

Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II

MASKS



Museo do Pobo Galego

29 January to 26 April 2026

29 de enero a 26 de abril de 2026

29 de xaneiro ao 26 de abril de 2026

UNIVERSITY OF VALLADOLID / UNIVERSIDAD DE VALLADOLID / UNIVERSIDADE DE VALLADOLID

Government / Gobierno / Goberno

Rector / Rector / Reitor: Antonio Largo Cabrerizo

General Secretary / Secretaría General / Secretaría Xeral: Helena Villarejo Galende

Vice-Rector for Communication, Culture and Sport / Vicerrectora de

Comunicación, Cultura y Deporte / Vicerreitora de Comunicación, Cultura e

Deporte: Rebeca San José Cabezudo

MUSEUM OF THE GALICIAN PEOPLE / MUSEO DO POBO GALEGO

Board / Patronato / Padroado

President / Presidencia: Concha Losada Vázquez

Vicepresident / Vicepresidencia: María Xosé Fernández Cerviño

Secretary / Secretaría: Francisco Sanjiao

Treasurer / Tesorería / Tesourería: Lino Lema

EXHIBITION / EXPOSICIÓN

Organises and exhibits / Organiza y expone / Organiza e expón: Cátedra de Estudios sobre la Tradición (UVa) & Alas y Viento. Sección Máscaras del Mundo & Museo do Pobo Galego

Curator / Comisaria: M.^a Pilar Panero García

Coordination / Coordinación: David Conde Lourido, Ana Estévez Lavandeira &

Belén Sáenz-Chas Díaz

Accessibility consulting / Asesoría en accesibilidad/ Asesoría en accesibilidade:

Federación Autismo Galicia

Assembly / Montaje / Montaxe: Equipo Técnico Museo do Pobo Galego & Alas y

Viento. Sección Máscaras del Mundo

Graphic desing / Diseño gráfico / Deseño gráfico: Juan Feáns

Transporte: expo.gal

CATALOGUE / CATÁLOGO

Edition / Edición: Universidad de Valladolid

Coordination / Coordinación: M.^a Pilar Panero García

Texts / Textos: M.^a Pilar Panero García, Ignacio Rovira Benet & Belén Sáenz-Chas Díaz

English translation / Traducción al inglés / Tradución ao inglés: Ana Álvarez Guillén

Galician translation / Traducción al gallego / Tradución ao galego: Samuel Solleiro (TraduZebra)

Masks / Máscaras: Alas y Viento. Sección Máscaras del Mundo

Photography / Fotografía: Jesús Caramanzana Carrera by MASKS

Layout / Maqueta: Luis Vincent Sans by MASKS

Cover / Cubierta / Cuberta: Gaetano Armenio (Editrice L'Imagine)

Carocho, Costantim (Óscar Barros); Cornute, Aliano (Giuseppe Lombardi); Sărsăilă, Șivița, (Paul Buță);

Zangarrón, Montamarta (José Ramón Pérez); y Peliqueiro, Laza (Aurelio Vila Obregón, «Lelo» & Ricardo

Quintas, «Richar»)

ISBN: 978-84-1320-383-6

Legal Deposit / Depósito Legal: VA 31-2026

DOI: <https://doi.org/10.24197/eduva.3142>

© Of the texts and their photographs, their authors

© MUVa. University of Valladolid 2026

The Galician edition of this catalogue is sponsored by the Regional Government of Galicia

La edición gallega de este catálogo está patrocinada por la Xunta de Galicia

A edición en galego deste catálogo conta co patrocinio da Xunta de Galicia



MASKS

Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II

AYV Alas y Viento. Sección Máscaras del Mundo
<https://www.alasyviento.es/mascaras-del-mundo/>

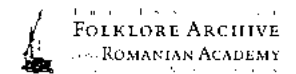


Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (Project acronym: MASKS)
<https://unveilingthemasks.uva.es/>



This publication is part of the project “Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (Project acronym: MASKS)”, nº 101139852 funded by the European Education and Culture Executive Agency (EACEA) in the call ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO / 03 May 2023, earmarked for ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO-EDU-ENTERP - Alliances for Education and Enterprises. Execution period: 01/02/2024 to 31/01/2027 (duration: 36 months). Principal Investigator: M.^a Pilar Panero García (University of Valladolid).

Attached to the Recognised Research Group of the University of Valladolid IDINTAR:
Identity and artistic exchanges. From the Middle Ages to the contemporary world.



Project:
101139852 - MASKS - Unveiling the Arts and Works behind the MASKS -
ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO-EDU-ENTERP

Funded by the European Union. Views and opinions expressed are however those of the author(s) only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Education and Culture Executive Agency (EACEA). Neither the European Union nor EACEA can be held responsible for them.

Artisans / Artesanos / Artesáns

Amável Alves Antão
Arnau Codina
José Javier Sánchez Hernández
António Tiza
Paul Buță
Carlos Ferreira
José Ramón Pérez Pérez
Óscar Barros
Michele Vedele
Ernesto Antonio Salgado
Uwe Constantin Boghian
Ermenegildo Gil
Francisco Añel Alonso, «El Sastre de Castro»
Aurelio Vila Obregón, «Lelo» (& Ricardo Quintas, «Richar»)
Luis Otero, «Forxo vello»
Santiago Martínez Santana
Xosé Vilariño
Juan
Jorge Domínguez Couso, «Minas»
Manuel López Lombao
Viúda de Bugallo
Marta Delgado Gómez
Xosé Manuel Seixas Ares
Luís Felipe Costa & Sofia Isabel Fernandes
Adão Almeida
Carlos Andrés Santos
Jesús Hernández Sánchez
Pablo de la Fuente García (& Jacinto Martín)
Giuseppe Lombardi
Domenico Dino Pinnola
Constantin Anghel
Adriana Mariti
Paola Paties
Taller Karta Ruga
Alice Atelier by Prof. Agostino Dessi
Flavio Gervasutti
Taller Ventura & Hosta
Xavi Badia. Taller La Gárgola
Escola d’Art d’Olot
Jorge Sancho Santamaría
Ramón Aumedes i Ferré. Taller Sarandaca
José María Naranjo Romeu & María del Carmen Almansa
Almansa
Manuel António da Silva Pinto Suzano, «Palheira»
Șerban Terțiu
Atelier Russo
Peter Mitdiel
Taller Arlequín (?)

Acknowledgements / Agradecimientos / Agradecementos

Alba Cuñé, Escola d’Art Ondara
Albert Roig, Associació de Cultura Popular d’Ordino
Isabel de la Fuente, Cucurru machos, Navalosa
† João Alfaiate, Lazarim
Pino Di Miceli, Mezzojuso
João Guisan Seixas
Xosé Manuel Seixas Ares
Gabriel Romero Aranda, Asociación Cultural Pecados y Danzantes de Camuñas
Associació La Processó de Verges
Federación Provincial de Máscaras de Zamora, MascaraZA
Festival de Danzas y Máscaras Abulenses, Mascarávila
Gaetano Armenio, Editrice L’Imagine (Molffeta-Milan)
Adelina Dogaru, Universitatea din București
Vita Santoro, Università degli Studi della Basilicata
Elena Freire Paz, Universidade de Santiago de Compostela (Campus Terra Lugo)
António Tiza, Academia Ibérica da Máscara (Bragança)
Rosario Perricone, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (Palermo)
Georgiana Vlahbei, Muzeul Național al Țăranului Român (București,)
Iuliana Dumitru, Muzeul Național al Țăranului Român (București,)
Iruñe Fiz Fuertes, Museo de la Universidad de Valladolid (MUVa)
Ana I. Mateos Vara, MPG
Elena Mareque, MPG

All the unknown artisans / A todos los artesanos desconocidos / A todos os artesáns descoñecidos

And especially to / Y muy especialmente a / Especialmente para: Conchita Pérez Gil, Alas y Viento

INDEX / ÍNDICE

Foreword 9
Palabras de bienvenida 13
Palabras de benvida..... 17

Between the ancestral and the emergent: the mask as an agent of cultural hybridization..... 21
Entre lo ancestral y lo emergente. La máscara como agente de hibridación cultural..... 31
Entre o ancestral e o emerxente. A máscara como axente de hibridación cultural 41

I.
Folk Carnival Masks
Máscaras del Carnaval folklórico
Máscaras do Entroido 53

II.
Masks of the Baroque Courtly Carnival and the Commedia dell’Arte
Máscaras del Carnaval cortesano barroco y la Commedia dell’Arte
Máscaras do Carnaval cortesán barroco e da Commedia dell’Arte..... 205

III.
Masks for Christmas and Holy Week performances
Máscaras para representaciones de Navidad y Semana Santa
Máscaras para as representacións de Nadal e Semana Santa 255

IV.
Corpus Christi Masks
Máscaras del Corpus Christi
Máscaras do Corpus Christi..... 275

V.
Battle of Moors and Christians
Morismas
Mourisqueiras 301

VI.
Worship of the Dead and Funerary Masks
Culto a los muertos y máscaras funerarias
Culto aos mortos e máscaras funerarias 309

VII.
Theatre, Performance and Contemporary Masks
Máscaras para teatro, performances y contemporáneas
Máscaras para teatro, performances e contemporáneas 323

The masks of the Museo do Pobo Galego
Las máscaras del Museo do Pobo Galego
As máscaras do Museo do Pobo Galego 343



MASKS

Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II

Foreword

The Museo do Pobo Galego is pleased to host this new step of the MASKS project, an interdisciplinary initiative promoted by the University of Valladolid through the Chair of Studies on Tradition, coordinated by Professor Pilar Panero. This European project brings together universities, educational centres, cultural institutions, artisans, and professionals from diverse fields in a broad international journey centred on mask culture. Through this collaboration, the museum joins an initiative that combines research, dissemination, and creative practice, fostering dialogue between traditions from multiple territories and the living present of these festive and identity-based expressions.

The exhibition presented here is the material outcome of this encounter within our museum. It brings together a carefully selected group of works from the Alas y Viento Collection, assembled over several decades by the collector Nacho Rovira. His generosity allows us to present a representative portion of an exceptional body of work, comprising masks from more than forty countries. Alongside these, the exhibition incorporates several Galician pieces, some belonging to the MPG itself, enabling the visiting collection to engage in a close dialogue with Galician ethnographic heritage and with the traditions of *En-*

troido, one of the most significant festive expressions of our culture.

The masks featured in this exhibition convey celebration, ritual, theatre, memory, and transformation. They remind us that, even in a technological and rapidly changing society, the symbolic power of these objects continues to exert a profound influence, capable of strengthening social bonds. Their role in Galician *Entroido* is central, linking past and present in a celebration that combines social critique and creativity, thus ensuring the continuity of an ancestral tradition.

We would like to express our gratitude to the University of Valladolid for the coordination and scholarly direction of the project; to Professor Pilar Panero for her enthusiasm and rigorous approach to public dissemination; to Nacho Rovira for sharing his collection; and all those who, from different contexts and disciplines, have made it possible for this exhibition to be presented at the Museo do Pobo Galego. Their contributions allow this institution to promote this heritage and to open its doors to a wider cultural horizon.

Concepción Losada Vázquez
*President of the 'Padroado' (Board of Trustees)
of the Museo do Pobo Galego*

From the University of Valladolid, we view this collaboration with an institution as prestigious as the Museo do Pobo Galego with great satisfaction. Presented here is an enhanced and expanded version of the exhibition previously shown at the University of Valladolid Museum (MUVa), which we were fortunate to host and which is likewise curated by Professor of Anthropology M.^a Pilar Panero García. This exhibition forms part of the dissemination activities of the European project Unveiling the Arts and Works behind the MASKS, led by Professor Panero as principal investigator and linked to the Chair of Studies on Tradition as well as to the University of Valladolid’s Research Group Identity and Artistic Exchanges: From the Middle Ages to the Contemporary World (IDINTAR). The realization of this exhibition has been made possible thanks to the generous collaboration of Nacho Rovira i Benet, founder and driving force behind the Alas y Viento. Masks of the World collection.

For the MASKS project, this exhibition represents an outstanding opportunity to disseminate mask culture and the art of mask-making from the countries that make up the consortium —Romania, Italy, Spain, and Portugal— beyond the territories directly addressed by the partner institutions and the inherent limitations of a project of this nature. On this occasion, the integration of the Alas y Viento Collection with the host institution’s holdings and permanent exhibition devoted to *Entroido* offers an extraordinary opportunity to explore this winter festival in depth. Through its rites of social inversion, *Entroido* temporarily disrupts the dominant cultural order by means of masks, mockery, excess, and verbal satire, symbolizing the tension between nature, with its animal corporeality, and culture, shaped by Christian and social norms that continue to adapt to the present.

This educational initiative is distinguished by its research-driven and collaborative approach, which has successfully engaged artisans and associations from communities that sustain masking traditions. MASKS looks toward the future, with the primary aim of equipping vocational students and university learners with anthropological, artistic, entrepreneurial, and digital skills, while fostering business initiatives that contribute to the preservation of mask culture. Yet preservation and growth must be preceded by knowledge, and this exhibition offers an excellent opportunity in that regard. The remarkable catalogue, to which these lines contribute, stands as a testament to the impulse to disseminate an extraordinarily rich ethnological heritage, one that finds a particularly powerful expression in the culture of the mask.

MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II also provides an opportunity to explore contexts beyond Carnival in which masks continue to be used today. Ultimately, the exhibition invites the public to discover and rediscover masks through unique objects linked to ritual practices and artisanal processes. These works strengthen the identities of specific communities and of mask enthusiasts more broadly, while embodying a symbolic capital that is continually renewed, as its curator has observed.

We would like to express our sincere gratitude to the *Padroado* (Board of Trustees) of the remarkably beautiful Museo do Pobo Galego and to its entire team for the warm and generous reception of this this initiative developed by our university, on the threshold of the celebration of the museum’s fiftieth anniversary.

Antonio Largo Cabrerizo
Vice-Chancellor of the University of Valladolid

Masks are largely to blame for the fact that, as a child, I devoured the adventures penned by Emilio Salgari and Jules Verne—and that my life, in many ways, has unfolded just as I dreamed then. My passion for masks has been an extraordinary companion in travel, and travel has become my way of life. They are the reason I have wandered the world in search of pieces of this ancient art. That is why I often say that the *Alas y Viento* Collection of masks from around the globe has already repaid me a thousandfold—in experiences, in encounters, and in the enrichment of my life. Today, it is a pleasure to share it.

I cannot say with certainty why I feel such devotion to masks. Perhaps it has something to do with their connection to ancestors and the afterlife, and the fact that I was born on November 2nd, All Souls’ Day. Or perhaps these objects—so intimately woven into human history—captivate me because of their powerful personalities and profound cultural resonance. The truth is that some of the dances and traditions expressed most vividly through masked celebrations have already disappeared. Yet in many places, thanks above all to the extraordinary dedication of local communities, these customs are regaining strength, propelled by collective enthusiasm and deep-rooted identity. I am delighted to contribute, in my own small way, to such a vital and meaningful endeavour.

In any case, community pride is a powerful emotion, and communities cling to their traditions, perhaps urged on by their ancestors; and, perhaps, for artistic reasons, in all its forms, they have used and continue to use masks as inspiration and a means of expression. This time, our journey brings us to Galicia, land of the *Entroido* and the saying

“haberlas, *haylas*” —“they exist; indeed they do” —. Here, in collaboration with the European project “Unveiling the Arts and Works behind the Masks” and with the Museo do Pobo Galego, an institution deeply committed to the preservation and transmission of popular culture and art, this exhibition finds its home. This partnership is both a pleasure and an honour.

My heartfelt thanks go to María Pilar Panero García, director of the Chair of Studies on Tradition at the University of Valladolid and curator of this exhibition. Without her devotion, expertise, contagious enthusiasm, and extraordinary work ethic, it would not have been possible to present such a comprehensive collection of Iberian, Italian, and Romanian masks to the public. I would also like to express my gratitude to the team at the Museo do Pobo Galego, a pioneering institution in the safeguarding and dissemination of ethnological heritage.

Today, the Alas y Viento Collection comprises nearly two hundred pieces from forty-four countries, many of them directly linked to elements recognized as Intangible Cultural Heritage of Humanity. More than fifty of these masks participate in traditions corresponding to twenty-one entries on UNESCO’s World Heritage List, representing eighteen nations.

The art of mask-making is considered by some to be the earliest of all art forms and is, in any case, the only one that blends the fine arts of painting and sculpture with the performing arts of theatre, music, and dance. No small achievement. Let us enjoy it.

Nacho Rovira
Alas y Viento

MASKS

Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II

El Museo do Pobo Galego acoge esta nueva etapa del proyecto MASKS, una propuesta interdisciplinar impulsada por la Universidad de Valladolid a través de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición coordinada por la profesora Pilar Panero, con gran satisfacción. Se trata de un proyecto europeo que reúne universidades, centros educativos, instituciones culturales, artesanos y profesionales de diferentes ámbitos en un amplio recorrido internacional alrededor de la cultura de la máscara. A través de esta colaboración, el Museo se incorpora a una iniciativa que combina investigación, divulgación y creación, favoreciendo así el diálogo entre tradiciones de múltiples territorios y el presente vivo de estas prácticas festivas e identitarias.

La exposición que ahora presentamos es la concreción de este encuentro en nuestro Museo. Reúne una selección destacada de la colección *Alas y Viento*, reunida a lo largo de décadas por el coleccionista Nacho Rovira. Su generosidad nos permite contemplar una parte representativa de un conjunto excepcional, compuesto por máscaras procedentes de más de cuarenta países. Junto a ellas, se incorporan para esta muestra varias piezas gallegas, algunas pertenecientes al propio Museo do Pobo Galego, permitiendo que la colección visitante establezca un estrecho diálogo

Palabras de bienvenida

con el patrimonio etnográfico gallego y con las tradiciones del *Entroido*, una de las expresiones festivas más significativas de nuestra cultura.

Las máscaras presentes en esta muestra expresan celebración, rito, teatro, memoria y cambio. Nos recuerdan que, a pesar de vivir en una sociedad tecnológica y cambiante, el poder simbólico de estos objetos aún ejerce una fuerza profunda, capaz de reforzar los vínculos sociales. Su papel en el *Entroido* gallego es central, conectando el pasado con el presente en una celebración que combina crítica social y creatividad, manteniendo viva una tradición ancestral.

Queremos agradecer a la Universidad de Valladolid la coordinación y dirección científica del proyecto, a la profesora Pilar Panero por su entusiasmo y rigor divulgativo, a Nacho Rovira por compartir su colección y a todas las personas que, desde distintos ámbitos, han hecho posible que esta exposición llegue al Museo do Pobo Galego, contribuyendo así a la difusión de este patrimonio y abriendo nuestras puertas a un universo cultural que nos conecta con el mundo entero.

Concepción Losada Vázquez
*Presidenta del Patronato del
Museo do Pobo Galego*

Desde la Universidad de Valladolid vivimos con mucho agrado esta colaboración con una institución tan prestigiosa como el Museo do Pobo Galego. Trasladamos aquí, en una versión mejorada y ampliada, la exposición que ya tuvimos la fortuna de tener en el MUVa y que también está comisariada por la profesora de antropología M.^a Pilar Panero García. Se trata de una actividad de difusión del proyecto europeo *Unveiling the Arts and Works behind the MASKS*, cuya investigadora principal es dicha profesora y que se vincula a la Cátedra de Estudios sobre la Tradición y al GIR de la UVa "Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo" (IDINTAR). Esta exposición es posible gracias a la generosa colaboración de Nacho Rovira i Benet, iniciador y alma de la colección *Alas y Viento. Máscaras del Mundo*.

La exposición es una gran oportunidad que ofrece el proyecto *MASKS* para difundir la cultura de la máscara y el arte mascarero de los países que conforman el consorcio —Rumanía, Italia, España y Portugal— más allá de los territorios abordados con las limitaciones propias de un proyecto de esta índole por dichos socios. De hecho, la implementación en esta ocasión con los fondos y la exposición permanente sobre el *Entroido* de la institución anfitriona nos brindan una oportunidad extraordinaria para conocer esta fiesta invernal. El *Entroido*, con sus ritos de inversión social, rompe temporalmente el orden cultural dominante mediante las máscaras, las bromas, los excesos alimenticios y la sátira verbal, y simboliza la tensión entre la naturaleza con su carnalidad animal y la cultura con sus normas cristianas y sociales, adaptándose al presente.

Esta iniciativa docente destaca por su enfoque investigador y colaborativo, que ha logrado involucrar a artesanos y asociaciones de las comunidades que mantienen tradiciones con máscara. *MASKS* mira al futuro y tiene como motivación principal capacitar a estudiantes de formación profesional y de nuestras universidades en competencias antropológicas, artísticas, emprendedoras y digitales, fomentando proyectos empresariales que preserven la cultura de la máscara. Pero para conservar y agrandar, primero hay que conocer, y esta exposición es una excelente oportunidad. El extraordinario catálogo para el que escribo estas líneas queda como testimonio de la motivación por difundir el patrimonio etnológico, enormemente rico, si pensamos en la cultura de la máscara.

MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II es, además, una ocasión para conocer también otros contextos al margen del Carnaval en los que todavía hoy se usa la máscara. En definitiva, la exposición invita al público a descubrir y redescubrir las máscaras a través de piezas únicas ligadas a ritos y procesos artesanales. Estas fortalecen las identidades de los grupos concretos y de los amantes de la máscara en general y atesoran un capital simbólico que se reinventa cada día, como explica su comisaria.

Agradecemos la hospitalaria acogida de esta actividad producida desde nuestra universidad por parte del Patronato del bellissimo Museo do Pobo Galego y de todo su equipo en las vísperas de la celebración de su cincuenta aniversario.

Antonio Largo Cabrerizo
Rector de la Universidad de Valladolid

Las máscaras son, en gran parte, las responsables de que, leyendo de niño con avidez las aventuras que narraban escritores como Emilio Salgari y Julio Verne, mi vida haya sido muy parecida a la que soñaba entonces.

Mi afición por las máscaras ha sido una tremenda aliada para viajar, pues casi vivo viajando. Las máscaras han sido la razón por la que he deambulado por todo el planeta tras piezas de este arte ancestral. Es por eso que siempre digo que la colección *Alas y Viento. Máscaras del Mundo* está, para mí, plenamente amortizada en vivencias y experiencias que han enriquecido mi vida. Ahora es un placer compartirla.

Desconozco totalmente el porqué de esta devoción por las máscaras. Quizás algo tenga que ver que, estando estas tan ligadas a los ancestros y el más allá, yo naciera a la vida un día 2 de noviembre, Día de Difuntos. O quizás, simplemente, esas piezas tan ligadas a la humanidad desde siempre me apasionan por su enorme personalidad y su profundidad cultural.

Lo cierto es que, hoy día, algunas de las danzas y tradiciones que tienen su mayor exponente en las celebraciones con máscaras ya se han extinguido. Sin embargo, en muchos casos, gracias en especial al ingente trabajo de las comunidades, los acontecimientos con enmascarados adquieren cada vez más fuerza impulsados por la ilusión de la gente y la fortaleza de sus raíces. Yo estoy encantado de poner mi granito de arena para una labor tan grandiosa como importante.

En todo caso, el orgullo de pueblo es una emoción poderosa y las comunidades se aferran a sus tradiciones, quizás apremiadas por sus ancestros; y, tal vez, por arte, en todas sus vertientes, han utilizado y utilizan las máscaras como inspiración y forma de expresión.

Esta vez estamos en Galicia, tierra del *Entroido* y del «haberlas, haylas», en colaboración con el proyecto europeo *Unveiling the Arts and Works behind the MASKS* y en el Museo do Pobo Galego, también fuertemente comprometido en esta labor de preservación y difusión de la cultura y el arte popular. Es un placer y un honor esta colaboración.

Mi más sincero agradecimiento a M.^a Pilar Panero García, directora de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición (UVa), que comisaría esta exposición, sin cuyos desvelos, conocimientos, contagiosa ilusión y enorme capacidad de trabajo yo no podría poner a disposición del público una muestra tan completa de máscaras ibéricas, italianas y rumanas. Deseo también agradecer la acogida al equipo del Museo do Pobo Galego, institución pionera en la salvaguarda y difusión del patrimonio etnológico.

Hoy la colección *Alas y Viento* consta de casi 200 piezas de 44 países, y muchas de estas están directamente ligadas al Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad. Concretamente tenemos más de 50 máscaras utilizadas en tradiciones correspondientes a 21 entradas en la Lista de Patrimonio de la Unesco de 18 países diferentes. Este arte mascarero es considerado por algunos como el arte primitivo y, en todo caso, es el único que aúna las bellas artes de la pintura, la escultura, el teatro, la música y la danza. No es poco... Disfrutémoslo.

Nacho Rovira
Alas y Viento

MASKS

Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II

O Museo do Pobo Galego acolle esta nova etapa do proxecto *MASKS*, unha proposta interdisciplinar impulsada pola Universidade de Valladolid a través da Cátedra de Estudos sobre a Tradición coordinada pola profesora Pilar Panero, con enorme satisfacción. Trátase dun proxecto europeo que reúne universidades, centros educativos, institucións culturais, artesáns e profesionais de diferentes ámbitos nun amplo percorrido internacional arredor da cultura da máscara. A través desta colaboración, o Museo incorpórase a unha iniciativa que combina investigación, divulgación e creación, favorecendo o diálogo entre tradicións de múltiples territorios e o presente vivo destas prácticas festivas e identitarias.

A exposición que agora presentamos é a concreción deste encontro no noso Museo. Reúne unha selección destacada da colección *Alas y Viento*, formada ao longo de décadas polo coleccionista Nacho Rovira. A súa xenerosidade permítenos contemplar unha parte representativa dun conxunto excepcional, composto por máscaras procedentes de máis de corenta países. Xunto a elas, incorpóranse para esta mostra varias pezas galegas, algunhas pertencentes ao propio Museo do Pobo Galego, permitindo que a colección visitante estableza un diálogo estreito co patrimonio

Palabras de benvida

etnográfico galego e coas tradicións do Entroido, unha das expresións festivas máis significativas da nosa cultura.

As máscaras presentes nesta mostra expresan celebración, rito, teatro, memoria e cambio. Lémbrannos que, malia vivirmos nunha sociedade tecnolóxica e cambiante, o poder simbólico destes obxectos aínda exerce unha forza profunda, capaz de reforzar os vínculos sociais. O seu papel no Entroido galego é central, conectando o pasado co presente nunha celebración que combina crítica social e creatividade, mantendo viva unha tradición ancestral.

Queremos agradecerlle á Universidade de Valladolid a coordinación e dirección científica do proxecto, á profesora Pilar Panero polo seu entusiasmo e rigor divulgativo, a Nacho Rovira por compartir a súa colección e a todas as persoas que, desde distintos ámbitos, fixeron posible que esta exposición chegase ao Museo do Pobo Galego contribuíndo á difusión deste patrimonio e abrindo as nosas portas a un universo cultural que nos conecta co mundo enteiro.

Concepción Losada Vázquez
*Presidenta do Padroado do
Museo do Pobo Galego*

Desde a Universidade de Valladolid vivimos con moito agrado esta colaboración cunha institución tan prestixiosa como o Museo do Pobo Galego. Trasládamos aquí, nunha versión mellorada e ampliada, a exposición que xa tivemos a sorte de ter no MUVa e que tamén está comisariada pola profesora de antropoloxía M.^a Pilar Panero García. Trátase dunha actividade de difusión do proxecto europeo *Unveiling the Arts and Works behind the MASKS*, cuxa investigadora principal é a mencionada profesora e que se vincula á Cátedra de Estudos sobre a Tradición e ao GIR da UVa «Identidade e intercambios artísticos. Da Idade Media ao mundo contemporáneo» (IDINTAR). Esta exposición é posible grazas á xenerosa colaboración de Nacho Rovira i Benet, iniciador e alma da colección *Alas y Viento. Máscaras del Mundo*.

A exposición é unha grande oportunidade que ofrece o proxecto *MASKS* para difundir a cultura da máscara e a arte mascareira dos países que conforman o consorcio —Romanía, Italia, España e Portugal—, alén dos territorios cubertos coas limitacións propias dun proxecto desta índole polos socios en cuestión. De feito, a implementación nesta ocasión cos fondos e a exposición permanente sobre o Carnaval da institución anfitrioa bríndannos unha oportunidade extraordinaria para coñecer esta festa invernál. O Carnaval, cos seus ritos de inversión social, rompe temporalmente a orde cultural dominante mediante as máscaras, as brincadeiras, os excesos alimenticios e a sátira verbal, e simboliza a tensión entre a natureza, coa súa carnalidade animal, e a cultura, coas súas normas cristiás e sociais, adaptándose ao presente.

Esta iniciativa docente destaca polo seu enfoque investigador e colaborativo, que logrou involucrar artesáns e asociacións das comunidades que manteñen tradicións con máscara. *MASKS* mira ao futuro e ten como motivación principal capacitar estudantes de formación profesional e das nosas universidades en competencias antropolóxicas, artísticas, emprendedoras e dixitais, fomentando proxectos empresariais que preserven a cultura da máscara. Pero, para conservar e agrandar, primeiro hai que coñecer, e esta exposición é unha excelente oportunidade. O extraordinario catálogo para o que escribo estas liñas queda como testemuño da motivación por difundir o patrimonio etnolóxico, enormemente rico, se pensamos na cultura da máscara.

MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II é, ademais, unha ocasión para coñecer tamén outros contextos á marxe do Carnaval nos que aínda hoxe se usa a máscara. En definitiva, a exposición convida o público a descubrir e redescubrir as máscaras a través de pezas únicas ligadas a ritos e procesos artesanais. Estas pezas fortalecen as identidades dos grupos concretos e dos amantes da máscara en xeral e atesouran un capital simbólico que se reinventa cada día, como explica a súa comisaria.

Agradecemos a hospitalaria acollida desta actividade producida desde a nosa universidade por parte do Padroado do fermosísimo Museo do Pobo Galego e de todo o seu equipo nas vésperas da celebración do seu cincuenta aniversario.

Antonio Largo Cabrerizo
Reitor da Universidade de Valladolid

As máscaras son, en boa medida, as responsables de que, lendo de neno con avidez as aventuras que narraban escritores como Emilio Salgari e Jules Verne, a miña vida fose moi parecida á que soñaba daquela.

A miña afección polas máscaras foi unha tremenda aliada para viaxar, pois practicamente vivo viaxando. As máscaras foron a razón pola que deambulei por todo o planeta na procura de pezas desta arte ancestral. Por iso sempre digo que a colección *Alas y Viento. Máscaras del Mundo* está, para min, plenamente amortizada en vivencias e experiencias que enriqueceron a miña vida. Agora é un pracer compartila.

Descoñezo totalmente o motivo desta devoción polas máscaras. Talvez algo teña que ver que, estando estas tan ligadas aos devanceiros e ao alén, eu viñese ao mundo un 2 de novembro, Día de Defuntos. Ou quizais, simplemente, esas pezas tan ligadas desde sempre á humanidade me apaixonen pola súa enorme personalidade e a súa profundidade cultural.

O certo é que, hoxe en día, algunhas das danzas e tradicións que teñen o seu maior expoñente nas celebracións con máscaras xa se extinguiron. Porén, en moitos casos, grazas en especial ao inxente traballo das comunidades, os acontecementos con enmascarados adquiren cada vez máis forza impulsados pola ilusión da xente e a fortaleza das súas raíces. Eu estou encantado de poñer o meu gran de area para un labor tan grandioso coma importante.

En todo caso, o orgullo de pobo é unha emoción poderosa, e as comunidades aférranse ás súas tradicións, talvez apremadas polos seus devanceiros; e, se cadra, por arte,

en todas as súas vertentes, utilizaron e utilizan as máscaras como inspiración e forma de expresión.

Desta vez estamos en Galicia, terra do Entroido e do «habelas hainas», en colaboración co proxecto europeo *Unveiling the Arts and Works behind the MASKS* e no Museo do Pobo Galego, tamén fortemente comprometido neste labor de preservación e difusión da cultura e a arte popular. É un pracer e unha honra esta colaboración.

O meu máis sincero agradecemento a M.^a Pilar Panero García, directora da Cátedra de Estudos sobre a Tradición (UVa), que comisaría esta exposición, sen cuxos desvelos, coñecementos, contaxiosa ilusión e enorme capacidade de traballo eu non podería poñer á disposición do público unha mostra tan completa de máscaras ibéricas, italianas e romanesas. Desexo tamén agradecerlle a acollida ao equipo do Museo do Pobo Galego, institución pioneira na salvagarda e a difusión do patrimonio etnolóxico.

Hoxe a colección *Alas y Viento* consta de case 200 pezas de 44 países, e moitas destas están directamente ligadas ao Patrimonio Cultural Intanxible da Humanidade. Concretamente temos máis de 50 máscaras utilizadas en tradicións correspondentes a 21 entradas na Lista de Patrimonio da Unesco de 18 países diferentes. Esta arte mascareira está considerada por algúns como a arte primixenia e, en todo caso, é o único que une as belas artes da pintura, a escultura, o teatro, a música e a danza. Non é pouco... Gocémolo.

Nacho Rovira
Alas y Viento

MASKS

Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II

BETWEEN THE ANCESTRAL AND THE EMERGENT: THE MASK AS AN AGENT OF CULTURAL HYBRIDIZATION

From 12 December 2024 to 21 February 2025, the exhibition that forms the basis of this expanded version was on display at the University of Valladolid Museum (MUVa)¹. Both the collection Wings and Wind: Masks of the World (AyV) and the project Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (MASKS) share two fundamental aims: first, to introduce non-specialist audiences to the richness and diversity of mask-wearing cultures; and second, to foster mutual recognition among communities that use masks in different yet comparable festive or ritual contexts. As outlined in the catalogue accompanying our first collaboration, conceived from the same educational, heritage, and outreach perspective that informs the present project, we approach cultural creativity and artistic production from an ethnological standpoint, paying particular attention to the ways in which aesthetic expressions and traditional masks are reconfigured in contemporary settings.

Along this trajectory, we have been fortunate to converge with the Museo do Pobo Galego (Museum of the Galician People), an institution grounded in anthropological methodology. By its very nature, anthropology is articulated in dialogue with other fields of knowledge —history, art, the natural environment, science, and systems of thought— with the aim of integrating the various manifestations of Galician culture into a shared interpretative framework. Within this cultural spectrum, *Entroido* occupies a place of particular significance for the communities of the northwest of the Iberian Peninsula.

The MASKS project is framed by a commitment to making the work of artisans and artists visible. While we do not treat these categories as interchangeable, we acknowledge that their boundaries are often blurred. From an anthropological perspective on art, the field has expanded beyond earlier associations with primitivism or ruralism. They both are closely linked to mask-making contexts and to the recognition of masks as cultural, symbolic, and economic capital for diverse groups, both traditional and institutional. Today, masks continue to be produced for recreational, ritual, and aesthetic purposes, serving as artistic supports for traditions in transformation. They combine inherited materials and techniques with

¹ M.^a Pilar Panero García and Ignacio Rovira Benet (2024). *MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira* [Catalogue for the exhibition held at the University of Valladolid Museum, December 12, 2024 to February 21, 2025]. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid. DOI: 10.35376/10324/72204. Available at: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/72204>

contemporary innovations, preserving, and at times subverting, the aesthetic frameworks transmitted by tradition.

In this catalogue, we pursue a line of inquiry that the exhibition itself cannot fully accommodate: the possibility of examining both the front and the interior of objects that are easily recognizable yet profoundly diverse, even when they belong to the same typology. We encounter numerous sinners and dancers, many *bugios* and *loleor*, all identifiable as such, yet none identical to another. Whenever possible, we also name the maker, except in those cases where this information is unavailable for us. Folk art has never truly been anonymous; rather, it was rendered so by those who, having classified folklore and tradition as the culture of others —“savages,” “primitives,” “barbarians,” rural populations— showed little interest in knowing or acknowledging its creators. That anonymity now belongs to the past, as mask makers increasingly receive recognition for their work.

Following our initial collaboration, we share the conviction that it is necessary to examine processes such as patrimonialisation and artificialisation, which reshape the functions, meanings, and perceptions of artistic and ritual practices. Taken together, the masks demonstrate how these expressions are reinterpreted today as symbols of identity, instruments of memory, and spaces of collaboration between artists and anthropologists. To the thirty-eight masks exhibited at the

MUVa, we now add sixteen additional pieces from the Alas y Viento Collection, generously contributed by Nacho Rovira. These works represent thirteen contexts in which the mask plays a central role. Hosting this new exhibition at the MPG allows us to present *Entroido* pieces that are not included in the Museum’s permanent display. As in the Valladolid edition, the selected masks from the Alas y Viento Collection, now comprising around two hundred works, originate from Romania, Italy, Spain, and Portugal. We have also included the bear mask from Ordino, in the Principality of Andorra. This decision reflects the understanding that the exhibition is not merely a collection of objects, but an amalgam of the aspirations and efforts of the groups who sustain these traditions and proudly share them. For this reason, we have added without subtracting: the bear mask remains as a guest, reminding us of the universality of masking practices beyond political boundaries.

Galician traditional culture, subjected to a profound transformation of its fundamental characteristics as a result of accelerated economic, social, and ideological change, was already facing the risk of losing its identity nearly half a century ago, at the time when the MPG was founded. As Xosé Manuel González Reboredo and José Mariño Ferro observe in their study of the Xenerais of the A Ulla region, *Entroido* has adapted to modern contexts but has gradually shed certain ancient ritual elements —such as agrarian rites

associated with masks. In their place, it has increasingly taken the form of political and social satire, aimed at criticizing youthful excesses and social inequalities, and culminating in the reaffirmation of parish unity. This process exemplifies how rural traditions respond to urbanization and economic change while continuing to fulfill their essential function of social cohesion. At the same time, as in the case of Laza, *Entroido* has also been transformed into an ethnic spectacle².

Not all masquerades manage to maintain continuity over time. Wars, authoritarian regimes, migration, and even collective oblivion —often driven by the stigma attached to rural life during times of rapid development— have contributed to the disappearance of many traditional cultural expressions. However, unexpectedly and at certain moments in history, revival initiatives emerge. Driven by associations and groups committed to preserving intangible heritage, these efforts succeed in restoring customs once thought extinct. In this process, pride of belonging and local identity become powerful forces of renewal. We present two Galician masks that follow this pattern: a volante and a *follateiro*.

The Ribeirao *Entroido* was traditionally celebrated in San Pedro de Líncora, Camporramiro, and Ferreira de Pantón, where it eventually disappeared. In the 1990s, it was revived in several other villages of the Ribeira Sacra, such as Vilaúxe and Nogueira do Miño, though these celebrations were again discontinued. Today, the tradition survives in Santiago da Riba, where festivities unfold over four key days: *Lambedeiro* Sunday, *Corredoiro* Sunday, *Entroido* Sunday, and finally *Entroido* Tuesday. The making of the volante mask follows a traditional process in which a wooden mold called forma provides the basic facial form. A paste made from flour and warm water is applied in successive layers: first over a sheet of newspaper, then a layer of linen, and finally a third sheet. These layers are placed on the mould and shaped with pieces of corn husk to form the nose and eye contours. After being baked in the oven, the mask is coated with egg yolk. The eye, mouth, and nose openings are burned through with a red-hot iron, and the final surface may be painted black or left unpainted, allowing the newspaper to remain visible.

While traditional masks are often recreated with the aim of remaining as faithful as possible to the forms remembered by elders, the follateiro, like other masks made from plant materials, has undergone a process of formal enrichment superimposed upon its traditional base. What was originally a very simple disguise has gradually evolved into a more complex object, characterized by in-

2 José Manuel González Reboredo and José Mariño Ferro (1987). *Entroido. Aproximación a la fiesta del Carnaval en Galicia*. A Coruña: Editorial Diputación Provincial, p. 27. See also Josep Martí i Pérez (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, p. 117 et seq.

creasingly elaborate ornamentation. Its baroque quality has intensified in order to produce the “ethnic spectacle” described by González Re-boredo and Ferro, as well as by Martí³.

The practice of adorning garments with corn husks was widespread on both sides of the Xurés mountain range, appearing in both Galician and Portuguese villages. In 2024, following the example of the revival initiated in Lobios in 2018, the community of Outeiro, in Montealegre (Portugal), reinstated the Entrudo Folhateiro celebration, thus reviving a festive tradition that forms part of the shared cultural heritage of this cross-border region.

Nevertheless, masks are employed in many ritual and performative contexts beyond Carnival, making it necessary to adopt an epistemological framework that enables us to classify and interpret this diversity of practices. Masks function as visually powerful icons, yet they represent only the surface of deeply rooted social processes that sustain a wide range of discourses. On this basis, the masks presented in the exhibition held at the MUVa were organized into thematic sections: folk carnivals; Baroque court carnival and Commedia dell’Arte; Christmas and Easter representations; Corpus Christi; funerary masks; and masks created for contemporary performance.

3 Idem.

Within the section devoted to funerary masks, we have added a piece associated with the veneration of the dead: the Canhoto (*Diabo*) from Cidões, Vinhais, in the district of Bragança. This is a wooden mask of a chilling beauty. Its deeply carved facial lines, black hair flowing down the back, and red horns, inspire both fascination and dread. Dressed in a red jumpsuit and a black cape adorned with emblems of death, the masked figure reigns as sovereign of infernal forces. Standing atop the cart piled with firewood, he stands before the crowd as the central figure of the ritual drama. He displays emphatic gestures and brandishes the trident as a sign of dominion. His symbolic presence marks the beginning of disorder: he commands the crowd, signalling the onset of ritual disorder and urging participants to join in the march. Through this inversion of daily life, chaos becomes the means through which communal balance is ultimately restored. This popular tradition reinterprets ancient pagan cosmologies, integrating them into contemporary life as expressions of memory and cultural identity. As Claude Gaignebet has noted, it evokes another essential pole of this Celtic calendar, *Samhain*, the Day of the Dead on November 1st. On this day, all rites favourable to the journey of souls are performed⁴.

