonso Ponga. Tras él, comenzaba el desarrollo de los personajes que conforman esta tradición, empezando por los dos principales, el Diablo Grande con sus tenazas articuladas y el Diablo Chiquito.



Figura 11. Carro volcado con La Gitana, El Ciego en el suelo, El Molacillo y El del Lino. Foto: Jesús Caramanzana.

A continuación, se representó en el museo la escena de uno de los momentos más representativos de Los Carochos de Riofrío: el carro que transporta al Ciego es volcado por los vecinos del pueblo quedando malherido. Para ello se dispuso el carro volteado sobre el suelo con el Ciego tendido a su lado junto a su peculiar zanfona de corcho; La Filandorra, se reprodujo en vertical con el atuendo de gitana y sus atributos personales como son la devanadera y la madeja de lino; y El Molacillo, se representó esquemáticamente a través de su vara bermeja haciendo las veces de maniquí que sostiene el gorro de papel y la faja roja de la cintura.

Próximo a ellos, pero guardando cierta distancia, se disponía el personaje llamado El del Lino, una suerte de pobre local que forma parte de la comitiva sin integrarse en ninguno de los grupos que componen la obisparra. Este personaje se representó a través de una pica de madera que sustenta la máscara de piel y el tocado de cerras de lino que utiliza. Frente a la escena principal, se mostró el desdoblamiento que llevan a cabo La Gitana y El Gitano, los únicos que cambian su traje por otros compuestos por tiras de papel transformándose en filandorros. La Filandorra conserva el collar de agallas de roble que llevaba vistiendo de gitana y una cesta llena de ceniza que tiran a los presentes.



Figura 12. La Filandorra y El Gitano desdoblados. Foto: Jesús Caramanzana.

El grupo de los guapos se estructuró tras la escena protagonista, pues cierra el desfile. Lo componen por este orden: El del Cerrón, La Madama con El Niño, El Galán, y El del Tamboril. Todos ellos se reprodujeron en maniqués con sus vestimentas, a excepción del último, personificado a través del instrumento musical que le da nombre y de la montera que cubre su cabeza sujeta a la pared. Este y los otros grupos llevaron asociados textos descriptivos redactados por Pilar Panero sobre su papel en la mascarada titulados: «Los carochos», «La familia» y «La comunidad».

Una última zona expositiva dentro de la obisparra de Riofrío de Aliste estaba formada por el aspecto musical que adentraba al público en el singular mundo de los instrumentos musicales tradicionales. En una vitrina se exponían un cuerno, un par de conchas y una caracola; sobre una peana, un tamboril con sus baquetas; y al aire, sujetos a la pared, una ristra de cencerros y esquila, así como una gaita de fole alistana. Todos ellos dispuestos a una altura suficiente con el fin de evitar la posible manipulación.

Se añadía a este ámbito un texto titulado «El latido», escrito por el musicólogo Alberto Jambrina Leal, en el que se incluía un código QR para descargar el ambiente sonoro de la mascarada de Riofrío, extraído del CD *Rasgos*, producido por el Consorcio de Fomento Musical de Zamora.



Figura 13. Los Guapos. Foto: Jesús Caramanzana.



Figura 14. Área expositiva dedicada a la música. Foto: Jesús Caramanzana.



Figura 15. En primer plano, hay un texto sobre Casa de Los Carochos y, en segundo, fotografías de diferentes tamaños y formatos y testimonios de nativos y visitantes. Foto: Jesús Caramanzana.



Figura 16. Mascaradas de Sarracín y Abejera. Foto: Jesús Caramanzana.

Cerca de la escena central, en una pantalla de plasma se proyectaba en bucle un montaje audiovisual compuesto por unas sesenta imágenes relativamente actuales, apoyadas con el sonido extraído de una grabación realizada en 1987. En él se pueden apreciar las chanzas entre El Molacillo y El Gitano, el bullicio general y el ambiente musical.

Un total de 55 fotografías en color y en blanco y negro, de diferentes tamaños, producidas en *foam*, con marco de aluminio negro, cuajaban las paredes de la sala de exposiciones. Registraban los momentos más significativos del rito jugando un papel esencial en el proceso de descontextualización indicado en líneas anteriores. Las instantáneas, tomadas por fotógrafos de distintas nacionalidades, contribuían a esclarecer el desarrollo y la evolución de la fiesta. Se dispusieron en las paredes formando composiciones grupales. Por supuesto, no se asociaron ni ubicaron de forma arbitraria, sino que seguían una lógica argumental y un ritmo secuencial acorde con la trayectoria de la fiesta.

Como complemento, destacados en color rojo para diferenciarlos de los escritos documentales y explicativos (en gris oscuro), se emplazaron encima de las fotografías, cuatro textos testimoniales de carácter emocional que apelaban al sentir y a la vivencia personal de quienes los escribieron: Ainhoa Blanco, Almudena Antón, Chany Sebastián, Mercedes Herrero y César Justel-Cristina García Rodero.

El final de la sala albergaba las mascaradas de Abejera de Tábara y de Sarracín de Aliste, así como contenidos vinculados a la obisparra de Riofrío. Estos últimos estaban compuestos por fotografías que ejemplificaban el fabuloso papel que está llevando a cabo la llamada Casa de Los Carochos, protegiendo y mostrando los fondos con los que cuenta el Ayuntamiento de Riofrío de Aliste relacionados con su mascarada.

Esta sección se completó con un texto escrito por Juan Francisco Blanco y tres obras de arte que explican la viveza de una fiesta que las inspiran: la primera de ellas, fue la lona de gran formato diseñada por los alumnos de la Escuela de Arte y Superior de Conservación de Bienes Culturales de Valladolid en 2017; la segunda una reproducción digital de un cartel pintado por Manuel Sierra en los años 80 donde reproducía la máscara del *Diablo Grande* sobre fondo negro; y la tercera, una escultura el artista zamorano José Javier Sánchez Hernández de acero al carbono con la técnica de forja en frío elaborada en 2022 bajo el título *Fierro Aliste*, que representa la máscara del *Diablo Grande* y las tenazas articuladas que porta.

Los Diablos de Sarracín y Los Cencerrones de Abejera compartieron espacio, vertebrándose ambas de la misma forma: grupo de fotografías representativas de los principales momentos de las celebraciones y las anécdotas que generan, así como la presentación de los personajes más relevantes con sus respectivos atributos. Se siguió, por tanto, el mismo tratamiento expositivo que se había aplicado en la obisparra de Riofrío.

Con todo lo desarrollado anteriormente, y habiéndose dado las claves principales del tema tratado, se aclaran los asuntos relativos a la variedad de contenidos de naturaleza tangible e intangible antes mencionadas. La convivencia, racionalidad y complementariedad entre unos y otros queda patente al no existir una clara jerarquía. El equilibrio es la nota dominante debido a unos planteamientos museográficos precisos y didácticos y a una intencionada pulcritud entre los espacios llenos y vacíos, facilitando de esta manera al visitante una comprensión sencilla de lo exhibido.

Las nociones inherentes a las tres mascaradas, también indicadas al principio del tema, quedan reflejadas a través del ritmo informativo y de la consistencia de todos los elementos tratados. Se podría decir quizá que han sido musealizados en la exposición objetos, territorio e ideas, a través de un acervo material, inmaterial, natural, geográfico y cultural. Siguiendo los planteamientos museológicos de Miguel Sabaté y Roser Gort, en torno a sus disertaciones sobre museos comunitarios, en la presente exposición se ha utilizado la máxima del objeto como símbolo de identidad:

Aunque lo más importante de un museo es el guión, no hay que olvidar que este se construye con objetos, no con textos», tal y como apuntan en su decálogo de museografía didáctica Santacana y Llonch, donde advierten que hay que estimular el pensamiento racional, pero también las emociones y los sentidos. Debe haber un tiempo para pensar, otro para sentir y experimentar y otro para emocionarse (2012: 26-27).

No se trataba de dilucidar el origen de estos ritos, sino de mostrar entre otros matices la envergadura patrimonial de los mismos, la relevancia que adquieren en las comunidades que ocupan, la información histórica que nos revelan y la estrecha relación que guardan con el ecosistema, tan denostado y olvidado en las sociedades actuales. En definitiva, reproducir la esencia ceremonial y el alma del lugar, así como la creación de un nuevo sedimento de conocimiento, de legado y de memoria.

Abordamos por último la extracción del rito de su contexto habitual. Para ello, lo primero que tenemos que tener en cuenta es que prácticamente todo el patrimonio que se conserva dentro de los museos es heredado. En el Museo Etnográfico de Castilla y León, recibimos desde la pequeña localidad zamorana de Riofrío de Aliste un extracto de la mascarada que allí se celebra. Con esas mimbres se ideó una planificación museográfica que permitía al público identificarse con el contenido expuesto, pues no podemos olvidar que los objetos albergan en su haber los valores inherentes de una comunidad. Quien haya podido disfrutar de la vivencia directa de esta fiesta entenderá la enorme complejidad que posee debido a su carga teatral, la relación física y emocional con el pueblo y su comunidad, la variedad de personajes, la interacción con los asistentes y con elementos naturales como el agua del río Frío que los dos diablos cruzan.

Al trasladar el rito se pierde, entre otros, uno de los aspectos fundamentales en toda mascarada, el movimiento. Toda la parafernalia se plasma en escenas estáticas a través de las fotografías: los carochos corren envueltos en humo; el grupo de los gitanos se desplaza por la calle principal en su carro tirado por burros; los otros grupos de personajes recorren las calles del pueblo; la ceniza vuela y cae entre los asistentes; y las tenazas se alzan hacia el cielo. Las imágenes, afortunadamente, hacen las veces de documentos que nos recuerdan la fragilidad de los recuerdos. Los sistemas audiovisuales posibilitan cristalizar el movimiento y el sonido, y sirven para presentar las acciones y los procesos. Si no se puede disfrutar *in situ*, siempre nos queda la posibilidad de ver la obisparra a través de una pantalla. No se trata de ser negativos ni puristas, sino de utilizar los recursos que tenemos a nuestro alcance para dotar de sentido y contenido a la exposición. Los registros sonoros y visuales apoyan a los elementos expuestos en el procedimiento de contextualización, ayudando a su interpretación. Otro recurso importante en esta coyuntura es el textual. Cada sección, como ya hemos visto, contaba con un texto explicativo que sintetizaba lo esencial del aspecto tratado, introduciendo al visitante en las diferentes materias.

Se ha procurado en la puesta en marcha de esta exposición, aplicar para una mejor comprensión de la misma, los criterios interpretativos y de estrategia comunicativa que establecieron los profesores Larry Beck y Ted T. Cable (2022: 8):

Para despertar el interés, los intérpretes deben conseguir que los contenidos de sus mensajes se relacionen con la vida de los visitantes. / El propósito de la interpretación [...] consiste en revelar una verdad y un significado profundos. / La presentación interpretativa se debería diseñar como una historia que informe, entretenga e ilustre. / El propósito de la historia interpretativa es inspirar y provocar a la gente para que amplíe sus horizontes. / Todo lugar tiene su historia. Los intérpretes pueden revivir el pasado para hacer que el presente sea más agradable y el futuro más significativo. / La tecnología puede revelar el mundo de apasionantes nuevas maneras, [...] la incorporación de estas tecnologías a los programas interpretativos, deben realizarse con cuidado y precaución. / Los intérpretes deben preocuparse por la cantidad y calidad (selección y exactitud) de la información presentada. Sintetizada y fundamentada en una buena investigación, la interpretación será más poderosa que un largo discurso. / La escritura interpretativa debe transmitir aquello que les gustaría conocer a los lectores, con la autoridad del conocimiento y la humildad y responsabilidad que ello conlleva. / La interpretación debería estimular las capacidades de la gente e infundir un deseo de sentir belleza de su alrededor; para elevar el espíritu y propiciar la conservación del recurso que es interpretado. / La pasión es el ingrediente esencial para una interpretación poderosa y efectiva; pasión por el recurso y por aquellas personas que vienen a inspirarse en él.

A modo de conclusión se podría decir que la presente exposición es una vía de conocimiento y comunicación en la que se organiza espacio y pensamiento, materializándose en un relato discursivo que ayuda a interpretar más y mejor la yuxtaposición de objetos y de ideas. A través del método expositivo se puede solventar en cierto modo la descontextualización, plasmar los fundamentos esenciales del tema tratado, así como generar contenidos mixtos materiales e intangibles que garanticen rigor científico y una comprensión sólida y real del asunto expuesto. De esta manera, se deja un espacio muy amplio para que los visitantes reflexionen y descubran, estimulen sus sentidos, generen una participación activa y refuercen su deseo de conocer, difundir y preservar.

Partiendo de un presupuesto relativamente modesto, se logró producir desde el punto de vista técnico una muestra en la que destacó la conservación ambiental, la creación de espacios apropiados con mobiliario idóneo que garantiza la salvaguarda de los objetos y una iluminación actual y conveniente para la protección de los bienes exhibidos.

La narración de la muestra se construyó con las directrices de José Luis Alonso Ponga en torno a las piezas expuestas, el soporte textual, los recursos pedagógicos, los medios tecnológicos y visuales y el aporte bibliográfico. Todo ello se enmarcó en unos cuidados diseños gráficos y espaciales a cargo de *Smart & Green Desing* e Inés Vila, trabajando al alimón con la dirección y el departamento de conservación del MECyL, así como con Pilar Panero e Isaac Macho, co-coordinadores de la exposición, que ya tenían la experiencia de las tres ediciones anteriores.



Figura 17. Visita guiada en el MECyL con público de diversas edades. Foto: Carla Hernández Panero.

La muestra resultante, fruto de un equipo plural y multidisciplinar, se orientó para todos los públicos, sin especialización previa, buscando despertar en los visitantes la curiosidad y la posibilidad de aumentar su capacidad reflexiva. La difusión y el aprendizaje fueron los engranajes de la gestación del proyecto, el cual nació con un afán claramente didáctico a través de las visitas guiadas que los especialistas de la materia organizaban puntualmente.

Su continuidad en el tiempo, de forma paralela a la celebración de Los Carochos el primer día de cada Año Nuevo, es el deseo de todos los que hemos aportado nuestro esfuerzo y voluntad en el impulso de esta obisparra, que ya consideramos parte de nuestro ciclo vital.

3. «POR LA PEANA SE ADORA AL SANTO». EL FOLKLORE COMO REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE UNA COMUNIDAD RURAL

Utilizamos el refrán «Por la peana se adora al santo», ya en desuso, que aconseja que, en ocasiones, es más conveniente seguir una senda más larga para conseguir algo que, por el contrario, tomar un camino corto. La motivación de este proyecto fue el reconocimiento y la asunción del prestigio de la comunidad a través de un rito carnavalesco sin perder la historia de la cultura que vio nacer la tradición. Este deseo es algo que percibimos desde las primeras reuniones para organizar la exposición inicial, pues la aspiración del grupo de trabajar para la mascarada partió de un primer reconocimiento propio en el ámbito local, ciertamente muy menguado en términos cuantitativos. De ahí el interés por potenciar el propio rito en Riofrío, aunque la mascarada lo trascienda en otros momentos del calendario anual con acciones que lo recrean: ópera, publicaciones, performances teatrales, cine, presencia continua en las redes, etc. (AA. VV., *passim*). La atonía demográfica obliga a potenciar la estima social de la tradición para garantizar su supervivencia y, además, a trabajar la cantera de jóvenes urbanizados para que emprendan cualitativamente acciones conservadoras. En general, propician un equilibrio para que las acciones pasen y tengan repercusión en la localidad y fuera de ella. Dar a conocer la mascarada, especialmente a través de los medios de comunicación, refuerza la identidad colectiva, fraguando la comunidad local en el mundo global.

La participación en la construcción del propio patrimonio etnológico, asumido este como un derecho de las comunidades que se consideran sujetos que trabajan hacia dentro, independientemente de que puedan hacerlo hacia fuera principalmente para el turismo, supera el esencialismo que ha planeado históricamente sobre el folklore. Lo autorreferencial se diluye en una polifonía de voces y de contextos culturales, donde hay grupos que se apropian y reinterpretan los productos materiales y los símbolos de otros.

La identidad que ofrece una máscara icónica como la del Diablo Grande con su atributo principal, las tenazas, propicia un diálogo cultural que amplía su lógica más allá de la clave antigua. Esta, aunque anacrónica hoy día, tiene su función que es la de preservar la continuidad de lo vivido (Lévi-Strauss 1983: 219).

Al margen de que las mascaradas actuales sean recreaciones que llevan a la hipérbole elementos de las antiguas donde lo monstruoso y lo terrorífico está de moda¹², como señala muy bien el comisario de estas exposiciones (Alonso Ponga, 2022: 139-140) es necesario no perder de vista la herencia legada por los antepasados. Esto no implica no asumir los cambios históricos de calado que podemos conocer. Bernardo Calvo Brioso en un breve pero sustancioso trabajo reciente aporta mucha luz sobre las remodelaciones de nuestras obisparras iniciadas hacia 1888 (2021: 84). Demuestra que las mascaradas no son ajenas a las retóricas narrativas por hechos coyunturales o por luchas de poder.

Actualmente está retórica la marcan discursos amparados en los beneficios del hipotético turismo auspiciados por diferentes instituciones. La manifestación pública más importante y popular de estos discursos son los desfiles de grupos de enmascarados. Estos resultaron muy útiles en los primeros años de este siglo pues propiciaron la difusión del legado cultural entre los neófitos y pusieron a los mantenedores de estas tradiciones en contacto. Sin embargo, se está llegando a tal saturación¹³ que empiezan a ser contraproducentes dado que han generado una gran confusión entre lo ritual y lo performativo. Por ejemplo, se mezclan máscaras asociadas al Corpus Christi con las del Carnaval sin explicación alguna; se genera una ingente cantidad de imágenes e informaciones descontextualizadas en redes sociales que tampoco se explican; y se crean

12 Un buen ejemplo ha sido el éxito que han tenido las publicaciones del ilustrador digital Pifa Montgomery tituladas *Mascaradas de infierno I* (2021) y *Mascaradas de infierno II* (2022), que recogen «la particular visión diabólica del autor». Lo aterrador también está en algunas ilustraciones de la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales como en la lona colectiva, pues esta iconografía de lo bestial y espeluznante está muy presente en los productos audiovisuales que consumen habitualmente los jóvenes. Evidentemente, no ponemos en duda el valor artístico de las ilustraciones y el legítimo derecho de los creadores a hacer una interpretación o de hacer ficción de la realidad, faltaría más. Sin embargo, en las mascaradas de invierno tradicionales no hay nada de diabólico, entendido esto como una encarnación del Mal. Los diablos de las mascaradas, cuando estas eran sagradas, eran demonios (δαίμων), personajes intermedios entre los dioses inmortales y los hombres con capacidad benéfica. Pensamos que es conveniente separar la etnohistoria de la fantasía para no caer en simplificaciones.

13 La comunidad de Riofrío que participó en algunos desfiles hasta el año 2018 (Panero García, 2020: 38) se muestra decepcionada con su resultado y desde ese año no lo han hecho más. Este hastío lo hemos percibido en conversaciones con otros grupos, especialmente cuando se hace un gran esfuerzo —viajes incómodos, permisos laborales, gestión de recursos, etc.— y la organización en el lugar no está a la altura y no hay público en el recorrido. En general, se ve su utilidad, pues sirven para fomentar la sociabilidad y compartir inquietudes, pero limitando su número y mejorando el formato.

modelos que propician nuevas recuperaciones-invencciones sin que se indague mediante etnografías en la tradición local. En nuestra opinión, lo peligroso es que la cultura de la máscara se homogeniza amenazando la diversidad:

Este batiburrillo nacido al socaire de la moda imperante en el momento de su recuperación, se desarrolla por la necesidad de muchos pueblos poblados y semidespoblados de hacerse visibles en el mapa provincial, nacional y a veces internacional. Todo ello ha creado nuevos modelos fijando tipos de máscaras eclécticas en las que prima más lo llamativo que lo auténtico (Alonso Ponga, 2022: 138).

El camino elegido por el grupo que conserva y difunde Los Carochos no es el más corto y, desde luego, no es el único para conservar el folklore. «Máscaras en acción» nace de la consciencia de tradición, entendida esta tal y como se desarrolló en el s. XIX; y, sin embargo, utiliza las estrategias que la modernidad ofrece para preservarlo, mostrarlo y ponerlo en valor. Esto se logra involucrando a propios y extraños que sienten aprecio por las tradiciones y con motivaciones ajenas a la lógica imperante y etnocéntrica del capitalismo, pues la plusvalía es el conocimiento, la cohesión y la sociabilidad.

Los Carochos no son un producto folklórico consumado, sino que se inserta en un contexto cultural concreto fruto del devenir histórico, que hoy día lo aleja de lo primitivo y puro. La mascarada está adaptándose a su ecosistema cultural en el que, como no se valora lo que no se conoce bien, la comunidad que lo estima desea mostrarlo. Esta iniciativa señala que la tradición no es estática, meramente acumulativa, rural y muy antigua y, en definitiva, que utilizando los medios que brinda la sociedad en red, la cultura vernácula es visible. Se «llega al santo por la peana».

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2022), *Los Carochos 50 años. Riofrío de Aliste (Zamora)*, Zamora, Asociación Cultural Amanecer de Aliste.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis y Isabel GARCÍA FERNÁNDEZ (1965), *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza editorial.
- ALONSO PONGA, José Luis (2022), «Una mascarada en acción», en *Los Carochos 50 años. Riofrío de Aliste (Zamora)*, Zamora, Asociación Cultural Amanecer de Aliste, pp. 138-142.
- AZÓN MASOLIVER, Marisa (2014), *La conservación preventiva durante la exposición de colecciones de etnología*, Gijón, Ediciones Trea.
- BARRIO OLANO, Maite y Ion BERASAIN SALVARREDI (2021), *Museos en transformación*, ed. Iñaki Arrieta Urtizberea, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- BECK, Larry y Ted CABLE (2002), *Interpretation for the 21 st Century: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*, Illinois, Sagamore.
- BLANCO GONZÁLEZ, Juan Francisco (2021), «50 años, cuán largo me lo fiais», *Los Carochos*, 10, pp. 19-21.
- BLANCO, Juan Francisco Et Alfredo RODRÍGUEZ (2022), «El museo Casa de Los Carochos», en *Los Carochos 50 años. Riofrío de Aliste (Zamora)*, Zamora, Asociación Cultural Amanecer de Aliste, pp. 77-90.
- CALVO BRIOSO, Bernardo (2012), *Mascaradas de Castilla y León. Tiempo de fiesta*, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Disponible en: <http://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/mascaradas/fichas/mascaradas.pdf>
- CALVO BRIOSO, Bernardo (2021), «Un nuevo documento sobre mascaradas de invierno en la provincia de Zamora. Reflexiones sobre el mismo», *Revista de folklore*, nº 479, pp. 76-107. <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf479.pdf>
- CARRERA DIAZ, Gema (2019), «Participación social, patrimonialización "expandida" y nuevos sujetos patrimoniales», en *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial*, Cristina Sánchez-Carretero, José Muñoz-Albaladejo, Ana Ruiz Blanz Et Joan Roura-Expósito (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 217-235.
- DELGADO MÉNDEZ, Aniceto (2012), *Lecturas de antropología. Patrimonio Etnológico*, Badajoz, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- DOMÍNGUEZ VIÑAS, Ruth (2009), *Actas del Simposio Homenaje a Francisco Rodríguez Pacual: la antropología y las ciencias sociales en el nuevo milenio*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos *Florián de Ocampo*, Diputación de Zamora.
- GAGO, Rubén (2018), «Entrevista a Bernardo Calvo Brioso», *Los Carochos*, nº 6, pp. 20-21.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1984), *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva imagen.
- HERRERO, Mercedes (2022), «El rito compartido de Riofrío y Alkimia 130. Crónica de un instante fijado en la retina», en *Los Carochos 50 años. Riofrío de Aliste (Zamora)*, Zamora, Asociación Cultural Amanecer de Aliste, pp. 169-180.
- HOBBSAWN, Eric T. Et Terence RANGER (eds.) (2002), *La invención de la tradición*, Barcelona, Critica [1983].
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1983), *La mirada distante*, Barcelona, Argos Vergara.
- LÓPEZ PADILLA, Juan A (ed.), (2016), *Exposiciones temporales en Europa: nuevos enfoques estratégicos*, Alicante, MARQ.
- MACHO BLANCO, Isaac (2018): «Máscaras en acción: Los Carochos», *Revista digit@l.l Portal de Educación de la Junta de Castilla y León*, 15 de octubre, sp. Disponible en: http://revistas.educa.jcyl.es/revista_digital/
- MACHO BLANCO, Isaac [Beatriz Dulzar] (2019), «Educación, cultura y tradición», *Revista digit@l.l Portal de Educación de la Junta de Castilla y León*, 15 de junio, sp. Disponible en: http://revistas.educa.jcyl.es/revista_digital/
- MACHO BLANCO, Isaac (2021), «En primera persona», *Los Carochos*, 10, p. 22.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996), *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Ronsel, Barcelona.
- MATEOS RUSILLO, Santos, Guillem MARCA FRANCÉS y Oreste ATTARDI COLINA (2016), *La difusión preventiva del patrimonio cultural*, Gijón, Ediciones Trea.
- MONCUSI FERRÉ, Albert (2005), «El patrimonio etnológico», en *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Gil Manuel Hernández i Martí, Beatriz Santamarina Campos, Albert Moncusí Ferré, María Albert Rodrigo (autores), Valencia, Tirant lo Blanch pp. 225-260.
- MONTGOMERY, Pifa (2021 y 2022), *Mascaradas de infierno I y II*, Zamora, Semuret.
- PANERO GARCÍA, M.ª Pilar (2020), «"Que de hoy en un año". La oralidad en una mascarada: Los Carochos de Riofrío de Aliste», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario 3, pp. 29-59. DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252
- PANERO GARCÍA, M.ª Pilar (2021), «Teatro de calle y mascarada de invierno. *La tenazada*: una recreación del rito de Los Carochos», *Sociología Histórica*, Monográfico Fiesta y ritual: las continuas metamorfosis de lo invariable, Pedro García Pilán (coord.), nº 11 (1), pp. 97-141. ISSN: 2340-7921. Edita: Universidad de Murcia. DOI: <https://doi.org/10.6018/sh.488531>
- PANERO GARCÍA, M.ª Pilar (2022), «*Hilando filando*: artes escénicas, representación social y memoria colectiva de una mascarada de invierno», *Mantichora. Italian Journal of Performance Studies*, 12, pp. 45-76. DOI: <https://doi.org/10.13129/2240-5380/12.2022.45-76>
- PRATS, Llorenç (2004), *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ LORITE, Miguel A. (2021), *Iluminación de exposiciones*, Madrid, IRED.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco (2009), *Mascaradas de invierno en la provincia de Zamora*, Zamora, Semuret [póstumo].
- SABATÉ NAVARRO, Miguel y Roser GORT RIERA (2012), *Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos*, Gijón, Ediciones Trea.
- SANTACANA I MESTRE, Joan y Nayra LLONCH MOLINA (2008), *Museo local: la cenicienta de la cultura*, Gijón, Ediciones Trea.

SPERA, Vincenzo M. (2015) «I diversi linguaggi della maschera: Funzione rituale-presentativa, reinvenzione identitario-rapresentativa», en *Maschera e linguaggi*, Pietro Sisto e Pietro Totaro (cura-tori), Bari, Progedit, pp. 40-71.

TUGORES Francesca y Rosa PLANAS (2006), *Introducción al patrimonio cultural*, Gijón, Ediciones Trea.

Máscara y antruego en el Museo de los Pueblos Leoneses. Pervivencia y recuperación

Masks and carnival in the Museo de los Pueblos Leoneses.
Preservation and restoration

Francisco Javier LAGARTOS PACHO

Museo de los Pueblos Leoneses. ILC. Diputación de León

Resumen: La máscara y el antruego leonés son conceptos que están íntimamente relacionados y constituyen ambos la parte material e inmaterial, respectivamente, de una misma identidad antropológica que se proyecta al exterior como vía de comunicación con la sociedad. Esta expresividad se manifiesta en la máscara como elemento portador de esos significados y pieza material imprescindible sobre la que pivota la citada manifestación cultural. Es el ser humano el que, buscando el conocimiento del pasado, canaliza todas sus inquietudes en el estudio, conservación y divulgación de este inmenso patrimonio cultural heredado, bien, a través de la iniciativa social con la aparición de diferentes elementos asociativos que crean un ámbito cultural colectivo de mantenimiento y/o recuperación de la tradición heredada o, bien, a través de diferentes instituciones públicas que ensalcen su valor patrimonial. Así, el Museo de los Pueblos Leoneses comenzó a trabajar en ello dentro del programa de actividades denominado la pieza del mes, que se renueva con una periodicidad mensual, tratando de actuar como actividad complementaria de la función educativa del museo y cuyo objetivo es profundizar en el conocimiento etnológico, histórico, artístico y material de piezas singulares y significativas de su colección, en este caso piezas del antruego leonés que fueron donadas a esta institución a medida que se fueron recuperando por parte de las diferentes localidades. Todas estas actuaciones han conseguido que esta manifestación cultural sea una de las más vivas, dinámicas y originales que se conservan a día de hoy en la provincia de León.

Palabras clave: máscara; antruego; museo; identidad y recuperación.