Most of the additions in this exhibition —ten masks from nine celebrations— are linked to tra-

4 Claude Gaignebet (1984) [1974]. *El Carnaval*, Joan Antoni Martínez Schrem (trad.). Barcelona: Alta Fulla, p. 77.

ditional Carnival, understood as a period extending from the beginning of December to Carnival itself, following the classification proposed by Julio Caro Baroja⁵. The newly incorporated masks include: the *Tafarrón* from Pozuelo de Tábara (Zamora); a mask from Ousilhão, in Vinhais (district of Bragança); the *Zangarrón* from Montamarta (Zamora); the *Carocho* from Constantim, in Miranda do Douro (Bragança); the *Lole* from Cincu, in the county of Braşov (Transylvania); a *follateiro* from Lobios (Ourense); a *volante* from Santiago da Riba, Chantada (Lugo); the *Cornute* and the *Capra* from Aliano, in the Basilicata region; and, finally, the *Mastro di Campo* from Mezzojuso, in the province of Palermo. This itinerary highlights the multiple functions of the mask: as a festive, ritual, identity-based, pedagogical, dramatic, and funerary device.

The time of masks, whether Christianized or not, belongs to a cosmic dimension in which human existence is interwoven with the cycles of the universe. Within this realm, every ritual gesture participates in an ancestral movement: the alternation between union with and separation from the sacred, the perpetual passage between death and Nature’s rebirth. Ancient agrarian rites embodied this circular wisdom, in which humankind, the land, and the divine breathed in unison. This worldview is vividly expressed in the wintertime

5 Julio Caro Baroja (2005) [1965]. *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Alianza Editorial, *passim*.

whipping masks, such as the Tafarrón of Pozuelo and the Zangarrón of Montamarta, which, together with the mask of Sanzoles, long present in the Alas y Viento Collection, form the triad of Zamoran fustigators celebrated during the twelve magical days between Christmas and Epiphany. From this same ritual period also come the mascaró of Ousilhão and the Carocho of Constantim.

In the three Zamoran cases, despite their formal differences, the zangarrones share several fundamental features. Spoken language is almost entirely absent: only a few ritualized greetings are permitted, used to offer seasonal good wishes and to request the *aguinaldo* or Christmas present. Both the masked participants —one per celebration—and their companions are also required to perform physical feats, such as running with cowbells tied around the waist while chasing villagers. Yet the key element lies in the participation of the entire community, which recognizes and validates the role assigned to its youth. Likewise, these celebrations unfold through an ordered sequence of acts in which the masked character exercises a form of ritualized violence: harassing, striking, jostling, and running after people. All of this takes place within a completely open spatial framework that encompasses the entire village, its streets, and the interiors of homes. In the two Trás-os-Montes examples, these traits are shared with certain variations: in Constantim, the masked figure harasses participants with articulated tongs rather than whipping tools, while in Ousilhão there

is not a single masked character but many. In Sanzoles and in Constantim, the masked figure is also accompanied by a troupe of dancers.

Two masks from the Carnival of Aliano, the *Cornuto* and the *Capra*, have been incorporated into the exhibition. They exemplify how seemingly archaic elements are mobilized to address contemporary needs for participation, dialogue, and the construction of local identity. Ferdinando Mirizzi⁶ analyses this and other cases from the Lucanian Carnival, concluding that through these masks the community presents itself outwardly as the custodian of a unique tradition, while simultaneously adapting forms and meanings to a context shaped by cultural tourism and by the networks of Carnival towns in Basilicata. Horned masks have thus become the true emblem of the Carnival of Aliano and, by extension, of its local history and culture, owing both to the narratives of the writer and artist Carlo Levi and the anthropologist Vincenzo Spera⁷, as well as to deliberate policies of patrimonialisation.

6 Ferdinando Mirizzi (2025). “Las máscaras tradicionales como símbolos culturales”, *Gazeta de Antropología*, 41 (2). Available at: <https://hdl.handle.net/10481/109210>

7 See Vincenzo M. Spera and M.^a Pilar Panero García (2023). “La identidad etnohistórica de las máscaras. Una conversación con Vincenzo M. Spera”, *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 23(3), e2305, 35 pp. Available at: <https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/103067>

The *lòle* masked figures are also fustigators. They are historically associated with Saxon communities, a Germanic population established in Transylvania since the Middle Ages, in the southeastern part of the region, where the *Fuga Lolelor* is celebrated. Their present-day configuration synthesizes elements of an ancient ritual complex linked to the winter transition with practices associated with craft guilds that have been active in the area since medieval times. This Carnival is celebrated in late January in Agnita and in early February in Cinqu. In the European popular imagination, the end of January and the beginning of February mark the turning point between the ‘old winter’ and the symbolic announcement of spring.

The staging in Mezzojuso, like that of the *Fuga Lolelor*, is framed within a legendary narrative. It dramatizes the rivalry between the *Mastro di Campo* and the King for the Queen’s favor, reenacting the assault that the Count of Modica is said to have led against the castle to win over Blanche of Navarre. The performance opens with the arrival of the royal procession, which ascends a stage set as a castle and begins a ceremonial dance. Soon, traditional masked figures burst onto the scene. The dance is interrupted by the dramatic entrance of the *Mastro di Campo*—accompanied by an engineer charged with surveying the battlefield, Garibaldi and his followers, bandits, a magician, and additional characters. The hero appears in his characteristic red costume: a white shirt adorned with multi-coloured ribbons, red

trousers, and a red cape. Reaching the centre of the square, he challenges the King, who accepts, triggering a tumultuous clash filled with gunfire, noise, and the lively intervention of the various characters. After choreographed movements and the enthusiastic participation of the crowd—who share in the traditional aperitif offered by the procession—the *Mastro di Campo* storms the castle. The King wounds him, and his companions carry him away, marking the end of the first act. In the second act, the hero recovers and ultimately triumphs.

It is of little consequence that this martial pantomime does not correspond to historical truth, for what matters in such representations is that the mask does not replace reality, but rather creates it. It is not a mirror reflecting a fixed identity, but instead a windowpane that brings together fragments of many different, and sometimes contradictory, identities. The mask generates a space for thought and action, while ritual directs action, creates social relationships, and gives form to collective experience⁸.

The *Mastro di Campo* mask presented here is crafted in the Lecce papier maché tradition, using

8 Rosario Perricone (2023). “La máscara fática. Agencia, mimesis y representación de un artefacto ceremonial”, in M.^a Pilar Panero García y António Pinelo Tiza (coord.), *Máscaras y Patrimonio. Etnografía del Carnaval en el s. XXI* (p. 137-160), Urueña (Valladolid), Fundación Joaquín Díaz, p. 142.

parchment paper and strong glue, then prepared with calcium carbonate and rabbit-skin glue. It is painted in oil-based red lead tempera and finished with lacquer glazes; the eyelashes, moustache, and eyebrows are rendered with black vine pigment. From Salvatore Raccuglia’s writings we know that, in the past, the performance unfolded over several days, and that the mask, then made of wax, was produced using a special mould⁹. In this case, the artwork, through its figurative reality, avoids reductionism and adopts non-local artisanal forms, which the performers assume naturally.

We have also incorporated the Pierrot mask, a character introduced to France by the mime Jean-Gaspard Debureau, within the section devoted to Baroque court Carnival and Commedia dell’Arte. Carnival masks are linked to this dramatic genre because it draws directly from Carnival traditions, while at the same time the archetypes of Commedia dell’Arte —especially servants and elders— are themselves derived from the Venetian Carnival model. Over time, this influence became reciprocal. This formula dates back to the 18th century, when the treatise writer Giuseppe Baretti introduced it in an annotated edition of Goldoni. Many scholars, however, believe that the expression was already in use earlier, as the word ‘arte’

9 Raccuglia, Salvatore (2007). “La rappresentazione carnevalesca in Mezzojuso”, in Antonino Buttitta e Antonio Pasqualino (a la cura di), *Il Mastro di Campo a Mezzojuso* (pp. 23-29). Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, p. 25.

had been associated with guilds since the Middle Ages, implying that professional actors working within established companies were linked to it. These companies were not confined to courtly circles, where they also performed privately, but soon organized themselves to offer public performances throughout the year. A variety of names were used to describe their activity—*commedia d’istrioni*, *commedia di zanni*, *commedia di gratiani*, among others. Beyond their often pejorative tone, these terms reflect different modes of performance, from improvisation to more structured work with draft scripts such as *commedia improvisa*, *commedia italiana*, or *commedia a braccio*. Taken together, they refer to popular forms of theatre that began in Italy, expanded into France, spread across Europe, and eventually became universal.

Three masks have been added to the Alas y Viento Collection and to this exhibition that are used in the celebration of Corpus Christi. All three —Major Sin, Sin, and Dancer— come from Camuñas, in the province of Toledo, where the festival displays an extraordinary ritual density in its allegorical depiction of the eternal struggle between good and evil. Before the liturgical celebration, both groups process through the streets of the town to collect the local authorities, carrying the banner and the cross. Their attire clearly distinguishes each group: sins are dressed in black, wearing trousers, stockings, and sandals or shoes, while dancers are dressed in white. The masks further

reinforce this symbolic opposition. Sins wear masks with horns and flattened noses, whereas those of the dancers feature prominent aquiline noses. The papier maché masks are crowned with silk-satin-embroidered strips adorned with silk satin flowers, forming the edge of the *serenero* headscarf that drapes over the Sins’ shoulders. Each group has a complex internal hierarchy with specific roles. Among the Sins are figures such as the Chief Sin, the *Pecailla* or Little Sin, the *Picas* or Lancers, the Buckets, the Strap, as well as the Leash Carriers and the Novices. The Dancers include the Captain, the Mayor, the Chief Jew, the Madam, the Clubs, the Drummer, and the Rope Carrier, among others.

A series of initiation rites ensures the regeneration and continuity of the festival. The novices—also called *tiznaos* or sooty ones—aspire to join the group of Sins. On the Friday of Corpus Christi week, they endure a series of initiation rites, amidst jokes, blows, and water fights, in a day of symbolic inversion of the hierarchical order. On this day, the Correa, who ordinarily represents authority and punishment, becomes the burlesque figure of the *Santo Paparro*, embodying the role reversal typical of popular festive traditions.

To these thematic blocks we have added a new one devoted to masks used in Moros y Cristianos battles, or morismas, represented here by a bugio from Valongo, in the district of Porto. The festival is lively and exuberant, filling the streets with mu-

sic, colour, and crowds. Hundreds of bugios, all masked, wear wide-brimmed hats decorated with colourful ribbons. They dress in striking, brightly coloured —predominantly red— clothing, including silk jackets, short capes, gloves, and stockings adorned with bells. They carry castanets, horns, or dolls. The confrontation between opposing groups, bugios and mourisqueiros, admits several valid interpretations. Particularly compelling is the reading proposed by Luís Cunha¹⁰, in which the mourisco group —with its strict rules, internal hierarchies, and exclusion of those who are no longer young— represents the emergent, vigorous, and dominant generation. The bugios, led by their king, the Velho da Bugiada, embody the elders, destined to be defeated except for a supernatural intervention that temporarily restores balance. In this way, the festival stages each year a form of collective pedagogy centred on transience, generational succession, loss, and renewal—an interpretation that helps to explain the community’s deep identification with this intergenerational celebration.

Today, masks associated with rituals of various kinds have been transfigured into a form of folklore that survives largely as an echo of their origi-

nal meaning. Linear time —that time advancing without return and negating myth— has stripped ritual of its transcendent dimension. As a result, the relationship between God and humanity dissolves into the immediacy of the present, and with it fades the universal principle that once endowed the world with mystery and unity. And yet masks remain effective, for they continue to serve as instruments through which actions and thought are organized for those who wear them. This continuity is made possible by the presence of master mask-makers, local artisans who meet this need and ensure the survival of these practices.

This exhibition, conceived as an outreach activity within the MASKS project, aspires —among other objectives— to dignify the work of artisans from a contemporary standpoint, while adopting a diachronic perspective. We have selected masks from a specific collection with the awareness that other choices would have been equally valid in conveying the cultural richness embodied by masks. Nevertheless, we feel both fortunate and grateful for the unique combination presented here. We are also uplifted by Nacho Rovira’s willingness to incorporate pieces produced in the territories where the MASKS team conducts its work —such as the Tafarrón, the máscaro of Ousilhão, the Zangarrón of Montamarta, the Carrocho, the Iole, the Cornuto and Capra, and the Canhoto (Diabo)— as well as other works that, coming from different regions, we likewise consider exceptional.

¹⁰ Luís Cunha (2025). “Inversão e alteridade na Bugiada e Mouriscada: A festa como pedagogia”, in Rita Ribeiro e Emília Araújo (ed.), *Festas de Mouros e Cristãos. Culturas Festivas Ressignificadas* (pp. 99-113). Braga: UMinho Editora/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, p. 109-112. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.74.6>

We conclude this introduction by recalling our admired colleague Professor Perricone’s previously invoked metaphor: the mask is not a mirror, but rather a shattered windowpane that can be reassembled in countless ways, just as many as the identities we seek to construct.

M.^a Pilar Panero García
Director of the Chair of Studies on Tradition
University of Valladolid

Entre lo ancestral y lo emergente. La máscara como agente de hibridación cultural

Desde el 12 de diciembre de 2024 hasta el 21 de febrero de 2025 se pudo ver en el Museo de la Universidad de Valladolid (MUVa) la exposición que es la base de esta que ahora presentamos ampliada¹. Tanto la colección *Alas y Viento. Máscaras del Mundo (AyV)* como el proyecto *Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (MASKS)* comparten dos objetivos básicos: por un lado, aproximar a los no iniciados a la riqueza de las culturas mascareras, y por otro, reforzar el reconocimiento mutuo entre comunidades que usan máscaras en contextos festivos o rituales distintos pero comparables. Como explicamos en el catálogo de esta primera colaboración, realizado con la misma perspectiva educativa, patrimonial y divulgativa que nos mueve en esta ocasión, exploramos la creatividad cultural y el arte desde una perspectiva etnológica. Esta se fija en cómo las expresiones estéticas y las máscaras tradicionales se transforman en contextos contemporáneos.

¹ M.^a Pilar Panero García e Ignacio Rovira Benet (2024). *MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira* [Catálogo de la exposición realizada en el Museo de la Universidad de Valladolid, 12 de diciembre de 2024 a 21 de febrero de 2025]. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid. DOI: 10.35376/10324/72204. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/72204>

En este camino hemos tenido la fortuna de converger con el Museo do Pobo Galego, una institución que trabaja con una metodología antropológica. Esta disciplina, por su propia naturaleza, se articula con otras áreas del conocimiento —historia, arte, medio natural, ciencia y pensamiento— con el propósito de integrar en el proyecto global las manifestaciones de la cultura de Galicia presentes en cada una de ellas. Y el *Entroido* tiene un lugar muy especial en el espectro cultural de los pueblos del noroeste peninsular.

El marco en el que se desarrolla el proyecto *MASKS* es el de visibilizar el trabajo de los artesanos y los artistas. Si bien estas categorías no las usamos como sinónimas, sí afirmamos que sus límites son muy difusos, pues desde una antropología del arte la mirada se ha expandido porque ha superado el primitivismo y el ruralismo. Ellos se vinculan a espacios mascareros y ponen en valor las máscaras como capital cultural, simbólico y económico de distintos grupos, tanto tradicionales como institucionales. En la actualidad, las máscaras continúan produciéndose con fines lúdicos, rituales y estéticos, actuando como soportes plásticos de tradiciones en proceso de transformación. En ellas convergen materiales y técnicas heredadas junto con innovaciones contemporáneas, preservando y,

en ocasiones, subvirtiéndolo las categorías estéticas transmitidas por la tradición. Nos sigue interesando en este catálogo, puesto que en la exposición no es posible, ver los anversos y los interiores de objetos muy identificables pero muy distintos entre sí, incluso cuando son la misma máscara. Vemos desfilar a numerosos pecados y danzantes, a numerosos *bugios*, a numerosos *lollelor* y los identificaremos como pecados y danzantes, *bugios*, *lollelor*, pero ninguno será idéntico a otro. También nombramos al artesano, salvo en alguna ocasión en que lo desconocemos. El arte popular nunca ha sido anónimo, aunque a los que podían reconocerlo porque categorizaron el folklore y la tradición como la cultura de los otros —salvajes, primitivos, bárbaros, rurales, etc.— no les haya interesado nunca conocer y reconocer. Este anonimato ya es historia; los constructores y constructoras de máscaras tienen reconocimiento por su trabajo.

Tras la primera colaboración estamos de acuerdo en que es necesario explorar procesos como la patrimonialización y la artificación, que reconfiguran la función, el significado y la percepción del arte y de las prácticas rituales. Las máscaras, en conjunto, muestran como estas expresiones se reinterpretan hoy como símbolos identitarios, dispositivos de memoria y espacios de colaboración entre artistas y antropólogos. A las 38 máscaras que mostramos en el MUVa añadimos ahora 16 más de la colección de *Alas y Viento* gracias a la generosidad de Nacho Rovira. Estas correspon-

den a 13 contextos en los que la máscara es central. Que esta nueva exposición se celebre en el Museo do Pobo Galego nos brinda la ocasión de exhibir las piezas que no están en la exposición permanente relativas al *Entroido*. Las seleccionadas de la colección *Alas y Viento*, que ya ronda las dos centenas, como en la primera edición vallisoletana, proceden de Rumanía, Italia, España y Portugal. Tampoco hemos prescindido de la máscara de osa procedente de Ordino, en el Principado de Andorra, porque la exposición no solo es un conjunto de piezas, sino una amalgama de ilusiones y trabajo de los grupos que mantienen las tradiciones y que, orgullosos, las muestran. Por ello hemos sumado sin restar y esta máscara sigue siendo una invitada que nos recuerda su universalidad más allá de los límites políticos.

La cultura tradicional de Galicia, que debido al acelerado proceso de cambio económico, social e ideológico estaba experimentando una profunda transformación de sus rasgos fundamentales, afrontaba hace casi medio siglo, cuando se fundó el Museo do Pobo Galego, los riesgos por la pérdida de identidad. El *Entroido*, como señalan acertadamente Xosé Manuel González Reboredo y Xosé Mariño Ferro en su estudio sobre los *xene-raís* de la comarca de A Ulla, se adapta a contextos modernos, pero pierde elementos rituales antiguos —como ritos agrarios de las máscaras—, convirtiéndose en sátira política y social que critica excesos juveniles o desigualdades, siempre culminando en la unidad parroquial. Esto ilustra

cómo las tradiciones rurales evolucionan ante la urbanización y los cambios económicos, aunque mantengan las funciones de cohesión comunitaria; y, por supuesto, como también sucede en Laza, el *Entroido* se ha transformado para convertirse en un espectáculo étnico².

No todas las mascaradas logran mantener una continuidad a lo largo del tiempo. Las guerras, los regímenes autoritarios, los movimientos migratorios y el simple olvido, a veces por el estigma que tuvo lo rural en tiempos de desarrollismo, han contribuido a la desaparición de numerosas manifestaciones culturales tradicionales. Sin embargo, de manera inesperada, en determinados momentos de la historia surgen iniciativas que, impulsadas por asociaciones y colectivos comprometidos con la preservación del patrimonio inmaterial, logran devolver la vida a costumbres que parecían extinguidas. El orgullo de pertenencia y la identidad local son, en este sentido, fuerzas profundamente revitalizadoras. Exponemos dos máscaras gallegas que responden a este patrón: un volante y un *follateiro*.

El *Entroido Ribeirao* se celebraba en San Pedro de Línora, Camporramiro y Ferreira de Pantón, donde se perdió. En los años 90 se recuperó en

otros lugares de la Ribeira Sacra, como Vilaúxe y Nogueira do Miño, pero se volvió a abandonar. Hoy día se conserva en Santiago da Riba, que lo festeja el *Domingo Lambedeiro*, el *Domingo Corredoiro*, el *Domingo de Entroido* y, finalmente, el *Martes de Entroido*. Para la construcción de la máscara se utiliza un molde de madera que servirá para dar forma de rostro a los humildes materiales que se usan para hacerla. Se prepara un engrudo con harina y agua templada. Sobre una hoja de periódico se aplica este engrudo, después se hace sobre una segunda hoja en la tela que antes era de lino y finalmente sobre la tercera y última hoja. Todo ello se coloca sobre el molde, llamado forma, se ata colocando trozos de espigas de maíz para dar forma a la nariz y los ojos, se mete al horno y, cuando está cocida, se saca y se le aplica una capa de yema. Después se le hacen los agujeros de los ojos, la boca y la nariz con un hierro al rojo vivo. Se puede pintar de negro o dejarla con el papel a la vista.