Abstract: The Leonese mask and celebration of carnival are two intimately related concepts that together, and respectively, make up the material and immaterial anthropological identity that is projected to the outside world as tools for communicating with society. This expressivity manifests itself through the mask as the bearer of those meanings, and as the essential material element upon which the cultural manifestation of carnival revolves. The human being, in an effort to understand the past, channels all of his or her curiosity toward the study, conservation, and circulation of this immense cultural heritage either by means of social initiative, in which different associated elements are brought together to preserve and/or restore the traditional heritage, or by means of public institutions that extol their cultural and historical value. To this end, the *Museo de los Pueblos Leoneses* began to bring together this particular collection of León's cultural heritage as a part of its monthly *pieza del mes* program with the purpose of complementing the museum's educational function, and with the objective of deepening our ethnological, historical, artistic, and material understanding of the unique and meaningful objects contained in the museum's collection, which, in this case, includes objects related to the Leonese Carnival that were donated to this institution as they were recovered by various towns.

Key words: mask; carnival; museum; identity and recovery.

Desde que el ser humano es consciente de su propia identidad y de la imagen que proyecta al exterior, ha venido elaborando una serie de signos que expresan su estado de ánimo, su lenguaje ideográfico como vía de comunicación con la sociedad, con la naturaleza y con las creencias en lo invisible. Esta expresividad se manifiesta en la máscara, como elemento portador de esos significados, y el conocimiento y recuperación de su esencia cultural pasada, como base explicativa de su ámbito socio-cultural presente y como forma de proyección social hacia el futuro. En esta voluntad por la recuperación de la herencia de sus antepasados, el ser humano actúa de forma individual o de forma colectiva, dotándose, en muchas ocasiones, de una serie de instrumentos jurídicos¹ que le proporcionan elementos materiales y personales que le llevan a alcanzar con éxito su empresa.

En este empeño, la provincia de León siempre ha estado a la cabeza en la pervivencia de rasgos sociales y culturales del pasado y así lo observaron ya algunos de los estudiosos y antropólogos del siglo XX como Caro Baroja (1976: 67) cuando escribe una de las frases más rotundas y célebres de todo su estudio sobre los pueblos de España: «Difícilmente se podrá encontrar en toda Europa una región en la que los elementos de la cultura moderna se hallen tan en armonía con los datos de un pasado remoto como León». El antruejo leonés es un buen ejemplo de esta afirmación y un hecho palpable de lo vigente que ésta se encuentra. Y así es, las diferentes sociedades han sabido mantener y/o recuperar este espectro cultural tan arraigado bajo una óptica que mira al pasado, pero incardinándola en el presente, de manera adaptativa, para que tenga una perdurabilidad en las generaciones futuras. Diferentes personas anónimas, asociaciones culturales, instituciones públicas y privadas y un largo muestrario de actores sociales han contribuido y están contribuyendo con su trabajo y dedicación a la pervivencia y recuperación, no solo del antruejo, sino de otros muchos aspectos de la cultura tradicional leonesa.

Es en este contexto donde el Museo de los Pueblos Leoneses comenzó a trabajar en un proyecto novedoso, que parte de la puesta en valor de los recursos materiales e inmateriales con los que cuenta la propia institución y a lo que se añaden otros factores que complementa y engrandece el mismo. Así, la presencia de la sociedad civil a través de un conglomerado de asociaciones, constituye uno de los pilares fundamentales donde se asienta el proyecto y, cuyo objetivo es profundizar en el conocimiento etnológico, histórico, artístico y material de elementos destacados de la cultura tradicional leonesa a través de piezas singulares y significativas de su colección, en este caso piezas del

¹ Otras veces, el ser humano actúa sin ningún elemento jurídico de base y lo hace de forma desinteresada, teniendo como único objetivo el conocimiento del hecho investigado.

antruejo leonés, que fueron donadas a esta institución a medida que se fueron recuperando por parte de las diferentes localidades de la provincia.

Este proyecto tiene como objetivo principal la puesta en valor de una manifestación de cultura tradicional y del objeto material² que la sustenta en un ámbito geográfico concreto, la provincia de León, y socio-cultural, el mundo rural.

Para desarrollar nuestra labor de búsqueda del conocimiento de esta pequeña parcela de la cultura tradicional leonesa, hemos colocado como eje central el antruejo leonés³, como el ámbito material e inmaterial de estudio y reflexión, a partir del cual nuestro proyecto se asienta en tres grandes pilares de actuación:

1. La máscara: se centra en el estudio de la parte material del antruejo, donde pondremos de relieve sus relaciones, pervivencias, simbologías, etc. que se desprenden de ella. Todo ello lo relacionaremos con un estudio y definición del concepto de antruejo y la trascendencia histórica y cultural del mismo.

2. Las instituciones públicas: en este apartado cobra especial importancia el Museo de los Pueblos Leoneses, dependiente del Instituto Leonés de Cultura y de la Diputación de León. Esta institución se convierte en un elemento mediador y/o facilitador entre la tradición y la sociedad y, a la vez y más relevante todavía, difusor de la misma entre los diferentes estratos sociales y públicos diversos.

3. La sociedad: en concreto, las comunidades portadoras de la tradición se convierten en el sustento fundamental del proyecto. En este apartado analizaremos un componente que es transversal a toda la comunidad, como es el asociacionismo de tipo cultural presente en un amplio espectro del mundo rural leonés y que, en la actualidad, es uno de los responsables de la pervivencia, en unos casos, y de la recuperación, en otros, de buena parte de nuestra cultura tradicional en general y del antruejo en particular.

Todo este proyecto tiene un objetivo final muy claro y es, por un lado, el mantenimiento y consolidación de una tradición que en algunos lugares nunca desapareció y, por otro, la recuperación en aquellas comunidades en la que se perdió generaciones atrás. Además, se pretende dar visibilidad al hecho del antruejo, difundiendo entre los diferentes estamentos de la sociedad leonesa y de fuera de la misma, los valores y arraigos ancestrales de dicha manifestación cultural. La consecución de este magno objetivo solo es posible bajo la colaboración de todos los actores presentes en una sociedad que

² En nuestro caso, el objeto material es la máscara y el resto de elementos asociados al antruejo leonés.

³ Este concepto constituye la parte inmaterial de la tradición y lo forman las actuaciones, teatralizaciones, oralidad, ritualidad, etc. asociada a ella.

intentan canalizar todas sus inquietudes a través del estudio, conservación y divulgación de este inmenso patrimonio cultural heredado.



Gráfico 1. Esquema del proyecto cultural del Museo de los Pueblos Leoneses. Elaboración propia.

1. LA MÁSCARA Y EL ANTRUEJO LEONÉS: MATERIAL E INMATERIAL

El primer apartado del proyecto fue un estudio y acercamiento al concepto antropológico del antruego leonés, como parte inmaterial y al fenómeno de la máscara, como la parte material de una misma realidad. Pero al tratar este primer pilar de nuestro proyecto, nos alcanzaron algunas preguntas de las que salieron reflexiones muy interesantes que aplicamos en la posterior puesta en práctica del mismo: «¿Queda algo nuevo que decir sobre los carnavales? ¿Puede escribirse un texto original? ¿Existen ideas novedosas y planteamientos sugestivos? ¿Es un tema de investigación teórica, trascendiendo las realidades empíricas, agotado?» (Marcos, 2009: 3), ¿Quién realiza el estudio?, ¿Las comunidades portadoras conforman el discurso y están implicadas en el mismo?, ¿Estamos convirtiendo el tema en algo exclusivo para eruditos y estudiosos?

Siguiendo este esquema y dando respuesta a las reflexiones planteadas con anterioridad, consideramos que el antruego leonés al igual que las mascaradas, carnavales y todas las representaciones que tienen lugar en ese periodo anterior a la Cuaresma, presenta un alto nivel de estudio y análisis por parte de algunos de los investigadores y antropólogos más destacados del momento. Son numerosos los libros, artículos, ponencias, congresos, etc. que han tratado con suficiente amplitud y rigor científico este tema y que han puesto de relieve los entresijos de esta tradición cultural tan viva en la provincia de León (Blanco Fernández, 1985; Puerto, 1992; Campos y Puerto, 1994; Flecha Pérez, 2022; López García, 2008; Casado Lobato, 2008; Alonso González, 2005; Alonso González, 2022; Suarez Pérez, 2005). De este modo, no es el objeto de este artículo⁴ el ampliar los contenidos de esas investigaciones, tan solo se procederá a realizar una reflexión sucinta que nos encuadre el ámbito de estudio dentro del proyecto que el Museo de los Pueblos Leoneses ha puesto en marcha para revitalizar y recuperar la citada tradición.

Pero antes de comenzar este pequeño análisis de situación, debemos de hacer una salvedad a la hora de abordar este tema, y que ya apuntaron algunos etnógrafos como Alonso González (2022: 45) si bien, los antruegos se identifican como una mascarada, pero no todas las mascaradas son un antruego, es decir, por un lado, tenemos las mascaradas de invierno que se producen desde el mes de octubre hasta alcanzar el periodo de carnaval y las mascaradas de antruego que se llevan a cabo en los días anteriores al inicio de la Cuaresma. Para otros antropólogos como Caro Baroja (1979: 161-166), el ciclo del antruego o carnaval comprendería el periodo entre la despedida del año viejo y el inicio de la Cuaresma, donde aparecerían insertadas numerosas modalidades de estas mascaradas, de las que gran número están vinculadas especialmente a la mitad norte del territorio nacional y, especialmente a León. Haciéndonos ecos de ambos postulados, podemos decir que el antruego o carnaval ocupa una situación privilegiada entre los dos grandes ciclos festivos anuales de Navidad y de Pascua, convirtiéndose en puente entre la finalización del invierno y el inicio de la primavera, lo que le confiere un papel fundamental en la antigua concepción del tiempo que venía marcada por los ritmos del mundo animal, vegetal y humano.

De este modo, y acogiendo esta última concepción más amplia del antruego o carnaval, será en torno a la cual se desarrollará nuestro proyecto de recuperación y puesta en valor y, por lo tanto, sobre la que versará esta reflexión introductoria. Aunque, bien es cierto que, nuestro proyecto trata algunas otras mascaradas en ese periodo que se

⁴ Tampoco lo fue de nuestro proyecto, que no se centra tanto en el aspecto científico de análisis e investigación, como en el aspecto divulgativo y participativo con el objetivo de la pervivencia, en unos casos, y la recuperación, en otros.

sitúa entre el inicio de año y el martes de carnaval, hemos decidido que las mascaradas que giran alrededor del citado martes de carnaval tengan un peso mucho mayor. Estas mascaradas de antruejo suponen la culminación en intensidad, extensión y hedonismo de las mascaradas de invierno, coincidentes con el ciclo de las fiestas romanas de las *Feralia*, *Terminalia*, *Matronalia* y *Liberalia* (Gómez Pellón, 1993:105). Estos sustratos prerromanos conservados en muchas costumbres leonesas, en concreto ésta que nos ocupa, junto con el carácter acusadamente rural que esta provincia ha mantenido hasta fecha reciente, han propiciado la conservación de numerosas manifestaciones populares que sin duda constituyen uno de los patrimonios inmateriales más variados y vistosos de la Península Ibérica y que ya enamoraron con anterioridad a muchos investigadores. Es un festejo profundamente arraigado en la comunidad, supone el momento en que sus integrantes tienen para perturbar el orden en los días cercanos a la Cuaresma; es la transformación a través del disfraz y de la máscara; es una representación que convierte por un día el espacio cotidiano donde habita el ser humano y caracterizado por el orden, en un gran escenario en el que no se sabe dónde está el actor y dónde el espectador, porque ambos se funden durante unas horas en la trasgresión (Alonso González, 2005: 46).

La máscara o careta y el antruejo leonés son conceptos que no se entienden el uno sin el otro y constituyen, respectivamente, la parte material e inmaterial de un mismo hecho antropológico que se proyecta al exterior como vía de comunicación con una sociedad y ámbito geográfico concreto.

El *entroydo* en lengua romance leonesa (*entroido* en gallego y berciano occidental) y, por derivación de las anteriores, los antruejos y antruidos con los que estos festejos son mayormente conocidos en la provincia de León, significa entrada, en concreto, en Cuaresma, y por lo tanto de permitido consumo carnal. Es un vocablo muy extendido en el noroeste peninsular y que no deja de ser una transgresión constante de las normas sociales, el vuelco radical de las conductas y un desorden generalizado. A este vocablo se añade el de carnestolendas, que alude a las carnes que están prohibidas comer en la Cuaresma y que proviene del latín medieval *carnelevarium*, que significa «abandonar la carne», de la que deriva la palabra carnaval que, posteriormente, se convierte en el más utilizado y generalizado ya desde el siglo XVII (Corominas, 1987:134) mientras que para autores del siglo XVI este término resultaría extraño (Caro Baroja, 1979:34). Las palabras más comunes eran carnestolendas⁵ (Corominas, 1987:134), antruejo⁶ (Caro Baroja, 1979:41) y carnal como así lo refleja Covarrubias (1943: 203) cuando escribía en 1611

5 Cuyo uso más antiguo se documenta en 1258. Se formó por abreviación de la locución latina *dominica ante carnes tollendas*, que significa 'el domingo antes de quitar las carnes'. Esto se refiere al lapso de tres días que antecede al miércoles de Ceniza.

6 Es la palabra más autorizada por lexicógrafos y escritores clásicos de toda índole.

como esta ausencia de la carne en la Cuaresma sería el origen del vocablo, y así lo decía «...y los días cercanos a ella llamamos carnaval, porque nos desprendemos della, como si le dixesemos carne vale».

El vocablo antruejo⁷ es un descendiente directo de la palabra latina *introitus* por derivación de la palabra de origen leonés *entroydo* ya documentada en 1229 en la colección Diplomática del Monasterio de Sahagún, donde dice «... Ke cad annu fagan oficio plenu por mi alma del Entroydo ata la Pascua...» (Staaff, 1907: 13), (Vignau, 1874: 20), siendo considerada la referencia más antigua de este vocablo.

La segunda documentación es más tardía y aparece en la gran Crónica de Alfonso XI, de 1348-1379, donde dice «... y el rey, por esto, partio luego de aquel lugar e fue a Sevilla a las mayores jornadas que pudo; e llegó ay en día de antroido...»

En gallego aparece bastante antes en la documentación latina del monasterio de San Pedro de Ramirás (Ourense), donde en 1268 se estipula la entrega como impuesto de unos animales al convento, donde dice «... et alter pro natale et alter pro introito...» (Lucas Álvarez; Lucas Domínguez, 1989).

En la provincia de León, muchos son los ejemplos en los que podemos encontrar este tipo de mascaradas o representaciones, donde una serie de personajes que, ataviados con máscaras, pellejos y trapos viejos y cintos cargados de cencerros o esquilas, se dedican durante los días principales de la celebración del antruejo o carnaval, a atemorizar, entiznar, perseguir, mojar, etc., con diversos elementos reaprovechados como vejigas hinchadas, tenazas de madera o varas largas y finas de mimbre o palera y, en general, a hacer correr pavorosamente a los vecinos que se prestan a ello ahuyentados por su siniestra presencia, en especial a los más jóvenes y a las mujeres, participación activa o pasiva que en la geografía leonesa se conoce como «correr el carnaval».

En todos ellos, la máscara, como elemento material de ocultación, es el instrumento utilizado para conseguir ese fin y pieza imprescindible sobre la que pivota la citada manifestación cultural o elemento inmaterial. En definitiva, es un objeto que supone una ocultación con la que rebelarse contra la realidad cotidiana para hacer visible otra bien distinta, donde el ámbito simbólico y onírico y el desdoblamiento de la personalidad humana, que busca una nueva dimensión de sí misma, se convierten en las piezas fundamentales. Ambos, pero sobre todo el segundo, están sujetos desde el punto de

7 Corominas y Pascual en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (2ª reimpresión, 1987) dan como primera documentación para el castellano de Entroydo la fecha de 1229 pero no dicen dónde.



Figura 1. Algunas máscaras/caretas presentes en el Museo de los Pueblos Leoneses. Elaboración propia.

vista de la careta, a una simbología psicológica y social en la que predomina el desconcierto, el barullo, la anarquía, etc. en relación con la cotidianeidad. Es, por tanto, la transformación de lo uno en lo otro a través del atuendo y de la máscara. Además, si nos acercamos con detalle a los pueblos leoneses que celebran esta tradición, nos damos cuenta que la máscara no oculta, sino que representa (Calvo Brioso, 2012: 58). Es decir, que transmite un mensaje y se considera un símbolo para el pueblo. Caretas y ropajes que no tratan tanto de ocultar como de representar un nuevo ser provisto de unos contenidos simbólicos.

Muchos son los lugares y muy variadas las denominaciones de las diferentes mascaradas de antruejo que se celebran en la provincia. A continuación, veremos algunas de ellas⁸:

⁸ La mascaradas de antruejo que aquí se citan tienen la particularidad de que se están llevando a cabo en la actualidad de una manera continuada. Algunas de ellas son de reciente recuperación y otras tienen un amplio bagaje histórico, pero todas ellas reflejan la evolución propia de la tradición.

-Entroido, Ponferrada, sábado anterior al martes de carnaval.

Rito: recreación del antruejo que se realizaba en la localidad de Paradela del Río según el libro de Antonio Fernández Morales (1861: 279). Los demos, con ese particular disfraz en el que destacan los cuernos, el collar de chorizos y ajos, sus ropajes de vivos colores y el estruendo de sus cencerros y carracas, ensucian con huevos, harina y plumas a los asistentes. Durante el trayecto, un burro acompaña a la comitiva con un muñeco a lomos, que es quemado en la plaza Mayor al final del festejo.

Personajes: demos y pollino.

Organizador: Asociación Cultural Alegría Berciana.

-Maranfалlos, Burbia, sábado de carnaval.

Rito: salen a la calle vestidos con ropas viejas y con una careta aterradora. En su deambular por el pueblo, van arrojando cernada y untando con tocino rancio a las personas. En estas tareas de ataque también ayuda «o boi» o buey/toro, cubierto con una colcha o tela estampada y con imponentes cuernos. Uno o varios hombres revestidos con zarzas recorren el pueblo con sigilo y se restriegan contra las paredes de las casas.

Personajes: maranfallo y boi (buey o toro).

Organizadores: Asociación Cultural Acebo Burbia y Junta Vecinal de Burbia.

-Las burras y el toro, Tremor de Arriba y Espina de Tremor, sábado anterior al martes de carnaval.

Rito: los mozos salen vestidos de burras por el pueblo increpando a los vecinos y pidiendo el aguinaldo mediante una serie de cantos: «denos, denos, denos, si nos han de dar, chorizos y huevos para hoy cenar», a los que son respondidos con otros dependiendo si se recibe o no el aguinaldo. En el desfile también aparece también el toro, de la vecina localidad de Espina de Tremor.

Personajes: burras y toro.

Organizadores: Asociación Cultural El Cáscaro y Asociación Cultural Peñafurada.

-Campaneiros o trapisacos, La Cuesta, fin de semana más cercano al 28 de enero.

Rito: encarnados por tres o cuatro mozos cuya única función es perseguir y asustar a los niños con un trapo mojado y sucio. Cubren los cuerpos con pieles, ropas viejas, careta y cencerros atados a la cintura. Después del pasacalle, los vecinos les dan huevos, chorizos, otros alimentos o dinero. Por la noche, hacen un baile en un corral y aparece en escena el toro que enviste y la señorita que dirige el toro hacia la gente.

Personajes: campaneiro, vieya, toro, señorita, galán y galana.

Organizador: Asociación Cultural Trimuella.

-Campanones, Pozos, 1 de enero.

Rito: es donde se conserva la tradición de la mascarada de forma más pura, incluso, con un culto arbóreo ligado directamente con el ramo leonés. Los mozos son los protagonistas, ataviados con cencerros colgando y los rostros cubiertos con máscaras terroríficas, van entiznando, atronando, golpeando con la única función de perseguir a los niños y pedir el aguinaldo.

Personaje: campanón.

Organizador: Asociación Cultural Pozos.

-Campanones, Quintanilla de Yuso, Sábado Santo.

Rito: es la mascarada leonesa más tardía y consiste en la realización de un pasacalle, donde la diversión pasa por la persecución y la intimidación a niños y mozas. Los vecinos del pueblo les dan huevos, chorizos y otros alimentos, incluso dinero, con lo que los mozos celebran una cena y un baile. Los mozos encarnan los personajes principales, portando grandes cencerros, y el resto se viste de otros personajes secundarios.

Personajes: campanones, vieja, viejo, señorita, señorito, lobo y zancudo.

Organizador: Asociación Cultural San Yusto.

-Campaneiros, Manzaneda de Cabrera, 1 de enero.

Rito: los mozos vestidos con ropas antiguas y con esquilas rodeando el cuerpo, recorren las calles en un desfile, denominado Ronda, donde los campaneiros y el resto de personajes ponen un ramo de romero en la puerta de las casas donde viven las mozas y un ramo de pino en el resto. También participan los chebudos que eran los encargados de recoger las viandas que aporta el vecindario y que son utilizadas para la cena comunal.

Personajes: campaneiros, xebudos, xambarato, viejo y vieja y carcatrepa.

Organizador: Asociación Cultural y Etnológica los Campaneiros.

-Graciosu, Nogar, fin de semana posterior a San Lucas (18 de octubre).

Rito: el personaje sale por la mañana acompañado de los mozos del pueblo que van pidiendo el aguinaldo, mientras el personaje central corre a los niños y a las mozas por las calles, provocando estruendo con los cencerros atados a la cintura. Además, se introduce en las casas realizando desperfectos si no son atendidas sus peticiones de aguinaldo.

Personaje: gracioso.

Organizadores: vecinos de la localidad de Nogar.

-Guirrio de Reis, Santa Olaja de Eslonza, 6 de enero.

Rito: a primera hora de la mañana, sale el personaje para representar una alborada y esperar a los vecinos a la salida de misa para asustarles, con sus extraños bailes, y pedirles el aguinaldo. El párroco de la localidad facilita el vino y después el guirrio, acompañado por el hombre del tambor y por el de la cesta, recorre todas las casas del pueblo para hacer acopio de las viandas con las que los mozos prepararán una suculenta comida.

Personaje: guirrio de reis.

Organizador: Junta Vecinal de Santa Olaja de Eslonza.

-Guirrios, Carrizo de la Ribera, viernes y sábado anteriores al martes de carnaval y martes de carnaval.

Rito: el viernes Llardero, donde los mozos ataviados con pieles de animales o sacos y acompañados de la tarara, representan los Tetumbos o coplas; el sábado Frisolero, participan los personajes primarios y secundarios en torno a la hoguera, con merienda y baile para todos los vecinos y el martes de carnaval, donde participan los personajes anteriores, es el día del Trago con la entrega de vino por parte de la Junta Vecinal de la localidad.

Personajes: guirrio, toro, antruejo, gomia, vacas, tarara, entiñador y otros.

Organizador: Asociación Cultural la Trepá.

-Guirrios, Cimanos del Tejar, sábado y domingo anterior al martes de carnaval y martes de carnaval.

Rito: los guirrios recorren las calles portando unas grandes tenazas de madera, con las que persiguen a las mozas y arrebatan las boinas a los hombres, y vejigas de cerdo o rabos de cordero para atizar. En la plaza bailan y danzan con las madamitas que son las mozas ataviadas con el traje tradicional. El festejo culmina compartiendo escabeche y vino entre cánticos y bailes.

Personajes: guirrio, madamitas, gomia, toro, arima, laulogia, hojalateros y otros.

Organizador: Ayuntamiento de Cimanos de Tejar.

-Guirrios, Llamas de la Ribera, domingo anterior al martes de carnaval.

Rito: los guirrios, con sus estruendosos esquilonos, tijeras y vejigas, y las madamas, con su indumentaria tradicional, recorren las calles con dirección a la plaza. Allí, las madamas inician el baile al son de una dulzaina y de un tamboril, y a él terminan sumándose los fustigantes guirrios despojados ya de sus máscaras. Al final un madamo canta las coplas de Carnestolendas, donde se resumen aspectos de la vida local.

Personajes: guirrio, madama y madamo, toro, D^a Rosita, gomio y gomia y otros.

Organizador: Asociación Cultural Guirrios y Madamas.

-Toros y guirrios, Velilla de la Reina, sábado y domingo anteriores al martes de carnaval.

Rito: el sábado de carnaval, al anochecer, se disfrazan los mozos y recorren las casas haciendo la cuestación. A continuación, y con más vecinos, se hace la Cachiporrada y el Encisnao. El domingo de antruejo, se realiza el desfile de antruejos encabezado por las madamas y seguido de guirrios y resto personajes para finalizar con la corrida del toro y la exhibición de toros y guirrios. Todo finaliza con una comida comunitaria. Personajes: guirrio, toro, veguigueros, zampa, gomia, oso, pellejo, madamas y otros. Organizador: Asociación Cultural Toros y Guirrios.

-Toro, Fresno del Camino, martes de carnaval.

Rito: el personaje del toro deambula por las calles del pueblo persiguiendo a todos de un lado para otro con una gran zarza que emulaba el rabo y que hay que esquivar y/o saltar. El resto de personajes tratan de ensuciar con ceniza a todas las personas que se encuentran por el camino y de entrar en las casas de los vecinos que tuvieran las puertas abiertas para depositar piedras en los pucheros que se estuvieran cocinando.

Personajes: toro y otros personajes con sus máscaras, pieles y cencerros.

Organizadores: Asociación Cultural Fresno y Ermita y Junta Vecinal de Fresno del Camino.

-Toro y torero, Alcoba de la Ribera, domingo anterior al martes de carnaval.

Rito: por las calles del pueblo, varios toros, guirrios, máscara y numerosos acompañantes, algunas con la indumentaria riberana, recorren el pueblo realizando pases de toreo y carreras detrás de los vecinos. Otros ensucian a las mozas con harina y ceniza, y algunos aprovechan para hacer bromas, la conocida Cachiporra. Al finalizar un chocolate y orejas para todos los asistentes.

Personajes: toro, guirrio, enanos, gigantes, tenazas, toras o la máscara

Organizadores: Asociación de Jubilados y Pensionistas San Pedro y Ayuntamiento de Cimanés de Tejar.

-Toros, Sardonedo, domingo anterior al martes de carnaval.

Rito: todo discurre por las calles de la localidad, el torero simula torear al toro, hasta que aparece una moza y éste corre a cogerla, después la pinta de rojo, como señal de que ha sido toreada. Y así recorren todas las calles del pueblo, donde saben que quedan mozas solteras. Una vez acabado este ritual, vuelven al punto de salida y se da por terminada la celebración con la degustación de un chocolate.

Personajes: toro y torero.

Organizadores: juventud y Junta Vecinal de Sardonedo.

-Jurrus y Birrias, Alija del Infantado, sábado anterior al martes de carnaval

Rito: todos los actos se desarrollan como una obra de teatro, escenificando las hostilidades entre el bien y el mal, encarnado por D. Carnal y D^a. Cuaresma. Los jurrus o paparrachos increpan con sus varas a las personas y se adueñan del castillo. Hay un contraataque reconquistador que encabezan los birrias, seres representantes del bien. La derrota del gran jurru llega por obra de la gran birria, símbolo de la luz y de la primavera.

Personajes: jurrus, birrias, mayorazga, D^a. Cuaresma y mujeres con traje tradicional. Organizador: Asociación del grupo de Coros y Danzas el Hilandón.

-Caretos, Villalfeide, domingo anterior al martes de carnaval.

Rito: en esencia consiste en vestirse lo más feo posible y recorrer el pueblo corriendo, manchando, tiznando y asustando a los vecinos, hasta su reunión de nuevo en la plaza, donde todo el mundo podrá disfrutar de ricas viandas. Aparecen otros personajes como la jirafa (podía ser una gomia), cuya función era poder asustar y dejarse ver ante los vecinos que no salían de sus casas, llegando incluso a las alturas y reclamar los torreznos.

Personajes: caretos, toro, jirafa y vieja.

Organizadores: vecinos de la localidad de Villalfeide.

-Máscaras/Caretos, Correcillas, sábado anterior al martes de carnaval.

Rito: a mediodía salen de la casa del pueblo, arremetiendo con sus escobones contra los espectadores que han salido a la calle. Llevan saquitos para arrojar la cernada y hacen sonar con fuerza sus cencerros. Corren por las calles de la localidad y en menos de media hora regresan a su punto de salida a comer unas sopas de ajo para reponer fuerzas y continuar.

Personajes: caretos, toro y torero.

Organizadores: Asociación Cultural la Huella del Vieyu Camín y Junta Vecinal de Correcillas.

-Zamarrones/Zamarrancos, Riaño, sábado anterior al martes de carnaval.

Rito: los zamarrones, acompañados por la «Mojiganga» compuesta por el resto de los personajes, recorren las calles, golpeando con las vejigas, arrojando ceniza y haciendo ruido con los cencerros y turullos. Se dirigen a la «Choza» para incendiarla y formar una hoguera purificadora. Mientras el fuego la consume, se degusta chocolate y frisuelos, al tiempo que son embestidos por el toro, cubierto por una colcha y montado por la vieja.

Personajes: zamarranco, ciego, vieja, toro, novio, oso, dama antruido y domador.

Organizador: Asociación Cultural Montaña de Vadina.

-Tafarrones, Rodiezmo de la Tercia, 1 de enero.

Rito: el festejo empieza a primeras horas del día, recorriendo las calles de la localidad y haciendo sonar las campanas. Durante el recorrido, escenifican el «parto de la güela», el afeitado de los paisanos por parte del barbero o el inventario de las propinas recibidas que sirven para fiestas y cenas durante la siguiente semana. A la hora de comer, se dirigen a alguna casa del pueblo, nunca a la suya, donde son invitados y para finalizar el baile.

Personajes: tafarrón, tafarrón grande, güela, güelo, barbero, barbera y el mariquita.

Organizadores: vecinos de la localidad.

-Zafarrones, Riello, sábado anterior al martes de carnaval.

Rito: después del encendido de la hoguera, una comitiva, organizada por los mozos y formada por los zafarrones con teas encendidas y el resto de los personajes, recorre las calles haciendo sonar sus cencerros y arrojando ceniza. A su paso, el toro arremete contra el vecindario, principalmente contra las mozas y el torero realiza una simulación de una corrida. Al final, todos vuelven a la hoguera siguiendo allí el festejo. Este es el modelo que ya observó el Padre César Morán (1931: 210-211) en su visita a la zona.