Si el volante se recrea intentando ser lo más fiel posible a la máscara que recuerdan los más ancianos, el *follateiro*, al igual que ocurre con otras máscaras confeccionadas a partir de materiales vegetales, experimenta un proceso de enriquecimiento formal que se superpone a la base tradicional. Aquello que en su origen constituía un disfraz sumamente sencillo se transforma progresivamente en una pieza de mayor complejidad y ornamentación más elaborada. Se intensifica su carácter barroquizante para ofrecer el «espectá-

2 Xosé Manuel González Reboredo y Xosé Mariño Ferro (1987). *Entroido. Aproximación a la fiesta del Carnaval en Galicia*. A Coruña: Editorial Deputación Provincial, p. 27. Véase también Josep Martí i Pérez (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, p. 117 y ss.

culo étnico» del que nos hablan González Rebo-
redo y Ferro y también Martí³.

Esta práctica de ornamentar la indumentaria con
hojas de maíz se encontraba ampliamente difun-
dida a ambos lados de la sierra del Xurés, ma-
nifestándose tanto en las aldeas gallegas como
en las localidades portuguesas. En el año 2024,
y siguiendo el ejemplo marcado por la recupe-
ración emprendida en Lobios en 2018, la comu-
nidad de Outeiro, en Montealegre (Portugal), ha
reactivado la celebración del *Entrudo Folhateiro*,
reinstaurando así una tradición festiva que forma
parte del acervo cultural compartido de la región
transfronteriza.

Sin embargo, la máscara se utiliza en muchos
contextos rituales y performativos fuera del tiem-
po del Carnaval, por lo que precisamos de una
epistemología que nos permita clasificar la reali-
dad. Lo hacemos a través de las máscaras, ico-
nos muy potentes visualmente, pero estas solo
son la epidermis de prácticas sociales arraigadas
que sustentan los más variados discursos. Por
ello organizamos las máscaras de la exposición
celebrada en el MUVa en bloques temáticos: car-
nales folklóricos; Carnaval cortesano barroco
y *Commedia dell'Arte*; representaciones de Na-
vidad y Semana Santa; Corpus Christi; máscaras
funerarias; y máscaras para performances con-
temporáneas.

3 *Ídem.*

En el bloque de las máscaras funerarias hemos
incorporado otra relacionada con la veneración a
los muertos, el *canhoto (diabo)* de Cidões, Vin-
hais, en el distrito de Bragança. Se trata de una
máscara de madera de espeluznante belleza, con
surcos faciales muy marcados, que luce un par
de cuernos rojos y una cabellera negra que le
cae hasta media espalda, que atemoriza y fasci-
na. Ataviado con un mono rojo y una capa negra
adornada con los emblemas de la muerte, el en-
mascarado adopta la apariencia de soberano de
las fuerzas infernales. Desde lo alto de un carro
cargado de leña, se erige ante la multitud como fi-
gura central del drama ritual, desplegando gestos
enfáticos y blandiendo el tridente en señal de do-
minio. Su presencia simbólica marca el inicio del
desorden: exhorta a los participantes a proseguir
la marcha y a desencadenar, mediante la inver-
sión del orden cotidiano, el caos necesario para la
posterior restauración del equilibrio comunitario.
Se trata de una tradición popular que reelabora
antiguas cosmologías paganas, incorporándolas
a la vida contemporánea como expresión de me-
moria e identidad cultural. Si seguimos a Claude
Gaignebet, se recrea «otro polo esencial de este
calendario [el céltico], *Samhain*, día de los difun-
tos, el 1 de noviembre, el que es investido. Se
llevan a cabo este día todos los ritos favorables al
viaje de las almas»⁴.

4 Claude Gaignebet (1984) [1974]. *El Carnaval*, Joan
Antoni Martínez Schrem (trad.). Barcelona: Alta Fulla, p. 77.

La mayor parte de las incorporaciones en esta
edición —diez máscaras de nueve fiestas— se
asocian al Carnaval tradicional, periodo que se
desarrolla desde principios de diciembre hasta
el Carnaval propiamente dicho según la clasifica-
ción que hace Julio Caro Baroja⁵. Las máscaras
nuevas son: el tafarrón de Pozuelo de Tábara en
Zamora; un máscaro de Ousilhão, también en
Vinhais, en el distrito de Bragança; el zangarrón
de Montamarta en Zamora; el carochito de Cons-
tantim en Miranda do Douro, Bragança; el *lolo*
procedente de Cinco, en el condado de Braşov,
Transilvania; un *follateiro* de Lobios, Ourense; un
volante de Santiago da Riba, Chantada, Lugo;
el *cornuto* y la *capra* de Aliano, en la región de
Basilicata; y por último, el *Mastro di Campo* de
Mezzojuso en la provincia de Palermo. A través
de este recorrido se muestra la diversidad de fun-
ciones de la máscara: festiva, ritual, identitaria,
pedagógica, dramática y funeraria.

El tiempo de las máscaras, cristianizado o no,
pertenece a una dimensión cósmica donde la
existencia humana se entrelaza con los ciclos del
universo. En él, cada gesto ritual participa de un
movimiento ancestral: el de la unión o la separa-
ción con lo sagrado, el tránsito perpetuo entre la
muerte y el renacer de la Naturaleza. Los antiguos
ritos agrarios encarnaban esta sabiduría circular,
donde el hombre, la tierra y lo divino respiraban

5 Julio Caro Baroja (2005) [1965]. *El Carnaval. Análisis
histórico-cultural*. Madrid: Alianza Editorial, *passim*.

en un mismo ritmo. Lo encarnan muy bien las
máscaras invernales fustigadoras, como el tafa-
rrón de Pozuelo y el zangarrón de Montamarta,
que, unidos al de Sanzoles, en *Alas y Viento* des-
de hace tiempo, componen la triada de fustiga-
dores zamoranos que se celebran en los doce
días mágicos que van desde la Navidad hasta la
Epifanía. De este periodo son también el máscaro
de Ousilhão y el carochito de Constantim.

En los tres casos zamoranos, pese a sus diferen-
cias, los zangarrones comparten varios rasgos
fundamentales. En primer lugar, casi no hay pa-
labra hablada: solo se permiten algunos saludos
formales para felicitar las Pascuas y solicitar el
aguinaldo. También se exige tanto a los enmasca-
rados —uno por celebración— como a sus acom-
pañantes la realización de pruebas físicas, como
correr llevando cencerros atados a la cintura para
perseguir a los vecinos. Pero el elemento clave es
que toda la comunidad se implica y reconoce el
papel que desempeñan sus jóvenes.

Asimismo, en estas celebraciones se desarrolla
una cadena de actos ordenados donde el perso-
naje enmascarado despliega una violencia rituali-
zada: hostiga, pega, zarandea y corre tras la gen-
te. Todo ello ocurre en un espacio completamente
abierto, que abarca el conjunto del pueblo, sus
calles y el interior de las casas. En los dos tras-
montanos se comparten estos rasgos con algu-
nas diferencias: en Constantim, el enmascarado
acosa con unas tenazas articuladas en lugar de

con elementos fustigadores, y en Ousilhão no hay un enmascarado, sino muchos. En Sanzoles y en Constantim el enmascarado va acompañado de una troupe de danzantes.

Se incorporan dos máscaras del carnaval de Aliano, *cornuto* y *capra*, que ejemplifican cómo se recurre a elementos aparentemente arcaicos para responder a necesidades actuales de participación, diálogo y construcción de identidad local. Ferdinando Mirizzi⁶ analiza este y otros casos del Carnaval lucano y concluye que, a través de estas máscaras, la comunidad se presenta hacia el exterior como depositaria de una tradición única, al tiempo que adapta formas y significados a un contexto marcado por el turismo cultural y las redes de «ciudades del Carnaval» de Basilicata. Las máscaras cornudas se han transformado en el verdadero emblema del Carnaval de Aliano y, por extensión, de su historia y cultura local, gracias tanto a los relatos del escritor y artista Carlo Levi y del antropólogo Vincenzo Spera⁷ como a políticas conscientes de patrimonialización.

6 Ferdinando Mirizzi (2025). «Las máscaras tradicionales como símbolos culturales», *Gazeta de Antropología*, n.º 41 (2). Disponible en: <https://hdl.handle.net/10481/109210>

7 Véase Vincenzo M. Spera y M.^a Pilar Panero García (2023). «La identidad etnohistórica de las máscaras. Una conversación con Vincenzo M. Spera», *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 23(3), e2305, 35 pp. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/103067>

También son fustigadores los enmascarados *lole*, asociados históricamente a las comunidades sajonas —comunidad germánica asentada históricamente en Transilvania desde la Edad Media— del sudeste de la región que celebran la Fuga Lolelor. Su configuración actual sintetiza elementos de un antiguo complejo ritual de transición invernal y prácticas vinculadas a las cofradías artesanales, activas en la zona desde la Edad Media. Este carnaval se celebra a finales de enero en Agnita o primeros de febrero en Cincu. El final de enero y el inicio de febrero representan, en el imaginario popular europeo, el punto de inflexión entre el «invierno viejo» y el anuncio simbólico de la primavera.

La escenificación de Mezzojuso, al igual que la de la Fuga Lolelor, se envuelve en un relato legendario. Escenifica la rivalidad entre el *Mastro di Campo* y el rey por el amor de la reina, recreando el legendario asalto que el conde de Módica habría dirigido al castillo con la intención de conquistar a Blanca de Navarra. La representación se inicia con la llegada de la procesión real, que asciende a un escenario dispuesto como castillo y da comienzo un baile ceremonial. Paralelamente, irrumpen diversas máscaras tradicionales. El baile se ve interrumpido por la entrada del *Mastro di Campo*, acompañado por el ingeniero —encargado de medir el terreno de la contienda—, por Garibaldi y sus garibaldinos, así como por bandoleros, un mago y otros personajes. El héroe porta su máscara roja, una camisa blanca ador-

nada con cintas multicolores y pantalón y capa rojos. Una vez en el centro de la plaza, lanza un desafío al rey, que este acepta, y se desencadena un ambiente de estruendo y confusión marcado por disparos, ruidos y la intervención de diversos personajes. Después de una serie de evoluciones coreográficas y con la participación activa del público —que comparte el aperitivo tradicional de la procesión—, el *Mastro di Campo* asalta el castillo, pero el rey lo hiere y sus hombres lo atienden y lo retiran, dando fin al primer acto. El héroe se recompone y triunfa en el segundo acto.

No importa que el héroe de esta pantomima bélica no responda a una verdad histórica, pues lo interesante en este tipo de representaciones es que la máscara no sustituye, sino que crea. No es un espejo que refleja una identidad fija, sino más bien un «cristal» que une pedazos de muchas identidades distintas, a veces contradictorias. La máscara genera un espacio para el pensamiento y la acción; y el ritual orienta la acción, crea relaciones sociales y da forma a la experiencia colectiva⁸.

La máscara de este *Mastro di Campo* está realizada en papel maché según la tradición de Lecce,

8 Rosario Perricone (2023). «La máscara fática. Agencia, mimesis y representación de un artefacto ceremonial», en M.^a Pilar Panero García y António Pinelo Tiza (coords.), *Máscaras y Patrimonio. Etnografía del Carnaval en el s. XXI* (pp. 137-160), Urueña (Valladolid), Fundación Joaquín Díaz, p. 142.

con papel vegetal y cola fuerte. Usando un preparado con carbonato de calcio y cola de conejo, se pinta con una capa de minio oleoso al temple y se esmalta con lacas. Las pestañas, el bigote y las cejas están pintadas con pigmento negro de vid. Sabemos por Salvatore Raccuglia que en el pasado la representación se hacía más días, que la máscara era de cera y se construía con un molde especial⁹. La obra de arte, en este caso, desde su *realidad figurativa*, evita reduccionismos y adopta otras formas artesanales no locales que los actores asumen con absoluta normalidad.

Incorporamos la máscara Pierrot, personaje que llega a Francia por el mimo Jean-Gaspard Debureau, en la sección del Carnaval cortesano barroco y *Commedia dell'Arte*. Unimos las máscaras de Carnaval a este género dramático porque este bebe de aquel y, al mismo tiempo, los arquetipos de la *Commedia dell'Arte* —especialmente los criados y viejos— se toman del modelo carnavalesco veneciano. Con el tiempo la influencia es mutua. Esta fórmula se remonta al siglo XVIII y la acuña un tratadista, Giuseppe Baretti, en una edición comentada de Goldoni. Sin embargo, muchos estudiosos son de la opinión de que el término ya funcionaba en periodos anteriores pues «arte» está vinculado desde la Edad Media a los gremios. Esto supondría que asociados a ella

9 Raccuglia, Salvatore (2007). «La rappresentazione carnevalesca in Mezzojuso», en Antonino Buttitta y Antonio Pasqualino (eds.), *Il Mastro di Campo a Mezzojuso* (pp. 23-29). Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, p. 25.

estarían actores profesionales que trabajaban en compañías. Estas no se limitan a las cortes donde representaban en privado, sino que se establecen y ofrecen representaciones públicas todo el año. Se usan diversos términos para esta actividad: *commedia d'istrioni*, *commedia di zanni*, *commedia di gratiani* y otros, que, al margen de estos términos peyorativos, reflejan modos de interpretar de forma improvisada o estructurada en guiones como *commedia improvvisa*, *commedia italiana* o *commedia a braccio*. Estos términos nos remiten a representaciones populares, primero italianas, después francesas,—más tarde europeas y hoy universales.

Tres son las máscaras que se suman a la colección *Alas y Viento* y a esta exposición y que se usan en el Corpus Christi. Las tres —el Pecado Mayor, un pecado y un danzante— pertenecen a Camuñas, en la provincia de Toledo, donde la celebración posee una densidad ritual impresionante para explicar alegóricamente la lucha eterna entre el bien y el mal. Antes de la celebración litúrgica, ambos grupos recorren las calles del pueblo para recoger a las autoridades portando el estandarte y la cruz. La indumentaria distingue claramente a cada conjunto: los pecados visten de negro, con pantalón, medias y sandalias o zapatillas, mientras que los danzantes van de blanco. Las máscaras también refuerzan esta oposición simbólica: los pecados portan caretas con cuernos y narices chatas, en tanto que las de los danzantes presentan prominentes narices aguile-

ñas. Las máscaras de papel maché se coronan con las tiras bordadas con flores de seda de raso que son el arranque del serenero que cubre los hombros de los pecados. Cada grupo posee una estructura interna compleja, con cargos y funciones específicos. Entre los pecados destacan figuras como el Pecado Mayor, la Pecailla, los picas, los cubos o el Correa, además de los ramaleros y los novicios. Por su parte, entre los danzantes se encuentran el Capitán, el Alcalde, el Judío Mayor, la Madama, las porras, el Tambor y el Cordel, entre otros.

Se dan una serie de ritos iniciáticos que sirven para regenerar y dar continuidad a la fiesta para los novicios —también llamados *tiznaos*— aspiren a incorporarse al grupo de los pecados. Durante el viernes de la semana del Corpus, soportan una serie de pruebas iniciáticas, entre bromas, golpes y agua, en una jornada de inversión simbólica del orden jerárquico. Ese día, el Correa, que representa la autoridad y el castigo, se transforma en una figura burlesca conocida como el Santo Paparro, encarnando la inversión ritual propia de las celebraciones de raíz popular.

A estos bloques incorporamos uno nuevo, el de las máscaras utilizadas en las luchas de moros y cristianos o morismas, con un *bugio* de Valongo en el distrito de Oporto. La fiesta es alegre y bulliciosa. Se desarrolla en la calle y es muy participativa. Los *bugios*, que se cuentan por cientos, van todos enmascarados. Van tocados con

sombreros de ala adornados con serpentinas de colores. Visten con ropas llamativas de vivos colores, especialmente el rojo: chaquetilla de seda, capa corta, guantes, medias con cascabeles. En la mano pueden llevar objetos como castañuelas, cuernos o muñecas. La lucha de contrarios, *bugios* con *mourisqueiros*, tiene varias interpretaciones válidas, pero nos parece muy sugerente la que propone Luís Cunha¹⁰ en la que la estructura del grupo *mourisco* —con reglas estrictas, jerarquías internas y exclusión de quienes dejan de ser jóvenes— representa a la generación emergente, vigorosa y dominante. Los *bugios*, con su rey llamado *Velho da Bugiada*, encarnan a los mayores, destinados a ser derrotados salvo por una intervención sobrenatural que restaura momentáneamente el equilibrio. Así, la fiesta escenifica cada año una pedagogía colectiva sobre la transitoriedad, la sucesión generacional, la pérdida y la renovación, lo que explicaría la intensa identificación de la comunidad con esta celebración intergeneracional.

Hoy día las máscaras asociadas a ritos de distinta índole se hallan transfiguradas en un folklore que sobrevive apenas como eco de su sentido

original. El tiempo lineal —ese que avanza sin retorno, negando el mito— ha despojado al rito de su dimensión trascendente. Así, la relación entre Dios y los hombres se diluye en la inmediatez del presente, y con ella se desvanece el principio universal que alguna vez otorgó al mundo su misterio y su unidad. Sin embargo, las máscaras son útiles, pues son un medio para los que organizan las acciones y pensamientos de aquellos que las usan. Esto solo es posible porque tenemos maestros y maestras mascareros o constructores y constructoras de máscaras locales que cubren esta necesidad.

Esta exposición, que es una actividad de difusión del proyecto *MASKS*, tiene, entre otras, la aspiración de dignificar el trabajo de los artesanos y artesanas desde el presente, pero con una perspectiva diacrónica. Hemos seleccionado máscaras de una colección concreta con la consciencia de que otras elecciones también serían válidas para explicar la riqueza cultural que atesoran las máscaras, pero sintiéndonos afortunados y agradecidos por gozar de la combinación resultante. También nos resulta muy alentador que Nacho Rovira haya tenido a bien incorporar piezas realizadas en los territorios en los que trabaja el equipo de *MASKS* —tafarrón, máscaro de Ousilhão, zangarrón de Montamarta, carochó, *lole*, *cornuto* e *capra* y *canhoto* (*diabo*)— y otras que también nos parecen extraordinarias de otros territorios.

10 Luís Cunha (2025). «Inversão e alteridade na Bugiada e Mouriscada: A festa como pedagogia», en Rita Ribeiro y Emília Araújo (eds.), *Festas de Mouros e Cristãos. Culturas Festivas Ressignificadas* (pp. 99-113). Braga: UMinho Editora/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, pp. 109-112. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.74.6>

Cerramos esta introducción recordando la metáfora antes mencionada de nuestro admirado profesor Perricone: la máscara no es un espejo, sino un cristal hecho añicos que podemos recomponer de muchas formas, tantas como identidades queramos construir.

M.^a Pilar Panero García
*Directora de la Cátedra de
Estudios sobre la Tradición (Uva)*
Comisaria de la exposición

Entre o ancestral e o emerxente. A máscara como axente de hibridación cultural

Desde o 12 de decembro de 2024 ata o 21 de febreiro de 2025 puido verse no Museo da Universidade de Valladolid (MUVa) a exposición que é a base desta que agora presentamos ampliada¹. Tanto a colección *Alas y Viento. Máscaras del Mundo (AyV)* como o proxecto *Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (MASKS)* comparten dous obxectivos básicos: por unha banda, aproximar os non iniciados á riqueza das culturas mascareiras, e por outra, reforzar o recoñecemento mutuo entre comunidades que usan máscaras en contextos festivos ou rituais distintos pero comparables. Como explicamos no catálogo desta primeira colaboración, realizado coa mesma perspectiva educativa, patrimonial e divulgativa que nos move nesta ocasión, exploramos a creatividade cultural e a arte desde unha perspectiva etnolóxica. Esta fíxase en como as expresións estéticas e as máscaras tradicionais se transforman en contextos contemporáneos.

¹ M.^a Pilar Panero García e Ignacio Rovira Benet (2024). *MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira* [Catálogo da exposición realizada no Museo da Universidade de Valladolid, 12 de decembro de 2024 a 21 de febreiro de 2025]. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid. DOI: 10.35376/10324/72204. Dispoñible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/72204>

Neste camiño tivemos a fortuna de converxer co Museo do Pobo Galego, unha institución que traballa cunha metodoloxía antropolóxica. Esta disciplina, pola súa propia natureza, artículase con outras áreas do coñecemento —historia, arte, medio natural, ciencia e pensamento— co propósito de integrar no proxecto global as manifestacións da cultura de Galicia presentes en cada unha delas. E o Carnaval ten un lugar moi especial no espectro cultural dos pobos do noroeste peninsular.

O marco no que se desenvolve o proxecto *MASKS* é o de visibilizar o traballo dos artesáns e os artistas. Aínda que non usamos estas categorías como sinónimas, si que afirmamos que os seus límites son moi difusos, pois desde unha antropoloxía da arte a mirada expandiuse porque superou o primitivismo e o ruralismo. Eles vincúlanse a espazos mascareiros e poñen en valor as máscaras como capital cultural, simbólico e económico de distintos grupos, tanto tradicionais coma institucionais. Na actualidade, as máscaras continúan producíndose con fins lúdicos, rituais e estéticos, actuando como soportes plásticos de tradicións en proceso de transformación. Nelas converxen materiais e técnicas herdadas xunto con innovacións contemporáneas, preservando e, en ocasións, subvertindo as categorías esté-

ticas transmitidas pola tradición. Séguenos interesando neste catálogo, xa que na exposición non é posible, ver os anversos e os interiores de obxectos moi identificables pero moi distintos entre si, mesmo cando son a mesma máscara. Vemos desfilar numerosos pecados e danzantes, numerosos *bugios*, numerosos *lolelor*, e identificáremoslos como pecados e danzantes, *bugios*, *lolelor*, pero ningún será idéntico a outro. Tamén nomeamos o artesán, salvo nalgún caso en que o descoñecemos. A arte popular nunca foi anónima, aínda que aos que o podían recoñecer porque categorizaron o folclore e a tradición como a cultura dos outros —salvaxes, primitivos, bárbaros, rurais etc.— non lles interesou nunca coñecer e recoñecer. Este anonimato xa é historia; os construtores e construtoras de máscaras gozan de recoñecemento polo seu traballo.

Tras a primeira colaboración estamos de acordo en que é necesario explorar procesos como a patrimonialización e a artificación, que reconfiguran a función, o significado e a percepción da arte e das prácticas rituais. As máscaras, en conxunto, mostran como estas expresións se reinterpretan hoxe como símbolos identitarios, dispositivos de memoria e espazos de colaboración entre artistas e antropólogos. Ás 38 máscaras que mostramos no MUVa engadímoslles agora 16 máis da colección de *Alas y Viento* grazas á xenerosidade de Nacho Rovira. Estas corresponden a 13 contextos nos que a máscara é central. Que esta nova exposición se celebre no Museo do Pobo

Galego bríndanos a ocasión de exhibir as pezas que non están na exposición permanente relativas ao Entroido. As seleccionadas da colección *Alas y Viento*, que xa andan polas dúas centenas, coma na primeira edición valisoletana, proceden de Romanía, Italia, España e Portugal. Tampouco prescindimos da máscara de osa procedente de Ordino, no Principado de Andorra, porque a exposición non só é un conxunto de pezas, senón unha amálgama de ilusións e traballo dos grupos que manteñen as tradicións e que, orgullosos, as mostran. Por iso sumamos sen restar, e esta máscara segue sendo unha convidada que nos lembra a súa universalidade alén dos límites políticos.

A cultura tradicional de Galicia, que, debido ao acelerado proceso de cambio económico, social e ideolóxico, estaba a experimentar unha profunda transformación dos seus trazos fundamentais, afrontaba hai case medio século, cando se fundou o Museo do Pobo Galego, os riscos da perda da identidade. O Entroido, como sinalan acertadamente Xosé Manuel González Reboredo e Xosé Mariño Ferro no seu estudo sobre os xenerais da comarca da Ulla, adáptase a contextos modernos, pero perde elementos rituais antigos —como ritos agrarios das máscaras—, converténdose en sátira política e social que critica excesos xuvenís ou desigualdades, sempre culminando na unidade parroquial. Isto ilustra como as tradicións rurais evolucionan ante a urbanización e os cambios económicos, aínda que manteñan

as funcións de cohesión comunitaria; e, por suposto, como tamén acontece en Laza, o Entroido transformouse para converterse nun espectáculo étnico².

Non todas as mascaradas logran manter unha continuidade ao longo do tempo. As guerras, os réximes autoritarios, os movementos migratorios e o simple esquecemento, ás veces polo estigma que tivo o rural en tempos de desenvolvementismo, contribuíron á desaparición de numerosas manifestacións culturais tradicionais. Así e todo, de maneira inesperada, en determinados momentos da historia xorden iniciativas que, impulsadas por asociacións e colectivos comprometidos coa preservación do patrimonio inmaterial, logran devolverlles a vida a costumes que parecían extinguidos. O orgullo de pertenza e a identidade local son, neste sentido, forzas profundamente revitalizadoras. Expoñemos dúas máscaras galegas que responden a este patrón: un volante e un follateiro.

O Entroido Ribeirao celebrábase en San Pedro de Líncora, Camporramiro e Ferreira de Pantón, onde se perdeu. Nos anos 90 recuperouse noutros lugares da Ribeira Sacra, como Vilaúxe e Nogueira do Miño, pero volveuse abandonar. Hoxe

consérvase en Santiago da Riba, que o festexa o Domingo Lambedeiro, o Domingo Corredoiro, o Domingo de Entroido e, finalmente, o Martes de Entroido. Para a construción da máscara utilízase un molde de madeira que servirá para darlles forma de rostro aos humildes materiais que se usan para facela. Prepárase un engrudo con fariña e auga morna. Sobre unha folla de xornal aplícase este engrudo, despois faise sobre unha segunda folla na tea que antes era de liño e finalmente sobre a terceira e última folla. Todo iso colócase sobre o molde, chamado forma, átase colocando anacos de espigas de millo para darlles forma ao nariz e aos ollos, métese no forno e, cando está cocida, sácase e aplícaselle unha capa de xema. Despois fánselle os buracos dos ollos, a boca e o nariz cun ferro a lume vivo. Pódese pintar de negro ou deixala co papel á vista.

Mentres que o volante se recrea tratando de ser o máis fiel posible á máscara que lembran os máis anciáns, o follateiro, igual que sucede con outras máscaras confeccionadas a partir de materiais vexetais, experimenta un proceso de enriquecemento formal que se superpón á base tradicional. Aquilo que na súa orixe constituía un disface sumamente sinxelo transfórmase progresivamente nunha peza de maior complexidade e de ornamentación máis elaborada. Intensifícase o seu carácter barroquizante para ofrecer o «espectá-

2 Xosé Manuel González Reboredo e Xosé Mariño Ferro (1987). *Entroido. Aproximación a la fiesta del Carnaval en Galicia*. A Coruña: Editorial Deputación Provincial, p. 27. Véxase tamén Josep Martí i Pérez (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, p. 117 e ss.

culo étnico» do que nos falan González Reboredo e Ferro e tamén Martí³.

Esta práctica de ornamentar a indumentaria con follas de millo estaba amplamente difundida a ambos os dous lados da serra do Xurés, manifestándose tanto nas aldeas galegas coma nas localidades portuguesas. No ano 2024, e seguindo o exemplo marcado pola recuperación emprendida en Lobios en 2018, a comunidade de Outeiro, en Montealegre (Portugal), reactivou a celebración do Entrudo folhateiro, reinstaurando así unha tradición festiva que forma parte do acervo cultural compartido da rexión transfronteiriza.

A máscara, porén, utilízase en moitos contextos rituais e performativos fóra do tempo do Entroido, polo que precisamos dunha epistemoloxía que nos permita clasificar a realidade. Facémolo a través das máscaras, iconas moi potentes visualmente, pero estas son apenas a epiderme de prácticas sociais arraigadas que sustentan os máis variados discursos. Por iso organizamos as máscaras da exposición celebrada no MUVa en bloques temáticos: carnavais folclóricos; Carnaval cortesán barroco e *Commedia dell'Arte*; representacións de Nadal e Semana Santa; Corpus Christi; máscaras funerarias; e máscaras para performances contemporáneas.

No bloque das máscaras funerarias incorporamos outra relacionada coa veneración aos mortos, o

3 *Ídem.*

canhoto (diabo) de Cidões, Vinhais, no distrito de Bragança. Trátase dunha máscara de madeira de beleza arrepiante, con sucros faciais moi marcados, que loce un par de cornos vermellos e unha cabeleira negra que lle cae ata a metade das costas, que atemoriza e fascina. Ataviado cun mono vermello e unha capa negra adornada cos emblemas da morte, o enmascarado adopta a aparencia de soberano das forzas infernais. Desde o alto dun carro cargado de leña, eríxese ante a multitude como figura central do drama ritual, despregando xestos enfáticos e brandindo o tridente en sinal de dominio. A súa presenza simbólica marca o inicio da desorde: exhorta os participantes a proseguiren a marcha e a desencadearen, mediante a inversión da orde cotiá, o caos necesario para a posterior restauración do equilibrio comunitario. Trátase dunha tradición popular que reelabora antigas cosmoloxías pagás, incorporándolas á vida contemporánea como expresión de memoria e identidade cultural. Se seguimos a Claude Gaignebet, créase «outro polo esencial deste calendario [o céltico], o Samáin, día dos defuntos, o 1 de novembro, o que é investido. Lévanse a cabo este día todos os ritos favorables á viaxe das almas»⁴.

A maior parte das incorporacións nesta edición —dez máscaras de nove festas— asóciase ao Carnaval tradicional, período que se desenvol-

4 Claude Gaignebet (1984) [1974]. *El Carnaval*, Joan Antoni Martínez Schrem (trad.). Barcelona: Alta Fulla, p. 77.

ve desde principios de decembro ata o Carnaval propiamente dito segundo a clasificación que fai Julio Caro Baroja⁵. As máscaras novas son: o tafarrón de Pozuelo de Tábara en Zamora; un máscaro de Ousilhão, tamén en Vinhais, no distrito de Bragança; o zangarrón de Montamarta en Zamora; o carochito de Constantim en Miranda do Douro, Bragança; o *lole* procedente de Cincu, no condado de Braşov, Transilvania; un follateiro de Lobios, Ourense; un volante de Santiago da Riba, Chantada, Lugo; o *cornuto* e a *capra* de Aliano, na rexión de Basilicata; e por último, o *mastro di campo* de Mezzojuso na provincia de Palermo. A través deste percorrido móstrase a diversidade de funcións da máscara: festiva, ritual, identitaria, pedagóxica, dramática e funeraria.

O tempo das máscaras, cristianizado ou non, pertence a unha dimensión cósmica onde a existencia humana se entrelaza cos ciclos do universo. Nel, cada xesto ritual participa dun movemento ancestral: o da unión ou a separación co sacro, o tránsito perpetuo entre a morte e o renacer da Natureza. Os antigos ritos agrarios encarnaban esta sabedoría circular, onde o home, a terra e o divino respiraban a un mesmo ritmo. Encárnano moi ben as máscaras invernais fustrigadoras, coma o tafarrón de Pozuelo e o zangarrón de Montamarta, que, unidos ao de Sanzoles, en *Alas y Viento* desde hai tempo, compoñen a tríade de

5 Julio Caro Baroja (2005)[1965]. *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Alianza Editorial, *passim*.

fustrigadores zamoranos que se celebran nos doce días máxicos que van desde o Nadal ata a Epifanía. Deste período son tamén o máscaro de Ousilhão e o carochito de Constantim.

Nos tres casos zamoranos, malia as súas diferenzas, os zangarróns comparten varios trazos fundamentais. En primeiro lugar, case non hai palabra falada: só se permiten algúns saúdos formais para felicitar as Pascuas e solicitar o aguinaldo. Tamén se lles esixe tanto aos enmascarados —un por celebración— coma aos seus acompañantes a realización de probas físicas, como correr levando chocas atadas á cintura para perseguiren os veciños. Pero o elemento clave é que toda a comunidade se implica e recoñece o papel que desempeña a súa mocidade.

Así mesmo, nestas celebracións desenvólvese unha cadea de actos ordenados onde o personaxe enmascarado despreza unha violencia ritualizada: fustriga, golpea, zarandea e corre detrás da xente. Todo iso acontece nun espazo completamente aberto, que abrangue o conxunto da aldea, as súas rúas e o interior das casas. Nos dous trasmontanos compártense estes trazos con algunhas diferenzas: en Constantim, o enmascarado acosa cunhas tenaces articuladas e non con elementos fustrigadores, e en Ousilhão non hai un enmascarado, senón moitos. En Sanzoles e en Constantim, o enmascarado vai acompañado dunha *troupe* de danzantes.

Incorpóranse dúas máscaras do Carnaval de Aliano, *cornuto* e *capra*, que exemplifican como se recorre a elementos aparentemente arcaicos para responder a necesidades actuais de participación, diálogo e construción de identidade local. Ferdinando Mirizzi⁶ analiza este e outros casos do Carnaval lucano e conclúe que, a través destas máscaras, a comunidade se presenta de cara ao exterior como depositaria dunha tradición única, á vez que adapta formas e significados a un contexto marcado polo turismo cultural e as redes de «ciudades do Carnaval» de Basilicata. As máscaras cornudas transformáronse no verdadeiro emblema do Carnaval de Aliano e, por extensión, da súa historia e cultura local, grazas tanto aos relatos do escritor e artista Carlo Levi e do antropólogo Vincenzo Spera⁷ coma a políticas conscientes de patrimonialización.

Tamén son fustrigadores os enmascarados *lole*, asociados historicamente ás comunidades saxoas —comunidade xermánica asentada historicamente en Transilvania desde a Idade Media— do sueste da rexión que celebran a *Fuga Lolelor*.

6 Ferdinando Mirizzi (2025). «Las máscaras tradicionales como símbolos culturales», *Gazeta de Antropología*, n.º 41 (2). Dispoñible en: <https://hdl.handle.net/10481/109210>

7 Véxase Vicenzo M. Spera e M.^a Pilar Panero García (2023). «La identidad etnohistórica de las máscaras. Una conversación con Vincenzo M. Spera», *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 23(3), e2305, 35 pp. Dispoñible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/103067>

A súa configuración actual sintetiza elementos dun antigo complexo ritual de transición invernall e prácticas vinculadas ás confrarías artesanais, activas na zona desde a Idade Media. Este Carnaval celébrase a finais de xaneiro en Agnita ou comezos de febreiro en Cincu. O final de xaneiro e o comezo de febreiro representan, no imaxinario popular europeo, o punto de inflexión entre o «inverno vello» e o anuncio simbólico da primavera.

A escenificación de Mezzojuso, coma a da *Fuga Lolelor*, envólvese nun relato lendario. Escenifícaa a rivalidade entre o *mastro di campo* e o rei polo amor da raíña, recreando o lendario asalto que o conde de Módica dirixiría contra o castelo coa intención de conquistar a Branca de Navarra. A representación iníciase coa chegada da procesión real, que sobe a un escenario disposto como castelo e dá comezo un baile cerimonial. Paralelamente, irrompen diversas máscaras tradicionais. O baile vese interrompido pola entrada do *mastro di campo*, acompañado polo enxeñeiro —encargado de medir o terreo da contenda—, por Garibaldi e os seus garibaldinos, así como por bandoleiros, un mago e outros personaxes. O heroe porta a súa máscara vermella, unha camisa branca adornada con cintas multicolores e pantalón e capa vermellos. Unha vez no centro da praza, lánzalle un desafío ao rei, que este acepta, e desencadéase un ambiente de balbordo e confusión marcado por disparos, rúidos e a intervención de diversos personaxes. Despois dunha

serie de evolucións coreográficas e coa participación activa do público —que comparte o aperitivo tradicional da procesión—, o *mastro di campo* asalta o castelo, pero o rei féreo e os seus homes aténdeno e retíranos, dando fin así o primeiro acto. O heroe recomponse e triunfa no segundo acto.

Non importa que o heroe desta pantomima bélica non responda a unha verdade histórica, pois o interesante neste tipo de representacións é que a máscara non substitúe, senón que crea. Non é un espello que reflicte unha identidade fixa, senón máis ben un «cristal» que une fragmentos de moitas identidades distintas, ás veces contraditorias. A máscara xera un espazo para o pensamento e a acción; e o ritual orienta a acción, crea relacións sociais e dálle forma á experiencia colectiva⁸.

A máscara deste *mastro di campo* está realizada en papel maxé segundo a tradición de Lecce, con papel vexetal e cola forte. Usando un preparado con carbonato de calcio e cola de coello, píntase cunha capa de minio oleoso á témpera e esmáltase con lacas. As pestanas, o bigote e as cellas están pintadas con pigmento negro de vide. Sabemos por Salvatore Raccuglia que no pasado a representación se facía máis días, que a máscara

8 Rosario Perricone (2023). «La máscara fática. Agencia, mimesis y representación de un artefacto ceremonial», en M.^a Pilar Panero García e Antónío Pinelo Tiza (coords.), *Máscaras y Patrimonio. Etnografía del Carnaval en el s. XXI* (pp. 137-160), Uruña (Valladolid), Fundación Joaquín Díaz, p. 142.

era de cera e se construía cun molde especial⁹. A obra de arte, neste caso, desde a súa *realidade figurativa*, evita reduccionismos e adopta outras formas artesanais non locais que os actores asumen con absoluta normalidade.

Incorporamos a máscara Pierrot, personaxe que chega a Francia a través do mimo Jean-Gaspard Debureau, na sección do Carnaval cortesán barroco e *Commedia dell'Arte*. Unimos as máscaras de Carnaval a este xénero dramático porque este bebe daquel e, ao mesmo tempo, os arquetipos da *Commedia dell'Arte* —especialmente os criados e vellos— están tomados do modelo carnavalesco veneciano. Co tempo a influencia é mutua. Esta fórmula remóntase ao século XVIII e acúña un tratadista, Giuseppe Baretti, nunha edición comentada de Goldoni. Con todo, moitos estudosos son da opinión de que o termo xa funcionaba en períodos anteriores, pois o termo «arte» está vinculado desde a Idade Media cos gremios. Isto suporía que asociados a ela estarían actores profesionais que traballaban en compañías. Estas non se limitan ás cortes onde representaban en privado, senón que se establecen e ofrecen representacións públicas todo o ano. Úsanse diversos termos para esta actividade: *commedia d'istrioni*, *commedia di zanni*, *commedia di gratiani* e outros, que, á marxe destes ter-

9 Raccuglia, Salvatore (2007). «La rappresentazione carnevalesca in Mezzojuso», en Antonino Buttitta e Antonio Pasqualino (eds.), *Il Mastro di Campo a Mezzojuso* (pp. 23-29). Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, p. 25.

mos pexorativos, reflicten modos de interpretar de forma improvisada ou estruturada en guións como *commedia improvvisa*, *commedia italiana* ou *commedia a braccio*. Estes termos remítennos a representacións populares, primeiro italianas, despois francesas, máis tarde europeas e hoxe universais.

Tres son as máscaras que se suman á colección *Alas y Viento* e a esta exposición e que se usan no Corpus Christi. As tres —o *Pecado Mayor*, un pecado e un danzante— pertencen a Camuñas, na provincia de Toledo, onde a celebración posúe unha densidade ritual impresionante para explicar alegoricamente a loita eterna entre o ben e o mal. Antes da celebración litúrxica, os dous grupos percorren as rúas da vila para recoller as autoridades portando o estandarte e a cruz. A indumentaria distingue claramente cada conxunto: os pecados visten de negro, con pantalón, medias e sandalias ou zapatillas, mentres que os danzantes van de branco. As máscaras tamén reforzan esta oposición simbólica: os pecados portan caretas con cornos e narices chatos, mentres que as dos danzantes presentan prominentes narices aguillinos. As máscaras de papel maxé coróanse coas tiras bordadas con flores de seda de raso que son o arranque da touca que cobre os ombreiros dos pecados. Cada grupo posúe unha estrutura interna complexa, con cargos e funcións específicos. Entre os pecados destacan figuras coma o *Pecado Mayor*, a Pecailla, os picas, os cubos ou o Correa, ademais dos *ramaleros* e os *novicios*.

Pola súa banda, entre os danzantes atópanse o Capitán, o Alcalde, o *Judío Mayor*, a Madama, as Porras, o Tambor e o Cordel, entre outros.

Danse unha serie de ritos iniciáticos que serven para rexenerar e darlle continuidade á festa para que os *novicios* —tamén chamados *tiznaos*— aspiren a incorporarse ao grupo dos pecados. Durante o venres da semana do Corpus, soportan unha serie de probas iniciáticas, entre bromas, golpes e auga, nunha xornada de inversión simbólica da orde xerárquica. Ese día, o Correa, que representa a autoridade e o castigo, transfórmasse nunha figura burlesca coñecida como o Santo Paparro, encarnando así a inversión ritual propia das celebracións de raíz popular.

A estes bloques incorporamos un novo, o das máscaras utilizadas nas loitas de mouros e cristiáns ou *morismas*, cun *bugio* de Valongo no distrito do Porto. A festa é alegre e barullenta. Desenvólvese na rúa e é moi participativa. Os *bugios*, que se contan por centos, van todos enmascarados. Van cubertos con chapeus de á adornados con serpentinas de cores. Visten con roupas rechamantes de cores vivas, especialmente vermellas: chaquetiña de seda, capa curta, luvvas, medias con axóuxeres. Na man poden levar obxectos coma castañas, cornos ou bonecas. A loita de contrarios, *bugios* con *mourisqueiros*, ten varias interpretacións validas, pero parécenos

moi suxestiva a que propón Luís Cunha¹⁰, segundo a cal a estrutura do grupo mourisco —con regras estritas, xerarquías internas e exclusión dos que deixan de ser novos— representa a xeración emerxente, vigorosa e dominante. Os *bugios*, co seu rei chamado *Velho da Bugiada*, encarnan os maiores, destinados a ser derrotados salvo por unha intervención sobrenatural que restaura momentaneamente o equilibrio. Así, a festa escenifica cada ano unha pedagogía colectiva sobre a transitoriedade, a sucesión xeracional, a perda e a renovación, o que explicaría a intensa identificación da comunidade con esta celebración interxeracional.