Personajes: zafarrón, torero/novio, toro, ciego, lazarillo, gitanas y oso.

Organizador: Ayuntamiento de Riello.

Como podemos observar, todas y cada una de las manifestaciones culturales presentan una serie de rasgos que homogenizan esta tradición. Así, desde el punto de vista del rito, encontramos elementos comunes como el desorden, las carreras, increpar a los vecinos, el ruido de campanas/cencerros, el lanzamiento de materiales que ensucien, la cuestación, el aguinaldo o la comida comunitaria. Por lo que respecta a los elementos materiales encontramos similitudes en las máscaras utilizadas (formas, tamaños, materiales, etc.), los elementos fustigadores y/o golpeadores y otros secundarios, productos gastronómicos tradicionales para finalizar y agasajar a los asistentes/participantes en el acto. En cuanto a los elementos inmateriales, muchos de ellos presentan expresiones de oralidad, música, danza o representaciones teatrales que comparten similitudes en cuanto a su forma, temática, movimientos y desarrollos. Los personajes también presentan rasgos similares. Así podemos agruparles en tres categorías: los personajes primarios o principales, secundarios o adicionales y otros personajes de reciente creación y que han sido introducidos posteriormente. En cuanto a los personajes primarios nos encontramos con una caracterización parecida y con una apariencia bastante arcaica, aunque con nombres diferentes como zamarrones, campaneiros, campanones, guirrios, zafarrones, maranfallo, tafarrones, remixacos, mantarracos, taramacos, jurrus, gracioso, etc. Es bastante común que estos personajes aparezcan acompañados de otros secundarios que



Figura 2. Algunos de los principales personajes del antruejo leonés. Museo de los Pueblos Leoneses.

les ayudan en su cometido de increpar o de recoger la cuestación/aguinaldo/viandas. Entre ellos destacan galán y galana, madamo y madama, novio y novia, torero, toro, oso, llobu, vieja, ciego y el lazarillo, etc.

Por lo tanto, el antruejo leonés comparte unos elementos materiales e inmateriales para una determinada manifestación tradicional, cuyas raíces se hunden en el mismo sustrato cultural e histórico y que ha llegado, hasta nuestros días, con múltiples adaptaciones y mutaciones propias del devenir de los tiempos⁹.

⁹ Algunas de estas manifestaciones culturales serán incorporadas a nuestro proyecto de puesta en valor y difusión, experimentando con ello un mayor conocimiento y valoración entre el público, en general, y entre la comunidad portadora de la tradición, en particular.

2. LA ETNOGRAFÍA LEONESA Y LOS ORÍGENES DE LA COLECCIÓN MUSEÍSTICA

Siguiendo el esquema de trabajo¹⁰ que se propuso en el proyecto de pervivencia y recuperación del antrujeo leonés, pasamos a explicar el papel que juegan las instituciones públicas encargadas de velar por la conservación y difusión del citado patrimonio, en concreto el Museo de los Pueblos Leoneses y la importancia y trascendencia histórica de la base científica, en la cual se asienta la Etnografía leonesa.

Muchos fueron los que durante los siglos XIX y XX escribieron sobre la riqueza del patrimonio etnográfico de la provincia de León, pero queremos resumirlo haciéndonos eco de unas palabras expuestas por uno de los insignes etnólogos nacionales, Julio Caro Baroja (1976: 67), considerando que el Patrimonio Etnográfico leonés «...es uno de los más ricos y variados de la Península Ibérica y lugar en Europa donde mejor conviven en armonía los elementos de la cultura moderna con los datos del pasado remoto...». Si bien, aún hoy este rico patrimonio está en proceso de incremento de su valoración, con multitud de interpretaciones revisionistas de distinto tipo, pero con la máxima acucian- te de frenar su desaparición, de su adaptación residual a los cambios de función y de frenar la lacra de su expolio y la desidia. Pero también en esta intrahistoria, la multitud de referencias al patrimonio etnográfico leonés que se producen en las tres primeras décadas del siglo XX, marcan todas ellas hitos en su valoración, efectuando la conformación de las primeras colecciones de objetos etnográficos de la cultura tradicional leonesa y de sus primeros estudios específicos.

A pesar de ser una vieja aspiración provincial, la historia de la colección de Patrimonio Etnográfico de la Diputación de León ha tenido una serie de vicisitudes, marcadas por adiciones discontinuas, disquisiciones teóricas diversas, proyectos ideales coyunturales, voluntariedades personalistas en sugerencias, demandas y solicitudes, casi siempre salvadas en cada uno de los momentos acorde con las condiciones propias, y que finalmente han permitido articular hoy día una colección y un proyecto estable en torno al patrimonio etnográfico leonés, en general, y de la colección de la Diputación de León, en particular.

Los orígenes de esta colección se remontan a principios del siglo XX. En 1918, D. Miguel Bravo, miembro de la Comisión de Monumentos, proponía la creación de un museo etnográfico para recoger lo valioso de la cultura tradicional de los pueblos leoneses. A principios de los años 50 se retoma el proyecto, pero no será hasta el patrocinio del empresario leonés D. Ildefonso Fierro Ordóñez, con la financiación de la construcción del Edificio Fierro, cuando exista una posibilidad real de desarrollo. Para la Comisaría Nacio-

¹⁰ Ver gráfico 1.

nal de Extensión Cultural era de gran interés la instalación de una sección de etnografía leonesa, aunque nunca se concretó financiación alguna, por lo que todo quedó en una declaración de intenciones. La idea fue tomando cuerpo de manera definitiva y decidida cuando en 1966 el doctor D. Julio Carro, investigador y miembro de la citada comisión, donó a la Diputación de León su importante colección etnográfica y arqueológica, con la que se quería dotar al futuro museo etnográfico representativo de todas las comarcas leonesas.

A partir de entonces fueron apareciendo nuevas propuestas museográficas basadas en los antecedentes y objetos que custodiaba la Diputación. Así, a partir de 1970 se proyecta crear un parque o zona ajardinada donde se levantarían casas tradicionales leonesas. Será en 1971, cuando se inaugure una pequeña sala que se llamará la sala doctor Julio Carro, donde se exponían un conjunto de piezas etnográficas y arqueológicas de la colección, principalmente de Maragatería, donde realiza sus investigaciones el doctor Carro.

A partir de los años 90, se pretendió dar un nuevo impulso a la colección con la catalogación de nuevo de los fondos, con la adquisición de nuevas colecciones de objetos y la publicación de algunos trabajos de investigación sobre el tema. Será a partir de 1994, cuando la colección etnográfica pasa a depender del Instituto Leonés de Cultura, contando con un nuevo montaje de las salas de exposición permanente, asignación presupuestaria propia, planificación tematizada de la exhibición, organización interna, programas de actividades divulgativas, etc.

2.1. EL MUSEO DE LOS PUEBLOS LEONESES: CUSTODIO DE LA ESENCIA LEONESA

La Diputación Provincial de León emprendió el proyecto de reubicación de la colección de etnografía de la provincia, de la que es titular, en el antiguo convento de San Agustín en Mansilla de las Mulas, actual sede del Museo de los Pueblos Leoneses. Pretende ser ésta una institución museográfica de ámbito provincial, que muestre la riqueza de la cultura tradicional y la difunda por la provincia y fuera de ella.

Para esta empresa ha contado con la cesión del solar del antiguo convento por parte del Ayuntamiento de Mansilla de las Mulas y con la colección que custodia el Instituto Leonés de Cultura, que cuenta con más de 9.000 piezas de distinta tipología provenientes de diversos fondos, colecciones, donaciones, adquisiciones y depósitos, distribuidas entre la exposición permanente, los almacenes, las exposiciones temporales, las cesiones y depósitos.



Figura 3. Fachada principal del Museo de los Pueblos Leoneses.

El proyecto del nuevo edificio se debe al arquitecto D. Mariano Díez Sáenz de Miera y comprende una superficie construida de 4.490 metros y una superficie útil total de 3.504 metros.

El edificio se adapta a los restos arqueológicos del edificio preexistente y se articula en un espacio de planta de tendencia cuadrangular en torno a un patio central, planta baja y dos pisos, con un amplio sótano almacén, salas de conservación, restauración, administración, biblioteca y con un vestíbulo que da paso a la antigua iglesia y a la capilla funeraria de los señores de Villafañe.

La exposición de sus fondos está distribuida en áreas temáticas a través de tres plantas. En la principal se desarrolla la introducción al territorio, paisajes, tipos humanos, identidad y diversidad de la cultura tradicional leonesa completada con las grandes áreas de la agricultura, la arquitectura tradicional y el transporte, con una pequeña sección homenaje a Mansilla de las Mulas. La primera planta alberga la cultura material relacionada con la producción y distribución de materias y productos, reflejando los oficios y las actividades artesanas tales como la alfarería, textiles, cestería y cordelería, forja, carpintería y mueble popular, completada con otras actividades como la viticultura y enología, la ganadería y cultura pastoril, el comercio y la caza, pesca y recolección. La segunda planta está dedicada a las manifestaciones antropológicas relacionadas con el ciclo vital, festivo, literatura y religiosidad popular, completadas con la indumentaria

y la joyería popular, la farmacopea y albeitería, la etnomusicología, el arte popular o etnográfico y las representaciones del gobierno del común. Es en esta zona donde se sitúa el apartado relacionado con el antruevo leonés en las diferentes comarcas leonesas.

2.2. EL MUSEO DE LOS PUEBLOS LEONESES: DIFUSOR DE LA ESENCIA LEONESA

Dentro de las áreas de trabajo que conforman la organización interna del museo, nuestro proyecto se incardina en el área de conservación y en el área de difusión, estableciendo una organización del trabajo interna en cada una de ellas a través de una serie de programas de actuación de diversa índole, con los que pretende potenciar la revitalización y divulgación del patrimonio etnográfico leonés desde la colección institucional propia.

En el área de conservación, nuestro proyecto se asentó sobre el pilar del programa denominado últimas donaciones que recoge las últimas incorporaciones que se han producido en la colección del museo mediante donación o depósito y representa, no solo la plasmación del arraigo de los valores patrimoniales tradicionales etnográficos entre los leoneses, sino que también refleja la voluntad de su conservación, y una de las formas de garantizar la transparencia de la transacción pública, y su reversión social. Se trata de una acción que tiene por objeto promover la conservación del patrimonio etnográfico leonés auspiciando las donaciones o depósitos de aquellos objetos y manifestaciones ligadas a la cultura tradicional y popular que no puedan ser atendidos por sus propietarios, y tengan a bien decidir sobre su donación o depósito a la institución museística, a la vez que efectuar el agradecimiento y reconocimiento público por parte de la Diputación de León a los donantes por permitir y favorecer el disfrute conjunto y general no solo de los objetos etnográficos sino también de las historias de vida asociadas, como prueba de la memoria histórica y de la diversidad identitaria leonesa que engrandece y ejemplifica su cultura tradicional. Los objetos y colecciones adscritos a este programa, pasan a formar parte de los fondos de la colección del Museo de los Pueblos Leoneses, como fondos públicos de la Diputación de León que cuida, investiga, exhibe y difunde mediante el museo, garantizando de esta forma su conservación para las generaciones futuras.

En el área de difusión, nuestro proyecto también asumió el programa pieza del mes que se renueva con una periodicidad mensual, y que trata de actuar como actividad complementaria de la función educativa del museo y cuyo objetivo es profundizar en el conocimiento etnológico, histórico, artístico y material de piezas singulares y significativas de la colección permanente del Museo de los Pueblos Leoneses a pie de ellas, siendo el investigador o artesano mediador directo del objeto con el visitante, comunicándolos de manera accesible y cercana a las personas interesadas en ahondar en as-

pectos de la identidad cultural leonesa añadiendo la interactividad con el público como valor añadido complementario. Es por ello que la programación está abierta no solo a las especialidades de los investigadores, sino incluso a las sugerencias y necesidades detectadas en los visitantes, sirviendo tanto las redes sociales, así como el libro de visitas para recoger todas aquellas sugerencias al respecto, o incluso comentarios y vivencias que aporten y engrandezcan el conocimiento que sobre los particulares contamos en el museo para transmitirlos al completo de la comunidad. Este programa se desarrolla en formato de comunicación por personal investigador y especialista tanto del propio museo como colaboradores en las materias tratadas, tanto a nivel de investigación, documentación, restauración e incluso difusión, realizándose de manera programada de forma mensual en las áreas y salas que albergan los objetos en cuestión según la programación del museo.

Por último, y como forma de difusión de conocimientos entre el público infantil y juvenil, nuestro proyecto se asentó en el Plan de Didáctica del Museo de los Pueblos Leoneses y, dentro de éste, en el programa de talleres didácticos. Este programa se desarrolla en base a una visita general al museo o una visita específica y tematizada a algunas de las áreas que lo conforman para, posteriormente, realizar un taller didáctico, donde los alumnos pondrán en práctica lo aprendido durante la misma. Estos talleres están conformados, en primer lugar, por un cuaderno del profesor que se envía al centro con información sobre el taller elegido para que se pueda trabajar con anterioridad con los alumnos en el aula el tema elegido. En segundo lugar, por una ficha técnica de realización del citado taller. Por último, se completa con un cuadernillo didáctico que debe cumplimentar el alumno y, de esta forma, reforzar lo aprendido en la visita. Para una mayor difusión del museo y de los contenidos que alberga, este programa está enmarcado en un convenio de colaboración establecido entre la Diputación Provincial de León a través de su organismo autónomo de gestión, el Instituto Leonés de Cultura, y la Dirección Provincial de Educación de la Junta de Castilla y León. La intención es organizar «una serie de actividades en la provincia a fin de acercar a los escolares al patrimonio histórico y cultura tradicional provincial» mediante la realización de visitas por parte de los centros educativos de la provincia a los museos y monumentos abiertos al público dependientes o gestionados por la Diputación Provincial de León, entre ellos el citado museo. Por su parte, el Museo de los Pueblos Leoneses materializa el compromiso del Instituto Leonés de Cultura de facilitar el acceso de los grupos de escolares de los centros educativos pertenecientes a la Dirección Provincial de Educación que se incorporen al «programa aulas y museo» y eximir del abono de la tasa correspondiente, disponiendo de forma gratuita el servicio de visita guiada y facilitando todo aquel material, informativo, didáctico o lúdico que pudiera ser elaborado, al igual que una serie de talleres didácticos que complementen la visita.



Figura 4. Zona expositiva del antruejo leonés dentro del área del ciclo festivo de la exposición permanente del Museo de los Pueblos Leoneses.

3. EL ASOCIACIONISMO LEONÉS Y LA CULTURA TRADICIONAL

Continuando con el esquema de trabajo¹¹ que se propuso en el proyecto de pervivencia y recuperación del antruejo leonés, nos centramos en el último de sus pilares, la participación ciudadana como elemento clave para la conformación, conservación y difusión del patrimonio cultural, es decir, la comunidad portadora.

El ser humano siempre ha mostrado un especial interés por el conocimiento y recuperación de su esencia cultural pasada, como base explicativa de su ámbito socio-cultural presente y como forma de proyección social hacia el futuro. En este empeño por la recuperación de la herencia de sus antepasados, el ser humano actúa de forma individual o de forma colectiva, dotándose, en muchas ocasiones, de una serie de instrumentos entre los que destaca el asociacionismo, es decir, un grupo de personas, movidas por un interés común de conocimiento del pasado, deciden dar el paso para la creación de un ámbito cultural colectivo que se pone al servicio de la rehabilitación y recuperación de una tradición ancestral con el objetivo final de su perdurabilidad en el tiempo.

11 Ver gráfico 1.

Aquella contundente frase en la que se reconocía a la provincia de León como fiel custodio de la esencia de culturas pretéritas (Caro Baroja, 1976: 67), sigue hoy día con total validez y se debe, en gran medida, al esfuerzo de recuperación que desde siempre se ha venido desarrollando, tanto a nivel científico como divulgativo y, especialmente, en las últimas décadas, por parte de la sociedad civil a nivel individual u organizada en múltiples asociaciones de ámbito local y rural, con una temática relacionada con el patrimonio-cultural y con un importante componente identitario.

Una de las primeras características presentes en este tipo de asociacionismo, es que son movimientos locales y rurales, que nacen en el propio seno de la comunidad portadora como forma de reivindicarse ante una sociedad globalizada, donde es importante potenciar lo diferente como rasgo identitario. Con escasos recursos, pero con muchas ganas y entusiasmo, son capaces de difundir el patrimonio-cultural de una manera muy destacada, imprimiendo unas características de cercanía, participación y conocimiento directo de la materia que conecta de una forma más profunda con la sociedad del entorno.

Si analizamos el ámbito competencial que está presente en este tipo de asociaciones, nos encontramos con el concepto de patrimonio-cultural, que si lo analizamos nos puede dar una de las claves que subyacen en la creación de este tipo de asociacionismo. Si consideramos que el patrimonio cultural es una construcción social, por lo tanto, no natural ni universal, entonces estamos reconociendo que es un artificio ideado por alguien en algún momento con unos determinados objetivos. Activar un repertorio patrimonial-cultural es seleccionar unos referentes para que se constituyan en símbolos de una identidad colectiva (Prats, 2004:32). Por ello, el patrimonio cultural remite a una experiencia grupal, es decir, es el conjunto de bienes materiales, sociales e ideacionales que se transmite de generación en generación e identifica a unos individuos frente a otras realidades sociales (Marcos, 2004:930). De este modo, si unimos ambos discursos se puede inferir que el patrimonio como conjunto de referentes identitarios es una construcción social encaminada a la legitimación del grupo, todo ello encauzado y promovido de una determinada manera con el objetivo de generar una identidad comunitaria. Por todo ello, la importancia del movimiento asociacionista a nivel patrimonio-cultural, y en concreto del ámbito de la cultura tradicional, es muy destacado en la provincia de León, siendo numerosas las asociaciones culturales que tienen entre sus fines más destacados la salvaguarda del patrimonio cultural tradicional. A tal punto de especialización llega el asociacionismo cultural leonés, que existen varias asociaciones cuyo objetivo principal y único está relacionado con el antrujeo, como la Asociación Cultural de Toros y Guirrios de Velilla de la Reina y Asociación Cultural Guirrios y Madamas de Llamas de la Ribera.

Pero, no solo éstas sino otras muchas que se encargan de diversos ámbitos culturales y que han encontrado en el antrujeo un punto de unión, investigación y difusión cultural.

El asociacionismo leonés de componente patrimonial-cultural está ligado a la identidad, en palabras de Javier Marcos (2004:929) «los lugares de la memoria». Son las comunidades donde se produce este asociacionismo donde se valoriza y selecciona el elemento cultural que simbolizará su identidad, en este caso, de manera específica el antrujeo, ya que en la mayor parte de los casos esta identidad viene relacionada con la cultura tradicional, en palabras de Marcos (2004:927) «la tradición, el pasado vivo en el presente, remite a la identidad de los grupos sociales». Ese pasado vivo en el presente es el que hace que la tradición evolucione y se adapte, siendo la comunidad quien construye y festeja la tradición, que, en muchos casos, se construye y se festeja a partir de la tradición diferenciada de unos grupos sociales respecto de otros. Además del concepto de identidad, este otro aspecto también está muy presente en el asociacionismo leonés.

En este contexto de multiplicidad de asociaciones de tipo patrimonial y cultural, en la provincia de León ha aparecido un nuevo fenómeno de organización social con la creación de entidades superiores, principalmente de ámbito provincial, que engloban y aúnan las diferentes asociaciones locales que tienen un mismo ámbito de actuación y unos fines muy concretos y definidos ligados al mismo. Aparece así, la Federación de Antrujeos Reino de León, organización sin ánimo de lucro que engloba a buena parte del movimiento asociativo leonés que tiene entre sus objetivos la recuperación y revaloración de las mascaradas leonesas. Esta organización se ha convertido en una entidad que coordina y pone en contacto al resto de asociaciones de ámbito local. Este tipo de organizaciones unificadoras de un mismo sentir destacan por ser un modelo de socialización de las gentes de diferentes comarcas leonesas cuyo nexo de unión es el antrujeo, que se exhibe en sus lugares de origen y en otras zonas de la provincia y de fuera de ella. Una socialización de la que van surgiendo nuevos modos de interacción, lugares de encuentro entorno a la misma identidad que agrupa a gentes y poblaciones distintas y que marca el devenir de estos movimientos sociales, locales, rurales e identitarios.

4. LA INSTITUCIÓN PÚBLICA Y LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA EN LA CONFORMACIÓN Y DIFUSIÓN DEL ANTRUEJO LEONÉS

De entre todas las actuaciones que realiza el citado museo, se encuentra la puesta en valor y recuperación del rico patrimonio antropológico que atesora la provincia de León, a través de los diferentes instrumentos con los que está dotada una institución de este tipo. Siguiendo con aquella pregunta que nos hacíamos al principio de este artículo, sobre la existencia o no de algo nuevo en las investigaciones teóricas relacionado con

la máscara, el carnaval o el antruejo que aún no se hubieran expuesto, y llegando a la conclusión de que pocas cosas nuevas se podían añadir ya, creímos que había llegado la hora de dar una vuelta más de tuerca a este tema, introduciendo un cambio de perspectiva en las nuevas formas de actuar cuando se trata del estudio del patrimonio cultural tradicional, con la introducción de nuevos planteamientos que fueran más sugestivos para el público en general, donde las comunidades portadoras fueran las principales protagonistas y el Museo de los Pueblos Leoneses el mediador en la recuperación y difusión del antruejo leonés.

De esta forma, comenzamos en el Museo de los Pueblos Leoneses con un proyecto cultural novedoso de mantenimiento y recuperación del antruejo leonés, el cual, parte de unas premisas muy sencillas y claras, centradas, en primer lugar, en el conocimiento científico que tenemos actualmente sobre el tema en cuestión¹², sintetizándolo para transmitirlo, enseñarlo, difundirlo, etc., de una manera clara y accesible para el público en general; en segundo lugar, en la puesta en valor de los recursos materiales e inmateriales con lo que cuenta la propia institución museística, y a los que se añaden otros factores que complementan y engrandecen el mismo¹³ y, en tercer lugar, en la presencia de la sociedad civil a través de un grupo de asociaciones¹⁴ que constituye el pilar fundamental donde se asienta el proyecto.

El objetivo principal es, por un lado, el de profundizar en el conocimiento material e inmaterial de los elementos destacados del antruejo leonés a través de piezas singulares y significativas de la colección del Museo de los Pueblos Leoneses, que fueron donadas a esta institución a medida que se fueron recuperando por parte de las diferentes localidades de la provincia y, por otro lado, la puesta en valor y reconocimiento social de las citadas manifestaciones culturales, con la finalidad de favorecer su pervivencia o, en su defecto, contribuir a su recuperación para el disfrute de futuras generaciones. El ámbito de actuación geográfico se circunscribe a la provincia de León, y socio-cultural, al mundo rural.

De esta forma, nuestro proyecto se asentó sobre la base de tres pilares de actuación:

1. La máscara y el antruejo: en todo proyecto cultural, el conocimiento científico de los elementos, objetos, etc. que forman parte del eje central del mismo, se constituye como el trabajo previo a cualquier otro tipo de acción que conlleve su desarrollo. Pero en nuestro caso, ese conocimiento pasaba, no tanto por la investigación científica, sino

12 Aspectos todos ellos que ya hemos esbozado de manera muy sintetizada en el apartado número 1 de este texto.

13 Aspectos todos ellos que ya hemos analizado en el apartado número 2.1 y 2.2 de este texto.

14 Aspectos todos ellos que ya hemos analizado en el apartado número 3 de este texto.

por la recopilación de lo ya expuesto por otros investigadores y estudiosos. Nuestro objetivo no iba a ser realizar nuevos descubrimientos científicos, sino la difusión y el mantenimiento y/o la recuperación de la tradición.

2. Las instituciones públicas: en este apartado cobra especial importancia el Museo de los Pueblos Leoneses dependiente del Instituto Leonés de Cultura y de la Diputación de León. Esta institución se convierte en un elemento mediador y/o facilitador entre la tradición y la sociedad y, a la vez y más relevante todavía, difusor de la misma entre los diferentes estratos sociales.

3. La sociedad: en concreto las comunidades portadoras de la tradición se convierten en el sustento fundamental del proyecto y, en concreto, analizaremos un componente que es transversal a toda la comunidad como es el asociacionismo de tipo cultural presente en un amplio espectro del mundo rural leonés y que, en la actualidad, es uno de los responsables de la pervivencia, en unos casos, y de la recuperación, en otros, de buena parte de nuestra cultura tradicional en general y del antruejo en particular.

La institución museística jugó un papel importante en el desarrollo de nuestro proyecto, que pasó a convertirse en una actuación multidisciplinar y multidepartamental, implicando a varias personas, recursos e instalaciones del Museo de los Pueblos Leoneses. Así, actuamos a través del área de conservación y del área de difusión, pero siempre teniendo como eje principal la colección etnográfica relativa al antruejo leonés que posee el citado museo. Desde el área de conservación, pronto nos dimos cuenta de las lagunas y debilidades que presentaba la colección en la temática del antruejo, aspecto éste que no se podía concebir, cuando esta tradición es una de las más destacadas y originales de la provincia de León. La exigua representatividad de las diferentes comarcas leoneses, la escasez de piezas testigo, los escasos documentos y estudios sobre las mismas, etc. hacían que la colección presentase una serie de lagunas que la hacían incompleta y poco representativa en esa temática. Este hecho, originaba una serie de debilidades en el discurso expositivo general del museo, en la representatividad comarcal, en el estudio científico, etc. que hacían imposible tener un conocimiento mayor del tema y, por lo tanto, impedía una mayor difusión entre el público general, quedando circunscrito a un grupo de estudiosos que lo habían investigado. Otra de las premisas que tuvimos en cuenta en nuestro proyecto, fue la de utilizar los recursos con los que contaba el museo, por ello, desde este área de actuación, trabajamos con uno de los programas que llevaba implantado desde la apertura del mismo, el programa de últimas donaciones¹⁵, aunque modificando y añadiendo algunos aspectos que dotaban a este programa de:

15 Aspectos todos ellos que ya hemos analizado en el apartado número 2.2 de este texto.

- una mayor participación social, acudiendo al asociacionismo, ayuntamientos, juntas vecinales, etc. donde el grupo social estuviese representado.
- un acercamiento a la comunidad, implicando en el proceso de la donación, presentación e instalación en el museo a la comunidad portadora y ejecutora de la tradición.
- una difusión inmediata, con la colocación de la donación en el área correspondiente de la exposición permanente del museo, habilitando para ello las infraestructuras necesarias.

Por otro lado, nos dimos cuenta de que la puesta en valor del patrimonio pasaba por la difusión del mismo entre el público en general. Pero a la vez entendimos que para nuestro proyecto esa difusión debía reunir una serie de características que la hicieran ser clara y concisa, amena y cercana y participativa con aquellas personas portadoras de la tradición. En definitiva, que la trasmisión y divulgación se llevase a cabo de forma conjunta entre el museo y la comunidad portadora, hecho que nos llevó a tener que modificar algunos de los parámetros que se venían aplicando dentro del área de difusión del museo para adaptarlos a nuestros nuevos objetivos. La realidad con la que partíamos era de una escasa difusión acerca del tema en cuestión, que había originado entre el público un deficitario conocimiento del mismo, fuera de los círculos portadores, y unas interpretaciones erróneas y muy alejadas de la tradición que la habían distorsionado. Se necesitaba atajar este problema teniendo presente las premisas anteriormente citadas. Para ello, utilizamos dos programas de actividades que ya estaban implantados en el museo, el programa de pieza del mes de contenido más científico, pero a la vez participativo e interactivo, donde el público asistente puede conocer de primera mano la tradición e interactuar con sus portadores; y el programa de talleres didácticos¹⁶, de carácter más pedagógico y dirigido al público infantil y juvenil, que será el garante de la pervivencia de la tradición. Ambos programas están destinados a difundir el patrimonio de forma pedagógica, clara y amena, pero con rigor científico y técnico.

Con todo lo expuesto anteriormente nace una nueva propuesta de intervención, difusión y valorización del patrimonio cultural, un proyecto que viene a poner la tradición y la comunidad portadora en el centro de la actuación museística, y donde el trabajo de campo es una parte importante del mismo y esencial para conseguir los resultados esperados. De este modo, desde el museo se comienza con unas salidas de campo, manteniendo relación con múltiples actores sociales que nos informan del antruejo leonés desde diferentes puntos de vista. Una vez establecida la relación con el/los actor/es prin-

16 Aspectos todos ellos que ya hemos analizado en el apartado número 2.2 de este texto.

cipal/es en cada caso, se acuerda una donación al museo de algún personaje relevante de su antruejo, el cual pasará a formar parte de la exposición permanente del mismo mediante la implementación de los elementos museográficos específicos. Todo ello amparado bajo el programa de últimas donaciones, cuya actuación final es la incorporación de la pieza a la exposición permanente y la presentación pública de la misma por parte de la comunidad, para lo que se organiza un acto social al que acuden un nutrido grupo de sus representantes.