Hoxe en día as máscaras asociadas a ritos de distinta índole vense transfiguradas nun folclore que sobrevive apenas como eco do seu sentido orixinal. O tempo lineal —ese que avanza sen retorno, negando o mito— desposuíu o rito da súa dimensión transcendente. Así, a relación entre Deus e os homes dilúese na inmediatez do presente, e con ela esváese o principio universal que algunha vez lle outorgou ao mundo o seu misterio e a súa unidade. Así e todo, as máscaras son útiles, pois son un medio para os que organizan as accións e pensamentos daqueles que as usan.

10 Luís Cunha (2025). «Inversão e alteridade na Bugiada e Mouriscada: A festa como pedagogia», en Rita Ribeiro e Emília Araújo (eds.), *Festas de Mouros e Cristãos. Culturas Festivas Ressignificadas* (pp. 99-113). Braga: UMinho Editora/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, pp. 109-112. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.74.6>

Isto só é posible porque temos mestres e mestras mascareiros ou construtores e construtoras de máscaras locais que cobren esta necesidade.

Esta exposición, que é unha actividade de difusión do proxecto *MASKS*, ten, entre outras, a aspiración de dignificar o traballo dos artesáns e artesás desde o presente, pero cunha perspectiva diacrónica. Seleccionamos máscaras dunha colección concreta sendo conscientes de que outras eleccións tamén serían válidas para explicar a riqueza cultural que atesouran as máscaras, pero sentíndonos afortunados e agradecidos por gozar da combinación resultante. Tamén nos resulta moi alentador que Nacho Rovira tivese a ben incorporar pezas realizadas nos territorios nos que traballa o equipo de *MASKS* —tafarrón, máscaro de Ousilhão, zangarrón de Montamarta, carochos, *lole*, *cornuto* e *capra* e *canhoto (diabo)*— e outras que tamén nos parecen extraordinarias doutros territorios.

Pechamos esta introdución lembrando a metáfora antes mencionada do noso admirado profesor Perricone: a máscara non é un espello, senón un cristal esnaquizado que podemos recompoñer de moitas formas, tantas como identidades queiramos construír.

M.^a Pilar Panero García
Directora da Cátedra de
Estudos sobre a Tradición (UVA)
Comisaria da exposición

MASKS

Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II

In this sphere of sacred play the child and the poet are at home with the savage. His aesthetic sensibility has brought the modern man closer to this sphere than the «enlightened» man of the 18th century ever was. Think of the peculiar charm that the mask as an objet d’art has for the modern mind. People nowadays try to feel the essence of savage life. This kind of exoticism may sometimes be a little affected, but it goes a good deal deeper than the 18th century *engouement* for Turks, «Chinamen» and Indians. Modern man is very sensitive to the far-off and the strange. Nothing helps him so much in his understanding of savage society as his feeling for masks and disguise. While ethnology has demonstrated their enormous social importance, they arouse in the educated layman and art-lover an immediate aesthetic emotion compounded of beauty, fright, and mystery. Even for the cultured adult of to-day the mask still retains something of its terrifying power, although no religious emotions are attached to it. The sight of the masked figure, as a purely aesthetic experience, carries us beyond «ordinary life» into a world where something other than daylight reigns; it carries us back to the world of the savage, the child and the poet, which is the world of play.

Johan Huizinga, *Homo ludens*, 1938

En esta esfera del juego sagrado se encuentra a sus anchas el niño, el poeta y el salvaje. La sensibilidad estética del hombre moderno le ha aproximado un poco a esta esfera. Pensamos en la moda que considera la máscara como objeto artístico. El entusiasmo actual por lo exótico puede ser, en ocasiones, un poco *snob*, pero tiene, de todos modos, un peso espiritual mayor y mayor valor cultural que el gusto del siglo XVIII en que turcos, indios y chinos estaban de moda. El hombre moderno tiene, sin duda, una capacidad muy desarrollada para comprender lo lejano y extraño. Nada le ayuda mejor para ello que su sensibilidad para todo lo que sea máscara y disfraz. Mientras la etnología señala su enorme significación social, el profano culto experimenta la inmediata emoción estética compuesta de belleza, de espanto y de misterio. También para los adultos cultos hay algo misterioso en la máscara. La visión de enmascarados nos conduce, en la pura percepción estética, a la que no se vincula ninguna idea religiosa definida, fuera de la vida ordinaria, a un mundo distinto del de todos los días, al mundo del salvaje, del niño, del poeta, a la esfera del juego.

Johan Huizinga, *Homo ludens*, 1938

Nesta esfera do xogo sagrado, o neno, o poeta e o salvaxe móvense coma o peixe na auga. A sensibilidade estética do home moderno aproximouno a esa esfera moito máis do que nunca estivo o “ilustrado” do século XVIII. Pensemos no encanto peculiar que ten a máscara, como obxecto artístico, para a mentalidade moderna. Hoxe a xente debece por sentir a esencia da vida salvaxe. Este exotismo pode resultar, por momentos, un pouco *snob*, pero ten, así e todo, un alcance moito maior ca a fascinación do século XVIII por turcos, indios e chineses. O home moderno sente unha profunda atracción polo remoto e o extraño. Nada lle resulta máis útil para comprender a sociedade salvaxe ca a súa sensibilidade cara á máscara e o disface. Mentres que a etnoloxía demostrou a enorme importancia social destes elementos, o profano culto e o amante da arte experimentan unha emoción estética máis inmediata, composta de beleza, espanto e misterio. Mesmo para os adultos cultos de hoxe a máscara conserva algo do seu poder aterrador, aínda que xa non se lle atribúan emocións relixiosas. A visión dos enmascarados, como experiencia puramente estética, lévanos máis alá da vida ordinaria, a un mundo distinto do de todos os días; ao mundo do salvaxe, do neno, do poeta; á esfera do xogo.

Johan Huizinga, *Homo ludens*, 1938



I.

Folk Carnival Masks

Máscaras del Carnaval folklórico

Máscaras do Entroido

L'ULTIMA OSSA D'ORDINO

Author: Arnau Codina

Material: fiberglass and acrylic enamel

Dimensions: 30x44,5x21

2024, Ordino, Andorra

Masks of the world (135)

The Pyrenees Bear Festival in February is a traditional Carnival performance with references to bears that is celebrated in Andorra —Ordino and Encamp— and in three villages in Alt Vallespir in France —Arles, Prats de Molló and Sant Llorenç de Cerdans— which were inscribed by UNESCO on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2022. The first written references date back to the beginning of the 19th century, but they have a legendary background of which oral testimony has been given for centuries.

The five festivals are considered a single cultural entity linked to the Catalan linguistic area, which is celebrated annually in these five villages in the Pyrenees mountain range. They symbolise the end of winter and the rebirth of spring with the bear awakening from hibernation, as well as the relationship between man and nature.

They are satires of power relations in traditional rural society and a parody of local current life. A female ganasbear faces a group of reapers who don not feel like working the owner's land, there are some mix ups and characters with different nuances appear in each town. The bear is finally

hunted and dies before being resurrected. Els Grallers i Tabalers dels Castellers d'Andorra provide the music today. *El despertar de l'Osseta*, composed for the festivities by Andreu Ferrer, is the soundtrack of l'Ossa d'Ordino.

This piece is one of the two existing replicas of the head of the Ossa de Ordino. In 2022, the first replica replaced the natural head that had been used in the performances since the beginning of the 20th century, so that it can be displayed and preserved. After more than a hundred years of use and given its condition, the Ordino Popular Culture Association commissioned Arnau Codina, an artist specialising in festive imagery, to reproduce the historic head while maintaining the characteristics of the original, which had already been deformed by the passage of time. In 2024, with permission from the Ordino Popular Culture Association, the same artist created this second replica.



L'ULTIMA OSSA D'ORDINO

Autor: Arnau Codina

Material: fibra de vidrio y esmalte acrílico

Dimensiones: 30x44,5x21

2024, Ordino, Andorra

Máscaras del mundo (135)

Las Fiestas del Oso de los Pirineos de febrero son representaciones tradicionales de Carnaval con referencias a los osos que se celebran en Andorra —Ordino y Encamp— y en tres pueblos del Alt Vallespir en Francia —Arles, Prats de Molló y Sant Llorenç de Cerdans— que fueron inscritas en el 2022 por la Unesco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Las primeras referencias escritas datan de principios del siglo XIX, pero tienen un fondo legendario testimoniado oralmente durante siglos.

Las cinco están consideradas como una sola entidad cultural ligada al área lingüística catalana, y se celebran anualmente en esos cinco pueblos de la cordillera de los Pirineos. Simbolizan el final del invierno y el renacimiento de la primavera con el oso despertando de su hibernación, así como la relación entre el hombre y la naturaleza.

Son sátiras de las relaciones de poder en la sociedad rural tradicional y una parodia de la actualidad local. Una osa se enfrenta a un grupo de segadores con pocas ganas de trabajar la tierra del propietario, se producen enredos y aparecen personajes con diferentes matices en cada localidad. La osa finalmente es cazada y muere para

después resucitar. Els Grallers i Tabalers dels Castellers d'Andorra ponen hoy la música y *El despertar de l'Osseta*, compuesta para la obra por Andreu Ferrer, es la banda sonora de l'Ossa d'Ordino.

Esta pieza es una de las dos réplicas existentes de la cabeza de la Ossa de Ordino. En el 2022 la primera réplica sustituyó en las representaciones la cabeza natural con la que se hacían desde principios del siglo XX, para exponerla y conservarla. Después de más de cien años de uso, y visto su estado, l'Associació de Cultura Popular d'Ordino encargó a Arnau Codina, artista especializado en imaginería festiva, la reproducción de la histórica cabeza manteniendo las características de la original ya deformada por el paso del tiempo. En 2024, con permiso de l'Associació de Cultura Popular d'Ordino, el mismo artista creó esta segunda réplica.



L'ULTIMA OSSA D'ORDINO

Autor: Arnau Codina

Material: fibra de vidro e esmalte acrílico

Dimensións: 30x44,5x21

2024, Ordino, Andorra

Máscaras do mundo (135)

As Festas do Oso dos Pireneos de febreiro son representacións tradicionais de Carnaval con referencias aos osos que se celebran en Andorra —Ordino e Encamp— e en tres localidades do Alt Vallespir en Francia —Arles, Prats de Molló e Sant Llorenç de Cerdans— que foron inscritas en 2022 pola Unesco na Lista Representativa do Patrimonio Cultural Inmaterial da Humanidade. As primeiras referencias escritas datan de comezos do século XIX, pero teñen un fondo lendario testemuñado oralmente durante séculos.

As cinco están consideradas como unha soa entidade cultural ligada á área lingüística catalá, e celébranse anualmente nesas cinco aldeas da cordilleira dos Pireneos. Simbolizan o final do inverno e o renacemento da primavera, co oso espertando da súa hibernación, así como a relación entre o home e a natureza.

Son sátiras das relacións de poder na sociedade rural tradicional e unha parodia da actualidade local. Unha osa enfróntase a un grupo de segadores con pouca gana de traballar a terra do propietario, prodúcense enredos e aparecen personaxes con diferentes matices en cada localidade. A osa finalmente é cazada e morre para despois resucitar. Els Grallers i Tabalers dels Castellers d'Andorra

poñen hoxe a música, e *El despertar de l'osseta*, composta para a obra por Andreu Ferrer, é a banda sonora da ossa d'Ordino.

Esta peza é unha das dúas réplicas existentes da cabeza da ossa d'Ordino. En 2022, a primeira réplica substituíu nas representacións a cabeza natural coa que se facían desde comezos do século XX, para expoñela e conservala. Despois de máis de cen anos de uso, e dado o seu estado, a Associació de Cultura Popular d'Ordino encargoulle a Arnau Codina, artista especializado en imaxinaría festiva, a reprodución da histórica cabeza mantendo as características da orixinal, xa deformada polo paso do tempo. En 2024, co permiso da Associació de Cultura Popular d'Ordino, o mesmo artista creou esta segunda réplica.



ZANGARRÓN DE SANZOLES

Author: José Javier Sánchez Hernández

Material: leather, horsehair and textiles (satin and velvet ribbons)

Dimensions: 23x30x100

2022, Sanzoles, Province of Zamora, Spain

Masks of the world (103)

The origin of the Zangarrón, which is celebrated in Sanzoles on the evening of December 25th and on December 26th in honour of Saint Stephen, is uncertain. Legend has it that the plague was spreading through the town and the locals implored the saint to free them from it and, as this did not happen, the parish priest took the saint out in procession. The neighbours, tired of the saint not listening to their prayers, decided to stone him. One neighbour, in disagreement with such acts, dressed up as a masked character, frightening people and defending the sacred image.

This mask belongs to the typology of masked whippers. The Zangarrón is accompanied by other young men who are two stewards, four dancers, two musicians and three roasters and they perform four types of dances accompanied by a drummer, who is the director of the function. This is an old party for young people with a request for a Christmas present and a shared meal, the *mutis* or silence meal during which they cannot speak. Whoever breaks this rule during the feast, he/she receives a strong blow, this time from the drummer, and pays a fine.

This masked celebration has traditionally been associated with the *quintos*, marking the transition from youth to adulthood and functioning as a rite of initiation. Taking on the role of the Zangarrón once signified the formal entry of young men into the adult community. With the disappearance of compulsory military service, the celebration has gradually shifted toward a broader, collective dimension and today stands as a key expression of the shared identity of the village of Sanzoles. At the same time, recent processes of cultural revaluation and patrimonialisation of rural life have encouraged the symbolic reappropriation of this and other masked festivities within the province.

Unlike many comparable traditions, which lack systematic historical documentation, Sanzoles preserves an exceptional record of continuity. The local interpretation centre holds documents listing the names of young men who embodied the Zangarrón in specific years —such as 1907 and 1922— providing tangible evidence of the long-standing transmission of the ritual. Nevertheless, the celebration has experienced interruptions, notably during the Spanish Civil War, illustrating the impact of sociopolitical contexts on the persistence of cultural practices. More recently, during the COVID-19 pandemic, the Zangarrón's appearance was partially maintained, with the masked figure processing alone and without accompaniment.



ZANGARRÓN DE SANZOLES

Autor: José Javier Sánchez Hernández

Material: cuero, crin de caballo y textiles (cintas de raso y terciopelo)

Dimensiones: 23x30x100

2022, Sanzoles, Zamora, España

Máscaras del mundo (103)

El origen del Zangarrón, que se celebra en Sanzoles sus vísperas el día 25 de diciembre por la tarde y su función el 26 de diciembre en honor a san Esteban, es incierto. Cuenta la leyenda que la peste se extendía por el pueblo y los lugareños imploraban al santo para que les librase de ella y, como esto no ocurría, el párroco sacó al santo en procesión. Los vecinos cansados de que el santo no escuchase sus plegarias decidieron apedrearlo. Un vecino, en desacuerdo con tales actos, se disfrazó de personaje enmascarado asustando a las gentes y defendiendo la imagen sagrada.

Esta máscara pertenece a la tipología de enmascarados fustigadores. El Zangarrón que va acompañado por otros mozos que son: dos mayordomos, cuatro bailonas, dos tocadores y tres asadores que ejecutan cuatro tipos de danzas acompañados de un tamborilero, que es el director de la función. Se trata de una antigua fiesta de quintos con petición de aguinaldo y comensalismo, la comida del mutis en la que no pueden hablar. Si alguien quebranta esta norma durante el ágape recibe un vergazo, esta vez por parte del tamborilero, y paga una multa.

Esta festividad ha sido entendida siempre como la celebración de los quintos, simbolizando el paso de la juventud a la adultez. Participar como quinto constituye, por tanto, un auténtico rito de iniciación. En la actualidad, con la desaparición del servicio militar obligatorio, la fiesta se ha transformado en una celebración colectiva que representa la identidad de todo el pueblo de Sanzoles. Además, los recientes procesos de puesta en valor y patrimonialización de la antigua vida campesina han propiciado una apropiación simbólica de esta y otras celebraciones dentro del ámbito provincial.

De manera general, no existen registros sistemáticos ni continuos que documenten la celebración anual de las fiestas de enmascarados hasta fechas muy recientes. No obstante, el caso de Sanzoles constituye una excepción destacada. En su centro de interpretación se conservan documentos con los nombres de los mozos que desempeñaron el papel del Zangarrón en distintos años —como 1907 o 1922—, lo que permite establecer una clara continuidad histórica de esta manifestación festiva. Aun así, se sabe que la celebración se interrumpió en ciertos periodos, como durante la Guerra Civil, lo que demuestra cómo los acontecimientos sociopolíticos pueden influir en la pervivencia de las expresiones culturales. Durante la pandemia del COVID-19, la salida del Zangarrón se realizó de forma simbólica, con su aparición en solitario y sin acompañamiento.



ZANGARRÓN DE SANZOLES

Autor: José Javier Sánchez Hernández

Material: coiro, crina de cabalo e téxtiles (cintas de satén e veludo)

Dimensións: 23x30x100

2022, Sanzoles, Zamora, España

Máscaras do mundo (103)

Aorixe do zangarrón, que celebra en Sanzoles as súas vésperas o día 25 de decembro á tarde e a súa función o 26 de decembro na honra de santo Estevo, é incerta. Conta a lenda que a peste se espallaba pola aldea e os veciños lle imploraban ao santo que os librase dela, e, como isto non sucedía, o párroco sacou o santo en procesión. Os aldeáns, cansos de que o santo non escoitase as súas pregarías, decidiron apedralo. Un veciño, en desacordo con eses actos, disfrazouse de personaxe enmascarado, asustando as xentes e defendendo a imaxe sagrada.

Esta máscara pertence á tipoloxía de enmascarados frustrigadores. O zangarrón vai acompañado por outros mozos, que son: dous mordomos, catro bailadeiras, dous tocadores e tres asadores, que executan catro tipos de danzas acompañados dun tamborileiro, que é o director da función. Trátase dunha antiga festa de quintos con petición de aguinaldo e comensalismo, o «xantar do mutis», no que non poden falar. Se alguén quebranta esta norma durante o ágape, recibe unha vergallada, desta vez por parte do tamborileiro, e paga unha multa.

Esta festividade foi entendida sempre como a celebración dos quintos, simbolizando o paso da mocidade á adultez. Participar como quinto constitúe, por tanto, un auténtico rito de iniciación. Na actualidade, coa desaparición do servizo militar obrigatorio, a festa transformouse nunha celebración colectiva que representa a identidade de toda a vila de Sanzoles. Ademais, os recentes procesos de posta en valor e patrimonialización da antiga vida campesiña propiciaron unha apropiación simbólica desta e outras celebracións dentro do ámbito provincial.

De maneira xeral, non existen rexistros sistemáticos nin continuos que documenten a celebración anual das festas de enmascarados ata datas moi recentes. Con todo, o caso de Sanzoles constitúe unha excepción destacada. No seu centro de interpretación consérvanse documentos cos nomes dos mozos que desempeñaron o papel do Zangarrón en distintos anos —como 1907 ou 1922—, o que permite establecer unha clara continuidade histórica desta manifestación festiva. Así e todo, sábese que a celebración se interrompeu en certos períodos, como durante a Guerra Civil, o que demostra como os acontecementos sociopolíticos poden influír na pervivencia das expresións culturais. Durante a pandemia do COVID-19, a saída do Zangarrón realizouse de forma simbólica, coa súa aparición en solitario e sen acompañamento.



TAFARRÓN

Author: José Javier Sánchez Hernández

Materials: painted iron sheet, vegetal fibers, and a cotton towel

Dimensions: 23x30x100

2024, Sanzoles, Province of Zamora, Spain

Masks of the World (168)

In Pozuelo de Tábara, the celebration begins on the afternoon of December 25 and continues late into the night, though the Tafarrón and his companion, La Madama, withdraw earlier. Their duties resume at dawn on the 26th, when they tour the village congratulating Easter ahead of Saint Stephen's Mass, in which El Tafarrón, La Madama, and the stewards take part. They are also present at the events held on December 27. The most distinctive element of the Pozuelo masquerade is the presence of La Madama alongside the main character, as well as other supporting figures such as the mayors and stewards. This organizational structure closely links the celebration to those of Aliste and Trás-os-Montes, where characters like La Madama and El Galán are common.

A striking feature is that the Tafarrón only wears the mask on his face at a specific moment on the 26th. On the 25th and most of the 26th, he carries it on his back. On the 27th, he does not wear it. It is also significant that on the 25th, El Tafarrón and La Madama symbolically exchange roles. Historically, the village youth marked this festival by electing the Bishop-King, a figure comparable to the Boy

Bishop or King of Christmas, and by hosting a communal "village meal," traditionally consisting of bread and wine. This shared meal remains one of the festival's central communal moments.

El Tafarrón carries a long ladle in one hand and a staff in the other, from which hangs a striking ball used to deliver blows. La Madama represents a festive and prestigious figure, associated with the feast of Saint Stephen—considered in many regions the patron saint of youth. The masked whipping man wears a remarkable cape made of plant fibers, while La Madama carries a doll pinned to her back.

The Pozuelo mask closely resembles the version created by José Javier Sánchez, made of painted sheet iron and complete with the towel draped over the Tafarrón's back. However, the artisan replaced the traditional animal-hair mustache and goatee with plant fibers, to harmonize with the vegetal cape, and substituted the original hare's ears with iron ears, preserving traditional materials while avoiding the use of animal parts.

Note: This mask is a donation from the artisan to the collection. It was presented at the closing of the exhibition MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira, held at the University of Valladolid Museum, December 12, 2024 to February 21, 2025. This activity was carried out within the framework of the project "Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (Project acronym: MASKS)", nº 101139852 (European Education and Culture Executive Agency (EACEA), ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO / 03 May 2023, ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO-EDU-ENTERP - Alliances for Education and Enterprises, 01/02/2024 to 31/01/2027, IP: M.ª Pilar Panero García (UVa).



TAFARRÓN

Autor: José Javier Sánchez Hernández

Material: chapa de hierro pintado, fibras vegetales y una toalla de algodón

Dimensiones: 23x30x100

2024, Sanzoles, Zamora, España

Máscaras del mundo (168)

En Pozuelo de Tábara se inicia la función el día 25 de diciembre por la tarde y continúa hasta bien entrada la madrugada, aunque el tafarrón y su acompañante, la madama, se retiran antes. Estos continúan con su tarea desde el alba del día 26 para felicitar las Pascuas por todo el pueblo antes de la misa a san Esteban, en la que participan el tafarrón, la madama y los mayordomos y los actos que se celebran después de la misa del día 27. Lo más singular de la mascarada invernal de Pozuelo de Tábara es la presencia de la madama junto al personaje principal, el tafarrón, así como la participación de otras figuras secundarias como los alcaldes y los mayordomos. Esta configuración la vincula estrechamente con las celebraciones de Aliste y de Trás-os-Montes, donde la madama y el galán son personajes habituales.

Un rasgo llamativo es que el tafarrón solo lleva la careta en el rostro en algún momento puntual el día 26. El día 25 y la mayor parte del 26 la lleva colgada en la espalda. El 27 no la lleva. También resulta curioso que el día 25 el tafarrón y la madama intercambien simbólicamente sus papeles. Antiguamente, los jóvenes del lugar celebraban

esta festividad con la elección del obispo-rey —figura análoga al obispillo o al rey de la Navidad— y con una comida comunitaria, conocida como «la comida del pueblo», en la que el pan y el vino eran los protagonistas. Este acto ha perdurado como uno de los momentos centrales de comensalismo dentro de la fiesta.

El tafarrón porta en una mano un largo cacillo y en la otra una vara, de la cual cuelga una pelota con la que agrede. Por su parte, la madama representa una figura festiva y de prestigio, asociada también a la festividad de San Esteban, considerado en muchas regiones el patrón de la juventud. El enmascarado fustigador viste una capa de fibra vegetal muy llamativa y su acompañante lleva prendida en la espalda una muñeca.

La máscara de Pozuelo es básicamente como la que ha creado José Javier Sánchez en chapa de hierro pintado y con la toalla que cae sobre la espalda del tafarrón. Sin embargo, ha sustituido los bigotes y la perilla de cerdas de animal por fibras vegetales, en consonancia con la capa que lleva, y las orejas de liebre por orejas en hierro, manteniendo materiales tradicionales, pero sin usar partes de animal.

Nota: esta máscara es una donación del artesano a la colección. Se entregó en la clausura de la *MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira*, exposición realizada en el Museo de la Universidad de Valladolid, del 12 de diciembre de 2024 al 21 de febrero de 2025. Esta actividad se ha realizado en el marco del proyecto “Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (Project acronym: MASKS)”, nº 101139852 (European Education and Culture Executive Agency (EACEA), ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO / 03 May 2023, ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO-EDU-ENTERP - Alliances for Education and Enterprises, 01/02/2024 to 31/01/2027, IP: M.ª Pilar Panero García (UVa).



TAFARRÓN

Autor: José Javier Sánchez Hernández

Material: chapa de ferro pintado, fibras vexetais e unha toalla de algodón

Dimensións: 23x30x100

2024, Sanzoles, Zamora, España

Máscaras do mundo (168)

En Pozuelo de Tábara iníciase a función o día 25 de decembro á tarde e continúa ata ben entrada a madrugada, aínda que o tafarrón e a súa acompañante, a madama, se retiran antes. Estes continúan coa súa tarefa desde o amencer do día 26 para celebrar a Pascua por toda a aldea antes da misa a santo Estevo, na que participan o tafarrón, a madama e os mordomos e os actos que se celebran despois da misa do día 27.

O máis singular da mascarada invernala de Pozuelo de Tábara é a presenza da madama xunto ao personaxe principal, o tafarrón, así coma a participación doutras figuras secundarias, coma os alcaldes e os mordomos. Esta configuración vincúlala estreitamente coas celebracións de Aliste e de Trás-os-Montes, onde a madama e o galán son personaxes habituais.

Unha característica rechamante é que o tafarrón só leva a máscara na cara nun momento concreto do día 26. O día 25 e durante a maior parte do día 26, lévaa ás costas. O día 27, non a leva. Tamén resulta curioso que o día 25 o tafarrón e a madama intercambien simbolicamente os

seus papeis. Antigamente, os mozos do lugar celebraban esta festividade coa elección do *obispo-rey* —figura análoga ao *obispillo* ou ao *rey de la Navidad*— e cunha comida comunitaria, coñecida como «a Comida da Aldea», na que o pan e o viño eran os protagonistas. Este acto perdurou como un dos momentos centrais de comensalismo dentro da festa.

O tafarrón porta nunha man un longo cullerón e na outra unha vara que ten pendurada unha pelota coa que agride. A madama, á súa vez, representa unha figura festiva e de prestixio, asociada tamén á festividade de Santo Estevo, considerado en moitas rexións o patrón da mocidade. O enmascarado fustrigador viste unha capa de fibra vexetal moi rechamante, e a súa acompañante leva prendida nas costas unha boneca. A máscara de Pozuelo é basicamente coma a que creou José Javier Sánchez en chapa de ferro pintada e coa toalla que cae sobre as costas do tafarrón. Porén, substituíu os bigotes e a perilla de pelo de animal por fibras vexetais, en consonancia coa capa que leva, e as orellas de lebre por orellas de ferro, mantendo materiais tradicionais, pero sen usar partes de animal.

Nota: esta máscara é unha doazón do artesán á colección. Entregouse na clausura da MASKS. *Alas y Viento Collection*. Nacho Rovira, exposición realizada no Museo da Universidade de Valladolid, do 12 de decembro de 2024 ao 21 de febreiro de 2025. Esta actividade realizouse no marco do proxecto “Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (Project acronym: MASKS)”, nº 101139852 (European Education and Culture Executive Agency (EACEA), ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO / 03 May 2023, ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO-EDU-ENTERP - Alliances for Education and Enterprises, 01/02/2024 to 31/01/2027, IP: M.^a Pilar Panero García (UVa).



MÁSCARO

Author: António A. Pinelo Tiza

Material: Cork and wood

Dimensions: 58x38x3,5

2025, Bragança, Portugal

Masks of the World (195)

The Festa de Santo Estêvão in Ousilhão, Municipality of Vinhais (Bragança District), begins on Christmas Day and continues into the following morning, honoring the protomartyr of Christianity, who was stoned to death. At the heart of the celebration are the masked youths, known as *máscaros*, joined by the King, his vassals, the stewards, and the musicians who animate the ritual without pause.

On December 25th, the festivities dedicated to Saint Stephen, the patron saint of youth, open with the traditional *alborada*, a morning ritual during which the young men walk through the town to congratulate their neighbors. At each home, they perform songs and dances accompanied by castanets, while the hosts offer food and drink. Four young stewards, the bagpipers, and the *máscaros* take part in this first day. The latter wear costumes fashioned from multicolored striped wool blankets and carry masks, usually made of wood, that are carved either by local artisans or by the youths themselves throughout the year. Some masks feature zoomorphic traits. They also carry a staff called a *cojoto*, ending in a carved serpent's head, along with cowbells tied around their waists. Although the role of masker was traditionally reserved for young men, nowadays young women can also take on the

part. The first day concludes with a final round of greetings to all the villagers.

The festivities on December 26th unfold similarly. At mid-day, a solemn mass is held, though the masked figures do not attend, as they are responsible for preparing an oxcart to fetch the King and his vassals.

After Mass, the Table of Saint Stephen is held in the Plaza Mayor, a communal meal where, in addition to sharing food and drinks, the festive officers for the following year are appointed. Later that night, in an enclosed space, the celebration draws to a close with the *galhofa*, a traditional dance accompanied by the sound of bagpipes.

The period associated with these masks, whether framed within Christianity or rooted in older traditions, unfolds as a cosmic and ritual time, deeply intertwined with practices of approaching or distancing oneself from the sacred. Symbolically, it participates in the cycles of death and rebirth in Nature, echoing the logic of ancient agrarian rites. Today, though transformed and adapted to a modern, linear sense of time that separates human experience from its original divine ties, these rituals still preserve the communal energy that shaped them; and the *máscaros*, albeit temporarily, return to Nature.



MÁSCARO

Autor: António A. Pinelo Tiza

Material: corcho y madera
Dimensiones: 58x38x3,5
2025, Bragança, Portugal
Máscaras del mundo (195)

La *festa de Santo Estêvão* en Ousilhão, Vinhais (Bragança), comienza el día de Navidad y se prolonga hasta el día siguiente, para celebrar al protomártir del cristianismo que fue lapidado. Los protagonistas centrales son los jóvenes enmascarados, conocidos como *máscaros*, junto con el rey, sus vasallos, los mayordomos y los músicos que acompañan ininterrumpidamente el ritual festivo.

El 25 de diciembre se inauguran las fiestas en honor al patrón de la juventud, san Esteban, con la tradicional alborada, un rito matinal en el que los mozos recorren la localidad para felicitar a los vecinos. En cada casa interpretan cantos y bailes con castañuelas, mientras los anfitriones ofrecen comida y bebida. En esta jornada participan cuatro mozos, los mayordomos, los gaiteros y los máscaros. Estos últimos visten un traje confeccionado con colchas de lana de franjas multicolores y portan máscaras, que generalmente son de madera, elaboradas por artesanos locales o por los propios jóvenes a lo largo del año. Algunas presentan rasgos zoomorfos. Además, llevan un palo denominado *cojoto*, que termina en una cabeza de serpiente, y cencerros atados a la cintura. Aunque tradicionalmente el papel de careto estaba reservado a los varones, en la actualidad las jóvenes también

pueden asumir el papel. El día concluye con una ronda final de felicitación a todos los vecinos.

El 26 de diciembre la jornada se desarrolla de modo semejante. Al mediodía tiene lugar la misa solemne, a la que los máscaros no asisten por estar encargados de preparar un carro de bueyes con el que recoger al rey y a sus vasallos. Concluida la misa, tiene lugar en la Plaza Mayor la *Mesa de Santo Estêvão*, un acto de comensalismo colectivo en el que, además de compartir alimentos y bebidas, se designan los cargos festivos para el año siguiente. Ya entrada la noche, en un espacio cerrado, la comunidad cierra la celebración con la *galhofa*, un baile tradicional marcado por el sonido de la gaita.

El tiempo asociado a estas máscaras, ya sea dentro de un marco cristianizado o anterior a él, se configura como un tiempo de carácter cósmico y ritual, estrechamente vinculado con las prácticas que buscan la unión o separación con lo sagrado. Dicho tiempo interviene simbólicamente en los procesos de muerte y renacimiento de la naturaleza, reflejando la lógica de los antiguos ritos agrarios cíclicos. En la actualidad, estos ritos, transformados, han sido incorporados en una temporalidad lineal moderna que disocia la dimensión humana de su relación originaria con lo divino, aunque siguen manteniendo la fuerza comunitaria que los propiciaba, y los máscaros, aunque sea de forma temporal, regresan a la naturaleza.



MÁSCARO

Autor: António A. Pinelo Tiza

Material: cortiza e madeira
Dimensións: 58x38x3,5
2025, Bragança, Portugal
Máscaras do mundo (195)

A Festa de Santo Estêvão en Ousilhão, Vinhais (Bragança), comeza o día de Nadal e prolóngase ata o día seguinte, para celebrar o protomártir do cristianismo que foi lapidado. Os protagonistas centrais son os mozos enmascarados, coñecidos como *máscaros*, xunto co rei, os seus vasalos, os mordomos e os músicos que acompañan ininterrompidamente o ritual festivo.

O 25 de decembro inaugúranse as festas na honra do patrón da mocidade, santo Estevo, coa tradicional albozada, un rito matinal no que os mozos percorren a localidade para felicitar os veciños. En cada casa interpretan cantos e bailes con castañolas, mentres os anfitrións lles ofrecen comida e bebida. Nesta xornada participan catro mozos, os mordomos, os gaiteros e os máscaros. Estes últimos visten un traxe confeccionado con colchas de la de franxas multicolores e portan máscaras, que polo xeral son de madeira, elaboradas por artesáns locais ou polos propios mozos ao longo do ano. Algunhas presentan trazos zoomorfos. Ademais, levan un pau denominado *cojo-to*, que remata nunha cabeza de serpe, e chocas atadas á cintura. Aínda que tradicionalmente o papel de *careto* estaba reservado aos homes, na actualidade as mozas tamén poden asumir o papel. O día conclúe cunha rolda final de felicitación a todos os veciños.

O 26 de decembro a xornada desenvólvese de modo semellante. Ao mediodía ten lugar a misa solemne, á que os máscaros non asisten por estaren encargados de preparar un carro de bois co que recoller o rei e os seus vasalos. Concluída a misa, ten lugar na Praza Maior a Mesa de Santo Estêvão, un acto de comensalismo colectivo no que, ademais de compartir alimentos e bebidas, se designan os cargos festivos para o ano seguinte. Xa entrada a noite, nun espazo pechado, a comunidade pecha a celebración coa *galhofa*, un baile tradicional marcado polo son da gaita.

O tempo asociado a estas máscaras, quer dentro dun marco cristianizado, quer nun anterior a el, configúrase como un tempo de carácter cósmico e ritual, estreitamente vinculado coas prácticas que buscan a unión ou separación co sagrado. Este tempo intervéen simbolicamente nos procesos de morte e renacemento da natureza, reflectindo a lóxica dos antigos ritos agrarios cíclicos. Na actualidade, estes ritos, transformados, incorporáronse nunha temporalidade lineal moderna que disocia a dimensión humana da súa relación orixinaria co divino, aínda que seguen mantendo a forza comunitaria que os propiciaba, e os *máscaros*, aínda que sexa de forma temporal, regresan á natureza.



SĂRSĂILĂ

Author: Paul Buță

Material: dyed corn husks, textiles, sheepskin, beans and gourd
Dimensions: 30x15x77
2024, Șivița, Galați County, Romania
Masks of the World (147)

These masks are from the town of Șivița, in the commune of Tulucești, Galați County, but they are characteristic of the New Year's Carnival throughout the region of Moldova. In the context of the New Year, the mask, transvestism and parody compose a picture where overflowing fantasy gives life not only to fantastic and grotesque characters, but also to incarnations of human vices. Greed, envy, cowardice, laziness, cunning, stupidity, hypocrisy and excess seem to escape from Pandora's box, suffocating the world during the few hours between the new year and the old, evoking the chaos of beginnings. Alongside grotesque masks and costumes comes another multicoloured parade: a caricature of the world's hierarchy with institutions and rules that must be challenged during the Carnival, and along with them, comical transvestites, almost trivialised. Above them all appears Death, waving her symbols, the scythe and the sickle, and reminding everyone of the irreversibility of the passage of time. There are also parades of devils, bears and other zoomorphic masks.

A wide variety of materials are used to make these masks: animal skin, textiles, wooden or bean teeth, hats, feathers, threads, gourd... Some masks are made on a woven structure of corn leaves on a dense wool fabric or a contemporary industrially worked substitute. The horns may be from a ram. The eyes are elaborated out of walnut shells and, for greater consistency, are sewn on both sides. In the past, the lower part was left free to allow greater flexibility of expression since the movement of the wearer made the eyes move more dynamically.

Paul Buță's masks are characterized by a special attention to expressiveness. This mask represents Sărsăilă, a popular name for the devil. Tradition says that he is never depicted angry, but rather the opposite, with a satisfied expression and always ready to cause trouble. He is the leader of the devils' parade.



SĂRSĂILĂ

Autor: Paul Buță

Material: hojas de maíz teñidas, textiles, piel de oveja, frijoles y calabazas
Dimensiones: 30x15x77
2024, Șivița, Galați, Rumania
Máscaras del mundo (147)

Estas mascararas corresponden a la localidad de Șivița, en la comuna de Tulucești, condado de Galați, pero son características del Carnaval de Año Nuevo en toda la región de Moldavia. En el contexto de Año Nuevo, la máscara, el travestismo y la parodia componen un cuadro donde la fantasía desbordante da vida, no solo a personajes fantásticos y grotescos, sino también a encarnaciones de los vicios humanos. La avaricia, la envidia, la cobardía, la pereza, la astucia, la estupidez, la hipocresía y el desenfreno parecen escapar de una caja de Pandora, sofocando el mundo durante las pocas horas entre el año nuevo y el viejo, evocando el caos de los comienzos. Junto a las máscaras y disfraces grotescos viene otro desfile multicolor: una caricatura de la jerarquía del mundo en el que el Carnaval desafía las reglas y las instituciones. También desfilan los travestis cómicos, casi banalizados, y, por encima de todos ellos, aparece la Muerte, agitando sus símbolos: la guadaña y la hoz, recordando a todos la irreversibilidad del paso del tiempo. En el desfile participan diablos, osos y otras máscaras zoomorfas.

Para la fabricación de estas máscaras se utilizan una gran variedad de materiales: piel de animal, textiles, dientes de madera o de frijoles, sombreros, plumas, hilos, calabaza... Algunas máscaras están hechas con una estructura trenzada de hojas de maíz sobre un tejido denso de lana o un sustituto contemporáneo trabajado industrialmente. Los cuernos pueden ser de carnero. Los ojos están realizados con cáscaras de nuez y, para mayor consistencia, se cosen en ambos lados. En el pasado la parte inferior se dejaba libre para permitir una mayor flexibilidad de expresión, ya que el movimiento del portador hacía que los ojos se movieran de forma más dinámica.

Las máscaras de Paul Buță se caracterizan por una atención especial a la expresividad. Esta máscara representa a Sărsăilă, un nombre popular para el diablo. La tradición dice que nunca se le representa enfadado sino todo lo contrario, con una expresión de satisfacción y siempre dispuesto a causar problemas. Es el líder del desfile de los diablos.



SĂRSĂILĂ

Autor: Paul Buță

Material: follas de millo tinguidas, téxtiles, pel de ovella, feixóns e cabazas
Dimensións: 30x15x77
2024, Șivița, Galați, Romanía
Máscaras do mundo (147)

Estas mascararas corresponden á localidade de Șivița, na comuna de Tulucești, condado de Galați, pero son características do Carnaval de Ano Novo en toda a rexión de Moldavia. No contexto do Ano Novo, a máscara, o travestismo e a parodia compoñen un cadro onde a fantasía desbordante dá vida non só a personaxes fantásticos e grotescos, senón tamén a encarnacións dos vicios humanos. A avaricia, a envexa, a covardía, a preguiza, a astucia, a estupidez, a hipocrisía e o desenfreo parecen escapar dunha caixa de Pandora, sufocando o mundo durante as poucas horas entre o ano novo e o vello, evocando o caos dos comezos. Xunto coas mascararas e os disfraces grotescos vén outro desfile multicolor: unha caricatura da xerarquía do mundo con institucións e regras que no Carnaval deben ser desafiadas e, canda el, os travestís cómicos, case banalizados. Por riba de todos eles aparece a Morte, axitando os seus símbolos: a gadaña e a fouce, lembrándolles a todos a irreversibilidade do paso do tempo. No desfile participan diaños, osos e outras mascararas zoomorfas.

Para a fabricación destas mascararas emprégase unha gran variedade de materiais: pel de animais, téxtiles, dentes de madeira ou de feixóns, chapeus, plumas, fíos, cabaza... Algunhas mascararas están feitas cunha estrutura trenzada de follas de millo sobre un tecido mesto de la ou un substituto contemporáneo traballado industrialmente. Os cornos poden ser de carneiro. Os ollos están elaborados con cascas de noz e, para unha maior consistencia, cósenne en ambos os dous lados. No pasado a parte inferior deixábase libre para permitir unha maior flexibilidade da expresión, xa que así o movemento do portador facía que os ollos se movesen de maneira máis dinámica.

As mascararas de Paul Buță caracterízanse por unha atención especial á expresividade. Esta máscara representa a Sărsăilă, un nome popular para o diaño. A tradición di que nunca se representa enfadado, senón todo o contrario, con expresión de satisfacción e sempre disposto a causar problemas. É o líder do desfile dos diaños.