El siguiente paso sería la difusión social y científica de la donación, para lo cual utilizamos el programa pieza del mes. Así, cada mes de febrero destacamos como pieza relevante la donación efectuada por la cita comunidad y relacionada con el antruejo de esa localidad. Se fija un día donde un investigador, que a la vez es actor de la tradición, comparte con el público asistente los conocimientos relativos a la misma de una manera cercana, amena e interactiva. De esta manera, conseguimos establecer un diálogo entre la pieza, la tradición, los actores y la sociedad que enriquece el conocimiento, ayuda a valorar la tradición y la difunde de manera más eficaz entre el público. A ese acto se invita a todas las personas de la localidad que son protagonistas y colaboran con la realización del mismo, convirtiendo la actividad en un reconocimiento social a todos esos individuos que cuidan de la tradición. Toda esta actividad tiene una gran input publicitario y repercusión mediática en los medios de comunicación tradicionales (periódico y prensa) y redes sociales (blog y redes institucionales), lo que hace que su difusión y conocimiento sea muy destacado entre el público, lo que afianza ese sentimiento de orgullo en la comunidad por mantener la tradición, difunde su conocimiento entre aquellas personas que la desconocían y, todo ello, hace que el antruejo leonés permanezca vivo en la sociedad.

En este paso de la difusión, también utilizamos el programa de talleres didácticos enfocados, principalmente, al público infantil y juvenil. Dentro del citado programa se han introducido una serie de actividades didácticas, que introducen al alumno en el conocimiento del antruejo leonés desde una óptica amena y divertida, pero a la vez rigurosa. Después de una visita temática al área del antruejo leonés, donde se explican de forma teórica las principales características y pormenores del asunto, se realiza un taller didáctico denominado Enmáscarate, donde se pone en práctica lo aprendido con anterioridad. Se han planteado diversos tipos de talleres, entre los que destacan aquellos en los que se ha elaborado una máscara característica, los que se ha realizado algún tipo de estructura para esa máscara, por ejemplo, un marco expositivo, y los que se ha plasmado el antruejo en otros elementos de uso cotidiano, por ejemplo, en un llavero. El objetivo es utilizar, por un lado, los recursos disponibles en el siglo XXI y los que nos facilita el

museo y, por otro, la plasticidad y materialidad que nos proporciona esta tradición, para hacerla atractiva a las nuevas generaciones.

En definitiva, esta nueva propuesta parte del aprovechamiento de los elementos de todo tipo (didácticos, infraestructuras, difusión, colección, etc.) disponibles en el Museo de los Pueblos Leoneses, pero utilizándolos de manera diferente, donde la implicación de la comunidad portadora de la tradición se convierte en el eje fundamental de cualquier actividad relacionada con el tema. De esta manera, se crea una simbiosis que beneficia a los tres actores fundamentales del proyecto: tradición (antruejo), museo y comunidad.

año 2007, D. Antonio Suárez Fuertes, como vicepresidente de la Asociación Cultural de Guirrios y Madamas de Llamas de la Ribera, realizó la donación al, por entonces, Museo Etnográfico Provincial de León, actual Museo de los Pueblos Leoneses, de los elementos que componían el guirrio de la citada localidad, como uno de los personajes principales del antruejo tradicional de aquella zona, destacando piezas como la máscara, el calzón, las abarcas de piel de vaca, cinturón de esquilones y tenazas.

Entre los años 2010 y 2011 es el momento de iniciación efectiva del proyecto, con la realización de una conferencia que constituye el punto de partida y la base sobre la que se asentará la puesta en práctica del citado proyecto. En esta ocasión, será el etnógrafo leonés D. Joaquín Alonso, tan relacionado con el museo puesto que a él se deben algunas de las propuestas museográficas de montaje de la colección permanente del mismo, el que disertó sobre el carnaval tradicional leonés, antruejo, antruido, antroido, entroido, antroxu, endroido, etc., sus personajes principales, guirrios, zafarrones, zamarrones, etc., su particular morfología y cometido que le convierten en el protagonista, de forma individual o en grupo, de las mascaradas de invierno y del antroido, en el que actúa como conductor de la carnavalada. De contenido semejante pero con distintos fines están los fachas de Sobrado, los juanillos de castroalbón, los campanotes de Cabrera, los maranfallo de Burbia, los guirrios de Llamas de la Ribera, Velilla de la Reina o Alcoba de la Ribera, etc. y los personajes secundarios que les acompañan como las gomias, tararas, gitanos, madamas, madamitos, caretones, toros, toreros, jurrus, damas, ciegos, viejas, rositas, mulas, burros, osos, etc., cada uno con su representatividad y atuendo, cada uno con su imprescindible presencia a la hora de correr el carnaval en las diferentes localidades.

Con esta actividad de carácter introductorio que nos sirvió para un mayor y mejor conocimiento del objeto, se daba inicio a nuestro proyecto que continuó con la puesta en valor del antruejo de la zona de Omaña. A través del programa de últimas donaciones recibimos la donación, por parte del Ayuntamiento de Riello, de uno de los personajes del antruejo omañés, el zafarrón, que fue vestido por uno de los mozos de la localidad de Riello. Consta de unos pantalones y camisa blancos y amplios, que casi le llegaba hasta las rodillas, una pelliza de cordero sobre la blusa y, cubriendo las piernas, unos calcetines de punto, escarpines altos y forros de piel de cordero. Cubrían su rostro con diabólicas caretas de cartón o piel y, atados a la cintura y colgando por detrás, portaban cencerros que constantemente sonaban al andar.

En el año 2012, continuamos con la puesta en valor del antruejo omañés con dos actuaciones que consistieron en la ampliación del área del ciclo festivo, con la incorporación a la exposición permanente del traje de zafarrón donado con anterioridad, y con una conferencia realizada a través del programa pieza del mes que llevó a cabo D.

MUSEO DE LOS PUEBLOS LEONESES & ASOCIACIONISMO

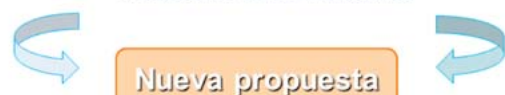


Gráfico 2. Agentes participantes en el proyecto cultural. Elaboración propia.

4.1. EJEMPLOS DE RECUPERACIÓN, PERVIVENCIA Y PUESTA EN VALOR DE LA TRADICIÓN

Nuestro proyecto comenzó su andadura a partir del año 2010 bajo los parámetros y realidades expuestas con anterioridad. La colección etnográfica de la Diputación de León que arranca a finales de los años 60 del siglo XX, no será hasta los años 2007-2008, momento en el que se llevó a cabo el nuevo proyecto museístico en la localidad de Mansilla de las Mulas, cuando se comience con la incorporación a la citada colección de las primeras piezas relacionadas con el antruejo leonés. En concreto, en noviembre del

Manuel Rodríguez, alcalde de Riello y donante, en su caso, del personaje con el que cuenta el museo. Esta manifestación cultural omañesa, ha sido descrita e interpretada por antropólogos, etnógrafos, lingüistas, etnomusicólogos y entusiastas como el padre César Morán (1931), Concha Casado (2008), Joaquín Alonso (2022), Héctor-Luis Suárez, (2005), David Gustavo López (2008) y otros muchos. A los zafarrones se les unían otros personajes simbólicos tanto animalizados como el toro, la mula ciega e incluso el jatin o la vaca u otros antropizados como el abanderado, torero, ciego, lazarillo o gitanos, componiendo una desarticulada procesión, comparsa, desfile o danza de representación, cuestación y catarsis anímica únicamente propia de los excesos concentrados entre el jueves anterior al martes de carnaval y el sábado posterior al mismo.

El año 2013 fue un momento de puesta en valor de un antruejo leonés que, aunque no había desaparecido, necesitaba una difusión y un reconocimiento por parte de la sociedad. Así, durante ese año nos centramos en el antruejo de Alija del Infantado, mediante la utilización del programa de últimas donaciones con la incorporación a la colección de Diputación de León de un nuevo personaje, el jurru, que fue donado por el Ayuntamiento de Alija del Infantado. El personaje consta de una vestimenta completa compuesta por una careta realizada con corteza de árbol, crin de caballo y vacuno y policromada en color oscuro, pañuelo de cabeza blanco colocado en la parte trasera de la misma, camisa blanca de manga larga, pantalón o calzón blanco, polainas de piel y atadas con cuero, calcetín blanco, zapatillas blancas de esparto, fajín rojo colocado por encima de la camisa, guantes blancos, cinturón de cuero con esquilas atado a la cintura y tenazas de madera. Con esta donación se amplió el área del ciclo festivo mediante la incorporación a la exposición permanente de la citada pieza.

Además, se realizó una conferencia a través del programa pieza del mes donde pudimos analizar las características y significados del propio personaje y la acción de «jurrar», de la mano de sus representantes institucionales, D. Matías-Luis Gómez-Villaboa Mielgo, alcalde de Alija y D. Victoriano Villar, teniente de alcalde. Por último, se llevó a cabo una representación de la lucha de birrias y jurrus en directo, escenificando la lucha del bien contra el mal (similar a Doña Cuaresma contra Don Carnal). Todo ello, como elemento común y a la vez propio de reivindicación de una de las formas y manifestaciones del mismo tipo, que a lo largo de la provincia proponen la acción de «correr el carnaval», y que aún reside en la memoria colectiva, donde sus improvisados y desinteresados actores e intérpretes incentivan en niños, jóvenes y público en general que, con su presencia y participación, justifican y potencian su pervivencia y recuperación, y por ello su valoración patrimonial.

Continuamos en el año 2014 con la recuperación del antruido de Riaño con la donación de uno de sus personajes, el zamarrón, que constaba de una vestimenta completa

que, según nuestro informante, D. Constancio Rodríguez, de 99 años de edad y natural de Pedrosa del Rey, estaba compuesto por una máscara, camisa de lino, correas de cuero cruzadas al pecho, con cencerros, piles de cabra cubriendo el pecho y la espalda, pantalón bombacho negro, calcetines de lana, polainas de piel de cordero y zapatillas de fieltro de cuadros, madreñas, palo y zambomba. En la mano llevan la zambomba o vejiga de cerdo inflada, para golpear a los viandantes. Estas prendas se utilizaron hasta el año 1925, última vez en el que se celebró el antruido.

Por otro lado, se realizó una conferencia a través del programa pieza del mes donde presentamos el carnaval de la montaña oriental leonesa, denominado como antruido, y el personaje del zamarrón. Existe constancia de su existencia en la memoria de la zona desde al menos principios del siglo XX, en lugares de la comarca como Siero de la Reina, Burón, La Puerta, Horcadas, Carande, Tejerina, Anciles, Las Salas, y pueblos ya desaparecidos como Pedrosa del Rey, si bien declina su existencia a partir de mediados del siglo y prácticamente desaparece hacia los años 60 debido a la prohibición en aumento por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas de la mascarada, que va dejando paso solo



Figura 5. Participantes en la actividad pieza del mes. Foto: Toño Ceballos.

al disfraz. Pero, es ya a inicios del siglo XXI cuando se produce la tan ansiada recuperación, en este lugar de la mano de la Asociación Cultural Montaña de Vadinia, para ir recuperando no solo los zamarrones, sino el resto de personajes asociados a la manifestación, denominados la Mojiganga, y favorecer su reintroducción en el resto de los pueblos de la comarca, con el tradicional «correr el antruido», junto al resto de personajes: vieja, oso, dama de antruido, ciego, preñada, herrero, soguero, caballo, toro y torero, etc.

A lo largo de estos primeros años de ejecución del proyecto, nos dimos cuenta de la importante aceptación que este tipo de tradiciones tenían entre la población infantil y juvenil y entendimos que, llegar a ese segmento de público, era una premisa fundamental para asegurarnos una continuación de la tradición. Éste es un tema que, debido a las características intrínsecas del mismo: actuación colorido, vistosidad, interacción, plasticidad, etc., da pie a introducir infinidad de propuestas que son muy sugestivas para este tipo de público. De este modo, a partir del año 2015 introdujimos alguna modificación en el diseño del plan de didáctica del Museo de los Pueblos Leoneses, en concreto, en el subapartado de talleres didácticos con la incorporación de un nuevo taller didáctico titulado Enmascárate, cuyo objetivo principal es el descubrimiento de los personajes mascarados, tales como guirrios, birrias, jurrus, zamarrones, zafarrones, madamas, toros, etc. de las diferentes representaciones del antruejo en la provincia de León, convirtiendo a los niños en creadores de uno de ellos, que, en el caso de ese año, fue el guirrio de Velilla de la Reina. Por tanto, este taller se trata a su vez de una invitación didáctica a preparar el «correr el antruejo», a pasear por la antigua y actual festividad del carnaval, formando parte de él, participando en mantener de manera activa una de nuestras tradiciones más ancestrales. Todo ello, despertando la creatividad de los niños, e incentivando que cada uno de ellos realice una propuesta de máscara distinta. Porque eso fue y sigue siendo el carnaval: creatividad, espontaneidad, inversión y diversión. La actividad se desarrolló en dos fases, una primera en la que se realizó una visita al área dedicada al antruejo, donde se llevó a cabo una breve y sintetizada explicación global del tema a tratar, viendo a su vez en la sala diferentes ejemplos de personajes típicos. Seguidamente, se proporcionaron los materiales necesarios para la realización de una máscara de guirrio, en la cual, se colocaron los elementos más significativos de la misma que la hacen diferente del resto.

Continuamos, en el año 2016, retomando los dos programas que se convirtieron en eje central del proyecto, el programa de últimas donaciones y el de pieza del mes. Así, en febrero de ese año se realizó un homenaje a los ritos de invierno que aún hoy se realizan por toda la geografía provincial relacionados con el solsticio de invierno o la navidad, con la disertación sobre una máscara de la localidad de Pozos, pueblo situado en la comarca leonesa de Cabrera, que la Asociación Cultural Trimuella junto con la Asociación Sociocultural y Deportiva de Pozos de Cabrera donaron ese año al museo. En

la zona de Cabrera, al igual que en el resto de lugares, los orígenes de las mascaradas los encontramos en diversos ritos relacionados con la naturaleza. Su finalidad era traer la fertilidad a los campos, a los animales y a las propias comunidades campesinas. Se utilizan para ello personajes enmascarados acompañados de cencerros, esquilas, campanones, campanillas, etc. Asimismo, suelen acompañarse de instrumentos fustigadores como tijeras, tenazas articuladas, tridentes, vejigas hinchadas etc. Una de estas mascaradas de invierno es el campanón de la localidad leonesa de Pozos, en la comarca de Cabrera, y fue D. Iván Martínez Lobo, quien nos acercó a este rito ancestral. Nos habló de otras mascaradas de Cabrera que se mantuvieron hasta bien entrados los años ochenta del siglo pasado, como fueron los campaneiros de Manzaneda, los campanones de Quintanilla y los mantarracos de La Baña, así como de otras como la de la localidad de La Cuesta donde se recuperaron el año 2015, después de cincuenta años en el olvido. En casi todas las localidades de Cabrera, entre finales y principios de cada año, aparecían este tipo de personajes propiciatorios y benefactores, corriendo por las calles, con cencerros colgando, entiznando, atronando y golpeando con los rostros cubiertos con máscaras terroríficas. Son genéricamente conocidos como "demonios", y específicamente habilitados en esta comarca como campanones, campaneiros, farramacos, remixacos, etc. acompañados por otros seres zoomórficos y personajes modernos, más o menos conocidos y añadidos a éstos en los últimos años, para facilitar la comedia y el relato de historias.

En vista de la buena acogida que tuvieron estas primeras acciones didácticas, entre los años 2016 y 2017, decidimos ir un poco más allá e introducimos el taller didáctico Enmascárate en la oferta de talleres que el Museo de los Pueblos Leoneses organiza para los centros escolares de Educación Primaria y Secundaria dentro del convenio Aulas y Museo firmado entre la Diputación Provincial de León, a través de su organismo autónomo de gestión, el Instituto Leonés de Cultura, y la Dirección Provincial de Educación de la Junta de Castilla y León. Para ello, se elaboraron una serie de documentos, entre los que destacan, una ficha técnica de realización del taller, un cuaderno del profesor para que los contenidos fuesen trabajados en el aula antes y después de la visita al museo y una cuadernillo de actividades con el que se afianzarán los conceptos principales. Con estos nuevos talleres, los alumnos comenzaron a descubrir las diferentes representaciones del antruejo en la provincia de León, convirtiéndose además en creadores de algunos de ellos. Se trataba a su vez de una invitación a pasear por la antigua y actual festividad del carnaval, diferenciando las tradiciones según zonas geográficas, su historia, simbología y trascendencia a lo largo del tiempo. A la vez se marcaron una serie de objetivos generales:



Figura 6. Participantes en el taller didáctico Enmáscarate. Foto: Adelina Martínez González.

- Mejorar el conocimiento de la cultura leonesa por parte de los alumnos.
- Fomentar la cultura tradicional.
- Favorecer la comunicación y convivencia entre los participantes, así como su participación en actividades fuera del aula.
- Descubrir y potenciar capacidades, talentos habilidades y destrezas de los alumnos.

El esquema general de la actividad para los centros escolares, partía de una visita temática al área del antruejo leonés, haciendo especial hincapié en el personaje sobre el que giraría el taller, para luego trasladar a los alumnos al aula de didáctica y comenzar con la parte práctica del mismo.

Ya avanzando como íbamos en el proyecto, en el año 2018 decidimos que debíamos ampliar nuestro horizonte conceptual y reflexionar sobre otros aspectos y componentes del antruejo leonés. Entendemos que desde que el ser humano es autoconsciente de su propia identidad y de la imagen que proyecta al exterior, ha venido elaborando una serie de signos que expresan su estado de ánimo, su lenguaje ideográfico como vía de comunicación con la sociedad, con la naturaleza y con las creencias en lo invisible. Esta expresividad se manifiesta en la máscara como elemento portador de esos significados. Por ello, decidimos que la máscara y la colección de máscaras que atesora el Museo de

los Pueblos Leoneses se convirtieran en el eje discursivo del proyecto en ese año. Todo ello fue abordado desde el programa pieza del mes, que situó como elemento material central del discurso, una máscara que fue adquirida por D. Jesús Celis Sánchez para el museo en el año 1975, siendo este mismo quien reflexionó sobre el tema en cuestión. Con esta actividad intentamos identificar, clasificar, describir y analizar esos distintos grados de significación que se le ha dotado a la máscara desde la Prehistoria hasta la actualidad, haciendo hincapié en su tipología y plasticidad, tanto en el ámbito urbano contemporáneo como a lo largo de las distintas culturas y sociedades tradicionales de todo el mundo, obteniendo una orientación y visión antropológica de sus raíces más profundas. Por otro lado, se trataron, de forma sucinta, temas como la psicología, la sociología, la etnografía, la religión, los vínculos de poder, el arte, la música y la danza en relación a esas máscaras, haciendo hincapié en las ceremonias y usos que sustentan a esta expresión humana, constatada en todas las sociedades del planeta y sin la cual sería difícil de entender aquello que caracteriza y define a la raza humana.

Además, continuamos con el programa últimas donaciones con la donación del castrón, personaje del antruejo de la localidad de Alija del Infantado realizada por la Asociación Cultural de Jurrus y Castrones de Alija del Infantado. Uno de los objetivos principales de nuestro proyecto es hacer partícipe a la comunidad portadora, como una forma de ensalzar y poner en valor la tradición, de manera que la misma se sienta orgullosa de ello, para lo cual se realizó un acto público donde la comunidad portadora y, en este caso concreto, también donante, asistió al acto de firma y recepción de la donación. Ese momento se convirtió en un lugar de encuentro, de poner en común vivencias, de recuerdo, etc., aspectos todos que nos conducen a poner en valor la tradición y a los actores protagonistas de la misma, cumpliendo unos de los objetivos principales de nuestro proyecto. Además, se realizó una pequeña conferencia donde se analizó la trascendencia del propio personaje del castrón, que, con su indumentaria, cencerros y mazo, nos dio pie a comentar sus características, formas, y significados personales de la mano de D. Victoriano Villar, representante de la Asociación Cultural de Jurrus y Castrones de Alija del Infantado.

En este mismo año seguimos con la implementación, durante todo el año, del programa de talleres didácticos para escolares que tan buenos resultados había dado en años anteriores. En estos talleres se produjo una evolución, pasando de realizar una máscara como se venía haciendo hasta el momento, a realizar otros tipos de objetos como llaveros, cuadros, etc. donde el antruejo leonés era el protagonista. Con ello hacíamos reflexionar al alumno cómo el antruejo leonés podía estar presente en diferentes formas plásticas distintas a la máscara.

En el año 2019, retomamos la recuperación de otro antruejo con la donación del guirrijo y el toro de la localidad de Carrizo de la Ribera, realizada a través de la Asociación Cultural la Trepa de la citada localidad. La conferencia corrió a cargo de D. Roberto Marqués y algunos de los miembros de la citada asociación, quienes nos acercaron a este ciclo festivo original de la localidad de Carrizo de la Ribera. En estos carnavales destacan elementos peculiares como el Tetumbo, composición poética de carácter satírico expresada oralmente que, recitada o cantada, describe hechos destacados que hayan sucedido durante al año en la comunidad. El viernes anterior a carnaval, conocido como viernes Llardeiro, sale la ronda nocturna de la comparsa, agrupación de mozos y mozas, vestidos como los guirrios, pero en vez de abarcas llevan botas y con sombreros de paja y van acompañados de la tarara, un muñeco femenino que sujeto a un poste móvil y subido en un carro, mantiene un diálogo jocoso con la comparsa. Al día siguiente, es decir, el sábado Fisolero, los guirrios, toros y otros personajes secundarios como el pellejo, la gomía, la tarara, el hombre de la cancilla, el encisnador, etc. se congregan en torno a la hoguera donde hacen una demostración de buen toreo, con merienda y baile para todos los vecinos. El martes de carnaval, es el último día de celebración del antruejo, es el día del Trago, cuando la Junta Vecinal de la localidad entrega vino a cada vecino, acompañado de escabeche y embutidos. Otros alimentos de la gastronomía local de estas fechas son el arroz con llosco, producto derivado del cerdo, sopas de peces y de postre fisuelos, flores, orejas y figüelas.

Por último, en el año 2020 se llevó a cabo la última actuación de nuestro proyecto, el cual sigue abierto a la espera de ponerlo en marcha de nuevo en cualquier momento. Para esta ocasión, tuvimos el privilegio de contar con la donación del guirrijo de la localidad de Cimanos de Tejar, ofrecido por la Asociación Recreativa y Cultural Valdaguas de la citada localidad, siendo D^a. Pilar Gancedo Castaño, miembro de ella, quien nos introdujo en estos carnavales. La localidad leonesa de Cimanos del Tejar cuenta con una importante mascarada recuperada en el año 2016 gracias a la iniciativa de su ayuntamiento. La tradición se perdió a mediados de la década de los años 60 del siglo XX. El tamaño y el colorido de su máscara, así como el sonido de sus cencerros y carracas hacen del guirrijo el personaje principal. Antiguamente, lo encarnaban los solteros al disfrutar de un estado civil proclive a la fiesta y a la permisibilidad. La máscara con la que cubren su cabeza es cónica de cartón con cuatro abanicos: uno superior, dos laterales y uno trasero. Finalmente, la recubrían de escarapelas realizadas con papeles de seda de colores. Vestían calzoncillo y camisa de lino blanco, calzaban abarcas de pellejo, escarpines y calcetines de lana por encima del calzoncillo sujetándolo con ligas. Lucían un fajín enrollado en la cintura y sobre él un cinturón de cuero o de pellejo del que colgaban cencerros o esquilas y un pañuelo cruzado al hombro. En sus manos portaban unas

grandes tenazas de madera y vejigas de cerdo o rabos de cordero o de otros animales, para atizar (mamporrear) a todo el que encontraban a su paso.

Con esta actuación se producía un parón en nuestro proyecto cultural provocado por adversidades ajenas al mismo. Pero solo ha sido un punto y seguido, la pretensión de continuar con la puesta en valor de esta manifestación antropológica bajo la complicidad de las comunidades, sigue estando muy presente en el Museo de los Pueblos Leoneses.

5. CONCLUSIÓN

La riqueza etnográfica que la provincia de León mostraba en su antruejo era una de las más ricas de la Península Ibérica, aunque algunas ya no se representan, todavía perduran en la memoria de las personas del mundo rural, como símbolo de identidad de una cultura pretérita que subyace en lo más profundo de sus habitantes. Importantes, por lo tanto, resultan estas representaciones por los valores antropológicos que contienen y que se han puesto de relieve a lo largo de la realización del proyecto de recuperación mediante el estudio, conservación y divulgación de este inmenso patrimonio cultural heredado. Todo ello realizado, bien, a través de la iniciativa social con la aparición de un potente asociacionismo, que crea un ámbito cultural colectivo de mantenimiento y/o recuperación de la tradición heredada o, bien, a través de diferentes instituciones públicas que ensalcen su valor patrimonial. Aspectos destacados como la transformación propia de lo cotidiano, la integración de lo pagano en lo religioso, marcando un significativo hito festivo en el ciclo anual agrario, ganadero y pastoril, u otros valores como la mayor interacción social de tipo grupal y comunitaria que generan y que se facilita a través de los atuendos, donde destaca la máscara, logran poner en valor unas señas identitarias dignas de ser conservadas como otro aspecto más del patrimonio material e intangible, transmitido fundamentalmente de manera consuetudinaria.

La realización de este ambicioso proyecto cultural ha supuesto un mayor conocimiento científico del antruejo leonés y una ampliación de la colección que atesora el Museo de los Pueblos Leoneses. Además, por un lado, ha promovido el mantenimiento y consolidación de una tradición, que en algunos lugares nunca desapareció pero que en otros no pasaba por sus mejores momentos y, por otro, la recuperación en aquellas comunidades en la que se perdió generaciones atrás, pero que había un interés por profundizar en su puesta en valor. Pero lo más destacado, es que ha dado visibilidad al hecho antropológico del antruejo, difundiendo entre los diferentes estamentos de la sociedad leonesa y de fuera de la misma, los valores y arraigos ancestrales de dicha manifestación cultural. La consecución de este magno objetivo ha sido posible bajo la colaboración

de todos los actores presentes en la sociedad. Por último, valga este proyecto cultural puesto en marcha con la complicidad de la comunidad, como homenaje a todas las manifestaciones leonesas del mismo tipo que reivindican la acción de correr el carnaval con personajes como zamarrones, zangarrones, zamarreiros, vejigueros, paparrachos, jurrus, birrias y guirrios y de otros como toros, burros, osos, ciervos, toreros, madamas, tararas, gomias, ciegos, lazarillos, madamitos, arrumacos, juanillos, gitanos y otros, que aún residen en la memoria, así como a todos aquellos infantes, jóvenes y público en general que con su presencia y participación justifican e incentivan su pervivencia y sobre todo animan a su recuperación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GONZÁLEZ, Joaquín (2005), «Las mascaradas: personajes, ritos y tipologías» en Universidad de León, *Visiones del carnaval*, León, Universidad de León, pp. 35-64.
- ALONSO GONZÁLEZ, Joaquín (2022), «Los personajes en las mascaradas leonesas», en *Mascaradas de invierno en Europa*, León, Monte Riego, pp. 45-77.
- BLANCO FERNÁNDEZ, Rafael (1985), *El Carnaval de Velilla de la Reina*, León, Diputación de León.
- CAMPOS, María y José Luis PUERTO (1994), *El tiempo de las fiestas. Ciclos festivos en la comarca leonesa de Rueda*, León, Diputación de León.
- CALVO BRIOSO, Bernardo (2012), *Mascaradas de castilla y León. Tiempo de Fiesta*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- CARO BAROJA, Julio (1976), *Los pueblos de España*, Madrid, Itsmo.
- CARO BAROJA, Julio (1979), *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- COROMINAS, Joan (1987), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- CASADO LOBATO, Concha (2008), *Ciclos festivos y vital*, León, Edileasa.
- COVARRUBIAS, Sebastián (1943), *Tesoro de la Lengua Castellana o española* (según la impresión de 1611), ed. Martín de Riquer, Barcelona, S. A. Horta.
- FERNÁNDEZ Y MORALES, Antonio (1861), *Ensayos poéticos en dialecto Berciano*, León, Viuda e Hijos de Miñón.
- FLECHA PÉREZ, Alberto (2002), «El Tetumbo de Carrizo de la Rivera (León)», *Folklore*, 259, pp. 10-14.
- GÓMEZ PELLÓN, Eloy (1993), *Las mascaradas de invierno en Asturias: una perspectiva antropológica*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, M^o Jesús y Jesús CELIS SÁNCHEZ (1999), *La nueva fase del Museo Etnográfico de León*, Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura.
- LÓPEZ GARCÍA, David Gustavo (2008), *El carnaval*, León, Edileasa.
- LUCAS ÁLVAREZ, Manuel y Pedro Pablo LUCAS DOMÍNGUEZ (1989), «San Pedro de Ramirás, un monasterio femenino en la Edad Media», *Liceo Franciscano*, 42/124-126, pp.1-683.

- MARCOS ARÉVALO, Javier (2004), «La tradición, el patrimonio y la identidad», *Revista de Estudios Extremeños*, 3, pp. 925-956.
- MARCOS ARÉVALO, Javier (2009), «Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual», *Gazeta de Antropología*, 25/2, pp. 1-13 <http://hdl.handle.net/10481/6906> (25/11/22).
- MORÁN BARDÓN, César (1931), «Datos etnográficos», en *Sociedad de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Actas y memorias*, X, Madrid, pp. 198-215.
- PRATS, Llorenç, 2004, *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel.
- PUERTO, José Luis (1992), «El carnaval en la comarca leonesa de Rueda», *Folklore*, 142, pp. 131-134.
- STAAFF, Erik (1907), *Étude sur l'ancien Léonais d'après des chartres de XIIIe siècle*, Uppsala, Almqvist & Wiksell.
- SUÁREZ PÉREZ, Héctor Luis (2005), «Aproximación al entorno sonoro del carnaval. Panorama en León y otros rincones de España. Algunos ejemplos: música y "textos cantábiles"», *Visiones del carnaval*, León, Universidad de León, pp. 65-186.
- VIGNALI, Vicente (1874), *Glosario y diccionario geográfico de voces sacadas de los documentos del monasterio de Sahagún*, Madrid, Aribau y C^o.

IL CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA E STUDI SU CARNEVALE MASCHERA E SATIRA (CMS). ATTIVITÀ E VALORIZZAZIONE DELLE TRADIZIONI CARNEVALESCHESCHE, PRIMA E DOPO LA PANDEMIA

THE INTERNATIONAL RESEARCH AND STUDY CENTER ON CARNIVAL,
MASKS, AND SATIRE (CMS). ACTIVITIES AND ENHANCEMENT OF
CARNIVAL TRADITIONS, BEFORE AND AFTER THE PANDEMIC

Giuseppe Genco

Centro internazionale di ricerca e studi su Carnevale Maschera e Satira (CMS)

Piero Totaro

*CMS e Università di Bari Aldo Moro**

Riassunto: La relazione è condotta congiuntamente dal Direttore (Piero Totaro) e dal Segretario (Giuseppe Genco) del Centro Internazionale di Ricerca e Studi su Carnevale Maschera e Satira (CMS), e intende offrire una storia, necessariamente sommaria, delle tappe salienti della vita del Centro, dalla sua costituzione ufficiale e formale (nel 2015) sino ad oggi, ma con una proto-storia che affonda le radici almeno un decennio prima. Ciò permette di presentare il Centro e di delinearne le finalità strategiche, che si muovono su varie direttrici: la ricerca scientifica su tradizioni e riti carnevaleschi dell'area euro-mediterranea, nonché la promozione del territorio in cui il Centro ha sede (Putignano e la regione Puglia). All'aspetto più propriamente scientifico e di ricerca – testimoniato soprattutto dai convegni internazionali biennali (finora ne sono stati celebrati sei) – si affianca infatti, da sempre, l'interesse per la valorizzazione dello straordinario patrimonio immateriale legato al Carnevale, attraverso percorsi museali e buone pratiche di inclusività sociale, che mettano a valore e rendano partecipi maestranze (cartapestai, ma non solo), appassionati e cultori (spesso stravaganti, come il tempo carnevalesco dovrebbe esigere) della festa. La lunga pandemia che ci ha reclusi e distanziati, spazialmente e mentalmente, costitu-

isce anche per la vita del Centro, come per le feste carnevalesche in generale, un momento di cesura, un prima e un dopo: quali le vie, le forme e gli obiettivi della ripartenza? Necessariamente da pensare, o ripensare, ora.

Parole chiave: CMS; convegni internazionali; tradizioni e riti carnevaleschi; valorizzazione; pandemia e Carnevale.

Abstract: The present relation will be delivered jointly by the Director (Piero Totaro) and the Secretary (Giuseppe Genco) of the International Research and Study Center on Carnival Masks and Satire (CMS). It aims at offering a brief but accurate account of the salient steps of the life of the Center, since its official foundation (2015) up to current days, not neglecting to shed light on its flowering proto-history whose roots date back to ten years earlier than its formal constitution. This approach will allow to describe the Center and outline its various strategic goals (e.g. scientific research on Carnival traditions and rites of the Euro-Mediterranean area, as well as the territorial promotion of the city of Putignano and Apulia as a whole). This faithfully reflects the two leading activities of the Center, i.e. scientific research and enhancement of the extraordi-

* La prima sezione (nonché la serie di belle immagini) di questo contributo è stata curata da Giuseppe Genco (Segretario del CMS), la seconda parte da Piero Totaro (antichista all'Università di Bari Aldo Moro e direttore del CMS).

nary intangible heritage related to Carnival, the former being testified by the six biennial international conferences held so far (and more are yet to come), the latter by museum itineraries and good actions of social inclusivity – especially with regard to craftsmen (e.g., but not only, paper-makers), fans and (sometimes extravagant) experts of the feast. The pandemic, which so painfully locked up and split us apart, has significantly afflicted also the life of the Center as well as many other Carnival feasts, ending up with turning into an unavoidable break-point: which are the new goals, the instruments, the paths we are supposed to thread in the future? This is the greatest question we will have to answer.

Key words: CMS; International Conferences; Carnival Traditions and Rites; Enhancement; Pandemic and Carnival.

1. IL CARNEVALE DI PUTIGNANO: SFILATE, PROPAGGINI E ALTRE TRADIZIONI

Il carnevale di Putignano ha due anime: la più recondita sopravvive nelle tradizioni profonde di una comunità del sud; la più accattivante e visibile si fa bella con i carri allegorici che hanno reso l'evento putignanese uno dei maggiori d'Italia e primo nel sud della penisola: carri di grandi dimensioni e di ottima fattura per la lavorazione della cartapesta.

Si tratta di un carnevale che si è sviluppato soprattutto tra primo e secondo dopoguerra, con modalità simili in diverse cittadine della provincia italiana, in luoghi e comunità che hanno visto formarsi, in un contesto da sempre rurale, nuove classi artigiane e imprenditoriali divenute motore di sviluppo economico e sociale, nonché parte attiva dell'evento carnevalesco.

Nella realizzazione dei manufatti si cimentarono 'cittadini' delle varie botteghe artigiane, maestri d'ascia (che realizzavano carri agricoli per i contadini o barche per i pescatori), carpentieri, maniscalchi e fabbri, sarti, decoratori, che nel periodo invernale avevano un fermo nel lavoro, coincidente con il tempo carnascialesco. Putignano, centro eminentemente agricolo e con un ridotto territorio, vide il proliferare di un gran numero di botteghe artigiane e la nascita di una fiorente industria manifatturiera, che fornivano beni e attività servendo un'ampia clientela regionale e nazionale e favorendo in quei contesti la conoscenza della realtà putignanese, dei suoi prodotti ed eventi: peculiarità che è stata fondamentale per la promozione del carnevale.

L'attuale 'forma' del carnevale è un evento sempre più legato alla sfilata dei carri allegorici e arricchitosi di attività collaterali 'acquistabili', come concerti e spettacoli teatrali disponibili sul mercato nazionale ed internazionale. Puntando su questa declinazione 'spettacolare', le varie amministrazioni, succedutesi dagli anni '60 ad oggi, hanno impegnato notevoli risorse economiche, talora dimenticando che il carnevale per la comunità putignanese era/è/sarebbe anche altro.

Le parate dei carri – che negli anni Venti-Trenta del Novecento vedono sfilare alcuni rudimentali carretti (che in quel periodo troviamo simili in tanti carnevali italiani) su

cui erano issati fantocci in legno, paglia, tessuto e carta, risultato della manualità e creatività degli artigiani putignanese – assurgono a notorietà dalla metà degli anni Cinquanta, quando si avvia un processo di «professionalizzazione» che ha come riferimento Viareggio e viene istituito un concorso a premi.

Dai «carristi» viareggini, già esperti, vengono copiati alcuni processi di lavorazione tra cui l'uso dei calchi in gesso (colati sul modello in argilla), ottenendo stampi da rivestire con diversi strati di carta e colla, in sostituzione della modellazione diretta con filo di ferro e successivo rivestimento in carta, alcune tecniche per dare movimento ai pupazzi e l'impostazione scenografica e distributiva del carro. Ed ancora la struttura organizzativa e la creazione di una maschera rappresentativa, come Burlamacco per Viareggio, cui Putignano risponde con Farinella, maschera disegnata dal prolifico grafico pugliese Mimmo Castellano (in Figura 1) amalgamando un Arlecchino con un Jolly e a cui viene dato il nome dello sfarinato di orzo e ceci, piatto tipico della cucina povera locale.



Figura 1. Mimmo Castellano, disegnatore di Farinella, la maschera simbolo del Carnevale di Putignano. Foto: Favia.

Dal secondo dopoguerra si pongono le basi per il carnevale come parata di carri e, dopo pochi anni, inizia il lento percorso verso l'oblio delle tradizioni 'altre'. Questo processo coincide, non casualmente, con l'abbandono del centro antico della cittadina e la migrazione verso nuovi quartieri che meglio rispondono alle mutate esigenze dell'abitare e all'immagine di comunità operosa, industrializzata e moderna. Anche il carnevale si fa moderno!

Il carnevale si istituzionalizza con la costituzione del Comitato di Carnevale, che negli anni '90 sarà trasformato in Fondazione, strumento con cui il governo comunale assume la regia e l'organizzazione dell'evento, edifica i primi hangar pubblici destinati alla costruzione dei carri, finanzia il concorso che premia i carri migliori e si fa carico dei sempre più elevati costi dell'intera manifestazione.

Protagonista delle sfilate tra gli anni '50 e '70 è il Maestro Armando Genco (in Figura 2) che, abbandonata la promettente carriera di orafo (bel salto di qualità!), conquista il primo premio per oltre vent'anni, riesce a dare «un'anima» ai suoi «pupi» e a interpretare con ironia e satira benevola il periodo storico in cui opera portando sui carri le favole



Figura 2. Il maestro cartapestaio Armando Genco, nel 1958, con in braccio il piccolo Giuseppe. Archivio Famiglia Genco.

di Disney e Fellini, il Spaghetti-Western e i Beatles, il cinema e la musica, temi come il divorzio o la natalità senza tralasciare la politica (cfr. ad es. Figura 3). Innova alcune tecniche costruttive, di lavorazione e di pittura, ed è il primo ad operare nel campo della pubblicità realizzando manufatti per stands ed eventi promozionali. Le sue opere arricchiscono carnevali ed eventi di altre cittadine italiane, tra cui il Maggio barese.



Figura 3. Il carro allegorico intitolato «Più ti denudi men c'illudi» (del maestro cartapestaio Armando Genco) alla sfilata del Carnevale di Putignano nel 1950. Archivio Famiglia Genco.

Dai primi anni '80 il carnevale diventa un evento mediatico veicolato prima dalla televisione di Stato e poi dalle reti private. E tale continua a restare.

Le nuove generazioni di carristi migliorano – grazie alla disponibilità di nuovi materiali, tecnologie e importanti riconoscimenti economici – la parte meccanica, le dimensioni dei carri e le finiture dei pezzi. Ma il carnevale di Putignano comincia a sentire il fiato sul collo di altri competitori meridionali e del centro-Italia che hanno raggiunto identiche capacità o stanno per raggiungerle. Il carnevale inteso solo come 'sfilata' rischia di sprofondare nell'anonimato, laddove cospirino una mancanza di visione da parte della Fondazione e della classe politica che la esprime, nonché la bassa attenzione degli operatori al processo di trasformazione/evoluzione.

Dopo aver visto sfilare per alcuni anni carri-copia (tra loro e/o ripresi da altri carnevali), l'introduzione di un tema di riferimento, supportato da un percorso di tutoraggio culturale, ha dato ai carristi nuova linfa e spunti originali, ma è durato poco. La pandemia ha bloccato per due anni l'evento: poteva essere questa una buona occasione per ripensare l'attualità del carnevale ed immaginare un nuovo percorso di recupero della tradizione più profonda e dei cortei. Ma nulla è accaduto. Si è ancor più accentuata la valenza commerciale legata alle esigenze televisive e alle richieste del mercato dell'usato dei manufatti; si sono proposte installazioni dalla discutibile valenza artistica ad imitazione delle Fallas di Valencia; si è giocato con gli effetti consentiti dai led e le sfilate in notturna (cfr. Figura 4); si è accentuato il «voler essere spettacolo» con il montaggio di un grande sipario luminoso; e Farinella ha pure trovato moglie (cfr. Figura 5)! Ritengo che ci troviamo ad un bivio: da una parte ripensare il carnevale come 'festa', dall'altra continuare sulla strada della spettacolarizzazione fine a sé stessa.



Figura 4. Il carro allegorico «Il bacio», ispirato a Klimt (del maestro cartapestaio Deni Bianco) alla sfilata del Carnevale di Putignano del 2019. Foto: *La Gazzetta del Mezzogiorno*.



Figura 5. Manifesto del Carnevale di Putignano 2020, con Farinella e il suo alter ego al femminile.
Fondazione Carnevale Putignano.

In realtà, il carnevale di Putignano, reclamizzato come il «più lungo di Italia e più antico d'Europa», ha un vasto patrimonio di tradizioni ad esso riconducibili e deve questo suo *claim* in particolare alle Propaggini, che segnano l'inizio della festa (e sulle cui origini vd. *infra* la discussione di Piero Totaro). Ma anche quelle, dimenticate le origini rurali, stanno divenendo altro, si stanno adeguando alle regole del più noto 'evento sfilata', trasformandosi in uno spettacolo che ammicca ai format commerciali tipici del varietà televisivo, segnando così la perdita delle proprie radici e di una più naturale evoluzione.

Parliamo di evoluzione e/o cambiamento, ma riteniamo interessante ed opportuno tirare una linea, seppure labile ed impalpabile, anche tra pre- e post-pandemia. Nella realtà nulla sembra mutato, ma semplicemente perché la mutazione era già in atto e sfuggiva all'osservatore meno attento. La festa si è fatta spettacolo, spesso gestita scimmiettando la televisione, a favore di videocamera e oggetto di montaggio e post-produzione. E questo fenomeno ha interessato anche le Propaggini: abbandonati i carri



Figura 6. Festa delle Propaggini degli anni Sessanta del Novecento. Foto: V. M. Spera.



Figura 7: Festa delle Propaggini del 2021. Foto: Fondazione Carnevale di Putignano.



Figura 8. «Cosimino» Romanazzi (il primo a sinistra) la sera del Giovedì dei Cornuti del 2022, con Piero Totaro e Nicola Sabatelli. Foto: N. Genco.

agricoli con i «propagginanti» che si muovevano tra la gente, si è passati da un travestimento contadino (Figura 6) a una *mise* più cittadina e a palchi scenografati prima in piazza e poi al chiuso di un teatro (Figura 7; con mascherine... sanitarie, negli anni pandemici!). Scomparsi gli ultimi ruspanti interpreti della tradizione, che pure avevano attualizzato i loro personaggi con delicato rispetto e profonda ironia (tra questi il caro «Cosimino» Romanazzi: Figura 8), si assiste a esibizioni cabarettistiche (talora di dubbio livello) di versi in vernacolo accompagnati dalle musiche più in voga del momento, in cui la cura maggiore riguarda l'immagine formato TV. Per converso, la tradizione più verace si ritrova negli spazi angusti di riunioni conviviali dove il cibo e il buon vino la fanno da padrone, sciogliendo le lingue e infuocando fisarmoniche e chitarre. Diremmo un vero «bagno di salute»!

È duro ammettere che tutta la liturgia legata al carnevale ha nel tempo subito perdite e trasformazioni. La stessa peculiare tradizione dei «giovedì» – un percorso di avvicinamento ai giorni *clou* del carnevale, che inizia dal giovedì successivo al 17 gennaio, festa di Sant'Antonio Abate, e prosegue con quelli successivi: giovedì dei Monsignorini, dei Preti, delle Monache, dei Vedovi, dei Pazzi/Giovani, delle Donne Sposate e dei Cornuti – si è impoverita e concentrata sul Giovedì Grasso dedicato ai «Cornuti/uomini sposati» in capo alla Accademia delle Corna, di recente costituzione e nata con l'intento di mantenerla viva (Figura 9). Parimenti si è 'evoluta' la Festa dell'Orso che si svolge il 2 febbraio in occasione della Candelora, segnata dai vaticini dell'orso sulla durata dell'inverno e diventata ora sfilata che si conclude su un palco, perentoriamente definita «rappresentazione lirico/teatrale per i vicoli del centro storico di Putignano». Restano

ancora 'radicati' e patrimonio del popolo l'Estrema Unzione, il lunedì di mezzo, e il Funerale del Carnevale, il martedì grasso a chiusura della sfilata dei carri allegorici. Tutto il resto viene saltuariamente ripreso grazie all'impegno di alcune scuole o associazioni.

Proprio la convinzione che il patrimonio distintivo di una comunità si stesse lentamente perdendo è stata la molla che ha portato alla nascita del Centro di ricerca e studi su Carnevale, Maschere e Satira, alla cui storia e ai cui peculiari intenti accennerà qui di seguito Piero Totaro.

2. IL CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA E STUDI SU CARNEVALE MASCHERA E SATIRA

Molti anni fa, qualcuno coniò una espressione destinata a divenire quasi proverbiale per significare la innata propensione, a Putignano (cittadina di circa 25.000 abitanti, a sud-est di Bari, da cui dista una quarantina di chilometri), a festeggiare il carnevale: «i putignanesi» – si disse – «hanno i coriandoli nel sangue» (di recente mi è capitato pure



Figura 9. Gli Accademici delle Corna. Foto: N. Genco.

di sentire una bizzarra, e forse inconsapevole, *variatio* sul tema, in base alla quale i coriandoli sarebbero presenti «nelle vene» dei putignanesi). Opinabile o non questionabile che sia, a seconda dei gusti o delle teorie biologiche di ognuno, la frase ha goduto e continua a godere di notevole successo, forse perché in tono goliardico e con incisiva sintesi riesce ad esprimere il fortissimo legame dei cittadini di Putignano con la loro festa, che si tramanda di generazione in generazione.

Tra i più lunghi carnevali d'Europa, ha inizio il 26 dicembre, giorno di Santo Stefano, col rito delle Propaggini: ritenuto antico, molto antico, antichissimo a parere di alcuni studiosi che di esso si sono occupati. In realtà, come ho avuto modo di argomentare in un paio di miei contributi dalla prospettiva e competenza di antichista qual sono (vd. Totaro, 2010 e Totaro 2012), io non credo che vi siano tracce ed evidenze certe che radichino questo carnevale del sud-Italia nei riti dionisiaci della Magna Grecia o che ne individuino legami o paralleli con feste come quella di Anna Perenna descritta da Ovidio nei *Fasti*. La storia del carnevale di Putignano può certamente avere una preistoria, forse persino assai remota; ma purtroppo noi siamo tenuti a considerare i fenomeni certi e oggettivi, e a valutare nella giusta prospettiva anche le leggende o le semilegende che ne rimandano l'origine all'epoca medievale: è nota, infatti, e viene continuamente perpetuata (come tutte le tradizioni che si rispettino) la narrazione che vuole fondare (o rifondare) la festa delle Propaggini in occasione della traslazione delle reliquie di Santo Stefano, trasferite, per metterle in salvo dalle scorrerie saracene, dalla costa monopolitana a Putignano in un anno nelle cronache oscillante tra il 1365 e il 1394, quando, al passaggio della processione, i contadini che si trovavano nei campi lasciarono il lavoro nei vigneti per unirsi al rito, abbandonandosi al vino e all'allegria.

Le Propaggini a cui noi oggi assistiamo ogni 26 dicembre a Putignano sono uno spettacolo (sempre più spettacolo), in cui gruppi di propagginanti, ossia attori (maschi, ma in anni recenti anche donne) in genere travestiti da contadini (ma negli ultimi anni anche in abiti non propriamente contadini), cantano e recitano in vernacolo versi a rima baciata, versi di motteggio e, talora, di violenta invettiva contro personaggi più o meno in vista della realtà locale: essi commentano così, in maniera ironica e canzonatoria, gli avvenimenti più significativi, o più stuzzicanti, occorsi in paese nell'anno che volge al termine, mentre si dicono intenti e abilissimi nell'arte di 'piantare viti' o 'barbatelle', ossia nell'arte di dare vita alla *performance* della propaggine (ma la pratica di 'piantare viti' allude scopertamente anche alla loro destrezza in altro genere di *performance*, di natura chiaramente sessuale). Questo rito ha subito negli anni modificazioni e adattamenti rispetto a quello delle origini: origini risalenti a quando? Appunto. Prime, sicure testimonianze si riscontrano nella prima metà dell'Ottocento; ad esempio, nella *Stattistica di Putignano* di Vitangelo Morea (1832), dove si legge che «la mascherata agricola»

consisteva nella messa in scena dei principali lavori agricoli, in ambiente urbano (di qui già la sua natura chiaramente 'carnevalesca', di realtà rovesciata):

Il primo giorno dopo il S. Natale si apre Carnevale in Putignano, con una mascherata agricola assai singolare. Essa consiste in bande di maschere vestite da agricoltori, co' rispettivi utensili che girano le strade del paese, fingendo eseguire i loro campestri lavori ora zappando, ora piantando alberi, viti, rapeste, finocchi, carote ecc. ora inaffiando, ora mietendo, ora facendo merenda, ora cantando ec. E così menano allegra e divertita la giornata¹.

Se le testimonianze certe di questo rito carnevalesco sono per noi documentabili non prima dell'Ottocento, nella prima metà del Novecento, in particolare nell'epoca fascista, va invece collocato storicamente lo sviluppo dell'arte della cartapesta, nel quadro di un rilancio della festa carsulesca a fini propagandistici da parte del regime. Il primo carro allegorico pare – sulla base della documentazione fotografica disponibile – essere stato realizzato nel 1936 da due artigiani, Filippo e Marino Pugliese: si trattava di un elefante – chiaro simbolo delle imprese coloniali di Mussolini – sorretto da una struttura in legno e da una rete metallica da pollaio, nella cui pancia erano presenti dei bambini che si divertivano, e facevano divertire, soffiando attraverso la proboscide coriandoli sugli spettatori che assistevano alla sfilata (Figura 10). Anche la parata dei carri si è molto trasformata ed evoluta nel tempo, grazie all'abilità manuale e alla creatività fantasiosa dei maestri cartapestai, specie dal dopoguerra in poi (mi corre l'obbligo e mi fa piacere ricordare almeno il nome di Armando Genco, padre del coautore di questo contributo: autentico talento, visionario e innovatore).

Da bambino e da ragazzo, finché ho abitato a Putignano con la mia famiglia, il carnevale era per me segnato da due tappe salienti e imperdibili: il 26 dicembre, quando nel pomeriggio-serata assistevo alle esibizioni dei gruppi di propaggianti, che giungevano uno per volta su carretti sul corso principale del paese gremito di gente; e la domenica di carnevale, quando al mattino assistevo all'arrivo, dai capannoni dove erano fabbricati e custoditi, dei grandi carri allegorici in cartapesta, per scoprirne le fattezze, la mastodonticità, le allegorie e la satira, ammirandoli e stupendomi ogni volta mentre si radunavano e si preparavano per la sfilata che avrebbe attraversato, tra ali di folla, il corso e l'estramurale. La scoperta del carnevale, incisa nella mia memoria, risale agli anni Settanta: memoria della festa intesa come pura e chiassosa baldoria. Il primo ricordo del carnevale inteso come oggetto di studio scientifico serio è anch'esso per me indelebile: quando, da poco iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari, ascoltai



Figura 10. L'Elefante di Filippo e Marino Pugliese (1936). Foto: A. Saponara. Archivio P. Sisto.

una conferenza tenuta da un professore che in quella Università insegnava e che era stato invitato a parlare nella sala consiliare del Comune di Putignano: Giovanni Battista Bronzini. Ne restai affascinato, tanto che poi andai a trovarlo nel suo studio al primo piano del Palazzo Ateneo, per chiedergli approfondimenti bibliografici sull'argomento (in particolare sui suoi studi relativi al problema delle origini delle Propaggini putignanesi, a partire dalla sua revisione critica di un importante articolo della Lamacchia).

Tutto questo serbatoio di memoria personale mi torna continuamente alla mente quando rifletto sull'esperienza, entusiasmante, che mi è stato concesso di vivere e di condividere con tanti compagni di strada e di avventura nel Centro internazionale di ricerca e studi su Carnevale Maschera e Satira.

Tutto cominciò nel 2007, grazie all'iniziativa intrapresa dall'Assessorato alla cultura del Comune di Putignano (sindaco Gianvincenzo Angelini De Miccolis): Giuseppe Genco (era lui l'Assessore) volle insieme al Professor Pietro Sisto (docente di Letteratura italiana all'Ateneo barese) e a me (antichista nella stessa università) porre le basi per la formazione di una squadra di 'esperti', ma soprattutto di folli appassionati del carnevale (e, in quanto tutti e tre noi putignanesi doc, evidentemente irrorati da sangue e coriandoli),

¹ La storia e l'evoluzione di questa festa contadina è illustrata, con ricca documentazione anche di immagini, da Sisto (1993) e da Spera (2004). Un nuovo documento inedito, utile alla ricostruzione della festa nel primo Ottocento, è esaminato in Sisto (2017: 260-263).

che discutessero su come dare vita a una serie di iniziative dedicate al tema, iniziative di alto profilo scientifico e nel contempo di buona e ampia divulgazione: il progetto fu chiamato inizialmente «Comicamente».

L'Assessorato intendeva puntare sulla valorizzazione del ricco patrimonio culturale rappresentato dalle tradizioni carnevalesche, in una prospettiva di ampio respiro. L'ambizioso progetto fu pensato come una serie di incontri, dibattiti, eventi spettacolari attraverso i quali toccare e approfondire momenti significativi della storia della satira e della comicità, riservando particolare attenzione all'indagine e alla ricostruzione di riti e tradizioni carnascialesche relative non solo all'ambito locale ma all'intera area euro-mediterranea. Un progetto che avrebbe coinvolto varie istituzioni in qualità di *partners* dell'Amministrazione comunale – la Regione Puglia, il Teatro Pubblico Pugliese, la Fondazione Carnevale di Putignano, il Ministero dei Beni Culturali – sotto il coordinamento scientifico dell'Università di Bari. Il primo appuntamento, il 2 febbraio del 2008, coincise con la Festa dell'Orso e con la vigilia della domenica principale di carnevale, quando nella Sala consiliare del Comune venne presentato un libro di Sisto (*L'ultima festa. Storia e metamorfosi del Carnevale in Puglia*, Progedit, Bari 2007), raccolta di rari e preziosi documenti su alcuni carnevali pugliesi; il volume, peraltro, inaugurava una collana di scritture e tradizioni culturali, *Il Paese di Cuccagna*, che si prefiggeva di pubblicare i materiali profusi nel corso di «Comicamente». Il progetto intendeva coinvolgere anche associazioni culturali e scuole del territorio. Non a caso il secondo appuntamento si svolse, agli inizi di aprile 2008, dinanzi ad un pubblico attento di insegnanti e studenti del Liceo classico-linguistico «Laterza» di Putignano, ai quali il Prof. Mario Andreassi (dell'Università di Bari) illustrò dinamiche e meccanismi della formazione e dell'evoluzione, dall'antichità all'età moderna, di quella particolare e diffusissima forma di umorismo rappresentata dalle barzellette. Il successivo incontro, il 18 aprile, si tenne in un altro luogo significativo sul piano culturale per la comunità cittadina, la Biblioteca comunale, sita nel centro storico in ambienti (un ex-convento di Carmelitane) finalmente ristrutturati e riconsegnati alla pubblica fruizione. L'ospite, il Professor Bernhard Zimmermann (della Università di Freiburg i.B.), era di particolare riguardo, e testimoniava della volontà – dell'Amministrazione comunale in sinergia con l'Università – di aprire a vasti orizzonti internazionali il percorso di approfondimento sulla storia delle tradizioni carnevalesche, e più in generale del comico e della satira: tra i massimi studiosi del fenomeno carnevalesco e della utopia comica nella cultura antica e della sua eredità nelle culture moderne, Zimmermann era tra l'altro autore, con Wolfgang Rösler, di una importante monografia, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, tradotta e pubblicata in italiano per i tipi dell'editore Levante di Bari nel 1991. In quella splendida e seguitissima conferenza a Putignano, egli parlò degli elementi carnevaleschi

rintracciabili nei riti della Grecia antica, con particolare riferimento alla loro carica di oscenità e scurrilità preservatasi anche nei versi della commedia ateniese, operando un interessante confronto con la tradizione del carnevale tedesco (*süddeutsche Fasnacht*).

Insomma, erano i primi vagiti di un percorso nuovo e coraggioso, che nasceva e che aveva l'ambizione di crescere, svilupparsi e concretizzarsi in un progetto più organico e meno episodico, che avrebbe portato alla celebrazione di un grande convegno internazionale sulle tradizioni carnevalesche di area euro-mediterranea. Ricordo nitidamente il parto dell'idea, nella tarda mattinata di una domenica, davanti a un buon caffè insieme a Giuseppe Genco e a Pietro Sisto. Si pensò di chiamare a raccolta studiosi di varia provenienza e di svariate competenze disciplinari, in un'ottica, appunto, autenticamente inter- e multidisciplinare: oltre allo stesso Zimmermann, antropologi e amici delle università della Basilicata (Ferdinando Mirizzi), del Salento (Eugenio Imbriani), del Molise (Vincenzo Spera), del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina (Giovanni Kezich e Antonella Mott), il sociologo Marxiano Melotti (che allora insegnava a Milano Bicocca, e ora alla Niccolò Cusano di Roma), lo scrittore e giornalista RAI Raffaele Nigro; il nome del 'nume tutelare', da coinvolgere assolutamente sia per la sua *humanitas* che per la indiscussa autorevolezza scientifica e l'impegno civile profuso nel corso di una lunga militanza parlamentare, fu quello dell'antropologo e senatore Luigi Lombardi Satriani (professore alla «Sapienza» di Roma: Figura 11). Contattato al telefono, si disse subito entusiasta e generosamente indicò nomi e ci mise in contatto con altri importanti antropologi esperti di tradizioni carnevalesche: José Luis Alonso Ponga e Pilar Panero (della Università di Valladolid), Isidoro Moreno (di Siviglia), Francesco Faeta (dell'Università di Messina), Mario Atzori e Maria Satta (della Università di Sassari), Ottavio Cavalcanti (della Università della Calabria), Ignazio Buttitta (della Università di Palermo e della prestigiosa Fondazione dedicata alla straordinaria figura del nonno omonimo), Marino Niola ed Elisabetta Moro (della Suor Orsola Benincasa di Napoli), e tanti altri ancora, negli anni a venire. Anni in cui abbiamo avuto il privilegio di conoscere meglio Luigi, diventarne amici, persona studioso intellettuale raffinato, elegante, ironico, curioso, partecipe, vicino a noi sempre; la cui recente scomparsa, il 30 maggio 2022, ci lascia un vuoto incolmabile (vd., tra altri, i ricordi di Marino Niola su *La Repubblica* del 31 maggio 2022, di Laura Marchetti su *La Gazzetta del Mezzogiorno* del 1 giugno 2022, di Rosanna Bianco per la rivista del cammino di Santiago *Ad Limina*, in stampa).

Luigi suggeriva, a conclusione di ogni convegno, il titolo specifico del successivo. Gli incontri internazionali furono pianificati con cadenza biennale e tutti sotto la comune etichetta «Il Carnevale e il Mediterraneo»: a partire dal primo, «Tradizioni, riti e maschere



Figura 11. Il Prof. Luigi Lombardi Satriani al primo convegno internazionale «Il Carnevale e il Mediterraneo» (Putignano 2009). Foto: N. Genco.

del Mezzogiorno d'Italia» (Putignano, 19-21 febbraio 2009)², a cui sono seguiti «La maschera e il corpo» (Putignano, 3-5 marzo 2011)³, «La maschera e il potere» (Putignano, 7-9 febbraio 2013)⁴, «Maschera e linguaggi» (Bari-Putignano, 12-14 febbraio 2015)⁵, «Maschera e alterità» (Melfi-Putignano, 23-25 febbraio 2017)⁶, «Maschera e cibo» (Melfi-Putignano-Matera, 28 febbraio-2 marzo 2019). Gli Atti delle prime cinque edizioni sono usciti nella collana «Il Paese di Cuccagna» dell'editore barese Progedit; *Maschera e cibo* apparirà nella serie «Testi e atti» delle Edizioni Museo Pasqualino di Palermo, sempre a cura mia e di Pietro Sisto⁷. A partire da «Maschera e linguaggi», l'organizzazione e la responsabilità scientifica sono ricadute sul Centro internazionale di ricerca e studi Carnevale Maschera e Satira (CMS), che intanto si era ufficialmente costituito proprio agli inizi del 2015 (cfr. <https://www.facebook.com/Centro-Internazionale-di-Ricerca-e-Studi-su-Carnevale-Maschera-e-Satira-1129569973740000/>); ma in continuità con la precedente esperienza del progetto «Comicamente» il Centro ha continuato ad avvalersi di collaborazioni e partenariati con vari enti istituzionali, scientifici e di formazione, la Regione Puglia, la Regione Basilicata, Il Teatro Pubblico Pugliese, il Comune di Melfi, la Fondazione Carnevale di Putignano, la Fondazione Ignazio Buttitta di Palermo, l'Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale, il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina (MUCGT), l'Università di Bari Aldo Moro, l'Università della Basilicata, la Heidelberger Akademie der Wissenschaften, la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, la Fondazione tedesca Humanismus Heute, la Università della Repubblica di San Marino, il Polo liceale «Majorana-Laterza» di Putignano.

² Ospite d'onore il Maestro Ferruccio Soleri, l'Arlecchino di Strehler.

³ Ospite speciale il regista, attore, scrittore Moni Ovadia, che ci regalò le sue «Riflessioni sul Carnevale ebraico».

⁴ Che vide la partecipazione, tra gli altri, del classicista, antropologo e scrittore Maurizio Bettini.

⁵ Ospite d'onore l'attore Michele Placido.

⁶ A conclusione del convegno, lo studioso e musicista rom Alexian Spinelli, insieme al suo talentuoso gruppo, ci regalò una entusiasmante relazione-concerto su «Il Rom e la satira».

⁷ Cfr. Sisto & Totaro 2010; Sisto & Totaro 2012; Sisto & Totaro 2014 (nell'ambito del progetto «Comicamente», questo volume fu presentato a Putignano il 27 dicembre 2014, in un affollato Teatro Margherita alla presenza del noto attore comico Paolo Rossi); Sisto & Totaro 2016; Sisto & Totaro 2017 (il volume, dedicato alla memoria del grande antropologo palermitano Antonino Buttitta, contiene, tra l'altro, uno degli ultimi scritti del compianto filosofo Remo Bodei, che fu ospite di quel convegno a Putignano); Sisto & Totaro 2023, attualmente in stampa.



Figura 12. Il Museo del Carnevale allocato nei rinnovati ambienti della Biblioteca comunale di Putignano (2008). Foto: N. Genco.

3. PROGETTI PER IL PRESENTE E PER IL FUTURO?

Intanto, il Centro ha di recente sottoscritto un protocollo di intesa con il Comune di Putignano e con la Fondazione Carnevale per la creazione di un Museo 'permanente' del Carnevale e della cartapesta: allocato al piano rialzato del Museo civico «Romanazzi Carducci», in piazza Plebiscito nel cuore del centro storico, è stato inaugurato l'11 febbraio 2023 e già aperto al pubblico di visitatori (turisti, scolaresche), sotto la direzione scientifica del Prof. Sisto. In verità, non era la prima volta che il Centro, in partenariato con gli stessi enti, provava ad esperire una iniziativa del genere. Ancora un 11 febbraio, ma del 2017, era stato inaugurato e reso fruibile un Museo 'diffuso' del Carnevale, interessante esperimento proprio per il suo carattere 'diffuso', che permetteva di dislocare la mostra di documenti, manufatti di cartapesta, foto e filmati d'epoca sul carnevale di Putignano (con la presenza anche attiva e interattiva di laboratori della cartapesta) in diversi locali del centro storico prospicienti Corso Garibaldi, Piazza Plebiscito, Corso Vittorio Emanuele e via Porta Barsento. Scopo dell'iniziativa era quello di scoprire le origini, i simboli e i significati della festa e di valorizzare alcuni degli angoli più caratteristici del paese vecchio, per favorire anche una destagionalizzazione dell'evento. Ai visitatori era consentito di percorrere tutte le 'tappe' di un inedito viaggio nella memoria e nel tempo, alla scoperta dei protagonisti più importanti e degli aspetti più antichi e tradizionali di una manifestazione che rappresenta un grande bene culturale immateriale e un'importante risorsa turistica, non solo per Putignano ma per la Puglia intera. Peraltro, l'idea

embrionale di una simile esposizione era nata ed era stata praticata e attuata già anni prima: proprio contestualmente al progetto «Comicamente», sfruttando alcuni dei locali ristrutturati della Biblioteca comunale (Figura 12), messi a disposizione dalla Amministrazione comunale di allora, con Giuseppe Genco assessore alla cultura. L'esperienza di vita del Museo diffuso, quello inaugurato nel 2017, sotto altra Amministrazione, fu purtroppo effimera, perché di fatto l'allestimento venne smantellato, e poco valse un documento a difesa del Museo sottoscritto da tutti i soci fondatori del CMS (Luigi Lombardi Satriani in testa) e fatto pervenire alla Amministrazione di allora, nel tentativo di rendere meno sorda e miope la politica. L'appello restò inascoltato, e questo è un dato di fatto (vd. l'articolo di Giacomo Annibaldi su *La Gazzetta del Mezzogiorno* del 5 febbraio 2017, che ben ricostruisce la deplorabile vicenda). Speriamo che la storia non si ripeta e che gli errori del passato servano da monito a che non vengano ripetuti.

Sul fronte convegnistico, invece, la volontà è che, dopo lo stop imposto dalla terribile pandemia da Covid-sars scoppiata nel febbraio-marzo 2020, si possa oggi tornare a riprogrammare, auspicabilmente per il 2024, un nuovo appuntamento: purtroppo senza più Luigi Lombardi Satriani, ma doverosamente in suo ricordo. Ricordo che a Bari, erano i primi di febbraio del 2020, poco prima della buriana pandemica (di cui eravamo ancora ignari), l'ultima volta che lo ho incontrato di persona – ormai sempre più affaticato e logorato nel fisico, ma ancora intellettualmente energico e vivacissimo – Luigi era intenzionato a tornare a Putignano per l'imminente edizione del Carnevale, col proposito di assistere e godersi con la solita acuta e divertita attenzione la sfilata dei pupi di cartapesta e programmare con noi un nuovo convegno internazionale, su un tema che già provava a sussurrare e sul quale diceva di avere già delle buone idee per imbastirne una relazione: uomini-animali nel tempo carnevalesco. Allora sposai subito entusiasticamente quella proposta, che spero possa essere accolta ora anche dagli altri co-organizzatori. Quel che è certo è che permarrà l'etichetta identitaria ereditata sin dalla prima esperienza, «Il Carnevale e il Mediterraneo», «per rafforzare» – come scrivevamo già nel 2009 – «il senso di appartenenza a una civiltà bagnata da un mare che, nonostante tutto, continua ad essere un grande, straordinario luogo di incontro e di confronto tra culture, razze e religioni diverse piuttosto che una minacciosa e impenetrabile barriera»: tanto più vero oggi, in giorni in cui il mare di Cutro in Calabria (la Calabria terra d'origine di Luigi) continua a restituire corpi di migranti (molti bambini), fuggiti dal dolore nutrito nelle terre d'origine per trovare altro e più atroce dolore sulla via di fuga, per molti senza esito, senza approdo, talora senza nemmeno pietà.

BIBLIOGRAFIA

- SISTO, Pietro (1993), *Dalle Propaggini alla campana dei maccheroni. Il Carnevale di Putignano tra «letteratura», storia e folklore*, Putignano, Vito Radio.
- SISTO, Pietro (2007), *L'ultima festa. Storia e metamorfosi del Carnevale in Puglia*, Bari, Progedit.
- SISTO, Pietro (2017), «Un documento inedito sul Carnevale di Putignano e sulle "maschere colle zappe" (1826). Quando sulle "Propaggini" scorreva il sangue», *Nuovo Meridionalismo Studi* III, n. 4 aprile, pp. 260-263.
- SISTO, Pietro Et Piero TOTARO (2010), *Il Carnevale e il Mediterraneo. Tradizioni, riti e maschere del Mezzogiorno d'Italia*, Bari, Progedit.
- SISTO, Pietro Et Piero TOTARO (2012), *La maschera e il corpo*, Bari, Progedit.
- SISTO, Pietro Et Piero TOTARO (2014), *La maschera e il potere*, Bari, Progedit.
- SISTO, Pietro Et Piero TOTARO (2016), *Maschera e linguaggi*, Bari, Progedit.
- SISTO, Pietro Et Piero TOTARO (2017), *Maschera e alterità*, Bari, Progedit.
- SISTO, Pietro Et Piero TOTARO (2023), *Maschera e cibo*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- SPERA, Vincenzo M. (2004), *Il sarmento e l'edera: metamorfosi di un carnevale contadino. Le «Propaggini» di Putignano fra arcaismo e televisione*, Perugia, Gramma.
- TOTARO, Piero (2010), «Giovanni Battista Bronzini studioso del Carnevale di Putignano. A proposito di un passo ovidiano», in P. Sisto Et P. Totaro (a cura di), *Il Carnevale e il Mediterraneo. Tradizioni, riti e maschere del Mezzogiorno d'Italia*, Bari, Progedit, pp. 305-317.
- TOTARO, Piero (2012), «Uno studio di Donato Morelli sulla festa delle Propaggini», in P. Sisto – P. Totaro (a cura di), *La maschera e il corpo*, Bari, Progedit, pp. 79-89.
- ZIMMERMANN, Bernhard Et Wolfgang RÖSLER (1991), *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, Levante.

II. Creatividad y ritual: los artesanos de máscaras

CONSTRUTORES DE MÁSCARAS E DE TRAJES A MEMÓRIA MATERIAL

MASK AND COSTUME BUILDERS - THE MATERIAL MEMORY

Luís Canotilho

Instituto Politécnico de Bragança

Elsa Morgado

Instituto Politécnico de Bragança

Filipe Canotilho

Revista Europeia de Estudos Artísticos

Levi Leonido

*Universidade de Trás-os-Montes
e Alto Douro
Centro de Investigação em Ciência e
Tecnologia das Artes - UCP*

Resumo: a presente investigação pretende registar para memória futura o universo dos construtores de máscaras e de trajes. Num registo de indissociabilidade plena, pretendemos reforçar esse facto e vivência, onde os construtores ou artesãos assumem um papel elevado e crucial no futuro global do que se considera por máscara ou pelas atividades ela associadas. A comunidade e o território como base e berço onde tudo acontece, amadurece e avança num registo de herança cultural em vida. Um trespassar de história e de cultura e de identidade plenas para quem as souber encarnar e apreciar. O ritual, a máscara e o traje fazem o pleno desta imensa e importante atividade nos nossos territórios. Pretendemos que seja um hino à memória, à criatividade e à reinvenção da cultura afeta ao universo da máscara. Parece-nos tão importante saber quem são, o que fazem (e que materiais usam) e a que eventos artístico-culturais e ritualísticos estão associados que, sem reservas, podemos afirmar que a comunidade que vive, vivencia e replica ciclicamente estas manifestações e rituais é, quando aplicável, simultaneamente ator e o espectador de um enredo de uma peça que, tal como as máscaras, não vivem sós, pois são inseparáveis, resilientes e intensos se vistos e vivenciados (e apreciados) como um todo. Brindemos ao futuro alicerçado na tríade conceptual que convosco partilhámos pela mão dos seus principais interlocutores (quem faz, quem utiliza e interpreta, quem assiste e aprecia): ritual, máscara e traje.

Palavras-chave: ritual; máscara; traje; identidade; memória.

Abstract: the present research intends to register for future memory the universe of the constructors of masks and costumes. In a register of full inseparability, we intend to strengthen this fact and experience, where the constructors or artisans assume a high and crucial role in the global future of what is considered by mask or by the activities associated to it. The community and the territory as a base and cradle where everything happens, matures and advances in a register of living cultural heritage. A crossing of history, culture and full identity for those who know how to embody and appreciate them. The ritual, the mask and the costume make up the full extent of this immense and important activity in our territories. We intend it to be a hymn to the memory, the creativity and the reinvention of the culture related to the universe of the mask. It seems so important to us to know who they are, what they do (and what materials they use) and to what artistic-cultural and ritualistic events they are associated to, that, without reservations, we can state that the community that lives, lives and replicates cyclically these manifestations and rituals is, when applicable, both actor and spectator of a plot of a play that, just like the masks, do not live alone, as they are inseparable, resilient and intense if seen and experienced (and appreciated) as a whole. Let's go to the future based on the conceptual triad that we share with you by the hand of its main interlocutors (who makes, who uses and interprets, who watches and appreciates): ritual, mask and costume.

Keywords: ritual; mask; costume; identity; memory.



Figura 1. Máscara de cortiça (corcho em espanhol) realizada por Feliciano Garcia (Tano) de Montamarta / Espanha.

Foto: Luis Canotilho.

1. INTRODUÇÃO

Em nenhum dos estudos realizados sobre a máscara bragançana e zamorana é realizada qualquer leitura sob o ponto de vista material e estético, o que secundariza a importância que têm os seus construtores. O mesmo se passa com a elaboração do traje e dos objetos simbólicos.

Parece que só a componente imaterial destas festas é valorizada.

O tom depreciativo da palavra “artesão” transporta estes elementos da comunidade para o patamar daqueles que através do trabalho manual, com o auxílio de algumas ferramentas manuais e possuidores de alguma perícia ou *jeito*, são capazes de realizar determinadas formas de pouca complexidade. O mesmo se passa com as mulheres que realizam os trajes destas festas.

Discordamos desta leitura porque a sua importância é crucial para a precursão destes rituais, já que as máscaras e os trajes são produto da sua criatividade, originalidade e capacidade de descrever os sentimentos de uma comunidade (figura 1). Lima (1997, s.p.) descreve a sua importância: «estes verdadeiros artistas transformam a madeira dando-lhes personalidade, que outros santificarão para que sejam objectos de culto e

crença. São como pais que geram a criança para mais tarde, o batismo ou a iniciação transformarem em seres de uma qualquer religião... Em comum há sempre o acto de amor, que transformando o rude cepo de madeira, numa quase pagânica sagração da matéria vegetal».

Já referimos que a existência de artesãos ligados às máscaras e aos trajes é uma atividade recente (Perdigão & Calvet, 2002). Mencionámos também que os jovens das atuais comunidades onde se realizam os rituais, no passado não possuíam qualquer tipo de disponibilidade para adquirir uma máscara. As máscaras eram, portanto, confeccionadas individualmente com o recurso a restos de materiais encontrados com a folha-de-flandres, a madeira, a cortiça ou um bocado de cabedal de bota velha. O mesmo se passava com os fatos que eram realizados a partir de mantas velhas, possivelmente pelas mulheres de cada casa, onde havia um jovem na idade da puberdade.

Convém desde já identificar que existem máscaras e trajes comunitários e individuais.

As máscaras e os trajes comunitários estão à guarda dos mordomos ou da associação responsável pela festa e são utilizados durante vários anos até à sua substituição pelo desgaste infringido no ritual. Observamos que quando uma máscara comunitária é substituída por outra devido ao desgaste, quem a realiza geralmente não executa uma cópia fiel da mesma, procedendo muitas vezes à alteração da sua dimensão, tonalidade e com a maior ou menor estilização das formas. Podemos observar esta evolução formal na máscara do *Chocalheiro* da Bemposta / Mogadouro. O mesmo se passa quando se substitui o traje já gasto pelo excessivo uso (Fontes, 1977).

Na província de Zamora todas as máscaras utilizadas nos 19 rituais são comunitárias com exceção das realizadas para “Los Carnavales” de Villanueva de Valrojo, para a personagem da *careta*, de los carnavales contando-se por dezenas, todas realizadas pelo mesmo artesão que já passaremos a identificar.

Na região transmontana de Portugal, distrito de Bragança, as máscaras comunitárias são em menor número e situam-se na maioria junto à fronteira espanhola entre Constantim e Bruçó¹. Certamente que a influência das festas espanholas está presente, nestas festas com traje e máscara comunitários.

1 «Festa do Chocalheiro» da Bemposta / Mogadouro; «Festa dos Velhos» de Bruçó / Mogadouro; «Festa dos Velhos» de Vale do Porco / Mogadouro; «Festa do Menino» de Tó / Mogadouro; «Festa do Menino» de Vila Chã da Braciosa / Miranda do Douro; «Festa das Morcelas ou da Mocidade» de Constantim / Miranda do Douro.

A máscara individual pode ser realizada pelo jovem que a vai utilizar no ritual ou por um dos artesãos que nos dias de hoje estão disponíveis para a realizar. Em Varge / Bragança e em Aveleda / Bragança, existem máscaras individuais decoradas pelos próprios jovens inseridos no ritual.

A aquisição de uma máscara individual comprada a um artesão implica disponibilidade financeira. Este aspeto é relevante porque o seu preço não é muito acessível. A título de exemplo as máscaras de Lazarim atingem os 1.500 euros. Os trajes realizados em mantas antigas de canastra com franjas multicolores de lã ultrapassam os 1.000 euros.



Figura 2. Designação das localidades onde existem os construtores de máscara, de trajes e acessórios. Foto: Luis Canotilho.

2. MAPA DOS ARTESÃOS

O estudo realizado aos artesãos processou-se a nível individual, através da observação técnica das diferentes fases de execução, a proveniência dos materiais utilizados, as ferramentas, o local de trabalho, a formação académica, a profissão respetiva. Observámos todas as fases da sua execução técnica, desde escolha do material, preparação, acabamento, pintura e destreza técnica. Também realizámos o estudo sobre os artesãos que residem nestas duas regiões fronteiriças e que realizam máscaras e trajes inseridos nestes rituais, embora as suas máscaras tenham uma intenção mais comercial, dirigida a turistas e colecionadores (Perdigão & Calvet, 2002).

O mapa da fig. 2 descreve as localidades onde existem os artesãos que realizam as máscaras e os trajes das festas de Inverno em Trás-os-Montes e Mascaradas de Invierno de Zamora". Como é bem visível a sua existência está dependente se a máscara e o traje são de carácter comunitário ou individual. Verificamos a quase inexistência de artesãos na província de Zamora porque a quase totalidade das máscaras e trajes são comunitários. O mesmo sucede junto ao rio Douro onde as máscaras e os trajes são comunitários.

A maioria dos artesãos que realiza a máscara individual elege a madeira como material preferencial. Se observarmos o mapa na zona correspondente ao distrito de Bragança, verificamos que a maioria se situa na zona correspondente à serra da Nogueira, zona montanhosa que possui a maior mancha de carvalho negral da Europa.

2.1. ARTESÃOS DAS MÁSCARAS

No estudo realizado encontrámos ótimos executantes a trabalhar a madeira e a chapa de folha-de-flandres, possuidores de um bom conhecimento material e técnico. Também estudámos o seu trabalho individual realizado ao longo dos anos e verificámos uma constante preocupação pela melhoria técnica e ergonómica.

Nenhum dos artesãos estudados repete as peças feitas, ou tenta copiar as realizadas por outros. Todas as peças realizadas são obtidas fundamentalmente através do recurso às ferramentas manuais, verificando-se a utilização mecânica da motosserra, apenas numa fase inicial, para o corte dos troncos de madeira e posterior desbaste interior da máscara.

Observámos também ao nível individual um trabalho com os atributos ligados à criatividade e originalidade. Estamos a falar de pessoas que conhecem muito bem os rituais e os elementos simbólicos a eles associados, possuindo uma boa capacidade de representação das máscaras e dos trajes das personagens inerentes.

Atrevemo-nos mesmo a considerar que devem ser identificados como artesãos - artistas pela linha pessoal que incutem nas máscaras, onde a preocupação pela criatividade e qualidade do produto final é permanente.

Um aspeto interessante observado é o de que se criou uma espécie de escola, quando na mesma comunidade existe mais do que um artesão. Ou seja, o processo de pensamento e construção da forma constituem-se numa regra comum entre eles.

Quer queiramos quer não, a sua importância é fundamental e não podem continuar a ser ignorados, já que produzem as imagens e os símbolos das "Festas de Inverno em

Trás-os-Montes e Mascaradas de Invierno de Zamora", posteriormente interpretadas nas diferentes áreas do saber.

Os artesãos vão seguidamente ser identificados individualmente e descrito o seu trabalho, segundo o material que utilizam, começando pelos fabricantes das máscaras, dos trajes e finalmente dos acessórios.

CARLOS DOS SANTOS RODRIGUES – OUSILHÃO / VINHAIS

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 3. Carlos dos Santos Rodrigues. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1944, sendo natural de Ousilhão / Vinhais, onde sempre viveu.

Era agricultor de profissão e possuía como habilitações a antiga 4ª classe do ensino primário.

Tratava-se de um artesão com ligações às "festas de Santo Estêvão" de Ousilhão, realizadas em 25 e 26 de dezembro. Daí que tenha iniciado esta atividade ainda muito jovem através da construção da sua própria máscara em 1960, pelo que era o artesão das máscaras mais antigo.

Enquanto jovem e devido à falta de materiais e equipamentos, realizou máscaras em pele de coelho, folha-de-flandres e papelão.

Demorava cerca de dois dias a realizar uma máscara em madeira. Para o efeito utilizava fundamentalmente o serrote manual, a enxada, diversos formões de madeira e navalha para os acabamentos. Possuía espaço próprio para trabalhar na garagem da sua casa com banca de carpinteiro.



Figura 4. Máscara de madeira de castanheiro realizada por Carlos dos Santos Rodrigues a ser usada por um *máscaro*².

Foto: Luis Canotilho.

A ergonomia das máscaras é fraca pelo que o seu utilizador tem de proteger o rosto com enchumaços de algodão ou espuma seguras por fita-cola. Realizava as máscaras em madeira de castanheiro e nogueira, árvores existentes nesta zona montanhosa. As máscaras eram pesadas e possuíam uma parede muito grossa.

Carlos dos Santos Rodrigues tentava retratar o rosto humano sem o recurso a deformações anatómicas (fig. 4). As suas máscaras possuíam sob o ponto de vista expressivo, um leve sorriso, dando especial importância à sua masculinidade através da representação do bigode, barba, sobrancelhas, pintando estes pelos e realçando-os com linhas marcadas pelo canivete ou com o auxílio do ferro de soldar, queimando a madeira. Não utilizava a pintura ou o verniz no acabamento. Servia-se de lixas normais para madeira e procede à marcação, com a ajuda do canivete, de linhas ondulantes identificadoras de plantas estilizadas ou as rugas do rosto, como decoração final.

O Sr. Carlos não participava em feiras temáticas ou exposições.

² *Máscaro*, vestido com o traje típico de Ousilhão / Vinhais, constituído por casaco e calça até ao joelho de manta de canastra com franjas de lã, cintos, chocalhos e campainhas, botas com polainas, luvas de cabedal e vara na mão.

JOÃO MANUEL ESTEVES (1938 – 2014) – OUSILHÃO / VINHAIS

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 5. João Manuel Esteves. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1938, sendo natural de Ousilhão / Vinhais, onde sempre viveu.

Era agricultor de profissão tendo já sido carpinteiro. Possuía como habilitações a antiga 4ª classe do ensino primário e o 6º ano de adultos. Posteriormente e durante o serviço militar foi barbeiro. Na escola primária já havia revelado grande apetência para a realização de pequenos trabalhos em madeira.

Tratava-se de um artesão com ligações às «festas de Santo Estêvão» de Ousilhão, realizadas em 25 e 26 de dezembro. Daí que tenha iniciado esta atividade em jovem através da construção da própria máscara para utilizar no ritual.

Enquanto jovem e devido à falta de materiais e equipamentos a maior parte das máscaras eram realizadas com restos de papelão das caixas.

Demorava cerca de dois dias a realizar uma máscara em madeira. Para o efeito utilizava fundamentalmente o serrote manual, a enxada, diversos formões de madeira e navalha para os acabamentos. Possuía espaço próprio para trabalhar, com banca de carpinteiro, que é também local de mostra pública, com o intuito de comercialização. Era um dos artesãos com maior sucesso comercial, havendo um especial interesse pelas suas máscaras, por parte de colecionadores e estudiosos, devido aos elementos simbólicos colocados.

Parte do seu trabalho foi dedicada à realização de bengalas e cajados com formas antropomórficas nas extremidades que comercializava com facilidade.

A ergonomia das máscaras é muito fraca pelo que o seu utilizador tem de proteger o rosto com enchumaços de algodão ou espuma seguras por fita-cola. Mesmo assim o seu uso é extremamente difícil e pouco prático. Realizava as máscaras em madeira de castanheiro bravo e figueira, árvores existentes nesta zona. As máscaras são muito pesadas, de parede muito grossa, expressando uma grande rudeza no acabamento.

João Manuel Esteves tentava retratar o seu próprio rosto, conforme indicou. Algumas das máscaras que produzia têm bem vincado a característica antropomórfica através da introdução estilizada de figuras animais com a cobra, a cabeça do lobo, a cabeça de pássaro e os cornos de boi (Anexo I).

As máscaras de João Esteves possuem como que uma espécie de base, permitindo que estas possam ser seguras por uma das mãos do mascarado, ou ficar em posição vertical fora da sua utilização.

A imagem de masculinidade introduzida nas máscaras é também característica deste autor valorizando o chapéu masculino, que pode ser da polícia, o bigode, a longa pera ou cigarro na boca entre dentes afiados. Para o efeito, além dos riscos realizados com o formão e o canivete utiliza um ferro em brasa para queimar a madeira de forma a realizar linhas.

No acabamento não utilizava lixa de madeira. As máscaras não recebem qualquer pintura ou verniz de acabamento.

O Sr. João Esteves realizava regularmente feiras de artesanato e exposições.

ROMEU JORGE FERNANDES – OUSILHÃO / VINHAIS

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 6. Romeu Jorge Fernandes. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1988, sendo natural de Ousilhão / Vinhais, onde sempre viveu.

É filho de agricultores e ainda anda a estudar, possuindo 12º ano.

É o mais jovem artesão com ligações às "festas de Santo Estêvão" de Ousilhão, realizadas em 25 e 26 de dezembro. Iniciou esta atividade através da construção da sua própria máscara em 2000.

Demora cerca de dois dias a realizar uma máscara em madeira. Para o efeito utiliza fundamentalmente o machado, o serrote manual, a enxó, diversos formões de madeira e navalha para os acabamentos. Não possui espaço próprio para trabalhar, realizando os trabalhos mesmo nas escadas da entrada da casa quando faz bom tempo. As máscaras são realizadas de forma espontânea.

A ergonomia das máscaras é média pelo que o seu utilizador tem de proteger o rosto com enchumaços de algodão ou espuma seguras por fita-cola. Na imagem acima observa-se uma das suas máscaras nas posições anterior e de frente, onde se observa o sistema de proteção do rosto. Realiza as máscaras em madeira de amieiro, castanheiro e nogueira, árvores existentes nesta zona. As máscaras são pesadas e possuem uma parede com média grossura. Também comercializa, com algum êxito comercial, porta-chaves com máscaras de madeira em miniatura.

O Romeu Jorge Fernandes ainda procura uma linha pessoal. A sua destreza técnica e interesse são promissores para a continuidade desta atividade, já que a maioria dos construtores de máscaras é idosa.

As máscaras tentam valorizar a parte muscular da face através da realização de lábios salientes, olhos, faces e queixo, sugerindo nas máscaras um aspeto final facetado, saliente devido às formas vincadas dos golpes profundos realizados com o formão.

Também não utiliza a pintura ou o verniz no acabamento, característica das máscaras de Ousilhão. Serve-se de lixas normais para o acabamento da peça e raramente do ferro em brasa para marcar as máscaras com linhas.

O Romeu não realiza feiras temáticas ou exposições.

AFONSO ALMEIDA CASTRO – LAZARIM / LAMEGO

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 7. Afonso Almeida Castro. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1925, sendo natural de Lazarim / Lamego.

Em 1950 emigrou para o Brasil onde esteve sempre ligado às lides do mar. As dificuldades de adaptação ao clima quente e húmido foram muito grandes pelo que regressou a Portugal em 1971, deixando no Brasil a mulher, filhos e netos. Viveu solitariamente apesar da idade.

Filho de agricultores de Lazarim, embora saiba ler e escrever, nunca frequentou a escola. Dizia: «O Carnaval era muito maluco, mas bonito. Eu ainda estive 16 horas preso em 1950, porque proibiram a utilização das máscaras de madeira, por não conhecer as pessoas. Hoje o Carnaval é um convívio, antigamente havia rivalidade entre as pessoas dos diferentes montes».

Este artesão estava ligado às «Festas de Carnaval» de Lazarim / Lamego, realizadas no Domingo Gordo a Terça-feira Carnaval.

Demorava cerca de cinco dias a realizar uma máscara em madeira. Utilizava fundamentalmente a enxó, diversos formões de madeira, goivas, grosas e navalha para os acabamentos. Possuía espaço próprio para trabalhar na adega da sua casa. Tinha uma banca rudimentar de carpinteiro equipada com inúmeros formões e goivas. É precisamente nesse local que expunha as máscaras para comercialização.

A ergonomia das máscaras é muito boa. Realizava as máscaras em madeira de amieiro, árvore comum na zona ribeirinha onde se situa Lazarim / Lamego. As máscaras

são leves e possuem uma parede muito fina o que revela a destreza técnica do Sr. Afonso (Anexo II).

Afonso Almeida Castro possuía uma grande capacidade de representação formal, apreciando os desafios para representar figuras públicas, como os presidentes dos clubes (Pinto da Costa), ou sagradas como Jesus Cristo com os espinhos na cabeça. Era um ótimo retratista salientando pormenores como os cabelos, penteando a forma com a goiva através de linhas paralelas e onduladas nos cabelos masculinos e femininos. Chegava mesmo a realizar brincos e outros adereços nas máscaras femininas que realiza. Não utilizava a pintura ou o verniz no acabamento porque a intenção é que a máscara fique com a cor creme, muito clara, própria da madeira de amieiro.

A temática erótica também é abordada em algumas das suas máscaras.

A madeira de amieiro, árvore de crescimento rápido por estar junto à água, é muito macia para se trabalhar. Contudo é muito vulnerável ao ataque do bicho-da-madeira. Os artesãos de Lazarim / Lamego não dão qualquer fungicida protetor pelo que as máscaras mais antigas se encontram geralmente furadas do bicho-da-madeira.

O Sr. Afonso participava regularmente em feiras temáticas e exposições, tendo já obtido mais de 40 prémios em máscaras.

ADÃO DE CASTRO ALMEIDA – LAZARIM / LAMEGO

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 8. Adão de Castro Almeida. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1962, sendo natural de Lazarim / Lamego, onde vive atualmente.

Filho de agricultores de Lazarim tem como habilitações o 2º ciclo do ensino básico, é calceteiro de profissão na Câmara Municipal de Lamego.

Este artesão está ligado às «Festas de Carnaval» de Lazarim / Lamego, realizadas no Domingo Gordo a Terça-feira Carnaval.

Demora cerca de três dias a realizar uma máscara em madeira. Como instrumentos manuais utiliza a enxó, diversos formões de madeira, goivas, grosas e navalha para os acabamentos, nunca recorrendo a instrumentos elétricos ou mecânicos. Possui espaço próprio para trabalhar na adega da sua casa, com uma banca muito rudimentar, onde também expõe as máscaras para comercialização.

A ergonomia das máscaras é muito boa. Realiza as máscaras em madeira de amieiro, árvore comum na zona ribeirinha onde se situa Lazarim / Lamego. As máscaras realizadas pelo Sr. Adão são de dimensão bastante maior do que a necessária, possuindo parede muito fina.

Adão de Castro Almeida começou com 23 anos, em 1985, a construir as máscaras na madeira de amieiro, podendo ser considerado como um verdadeiro caricaturista de personagens públicas como Álvaro Cunhal. Contudo os seus temas preferidos vão ao encontro das personagens da *senhorinha* e do *diabo*. São máscaras muito bem trabalhadas e decoradas com os penteados masculinos e femininos habilmente resolvidos, quando associadas a uma maior dimensão da máscara, têm uma grande presença.

As máscaras mais interessantes são as dos diabos com cornos em posição vertical sobre a testa projetando ainda mais a sua dimensão, que de si maior do que as máscaras normais. Um dos aspetos mais relevantes é a perfeita simetria das suas máscaras mesmo na decoração com répteis como a cobra e sardão. Estas máscaras têm, portanto, características antropomórficas (Anexo III).

É o único artesão que utiliza tinta como acabamento em algumas das suas máscaras. Apenas a tinta preta para pintar as zonas de pelo da personagem masculina representada. Não protege a madeira com produto inseticida ou verniz, preferindo a cor natural do amieiro.

O Sr. Adão participa regularmente em feiras temáticas e exposições, a convite da Região de Turismo e da Câmara Municipal de Lamego.

JOSÉ ANTÓNIO DA SILVA COSTA (COSTINHA) – LAZARIM / LAMEGO

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 9. José António da Silva Costa (Costinha). Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1973, sendo natural de Vila Nova de Gaia.

Filho de uma família de carpinteiros de Lazarim, o seu avô era especialista na construção de moinhos de água. Tem como habilitações o 2º ciclo do ensino básico.

É o único carpinteiro de profissão que realiza máscaras nas «Festas de Inverno em Trás-os-Montes».

Este artesão está ligado às «Festas de Carnaval» de Lazarim / Lamego, realizadas no Domingo Gordo a 3ª Feira Carnaval.

Demora cerca de dois dias a realizar uma máscara em madeira. Para o efeito utiliza fundamentalmente a enxó, diversos formões de madeira, goivas, grosas e lixas para acabamentos, recorrendo quando necessário a instrumentos elétricos.

Sendo carpinteiro de profissão fabrica pequenos móveis na sua oficina muito bem equipada. Para a construção das máscaras recorre apenas a um pequeno banco para trabalhar, apesar de possuir todo o tipo de equipamento elétrico e manual para a sua execução.

O acabamento é de tal maneira perfeito que a própria madeira quando tocada produz uma sensação de suavidade. As máscaras realizadas pelo Costinha possuem parede muito fina.

Estamos perante as máscaras com a melhor ergonomia, realizadas em madeira de amieiro.

José António da Silva Costa começou a realizar as primeiras máscaras com 12 anos em 1995. Elegeu o diabo como tema preferido cuja forma facial está sempre sujeita à lei da simetria.

Não protege a madeira com qualquer produto fungicida ou verniz, preferindo a cor natural do amieiro, apesar de ter todos estes produtos na sua carpintaria.

Costinha participa em feiras temáticas e exposições, a convite da Região de Turismo e da Câmara Municipal de Lamego.

ANTÓNIO JOSÉ FERNANDES DO VALE (TOZÉ) – VILA BOA DE OUSILHÃO / VINHAIS

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 10. António José Fernandes do Vale (Tozé). Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1974, sendo natural e residente em Vila Boa de Ousilhão.

O pai foi sempre funcionário público e a mãe agricultora. Tem como habilitações o 12º ano. Tozé assume-se profissionalmente como artesão, já que é a sua única atividade, para a qual se dedica com muito afinco e trabalho.

Este artesão está ligado às «Festas de Carnaval» de Vila Boa de Ousilhão / Vinhais, realizadas no Domingo Gordo a Terça-feira de Carnaval.

Consegue realizar três máscaras de madeira por dia, objetivo que obriga a um trabalho muito duro. Para o efeito utiliza fundamentalmente formões de grandes dimensões e um maço de borracha. Não utiliza goivas e a enxó, recorrendo ao berbequim apenas para a realização de furos.

Para a construção das máscaras recorre apenas a um pequeno banco onde também se senta, embora possua uma bancada de carpinteiro para trabalhar, situada na divisão da casa onde existe um forno antigo de cozer o pão.

As máscaras realizadas revelam grande rudeza, com parede muito grossa tendo fraca ergonomia. Cerca de 95% das máscaras são realizadas em madeira de castanheiro sendo as restantes em madeira de amieiro.

As primeiras máscaras de António José Fernandes do Vale (Tozé) não possuíam qualquer pintura sendo realçados os pelos através da realização de riscos com o ferro de queimar. Observamos neste artesão uma linha evolutiva interessante. Ultimamente começou a pintar algumas máscaras, estabelecendo um contraste entre o vermelho e o preto. Também acrescenta pele de coelho nas sobranças, bigode e pera (fig. 11).

Realiza outros objetos de madeira como bengalas e moccas, com características antropomórficas, que terminam geralmente em cabeças de animais ou no corpo de uma cobra. Executa também em madeira porta-chaves com máscaras e outras figuras "toscas".

Possui uma pequena loja no centro histórico de Bragança onde comercializa a sua produção e outros objetos para turistas e colecionadores.

Não protege a madeira com produto inseticida ou verniz.

Tozé participa em feiras temáticas e exposições, com maior incidência na Feira do Fumeiro de Vinhais e nas exposições da Bienal da Máscara, Mascararte.

ANTÓNIO AUGUSTO PÁSSARO – GRIJÓ DE PARADA / BRAGANÇA

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 11. António Augusto Pássaro. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1933, sendo natural e residente em Grijó de Parada / Bragança.

Filho de agricultores ficou órfão dos pais aos 10 anos de idade.

Atualmente é carpinteiro reformado, profissão que aprendeu com um dos seus irmãos e que exerceu durante 12 anos, como emigrante em França entre 1970 e 1982. Embora tenha apenas a 3ª classe lê com muita facilidade.

Este artesão está ligado às «Festas do Santo Estêvão» de Grijó de Parada / Bragança, realizadas em 26 e 27 de dezembro.

Demora cerca de dois dias a realizar uma máscara. Utiliza todo o tipo de ferramentas elétricas e manuais na sua carpintaria, anarquicamente desarrumada, onde se move com facilidade entre as inúmeras ferramentas e peças de madeira, há muito por realizar. É acima de tudo um homem extremamente prático e inventor de todo o tipo de objetos de mecânica simplificada.

António Augusto Pássaro divide o dia em duas partes. Pela manhã trata dos animais e da agricultura, reservando a tarde para os trabalhos de carpintaria, começando por responder às solicitações da aldeia.

Realizou a primeira máscara em 2000 quando já era reformado de França. As máscaras realizadas possuem uma boa ergonomia e são realizadas em madeira de freixo. Procura a parte do freixo que está enterrada perto das raízes, por ser mais mole para se trabalhar.

As máscaras inspiram-se fundamentalmente na personagem do diabo e na sua expressiva masculinidade. Observamos sempre uma boca aberta, completamente cheia de inúmeros dentes afiados, de onde sai uma língua que se apresenta numa atitude fálica.



Figura 12. Máscara de António Pássaro vista nas posições de frente e anterior. Foto: Luis Canotilho.

As máscaras também têm pequenos cornos e uma curta zona de cabelo penteada com goiva (fig. 12).

A cor é empregue para realçar partes do rosto e para identificar uma expressão *sisuda*. Utiliza o vermelho para realçar os cornos cuja cor se projeta até ao espaço que fica entre os olhos, os lábios e a língua. O preto serve para pintar os pelos constituídos pelo cabelo, as redondas e compridas sobranceiras e o triangular bigode. Os inúmeros dentes compridos e afiados, pintados de branco, contrastam totalmente com a língua e lábios vermelhos. Termina o trabalho protegendo a madeira com cera virgem.

Todo o trabalho artesanal e decorativo em madeira é realizado por António Pássaro. Desde a imagem de Jesus Cristo na cruz, pequenos santos, figuras animais como o conjunto bois com o respetivo carro, etc. Inúmeros são os trabalhos iniciados observados na sua carpintaria cujo acabamento não estará certamente sujeito a determinado prazo.

António Augusto Pássaro não tem carta de condução, pelo que as deslocações para as feiras temáticas e exposições, não se concretizam.

MANUEL ANTÓNIO CABRAL – SALSAS / BRAGANÇA

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 13. Manuel António Cabral. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1937, sendo natural de Salsas / Bragança, onde sempre viveu.

Tal como os pais é agricultor de profissão e possui como habilitações a antiga 3ª classe do ensino primário. Está casado com a artesã Ana da Conceição Afonso que realiza trajes para as festas de Inverno.

Trata-se de um artesão com ligações às «festas dos Reis» de Salsas / Bragança, realizadas entre 1 e 6 de janeiro.

Iniciou esta atividade em 1990 quando o filho foi iniciado nestes rituais e necessitava de uma máscara. A partir desse momento não deixou de ter mais solicitações para a realização de máscaras. Possui grande destreza manual pelo que realiza inúmeras peças em madeira como os chaveiros antigos das portas em madeira, teares para a realização das franjas dos trajes de canastra, etc. Procede também ao arranjo de alfaías agrícolas na freguesia de Salsas.

Demora cerca de dois dias a realizar uma máscara em madeira. Para o efeito utiliza preferencialmente máquinas elétricas como rebarbadoras e lixadeiras para desbastar a madeira. Usa também ferramentas manuais como formões de madeira e navalha para os acabamentos. Possui espaço próprio para trabalhar na garagem, com banca muito elementar.

Realiza as máscaras em madeira de castanheiro, amieiro e também em cortiça.

A ergonomia das máscaras é média pelo que os seus utilizadores têm de se proteger com enchumaços de espuma. A qualidade de acabamento é muito boa, havendo preocupação permanente pela pintura de apenas algumas zonas que pretende realçar. Realiza também máscaras totalmente pintadas num jogo entre as cores vermelha e preta. Utiliza o verniz brilhante como acabamento mesmo em conjugação com as zonas pintadas.

As máscaras baseiam-se fundamentalmente na exploração das linhas acentuadamente redondas, provocadas pelo uso excessivo de máquinas elétricas que desbastam circularmente a madeira.

Manuel António Cabral demonstra preocupação pelo caráter decorativo das suas máscaras com a introdução de dentes, geralmente pintados de branco, e cornos de madeira. As suas máscaras revelam algum estereótipo das figuras clássicas da banda desenhada, visíveis em alguns caretos de Salsas (terceiro mascarado a contar da esquerda do Anexo IV).

Contudo, realiza algumas máscaras interessantes dentro de uma linha mais antropomórfica como a introdução de répteis. Na fig. 13 a expressão da máscara vermelha é definida pelos dois lagartos simétricos, que formam com as caudas o nariz, cujas cabeças terminam na testa. Estamos perante um bom contraste das cores complementares.

O Sr. António Cabral participa em exposições quando solicitado.

AMÁVEL ALVES ANTÃO – BRAGANÇA

Artesão sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes

Figura 14. Amável Alves Antão. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1961, sendo natural de Genésio / Miranda do Douro.

Filho de agricultores, o pai exercia também a profissão de ferreiro, tendo também sido a sua primeira atividade. Novo trabalhou ainda cerca de 3 anos na construção civil. Atualmente é funcionário público do Museu do Abade de Baçal em Bragança, aspeto que foi muito relevante para a sua evolução artística. Possui o 9º ano de escolaridade.

Deu início a esta atividade em 2003, seis meses antes de ter início a 1ª bienal da máscara – Mascararte 2003, ao observar com atenção as formas das raízes de um choupo no rio Sabor, na passagem por Bragança. Mais tarde regressaria ao rio com um machado para cortar as raízes, das quais produziria duas máscaras na garagem da sua casa. Depois de mostrar o trabalho realizado aos vizinhos, o incentivo não deixou de faltar.

Utiliza fundamentalmente instrumentos manuais para a elaboração das máscaras como a enxada, formões, goivas, grosas e lixas de madeira para o acabamento final. Serve-se também de ferramentas elétricas como o berbequim e a motosserra.

Como já foi referido a oficina e ponto de venda é a garagem da sua casa, onde trabalha numa banca muito baixa, não prendendo a peça a qualquer tipo de torno.

Amável Alves Antão deve ter neste trabalho especial referência. Trata-se de um artesão onde o contato permanente com a cultura exposta do Museu do Abade de Baçal, em muito o influenciaria na pesquisa permanente e na evolução técnica, que além de rápida é consequente. As máscaras que se observam neste trabalho realizado já evoluíram atualmente. Revela uma grande preocupação pela qualidade das suas máscaras, e

«sabe ouvir» os conselhos técnicos dos especialistas, o que determina a sua permanente evolução qualitativa.

É um trabalhador incansável no seu espaço de trabalho, a garagem da sua casa, produzindo inúmeras máscaras que assimilam toda a cultura transmontana nas representações de figuras de pessoas e antropomórficas, etc. Também gosta de realizar santos e presépios em madeira de negrilho, castanheiro, choupo, macieira, nogueira, oliveira e freixo nos seus trabalhos.

Também tem realizado máscaras de variadíssimas dimensões em folha-de-flandres que pinta em tonalidades quentes, que vão fundamentalmente do vermelho ao amarelo, passando pelo laranja. A sua grande capacidade psicomotora permite-lhe já ter realizado uma produção que se conta por centenas, sem dúvida o artesão que até hoje mais máscaras produziu, apesar de demorar cerca de dois dias a realizar cada uma.

Algumas máscaras apresentam características zoomórficas, através das representações de animais da região como o burro, procurando e pesquisando as formas animais e humanas a partir das raízes das árvores.

É sem dúvida o artesão com maior êxito comercial. Este aspeto deve-se à qualidade do seu trabalho e ao empenhamento pessoal na divulgação do seu trabalho, mesmo através das designadas páginas sociais.

Amável Alves Antão sabe empregar muito bem a cor na máscara, sempre de forma discreta e apenas para realçar uma forma que pode ser a de um réptil. Estabelece muito bem o acordo entre o emprego de cores com tonalidades suaves e a textura da madeira, sem a anular a sua beleza formada por linhas ondulantes. As suas máscaras são uma composição de linhas e formas redondas, que se traduzem quase sempre, através de uma expressão de dor. Será importante realçar que as máscaras compreendem sempre uma peça única, ou seja, uma máscara com cornos é obtida a partir de uma peça de madeira com dois ramos que permitem tal realização. Também evita a simetria nas suas máscaras, demonstrando a sua maturidade.

Amável Alves Antão revela uma grande preocupação pelo acabamento e conservação das suas máscaras. Para o efeito usa fungicida líquido e óleos diversos para tratamento da madeira.

Variados são os prémios conseguidos em concursos e nas diversas edições da bienal da máscara, Mascararte. Expõe com regularidade.

JOÃO BATISTA– CIDÕES / VINHAIS

Artesão sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 15. João Batista. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1929, sendo natural de Cidões / Vinhais.

Filho de agricultores assumia-se como artesão a partir 1998, momento em que se reformou. Aos 18 anos de idade aprendeu marcenaria, vindo a ser empreiteiro da construção civil a partir dos 30 anos. Tinha como habilitações a 4ª classe do ensino primário.

Iniciou o trabalho como artesão depois de ter realizado a «última ceia de Jesus Cristo» em madeira, a pedido da sua filha.

Embora não estivesse inserido nos rituais de inverno, comercializava máscaras, chegando a realizar uma diariamente, quando a saúde física o permitia. Também realizava outros objetos em madeira como bengalas e carros de bois, entre outros.

Possuía espaço próprio para trabalhar, num anexo à própria casa, muito bem equipado para a realização de todo o tipo de formas em madeira. Também recorria a ferramentas elétricas, tendo mesmo concebido e construído uma mesa elétrica de carpintaria com várias funções e um trono elétrico.

Criava máscaras muito interessantes, colocando na parte inferior o respetivo corpo reduzido (fig. 15).

São como que esculturas negro-africanas onde a proporção do corpo é igual à do rosto. É muito interessante observar uma destas máscaras colocadas no rosto porque de imediato observamos o corpo humano que parece estar pendurado.

As máscaras possuem uma ergonomia média. Preocupava-se especialmente com o acabamento das peças pincelando-as com fungicida líquido, posteriormente com pintura e envernizamento brilhante.

Só utilizava a cor preta nas zonas dos pelos para os evidenciar, como cabelos, pestanas e longas barbas que contrastam com os lábios brancos.

João Batista era um verdadeiro inventor, evidenciando-se na realização de miniaturas de mecanismos artesanais em madeira, como moinhos de água que trabalham na perfeição. Cerca de 90% das peças eram realizadas em madeira de castanho. Utilizava também as madeiras de carvalho e amieiro.

Possuía uma pequena divisão da sua casa que servia de expositor para a comercialização esporádica do seu trabalho em madeira, constituído por máscaras, bengalas, porta-chaves, carros de bois, formas em madeira para decoração do interior das garrafas e trabalhos de arte sacra.

Expunha regularmente nas feiras de artesanato de Bragança, Guimarães, Santo Tirso, Vinhais e no santuário de Nossa Senhora da Serra / Bragança.

ANTÓNIO JOAQUIM FERNANDES – SERRA DA NOGUEIRA / BRAGANÇA

Artesão sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 16. António Joaquim Fernandes. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1951, sendo natural de Grandais / Bragança.

Filho de agricultores assume-se como agricultor / escultor. Tem como habilitações a 4ª classe do ensino primário.

Devemos aceitar sem qualquer problema a sua designação de escultor, porque na realidade executa formas escultóricas.

Trabalha em madeira desde os 20 anos na realização de mobiliário, com características escultóricas, na base de formas profundamente orgânicas. Só a partir da 1ª bienal da máscara, Mascararte 2013, é que começou a realizar máscaras em madeira. As primeiras máscaras realizadas têm apenas uma função decorativa e sem qualquer preocupação ergonómica. Não possuem concavidade interna, bem como as aberturas para os olhos, nariz e boca.

Atualmente as máscaras realizadas já possuem uma ergonomia muito boa.

Trata-se de uma figura que, por opção pessoal, vive como um eremita em plena serra da Nogueira, junto a Bragança. Vive numa casa no meio da floresta, completamente isolada da aldeia mais próxima. Alimenta-se fundamentalmente dos produtos que a floresta produz durante o ano. Esta filosofia de vida impõe também um regime austero, traduzido nas belíssimas formas escultóricas do mobiliário que são muito orgânicas, como já referimos.

As peças realizadas não têm qualquer pintura ou verniz, aplicando apenas cera para valorizar a forma, os nós e as linhas da madeira, aspeto conseguida através da grande insistência no acabamento com lixas de vários grãos. Utiliza as madeiras de freixo, nogueira e fundamentalmente o carvalho negro, árvore abundante na zona.

A oficina fica anexa à sua casa e está bem equipado com duas bancas e inúmeras ferramentas manuais bem afiadas e tratadas, o que demonstra domínio técnico e instrumental.

Trabalhava até há poucos anos, antes da separação, em conjunto com a sua companheira Branca Campos, natural de Lisboa e radicada em Bragança há três décadas. Branca Campos tem como habilitações o antigo 7º ano dos Liceus e o pai era oficial da marinha mercante. Branca Campos nasceu em Lisboa 1958 e desenvolve um trabalho idêntico em madeira.

Expõe só a pedido de instituições nacionais e internacionais. O local de trabalho é também de venda.

FRANCISCO G. CANGUEIRO – PALAÇOULO / MIRANDA DO DOURO

Artesão sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 17. Francisco G. Cangueiro. Foto: Luís Canotilho.

Nasceu em 1965, sendo natural de Palaçoulo / Miranda do Douro.

Filho de agricultores tem como habilitações o 8º ano de escolaridade.

Francisco G. Cangueiro não teve qualquer formação como carpinteiro ou escultor. Este aspeto é importante porque estamos perante uma pessoa que realizou sozinho a sua autoformação e que hoje, já se afirmou internacionalmente como um dos melhores artesãos.

Estamos perante o que se chama de «verdadeira vocação» e que teve início quando tinha 20 anos de idade. Sem qualquer aprendizagem tem a perfeita noção de forma, volume e proporção anatómica. Pelos trabalhos que já conhecíamos e os que nos foram dados a ver, atrevemo-nos a designá-lo como «santeiro». A sua qualidade é inquestionável nos trabalhos em arte sacra.

Na imagem 18, Francisco G. Cangueiro está a realizar a imagem em madeira do Santo Estêvão, encomenda que serviu para equipar o Museu da Máscara e do Traje de Bragança. Tivemos o privilégio de assistir à sua execução e ficámos admirados, com a rapidez e rigor no desenvolvimento da forma a partir de um tronco de árvore.

Só realiza máscaras perante solicitação. O seu trabalho desenvolve-se fundamentalmente na talha. Trabalha com qualquer tipo de material como o osso, metal, marfim, etc.

Para o efeito domina completamente qualquer ferramenta, dando especial preferência às de carácter manual como as goivas e o canivete. Na imagem acima apresentada

observa-se que o seu local de trabalho está muito bem equipado e com ferramentas manuais da melhor qualidade.

Em qualquer feira de artesanato da região e nas de maior dimensão a nível nacional, podemos facilmente encontrar Francisco G. Canguero com uma barraca próprio, auxiliado pela esposa. Os visitantes deliciam-se com os seus variadíssimos produtos colocados à venda e que vão desde canivetes (em madeira, hastes de corso e veado, dente de javali) a foles de lareira com motivos diversos representados, «últimas ceias», santos, altos-relevos escultóricos, etc.

Devido à qualidade do seu trabalho está representado em todas as partes do mundo.

SIMÓN LEAL MARTÍN – TRABAZOS / ALCAÑICES.

Artesão sem ligações às Mascaradas de Invierno de Zamora



Figura 18. Simón Leal Martín. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1950, sendo natural da localidade de Trabazos, perto da fronteira de Quintanilha.

Filho de carpinteiro herdou a profissão do pai. Tem como habilitações o curso da Escola Profissional de Carpintaria de La Coruña.

Dedica-se durante todo o dia aos trabalhos de carpintaria, realizados fundamentalmente em casas particulares, desde a colocação ou afinação de portas e mobiliário.

Sendo solteiro tem maior disponibilidade à noite para realizar máscaras e trabalhos escultóricos de diversa índole. Os mais interessantes são realizados a partir das raízes das estevas que depois de limpas, obtêm todo os tipos de formas humanas ou animais

estilizadas, sem grande intervenção no material. Realiza todo o tipo de trabalho em madeira numa oficina completamente equipada com todo o tipo de máquinas elétricas.

Realiza com frequência e em madeira figuras públicas e também altos-relevos com a simbologia dos principais clubes de futebol espanhóis.

As máscaras que realiza são preferencialmente em nogueira, só por encomenda, possuindo ótima ergonomia.

Expõe raramente o trabalho no Ayuntamiento de Trabazos ou em certames por solicitação.

ANTÓNIO JOSÉ FONTENETE (1926 – 2009) – VILA BOA DE CARÇÃOZINHO / BRAGANÇA

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 19. António José Fontenete. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1926, sendo natural Serapicos / Bragança.

Filho de agricultores muito humildes foi toda a sua vida agricultor e carpinteiro de profissão. Era analfabeto.

Este artesão estava ligado às «Festas dos Reis» de Salsas / Bragança, realizadas entre os dias 1 e 6 de janeiro.

Começou a realizar máscaras com 15 anos destinadas às festas dos rapazes, tendo cumprido este ritual durante vários anos.

Atrevemo-nos a considerar António José Fontenete como o artesão de eleição da máscara transmontana em madeira e cortiça, pelo que as suas máscaras representam simbolicamente.

A maior parte das suas máscaras são pintadas de vermelho com o contorno dos olhos e os dentes em branco, realçando os pelos com a cor preta. As suas máscaras são diabos sem cornos, mas ao mesmo tempo possuem uma expressão fálica, através da língua ereta a simular o pénis masculino e barba no queixo subdividida em duas partes parecendo dois testículos. A representação dos dentes é um elemento obrigatório nas suas máscaras.



Figura 20. Da esquerda para a direita. Esposa, filho, nora e António José Fontenete, após a segunda visita que realizámos. Foto: Luis Canotilho.

As máscaras projetam a masculinidade própria dos rapazes na transição da puberdade para a vida adulta. Todas as máscaras possuem orelhas trabalhadas cuja posição fica no terço superior da máscara, ou seja, na testa. Estas orelhas parecem também representar cornos atrofiados. A parte interior da máscara possui superiormente uma espécie de meio círculo em madeira, para que possa se apoiada pela cabeça do mascarado.

Na parte superior da máscara realizava vários cortes geométrizados e padronizados para decorar a peça.

A maior parte das máscaras foram realizadas em madeira ou cortiça.

A cortiça é muito difícil de trabalhar e António José Fontenete lixava muito bem a cortiça para lhe retirar a rugosidade própria desta casca. Posteriormente tapava os restantes poros com gesso para voltar novamente a lixar, podendo posteriormente receber a pintura. Resultavam máscaras com muita boa ergonomia (quarto mascarado a contar da esquerda do Anexo IV).

Tivemos o prazer de conhecer Fontenete em 2006, quando as artroses nos membros superiores o impediam de trabalhar. Impressionou-nos profundamente ver aquelas mãos completamente paralisadas que ainda iam realizando algumas máscaras, lentamente e com grande esforço, para comercializar na sua casa. Em contraste e durante a nossa primeira visita observámos um idoso fisicamente paralisado, mas com um espírito muito jovem e brincalhão. Terminámos a entrevista na adega da sua casa onde tinha a banca e as ferramentas manuais de carpinteiro para a realização das máscaras. Nesse local pudemos desfrutar de uma prestação musical dirigida por si, num conjunto constituído pelo seu filho a tocar harmónica, a nora com ferrinhos e Fontenete com harmónica e bombo (fig. 20). Continuava a ser o mesmo jovem que durante vários anos cumpriu o ritual das «Festas de Inverno em Trás-os-Montes».

FERNANDO AUGUSTO PINELO TIZA – VARGE / BRAGANÇA

Artêsão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 21. Fernando Augusto Pinelo Tiza. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1953, sendo natural de Varge / Bragança.

Filho de agricultores, cedo o pai ensinou-lhe as técnicas básicas da carpintaria ligadas à agricultura. Tem como habilitações o 2º ciclo do ensino básico. Foi funcionário da

EPAC até se reformar em 2002. Neste momento dedica-se à agricultura e à realização de máscaras.

Este artesanato está ligado às «Festas dos Rapazes» de Varge / Bragança, realizadas nos dias 25 e 26 de dezembro.

Fernando Tiza iniciou a realização de máscaras de folha-de-flandres em 1974. Só muito mais tarde e em 2003 é que iniciaria a execução de máscaras de madeira de freixo, cerejeira, macieira e castanheiro.

Entre 1968 e 1974 não realizou nenhuma máscara porque os rituais das «Festas dos Rapazes» estiveram parados.

Com a realização das filmagens para o filme *As Máscaras* da realizadora Noémia Delgado³ reiniciou a atividade, como artesão das máscaras, tendo em vista a necessidade da sua utilização nas «Festas dos Rapazes», entretanto reativadas.

O local de trabalho é na rés-do-chão da casa onde nasceu, sendo um espaço amplo e próprio para a realização das máscaras. Está muito bem equipado com diversos tesouras de corte e martelos para moldar chapa de folha-de-flandres, formões, goivas, grosas, enchó, berbequim, moto serra, e outros instrumentos de carpintaria.

Utiliza uma banca de carpinteiro realizada pelo próprio, com boa resistência para a sustentação dos materiais.

Se elegemos Fontenete como a referência da máscara transmontana realizada em madeira e cortiça, somos obrigados a identificar o Fernando Tiza nas máscaras de metal (folha-de-flandres).

Na nossa apreciação estética, e tendo em conta tudo aquilo que caracteriza estas festas são as máscaras de folha-de-flandres, realizadas pelo Fernando Tiza, que melhor exprimem a sua essência (Anexo V e VI).

São máscaras extremamente belas pela sua rudeza e simplicidade, cortadas com tesoura de chapa, todas diferentes na forma e na expressão dada pela pintura, já que não se recorre a nenhum molde. A chapa não é soldada, usando pregos esmagados para prender o nariz. A abertura dos olhos é saliente, forçada com um ferro grosso.

³ Noémia Delgado é uma realizadora portuguesa que nasceu em Chibia / Angola em 1933 revelando uma especial preocupação pelo cinema direto aplicado à antropologia. O filme *Máscaras* constitui-se como um documentário histórico sobre as «Festas de Inverno no distrito de Bragança» e foi realizado entre 1974 e 1975.

Estas eram as máscaras realizadas no passado onde não havia qualquer recurso a ferramentas, equipamentos e dinheiro para adquirir uma chapa nova de folha-de-flandres.

O próprio emprego da cor através de pincéis grossos e do tipo de tintas de esmalte corresponde ao mesmo princípio. Novamente as cores de eleição são o vermelho e o preto conjugado com algumas zonas brancas para a obtenção de maior contraste. Também usa o azul combinado com as outras cores descritas.

As máscaras de Fernando Tiza são muito leves e possuem uma boa ergonomia. Este tipo de máscara de metal exige um traje com capuz grande já que só conseguem esconder o rosto.

FELICIANO GARCÍA (TANO) – MONTAMARTA / ZAMORA

Artesão com ligações às Mascaramas de Invierno de Zamora



Figura 22. Feliciano Garcia (Tano). Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1936, sendo natural de Montamarta / Zamora.

Filho de sapateiro era agricultor numa zona agrícola especialmente vocacionada para a cultura dos cereais e da vinha, situada na zona demarcada do vinho de Toro. Tem como habilitações o correspondente à 4ª classe.

Este artesanato estava ligado ao ritual do *Zangarrón* de Montamarta / Zamora, realizado no dia 26 de dezembro.

Iniciou a realização da máscara do *Zangarrón* em 1956. Também realizou o fato que é cozido diretamente no rapaz que utiliza a máscara. Comercializou as máscaras e fundamentalmente pequenas miniaturas do *Zangarrón*, a partir de bonecos que compra com cerca de 30 cm.

Tratando-se de uma máscara comunitária, Tano não realizava outras cópias. A máscara do *Zangarrón* era inicialmente realizada a partir de uma tampa de um cortiço das abelhas.

Depois de cortar num círculo a cortiça, que tem de ser de árvore de grande porte, prende na parte de trás uma armação de vime para a sua sustentação na cabeça, mesmo assim ainda necessita da pele de cabra que é pregada para ocultar por completo a cabeça do utilizador. A máscara também é sustentada com a mão esquerda do utilizador, cujo braço não se pode mexer porque a manga está corrida ao próprio traje. Na zona da boca é pregada uma pequena tira de cabedal para o utilizador segurar a máscara com os dentes. Esta máscara tem uma má ergonomia como se pode constatar. O mascarado tem de proteger o nariz com uma esponja, segura ao rosto por tiras de fita adesiva. Estamos perante a máscara com mais dificuldade no seu uso (Anexo VII).

Na abertura reservada à boca são realizados alguns furos para a colocação de pequenas tiras de vime para simularem os dentes.

Posteriormente são colados pelos de rabo de vaca para realizar o bigode e as sobrancelhas. A máscara passa para a fase da pintura com as cores vermelha, preta nas sobrancelhas e bigodes, branca na boca e nos olhos, obtendo-se um grande contraste e riqueza cromática. Esta máscara também tem no ritual uma versão pintada a preto e branco. Posteriormente a máscara é decorada a toda a volta com fitas de papel multicores e pedaços de lã. Na parte superior são colocadas duas orelhas de lebre. Trata-se de uma personagem que corre durante todo o dia, na localidade de Montamarta / Zamora, pelo que necessita do simbolismo introduzido pela lebre como animal corredor.

JOSÉ MANUEL ALVES – PODENCE / MACEDO DE CAVALEIROS

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 23. José Manuel Alves. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1951, sendo natural de Podence / Macedo de Cavaleiros.

Filho de agricultores abraçou a mesma profissão. Tem como habilitações o correspondente à 4ª classe.

Este artesão está ligado ao ritual de Carnaval dos *caretos* de Podence / Macedo de Cavaleiros, realizado no Domingo Gordo e na Terça-Feira de Carnaval.

Começou a realizar máscaras em 1997, devido à necessidade urgente de dar resposta a um convite formulado aos *caretos* de Podence pela Disneylândia Paris, para a participação num desfile comemorativo anual. Perante a existência de poucas máscaras, houve necessidade de realizar o número suficiente para a deslocação do grupo. A partir daí nunca mais parou de realizar máscaras para a festa e para os colecionadores.

Trata-se de uma máscara em folha-de-flandres muito simples, soldada com um ferro de estanho, realizada a partir de um molde de cartão. O molde em cartão é colocado sobre a chapa metálica, que serve de escantilhão para riscar a chapa com uma caneta de acetato, onde são marcados os contornos da mesma, a abertura do nariz, olhos e boca. Possui outro escantilhão em papelão com a forma triangular do nariz. As duas partes são dobradas e soldadas, realizando-se então os dois furos para passar o fio que vai sustentar a máscara na cabeça do utilizador.

As máscaras são pintadas com as cores vermelha e preta de esmalte.

Estas máscaras são semelhantes às do Fernando Tiza com uma forma muito simples, estando totalmente dependentes do traje. Estas máscaras em folha-de-flandres produzem um acordo perfeito, com o exuberante traje dos *caretos* de Podence cujo carapuço é um autêntico "pompom" gigante de lã às riscas verde, vermelha e amarela (Anexo VIII).

Ao mesmo tempo o contraste entre a lã o metal é perfeito.

José Manuel Alves Expõe regularmente em feiras de artesanato, embora não se desloque. Vende as suas máscaras na Casa do Careto em Podence / Macedo de Cavaleiros.

MÁRIO AUGUSTO TEIXEIRA – TORRE DE DONA CHAMA / MIRANDELA

Artesão com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 24. Mário Augusto Teixeira. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1941, sendo natural Torre de Dona Chama / Mirandela.

Filho de agricultores aprendeu a profissão de latoeiro com um antigo artesão, tende herdado mais tarde a maior parte dos utensílios e ferramentas com que trabalha. Era latoeiro desde os 20 anos de idade e tem como habilitações a 4ª classe.

Este artesão estava ligado ao ritual das «Festas do Santo Estêvão», da Torre de Dona Chama / Mirandela, que têm lugar nos dias 25 e 26 de dezembro.

Começou a realizar máscaras de folha-de-flandres em 1990, apenas para o ritual ou por encomenda.

Sendo latoeiro de profissão, possuía todo o equipamento necessário para este tipo de máscaras. Trabalhava também em todo o tipo de peças realizadas em latão tais como funis (fig. 78), regadores, vasilhames para a água, vasos, almotolias, etc.

Nas imagens da fig. 105 observamos Mário Augusto Teixeira a realizar a máscara em folha-de-flandres do *El Tafarrón* de Pozuelo de Tábara / Zamora, festa que tem lugar nos dias 25, 26 e 27 de dezembro (Carretero, 2008).

A simplicidade das máscaras da Torre de Dona Chama / Mirandela, ausentes de ergonomia, contrasta com o traje realizado em seda e com franjas do mesmo material.

Mário Augusto Teixeira também colaborava nas tarefas inerentes à gestão e preparação da festa, mas não expunha o trabalho realizado. Preferia vender os seus produtos de latoaria nas diferentes feiras quinzenais existentes no distrito de Bragança.

GERMANO MACEDO – BRAGANÇA

Artesão sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 25. Germano Augusto Pereira. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1946, sendo natural de Santa Marta de Penaguião / Vila Real.

Veio viver para Bragança aos 4 anos com o pai que era serralheiro. Mais tarde viria a aprender a mesma profissão, ainda muito jovem. Possui como habilitações o Curso Geral de Comércio.

Teve uma vida desportiva muito longa e ligada ao futebol, sendo o atleta que mais anos jogou no Grupo Desportivo de Bragança, na posição de médio / distribuidor de jogo.

É um dos mais antigos e perfeitos serralheiros de Bragança, capaz de moldar o ferro artisticamente. Hoje dedica-se mais a realizar, a pedido dos interessados, arranjos de fechaduras e afinações diversas em equipamentos mecânicos metálicos.

Na oficina possui todos os equipamentos necessários à realização das máscaras em folha-de-flandres, único material utilizado na sua confeção. É neste espaço com aspeto anárquico e desarrumado que expõe e comercializa as máscaras que vai fazendo por iniciativa própria ou por encomenda. Realiza máscaras de folha-de-flandres desde 2004.

Germano Macedo é quanto a nós um escultor, no verdadeiro sentido da palavra, apesar de não ter formação académica. É um homem com grande destreza técnica e conhecedor dos materiais onde aplica toda a sua capacidade criativa.

A sua filosofia passa pela reutilização dos materiais ferrosos, na construção das máscaras, que vão desde tampas de latas de produtos alimentares a latas dos óleos para motores de combustão.

Depois de trabalhada a chapa não retira a publicidade existente, ficando a ver-se na parte anterior da mesma.

Na parte da frente das máscaras utiliza a pintura, na base de tintas de esmalte, num critério de contraste das cores complementares. Também decora as máscaras com linhas realizadas através de pequenos furos contínuos representando formas geométricas e animais.

As máscaras que produz têm uma boa ergonomia. É pena que Germano Macedo não nos delicie com as suas máscaras em exposições públicas.

OLINDA SUSANA XAVIER – LEÇA DA PALMEIRA / MATOSINHOS

Artesã com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 26. Olinda Susana Xavier. Foto: Luís Canotilho.

Nasceu em 1938, sendo natural Baçal / Bragança.

Filha de agricultores assume-se como doméstica. Tem como habilitações a 4ª classe.

Esta artesã está ligada às «Festas dos Reis» de Baçal / Bragança, realizadas no fim de semana mais próximo do dia 5 de janeiro.

Estamos perante um exemplo de evolução da máscara transmontana. Olinda Susana Xavier começou por iniciativa própria a realizar máscaras em palha, verga e escrinho em 2000. Posteriormente cedeu este tipo de máscaras originais aos rapazes das «Festas dos Reis» de Baçal. A adesão foi completa pelo que hoje em dia estas festas evidenciam-se por este tipo de máscaras, já que os trajes são comuns a outras comunidades.

Não comercializa as máscaras e também não tem local próprio para a sua execução ou ferramentas específicas, passando a maior parte do ano na sua residência em Leça da Palmeira. Apenas realizou máscaras pela primeira vez quando o seu filho foi mordomo das «Festas dos Reis» de Baçal / Bragança.

As máscaras de palha são de média ergonomia. Contudo as realizadas em verga e escrinho têm pouca ergonomia, não dando qualquer tipo de acabamento.

Só expõe a pedido das instituições.

LUÍS MIGUEL SILVA MOREIRA E SILVA – BRAGADA / BRAGANÇA

Artesão sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 27. Luís Miguel Silva Moreira e Silva. Foto: Luís Canotilho.

Nasceu em 1967, sendo natural de Alenquer.

Filho de militar, reside em Bragada / Bragança, onde divide a vida entre a atividade artística e o tratamento de animais como ovelhas e cavalos, tendo já sido comerciante em Bragança.

Luís Miguel Silva Moreira e Silva não deve ser confundido com o artesão. Tem como formação académica o 4º ano da licenciatura em Direito por Coimbra e é licenciado em Animação e Produção Artística pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança.

Possui uma atividade artística muito ligada ao teatro através da colaboração cenográfica com grupos teatrais e na execução de máscaras temáticas. Acima de tudo estamos perante um escultor da máscara que expõe regularmente em galerias e exposições coletivas desde 1991.

Domina todas as técnicas e materiais, desde os metais às madeiras, passando pelas resinas e os couros, material que molda com grande destreza.

Com vocação artística desde os 15 anos de idade, possui oficina própria na sua casa, muito bem equipada com ferramentas elétricas e manuais. Contudo a casa onde vive, e que visitámos, é no fundo um atelier, já que pinta e esculpe em todos os cantos da casa.

É muito culto e conhecedor da linguagem artística, inspirando-se fundamentalmente na escultura negro-africana.

ALFONSO MARTÍN VEGA – VILLANUEVA DE VALROJO / ZAMORA

Artesão com ligações às Mascaradas de Invierno de Zamora



Figura 28. Alfonso Martín Vega. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1976, sendo natural Zamora.

Filho de *ganaderos* reside em Villanueva de Valrojo onde é bombeiro florestal. Tem como habilitações o FP2 (curso de acesso ao ensino superior).

Este artesão está ligado ao ritual do «Los Carnavales» de Villanueva de Valrojo / Zamora, realizados no Domingo Gordo e Terça-Feira de Carnaval.

Desde 2003 realiza a máscara do Demonio e os chapéus cónicos de fitas de papel colorido da *careta*, personagem do ritual da festa.

Com o equipamento básico realiza este tipo de máscara em cortiça, acrescentando cornos de boi, pele de ovelhas, cabedal e pequenas chapas metálicas nas zonas dos olhos do nariz e da boca, pintando algumas partes.

Realiza as máscaras exclusivamente para os rituais, que são de média ergonomia.

CARLOS ANDRÉS SANTOS – VILLANUEVA DE VALROJO / ZAMORA

Artesão com ligações às Mascaradas de Invierno de Zamora



Figura 29. Carlos Andrés Santos. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1963, sendo natural de Villanueva de Valrojo.

Filho de padeiros reside em Zamora onde é funcionário público. Tem como habilitações Bachiller Superior.

Este artesão está ligado ao ritual do «Los Carnavales» de Villanueva de Valrojo / Zamora, realizados no Domingo Gordo e Terça-Feira de Carnaval.

É Carlos Andrés Santos quem realiza as máscaras para as inúmeras *caretas* desta festa (Anexo IX e X). Para o efeito utiliza a técnica do papel machê, reciclando papel de jornal. A técnica é simples e tem várias formulações. Fundamentalmente passa por se desfazer o papel húmido, escorrendo-o posteriormente e acrescentando geralmente cola de madeira e outros produtos como a farinha e o óleo de linhaça. A massa obtida, depois de amassada, é colocada num molde de gesso, sendo posteriormente retirada passados cerca de 3 dias. Depois de estar completamente seca é lixada, realiza as aberturas dos olhos, nariz e boca, sendo posteriormente pintada.

As máscaras que realiza possuem uma boa ergonomia, não tendo qualquer intenção económica, servindo apenas para manter a tradição do Carnaval.

2. ARTESÃS DOS TRAJES

MARIA ADELAIDE PEREIRA – BAÇAL / BRAGANÇA

Artesã com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 30. Maria Adelaide Pereira. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1946, sendo natural Baçal / Bragança.

Filha de agricultores daria continuidade à profissão dos pais. Tem como habilitações o 2º ciclo do ensino básico.

Esta artesã está ligada às «Festas dos Reis» de Baçal / Bragança, realizadas no fim de semana mais próximo do dia 6 de janeiro (Anexo XI e XII).

Maria Adelaide Pereira é uma mulher com grande autonomia, rivalizando com qualquer homem a nível de trabalho na agricultura, utilizando com regularidade o trator.

Iniciou a realização de fatos de tiras para mascarados em 1996, a pedido do seu filho, para poder entrar nos rituais das «Festas dos Reis» de Baçal. Desde então tem comercializado inúmeros fatos para os rituais e a solicitação de pessoas, que os pretendem adquirir. Comercializa os dois tipos principais de trajes:

«Fato de mascarados de tiras de tecido multicolor», constituído por calças, casaco e gorro;

«Fato de mascarados de manta de canastra com franjas de lã», constituídos por calças e casaco com gorro.

Utiliza o equipamento simples de costura para a realização dos fatos que podem ser observados na fig. 30. Utiliza apenas um reduzido tear manual, observável na mesma

fig. 31 para a realização das franjas de lã, destinada aos fatos de manta de canastra cuja imagem também está na figura acima.

O seu local de trabalho é a cozinha da casa, onde trabalha na confeção dos fatos à noite, após a realização dos trabalhos agrícolas e das lides domésticas.

É uma participante ativa em exposições de artesanato.

ANA DA CONCEIÇÃO AFONSO – SALSAS / BRAGANÇA

Artesã com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 31. Ana da Conceição Afonso. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1934, sendo natural Soeiro / Vinhais.

Filha de agricultores foi tecedeira entre os 19 e os 20 anos de idade. Atualmente dedica-se à agricultura. Não frequentou a escola embora saiba ler com dificuldade.

É casada com o artesão Manuel António Cabral de Salsas, já referenciado neste trabalho.

Esta artesã está ligada às «Festas dos Reis» de Salsas / Bragança, realizadas entre os dias 1 e 6 de janeiro (Anexo IV).

Iniciou a realização de fatos de tiras para mascarados em 1990, a pedido do seu filho, para poder entrar nos rituais das «Festas dos Reis» de Salsas. Desde então tem comercializado alguns fatos para os rituais, perante solicitação dos jovens e colecionadores. Comercializa os fatos de mascarados de manta de canastra, constituído por calças, casaco e gorro. Na fig. 32, Ana da Conceição Afonso segura um par de calças e o marido Manuel António Cabral o casaco com gorro, podendo observar-se o longo rabo

de lã que vai até ao chão e termina num pompom». No lado direito pode ser observado o tear onde se realizam as franjas de lã para os fatos.

O seu local de trabalho é a cozinha da casa, onde trabalha na confeção dos fatos à noite, após a realização dos trabalhos agrícolas e das lides domésticas. Utiliza equipamento simples de costura. Participa quando solicitada em exposições de artesanato.

IRACEMA DA CONCEIÇÃO MORAIS – VINHAIS

Artesã com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 32. Iracema da Conceição Moraes. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1943, sendo natural da vila de Vinhais.

Filha de funcionário da Câmara Municipal e de mãe doméstica dedica-se apenas às tarefas da casa e costura. Tem como habilitações a 4ª classe.

Esta artesã está ligada ao ritual do «Diabo e a Morte» de Vinhais que tem lugar na Quarta-Feira da Cinzas (Anexo XIII e XIV).

Iniciou a realização de fatos do diabo em 1996, costurando cerca de 5 por ano, mediante encomenda.

O fato é realizado em flanela vermelha, com o corte igual ao de um fato-macaco, possuindo carapuço com cornos e máscara no mesmo material, cozido com linha vermelha. O fato originalmente possuía rabo.

A sua casa que faz paredes meias com a igreja, local de trabalho onde realiza os fatos dos diabos.

Iracema da Conceição Moraes é uma senhora muito discreta pelo que não expõe ou divulga os seus trabalhos.

MARIA ODETE AFONSO NOZELOS – TORRE DA DONA CHAMA / MIRANDELA

Artesã com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 33. Maria Odete Afonso Nozelos. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1950, sendo natural de Mirandela.

Filha de agricultores é costureira de profissão desde os 13 anos. Tem como habilitações o correspondente à 4ª classe.

Esta artesã está ligada às «Festas do Santo Estêvão» de Torre de Dona Chama que têm lugar nos dias 25 e 26 de dezembro.

Tem realizado os fatos dos caretos da Torre de Dona Chama em seda, observáveis nas figuras 33 e 34. Só comercializa os fatos a pedido de interessados.

Maria Odete Afonso Nozelos é uma exímia costureira tendo-lhe sido atribuída a responsabilidade da realização de todos os fatos das «Mascaradas de Invierno de Zamora» expostos no Museu Ibérico da Máscara e do Traje de Bragança.

Trabalha numa pequena divisão da sua casa onde possui o equipamento básico de costura.

Os seus fatos são expostos regularmente em certames mediante solicitação.



Figura 34. Caretos de Torre da Dona Chama trajados com fatos de seda. Foto: Luis Canotilho.

MARIA IRENE DE CASTRO CÉSAR – SENDIM / MIRANDA DO DOURO

Artesã com ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 35. Maria Irene de Castro César. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1959, sendo natural de Sendim / Miranda do Douro.

Filha de pai carpinteiro e mãe tecedeira abraçou esta profissão que já vem da avó. Tem como habilitações o correspondente ao antigo 2º ano dos liceus.

Tecedeira de profissão possui os maiores teares de Trás-os-Montes, onde realiza todo o tipo de colchas de linho e lã, em todos os tamanhos. Realiza também tapetes, carpetes de lã e as antigas mantas de canastra, utilizadas nos fatos dos caretos. Possui todo o equipamento necessário e o seu espaço de trabalho está totalmente adaptado para a tecelagem.

Tem realizado inúmeros fatos para caretos em manta de canastra, principalmente para os grupos de caretos de Podence, Salsas e Ousilhão, entre outros. Também tem realizado fatos para colecionadores, estando alguns representados no Museu Ibérico da Máscara e do Traje de Bragança.

Expõe em certames por solicitação.

MARIA SUSANA DE CASTRO – SENDIM / MIRANDA DO DOURO

Artesã sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 36. Maria Susana de Castro. Foto: Luis Canotilho.

Nasceu em 1950, sendo natural de Sendim / Miranda do Douro.

Filha de pai agricultor e mãe artesã de roupa de pardo e surrobeco⁴ é também artesã de profissão. Tem como habilitações o correspondente ao 2º ano.

Possui loja aberta em Sendim onde realiza trajes cerimoniais para todo o país, tendo como referência a «Capa de Honras Mirandesa». Já realizou inúmeros trajes de confr-

⁴ «Pano grosso e áspero, bastante durável, semelhante ao burel, porém mais largo, fabricado no Alentejo e na Covilhã» segundo o dicionário da língua portuguesa.

rias nacionais e estrangeiras. Realiza todo o tipo de roupa artesanal dentro da linha e características da cultura mirandesa com tecidos antigos. Trabalha com a filha, Sandra Fátima Castro Nobre, também referenciada neste trabalho.

O seu espaço de trabalho está totalmente adaptado para a confeção das roupas. Produzem um trabalho de grande qualidade estética. Inova a partir dos elementos tradicionais, utilizando um novo *design* inspirado no vestuário e cultura tradicional. Realiza também acessórios e fatos para os rituais da dança mirandesa.

Já realizou fatos para o Museu Etnográfico de Zamora e para o Museu Ibérico da Máscara e do Traje de Bragança.

É regular expositora nos certames.

SANDRA FÁTIMA CASTRO NOBRE – SENDIM / MIRANDA DO DOURO

Artesã sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 37. Sandra Fátima Castro Nobre. Foto: Luís Canotilho.

Nasceu em 1976, sendo natural de Sendim / Miranda do Douro.

Filha de pai electricista e mãe artesã possui a mesma profissão da mãe com quem trabalha. Tem como habilitações o 12º ano.

Tem loja aberta em Sendim e realiza trajes cerimoniais para todo o país tendo como referência a «Capa de Honras Mirandesa». Já realizou inúmeros trajes de confrarias nacionais e estrangeiras. Realiza todo o tipo de roupa artesanal dentro da linha e características da cultura mirandesa com tecidos antigos. Trabalha no mesmo espaço com a mãe, com quem realiza o mesmo trabalho, Maria Susana de Castro, também referenciada neste trabalho.

Já realizou fatos para o Museu Etnográfico de Zamora e para o Museu Ibérico da Máscara e do Traje de Bragança.

É regular expositora nos certames.

3. ARTESÃO DOS ACESSÓRIOS

CARLOS DOS SANTOS ALMEIDA – TORRE DA DONA CHAMA / MIRANDELA

Artesão sem ligações às Festas de Inverno em Trás-os-Montes



Figura 38. Carlos dos Santos Almeida. Foto: Luís Canotilho.

Nasceu em 1960, sendo natural de Torre da Dona Chama / Mirandela.

Filho de agricultores, iniciou-se na profissão aos 12 anos após ter realizado a 4ª classe.

É correeiro de profissão, embora possa também ser designado de albardeiro.

Possui espaço e o equipamento completo da profissão de correeiro. Tem realizado os acessórios de cabedal das «Festas de Inverno em Trás-os-Montes».

Realiza duas feiras mensais: Rebordelo e Podence.

BIBLIOGRAFÍA

- LIMA, Rui de Abreu de (1997), *As Idades da Madeira*, Lisboa, Direção Geral do Turismo.
- CARRETERO, José Manuel (2008), «El Tafarrón de Pozuelo de Tábara», *Fiestacultura*, 34, pp. 58-59.
- PERDIGÃO, Teresa, Et CALVET, Nuno (2002). *Tesouros do Artesanato Português. Texteis. (Vol II)*. Porto, Verbo.
- PERDIGÃO, Teresa Et Nuno CALVET (2002), *Tesouros do Artesanato Português. Madeiras, Fibras vegetais, Materiais Afins (vol I)*, Porto, Verbo.
- FONTES, António Lourenço (1977), *Etnografia transmontana II – O comunitarismo de Barroso*, Vila Real, Minerva Transmontana.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Anexo I. Máscaras com evidentes características antropomórficas de João Manuel Esteves (Ousilhão / Vinhais). Madeira de castanheiro com zonas queimadas com ferro em brasa. A máscara da esquerda possui na base um punho para ser segura pelo utilizador. A pouca ergonomia e o peso assim o obriga. Foto: Luis Canotilho.



Anexo II. Rainha, Rei e Bispo de Lazarim / Lamego. Foto: Luis Canotilho.



Anexo III. Máscara antropomórfica do diabo com dois sardões realizada em madeira de amieiro por Adão de Castro Almeida de Lazarim / Lamego. Museu Ibérico da Máscara e do Traje / Bragança. Foto: Luis Canotilho.



Anexo IV. Foto de conjunto dos *caretos* de Salsas / Bragança. Foto: Luis Canotilho.



Anexo VI. Plasticidade das máscaras das festas de Inverno em Trás-os-Montes e das Mascaradas de Inverno de Zamora. Da esquerda para a direita: Máscara do artesão João Esteves de Ousilhão / Vinhais de madeira de castanheiro; máscara realizada por Fernando Tiza de Varge / Bragança em folha-de-flandres (latão); máscara realizada por Feliciano Garcia de Montamarta / Zamora em tampa de colmeia; máscara realizada por António Fontenete de Vila Boa de Carçozinho / Bragança em madeira e cortiça. Foto: Luis Canotilho.



Anexo V. Máscaras realizadas em folha-de-flandres por Fernando Augusto Pinelo Tiza de Varge / Bragança. Museu Ibérico da Máscara e do Traje / Bragança. Foto: Luis Canotilho.



Anexo VII. Máscara comunitária de cortiça (Corcho em espanhol) realizada por Feliciano Garcia (Tano) de Montamarta / Espanha. Foto: Luis Canotilho.



Anexo VIII. «Caretos» de Podence / Macedo de Cavaleiros. A perfeita unidade conseguida através da associação do traje, máscara e acessórios. Foto: Luis Canotilho.



Anexo XI. Caretos de Baçal / Bragança. A perfeita unidade conseguida com a associação do traje, máscara e acessórios. Foto: Luis Canotilho.



Anexo IX. Caretas e o Diabolo com o Ihagarto nas mãos. Foto: Luis Canotilho.

Anexo X. Máscaras realizadas na técnica do papel machê usadas pelas caretas de Villanueva de Valrojo / Zamora. Os chapéus cónicos usados são realizados com tiras de revistas. Foto: Luis Canotilho.



Anexo XII. Máscaras realizadas em palha entrelaçada, verga e eschriho. «Festas dos Reis» de Baçal / Bragança. Foto: Luis Canotilho.



Anexo XIII. Diabos e a Morte em Vinhais, na Quarta-Feira de Cinzas. Foto: Luis Canotilho.



Anexo XIV. Raparigas a serem levadas «à pedra» perante a morte no ritual dos «Diabos e a Morte» de Vinhais. Foto: Luis Canotilho.

III. MÁSCARA Y *PERFORMANCE*

DESFILE DE ENMASCARADOS

Miguel Ángel Cruz











QUEMA DEL JURRU

Acácio Pradinhos







II CONGRESO INTERNACIONAL DE CARNAVAL

27 28 y 29 DE OCTUBRE DE 2022

LA BAÑEZA

LEÓN-ESPAÑA



MÁSCARAS Y PATRIMONIO