CHOCALHEIRO

Author: Carlos Ferreira

Material: painted *fulharanço* (white poplar) wood and horse tail

Dimensions: 37x15x63

2019, Sendim, Municipality of Miranda do Douro, Portugal

Masks of the world (102)

The Chocalheiro of Bemposta-Mogadouro, in the Portuguese region of Trás-os-Montes, is one of the most iconic masks in Europe. On December 26th of each year, the “tame” Chocalheiro goes out through the streets of this town, accompanied by his stewards, receiving alms for the village’s Virgin, Nossa Senhora das Neves. On January 1st, it is the “fierce” Chocalheiro who goes through the streets also asking for donations, although this time they are for baby Jesus. The festival is a clear appropriation and adaptation of an ancient rite by the Catholic Church, which is also the guardian of the mask during the year.

Prior to the ritual itself, the *mandas* are held, a kind of auction led by the steward in which people bid for the right to choose the neighbour who will embody the Chocalheiro. The wearer of the mask must remain a secret until the end of the round.

On New Year’s Day, the same rituals and functions are repeated, faithfully reproducing the ceremonial performed on St Stephen’s Day. The symbolic role of the Chocalheiro is closely associated with the beginning of the new agrar-

ian cycle and with the community’s aspiration for collective well-being. The act of collecting offerings is linked to a local legend according to which the Devil, after attempting to tempt the Virgin Mary, was condemned to beg for alms on behalf of the Virgin and her Son.

The figure takes its name from the *chocalhos*, or cowbells, worn at the waist, together with two bells whose sound marks the rhythm of the procession. The Chocalheiro’s appearance is quite distinctive: he wears a dark grey linen costume from which brightly coloured ribbons hang, swaying with each movement and lending the character a vivid, dynamic presence.

The mask, the central element of the ensemble, depicts the face of a demon with a goat-like beard. Two oranges are impaled on the horns, an element of uncertain origin that reinforces the character’s enigmatic quality. In his hands, the Chocalheiro carries metal tongs and an inflated bladder, which he uses during the ritual route to generate noise, surprise, and playful interaction with the public.

This is a mask full of symbolic elements. It represents physical and generative force, fertility. The black background is associated with magic, death, violence and mystery, and red is associated with fire and blood, love, attraction and desire, life and heat. The snake that it carries is a symbol of fertility, science, wisdom and, due to the shedding of its skin, rebirth and the passing of cycles and seasons. The outwardly extended tongue, especially in spiritual, esoteric and occultist understandings, represents the devil. It symbolises mockery, curse, rebellion, bloodlust and death.



CHOCALHEIRO

Autor: Carlos Ferreira

Material: madera de *fulharanço* (chopo blanco) pintada y cola de caballo

Dimensiones: 37x15x63

2019, Sendim, Miranda do Douro, Portugal

Máscaras del mundo (102)

El Chocalheiro de Bemposta-Mogadouro, en la región portuguesa de Trás-os-Montes, es una de las máscaras más icónicas de Europa. El 26 de diciembre de cada año sale por las calles de este pueblo el Chocalheiro «manso», en compañía de sus mayordomos, recibiendo limosnas para la Virgen del pueblo, Nossa Senhora das Neves. El 1 de enero es el Chocalheiro «bravo» el que recorre las calles pidiendo igualmente dádivas, aunque esta vez son para el niño Jesús. La fiesta es una clara apropiación y adaptación de un rito antiguo por parte de la Iglesia católica, que, además, es la guardiana de la máscara el resto del año.

Antes de salir se celebran las mandas, una especie de subasta que dirige el mayordomo, para ver quién tiene derecho a elegir al vecino que encarnará al Chocalheiro. El portador de la máscara debe ser secreto hasta que finaliza la ronda.

El día de Año Nuevo se repiten los mismos rituales y funciones, reproduciendo fielmente el ceremonial del día de San Esteban. La función simbólica del Chocalheiro está estrechamente vinculada al inicio del nuevo ciclo agrario y a la búsqueda del bienestar de la comunidad. La colecta

se relaciona con una leyenda local, según la cual el diablo, tras tentar a la Virgen María, fue condenado a pedir limosna en favor de la Virgen y del Niño Jesús.

El Chocalheiro toma su nombre de los *chocalhos* o cencerros que porta, junto con dos campanas que resuenan a su paso, marcando el ritmo de la fiesta. Su imagen resulta inconfundible: viste un traje de lino gris oscuro, del que cuelgan cintas de vivos colores que se agitan con el movimiento, dotando al personaje de una presencia vibrante y dinámica.

Su máscara, elemento central del conjunto, representa el rostro de un demonio con barba de chivo. En los cuernos lleva dos naranjas espetadas, un detalle de origen incierto que refuerza su carácter enigmático. En sus manos empuña unas tenazas y una vejiga inflada, instrumentos que utiliza durante el recorrido ritual, provocando ruido, sorpresa y diversión entre los asistentes.

Esta es una máscara repleta de elementos simbólicos. Representa la fuerza física y generadora, la fertilidad. El color negro de fondo se asocia a la magia, la muerte, la violencia y el misterio, y el rojo encarna el fuego y la sangre, el amor, la atracción y el deseo, la vida y el calor. La serpiente que porta es símbolo de fertilidad, ciencia, sabiduría y, por la muda de su piel, del renacer y del transcurrir de los ciclos y de las estaciones. La lengua sacada hacia fuera, sobre todo en ámbitos espirituales, esotéricos y ocultistas, representa al diablo. Esta es el símbolo de la burla, la maldición, la rebeldía, la sed de sangre y la muerte.



CHOCALHEIRO

Autor: Carlos Ferreira

Material: madeira de *fulharanço* (chopo branco) pintada e cola de cabalo

Dimensións: 37x15x63

2019, Sendim, Miranda do Douro, Portugal

Máscaras do mundo (102)

O chocalheiro de Bemposta-Mogadouro, na rexión portuguesa de Trás-os-Montes, é unha das máscaras máis icónicas de Europa. O 26 de decembro de cada ano sae polas rúas desta localidade o chocalheiro «manso», na compañía dos seus mordomos, recibindo esmolas para a Virxe da aldea, a Nossa Senhora das Neves. O 1 de xaneiro é o chocalheiro «bravo» o que percorre as rúas pedindo igualmente dádivas, aínda que desta volta son para o Neno Xesús. A festa é unha clara apropiación e adaptación dun rito antigo por parte da Igrexa católica, que, ademais, é a gardiá da máscara o resto do ano.

Antes de saíren, celébranse as mandas, unha especie de poxa que dirixe o mordomo, para ver quen ten dereito a escoller o veciño que encarnará o chocalheiro. O portador da máscara debe ser secreto ata que finaliza a rolda.

O día de Ano Novo repítense os mesmos rituais e funcións, reproducindo fielmente o cerimonial do día de Santo Estevo. A función simbólica do Chocalheiro está estreitamente vinculada ao comezo do novo ciclo agrario e á procura do benestar da comunidade. A colecta relaciónase cunha lenda local segundo a cal o diaño, tras tentar

a Virxe María, foi condenado a pedir esmola en favor da Virxe e do Neno Xesús.

O chocalheiro toma o seu nome dos chocallos que porta, xunto con dúas campás que repenican ao seu paso, marcando así o ritmo da festa. A súa imaxe resulta inconfundible: viste un traxe de liño gris escuro do que colgan cintas de cores vivas que se axitan co movemento, dotando o personaxe dunha presenza vibrante e dinámica.

A súa máscara, elemento central do conxunto, representa o rostro dun demo con barba de chibo. Nos cornos leva espetadas dúas laranxas, un detalle de orixe incerta que reforza o seu carácter enigmático. Nas mans empuña unhas tenaces e unha vexiga inchada, instrumentos que utiliza durante o percorrido ritual, provocando ruído, sorpresa e diversión entre os asistentes.

Esta é unha máscara cargada de elementos simbólicos. Representa a forza física e xeradora, a fertilidade. A cor negra do fondo asóciase á maxia, á morte, á violencia e ao misterio, e o vermello encarna o lume e o sangue, o amor, a atracción e o desexo, a vida e a calor. A serpe que porta é símbolo de fertilidade, ciencia, sabedoría e, pola muda da súa pel, do renacer e o transcorrer dos ciclos e das estacións. A lingua de fóra, sobre todo en ámbitos espirituais, esotéricos e ocultistas, representa o diaño. É o símbolo da burla, a maldición, a rebeldía, a sede de sangue e a morte.



ZANGARRÓN DE MONTAMARTA

Author: José Ramón Pérez Pérez

Materials: Cork, wicker, wood, synthetic hair and skin, hare ears

2024, Montamarta, Province of Zamora, Spain

Masks of the World (167)

The Zangarrón of Montamarta performs on January 1st and 6th, with notable variations: the young man who embodies the character changes each year, as do the costume and mask he wears. The act of dressing the Zangarrón is a ritual in itself, for the costume is sewn directly onto the wearer's body. The trousers are fashioned from two towels—brown and yellow on the 1st, yellow and red on the 6th—while the blouse, which also serves as a pocket, is made from a damask double-bed bedspread. As of 2025, José Ramón Pérez Pérez is the specialist responsible for dressing both masked figures annually, ensuring the transmission of this striking and unique tradition.

Two different masks are used in Montamarta. On January 1st, the Zangarrón wears the black “devil mask,” while on January 6th he dons the red “party mask.” Traditionally, only the latter was decorated with paper flowers, although in recent years the custom has been applied to both days. The trousers and white shoes are likewise embellished with paper flowers, including a larger flower placed at the groin—an unmistakable reference to themes of fertility and virility. The mask reproduced here corresponds to the

“party mask,” crafted in painted cork with rushes applied as a base over which synthetic skin is stretched. The ears come from a hare obtained through the restaurant trade, while the wattles are taken from a horse.

One of the most emblematic moments of the celebration occurs at the end of Mass, which the Zangarrón attends unmasked. As the priest gives the final blessing, the character pierces two loaves of bread on his trident—also known as the *purridera*—and raises them aloft. This gesture, interpreted as a symbolic act linked to fertility, echoes a form of ritual communion performed outside the church. Afterward, the Zangarrón breaks the bread and distributes it among the crowd, who in turn participate in this second, symbolic communion.

The number three, charged with magical and symbolic meaning, permeates the entire masquerade: the trident, the three cowbells, the triple ritual blows, the three bows, and the three genuflections underscore the ceremony's ritual intensity. Particularly striking is the popular belief that if the Zangarrón were to die while wearing the mask, he could not be buried in consecrated ground—an idea that reveals the profound spiritual significance and ancestral depth of this unique tradition.

Note: This mask is a gift from José Ramón Pérez to Pilar Panero after he created it for MASKS. She decided to donate it to the collection with the artisan's approval. It was presented at the closing of the exhibition MASKS. Alas y Viento Collection. Nacho Rovira, held at the Museum of the University of Valladolid, December 12, 2024 to February 21, 2025 within the framework of the project “Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (Project acronym: MASKS)”, nº 101139852 (European Education and Culture Executive Agency (EACEA), ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO / 03 May 2023, ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO-EDU-ENTERP - Alliances for Education and Enterprises, 01/02/2024 to 31/01/2027, IP: M.ª Pilar Panero García (UVa).



ZANGARRÓN DE MONTAMARTA

Autor: José Ramón Pérez Pérez

Material: corcho, mimbre, madera, pelo y piel sintéticas, orejas de liebre

Dimensiones: 55x44x3

2024, Montamarta, Zamora, España

Máscaras del mundo (167)

La función del zangarrón de Montamarta se repite los días 1 y 6 de enero, aunque con algunas variaciones significativas: cambia el joven que lo encarna, así como el traje y la máscara que utiliza. La vestición del personaje es un momento especial, ya que el traje se cose directamente sobre el cuerpo del joven. El pantalón se confecciona con dos toallas —una marrón y otra amarilla el día 1; una amarilla y otra roja el día 6—, mientras que la blusa, que también hace las veces de faltriquera, se elabora con una colcha adamascada del tamaño de una cama de matrimonio. Actualmente [anotamos en 2025] es José Ramón Pérez Pérez el experto que viste a los dos enmascarados cada año, manteniendo la memoria de una tradición tan hermosa como especial.

En cuanto a la máscara, el día 1 se emplea la negra, conocida como «de diablo», y el día 6, la roja, llamada «de fiesta». Tradicionalmente, solo el día 6 se adornaba la máscara con flores de papel, aunque en los últimos años esta práctica se ha extendido a ambos días. Además, tanto el pantalón como las zapatillas blancas se decoran con flores de papel, entre las que destaca una flor más grande

colocada a la altura del sexo, en una clara alusión a la virilidad y la fecundidad. En esta, el artesano ha reproducido la «de fiesta» realizada con corcho pintado al que se le ensamblan unos juncos sobre los que cae la piel, en este caso sintética. Las orejas son de liebre, procedentes de un restaurante que la sirve, y los vigores son de equino. Uno de los momentos más significativos de la celebración tiene lugar al finalizar la misa, a la que el zangarrón asiste con el rostro descubierto. Cuando el sacerdote imparte la bendición, el personaje pincha dos oblatas de pan con su tridente —también llamado *purridera*— y las eleva en alto. Este gesto puede contener un simbolismo relacionado con la fertilidad, ya que se trata de una especie de paracomunión realizada fuera del templo. Al concluir la misa, y ya en el exterior, el zangarrón parte el pan y lo reparte entre los asistentes, quienes comulgan de nuevo simbólicamente.

El número tres, cargado de simbolismo y connotaciones mágicas, está presente a lo largo de toda la mascarada: el tridente, los tres cencerros, los tres golpes simbólicos a las víctimas, las tres reverencias y las tres genuflexiones refuerzan su carácter ritual. Resulta especialmente llamativa la creencia popular de que, si el zangarrón muere con la máscara puesta, no puede ser enterrado en suelo sagrado. Esta idea revela la profunda carga religiosa y la singularidad de esta tradición de sustrato ancestral.

Nota: esta máscara es un regalo que José Ramón Pérez hizo a Pilar Panero tras ejecutarla para MASKS. Ella decidió donarla a la colección con la aprobación del artesano. Se entregó en la clausura de MASKS. *Alas y Viento Collection*. Nacho Rovira, exposición realizada en el Museo de la Universidad de Valladolid, del 12 de diciembre de 2024 al 21 de febrero de 2025 en el marco del proyecto “Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (Project acronym: MASKS)”, nº 101139852 (European Education and Culture Executive Agency (EACEA), ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO / 03 May 2023, ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO-EDU-ENTERP - Alliances for Education and Enterprises, 01/02/2024 to 31/01/2027, IP: M.ª Pilar Panero García (UVa).



ZANGARRÓN DE MONTAMARTA

Autor: José Ramón Pérez Pérez

Material: cortiza, vimbio, madeira, pelo e pel sintéticas, orellas de lebre
Dimensións: 55x44x3
2024, Montamarta, Zamora, España
Máscaras do mundo (167)

A función do zangarrón de Montamarta repítese os días 1 e 6 de xaneiro, aínda que con algunhas variacións significativas: cambia o mozo que o encarna, así como o traxe e a máscara que utiliza. A vestición do personaxe é un momento especial, xa que o traxe se cose directamente no corpo do mozo. O pantalón confecciónase con dúas toallas —unha marrón e outra amarela o día 1; unha amarela e outra vermella o día 6—, mentres que a blusa, que tamén fai de faldriqueira, se elabora cunha colcha adamascada do tamaño dunha cama de matrimonio. Actualmente [anotamos en 2025] é José Ramón Pérez Pérez o experto que viste os dous enmascarados cada ano, mantendo a memoria dunha tradición tan fermosa coma especial.

No que respecta á máscara, o día 1 emprégase a negra, coñecida como «de diaño», e o día 6, a vermella, chamada «de festa». Tradicionalmente, só o día 6 se adornaba a máscara con flores de papel, aínda que nos últimos anos esta práctica se estendeu aos dous días. Ademais, tanto o pantalón coma as zapatillas brancas decóranse con flores de papel, entre as que destaca unha flor máis grande

colocada á altura do sexo, nunha clara alusión á virilidade e á fecundidade. Nesta, o artesán reproduciu a «de festa» realizada con cortiza pintada á que se lle ensamblan uns xuncos sobre os que cae a pel, neste caso sintética. As orellas son de lebre, procedentes dun restaurante que a serve, e os testículos son de equino.

Un dos momentos máis significativos da celebración ten lugar ao remate da misa, á que o zangarrón asiste co rostro descuberto. Cando o sacerdote imparte a bendición, o personaxe pica dúas oblatas de pan co tridente —tamén chamado *purridera*— e levántaas. Este xesto pode conter un simbolismo relacionado coa fertilidade, xa que se trata dunha especie de paracomuñón realizada fóra do templo. Ao concluír a misa, e xa no exterior, o zangarrón parte o pan e repárteo entre os asistentes, que comulgan de novo simbolicamente.

O número tres, cargado de simbolismo e connotacións máxicas, está presente ao longo de toda a mascarada: o tridente, as tres chocas, os tres golpes simbólicos ás vítimas, as tres reverencias e as tres xenuflexións reforzan o seu carácter ritual. Resulta especialmente rechamante a crenza popular de que, se o zangarrón morre coa máscara posta, non pode ser enterrado en solo sagrado. Esta idea revela a profunda carga relixiosa e a singularidade desta tradición de substrato ancestral.

Nota: esta máscara é un agasallo que José Ramón Pérez lle fixo a Pilar Panero tras executala para MASKS. Ela decidiu doala á colección coa aprobación do artesán. Entregouse na clausura de MASKS. *A las y Viento Collection*. Nacho Rovira, exposición realizada no Museo da Universidade de Valladolid, do 12 de decembro de 2024 ao 21 de febreiro de 2025, no marco do proxecto “Unveiling the Arts and Works behind the MASKS (Project acronym: MASKS)”, nº 101139852 (European Education and Culture Executive Agency (EACEA), ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO / 03 May 2023, ERASMUS-EDU-2023-PI-ALL-INNO-EDU-ENTERP - Alliances for Education and Enterprises, 01/02/2024 to 31/01/2027, IP: M.ª Pilar Panero García (UVA).



CAROCHO DE CONSTANTIM

Author: Óscar Barros

Material: leather
Dimensiones: 41x26x16
2025, Constantim, Miranda do Douro (district of Bragança), Portugal
Masks of the World (186)

Celebrated in Constantim from December 27th to 29th, the *Festa das Morcelas ou da Mocidade* is one of the most emblematic winter festivals in the Mirandese Plateau. Centered around the feast of Saint John the Evangelist, it embodies the coexistence of the Christian liturgical calendar with pre-Christian ritual structures rooted in the winter solstice and the ancient rites of passage of Roman and Celtic traditions.

The key figure of the Carochos wears a loose-fitting suit made of coarse cloth and a hat integrated into his leather mask. He carries a large wooden fork and wears galoshes or gaiters and boots made of calfskin. His counterpart, the *Vellha* (“Old Woman”), appears in a skirt and a printed calico blouse, with a kerchief and a shawl draped over her shoulders. Around her neck hangs a rosary of roasted chestnuts, and she carries a wooden pitchfork in one hand. At the symbolic heart of the celebration lies the ritual of the “convite,” a traditional round of visits in which young men go from house to house offering wishes of health and prosperity to their neighbors, while collecting food and gifts for the communal feast. During this visit, the masked figures

of the Carochos and the *Vellhas* accompany them, embodying fertility and renewal. This theatrical masquerade, rich in gestures of virility, humor, and social satire, creates a liminal space where daily norms are temporarily suspended.

The solstice fire, lit the day before, and the subsequent communal meal complete the ritual cycle: from collection (*convite*) to banquet (*convivium*), where the gathered offerings are symbolically consumed as a sacred communion and offering to the deity. This act of communion and sacrifice reaffirms social cohesion and marks the rebirth of the community’s life cycle.

The participation of *pauliteiros* (traditional stick dancers) and bagpipers, along with the integration of traditional music into the liturgical setting, underscores the syncretism between Christian sacredness and pagan symbolism. The rite also contains initiatory elements: young men are formally admitted into the festive brotherhood through a symbolic payment and new stewards are elected; authentic rites of passage that ensure the institutional and generational continuity of the tradition. After disappearing in 1958 during a period of rural depopulation and modernization, the festival was revived in 1979.

In essence, the *Festa da Mocidade* (Festival of Youth) synthesizes a complex symbolic system in which the community stands at the center of a rural worldview that unites mythic past and religious present. Its endurance reveals how the people of Trás-os-Montes have managed to preserve—beneath a Christian façade—a ritual memory that reaches back to the primordial time of creation and the renewal of the world.



CAROCHO DE CONSTANTIM

Autor: Óscar Barros

Material: cuero

Dimensiones: 41x26x16

2025, Constantim, Miranda do Douro, Bragança, Portugal

Máscaras del mundo (186)

La *Festa das Morcelas ou da Mocidade*, celebrada en Constantim los días 27 a 29 de diciembre, se presenta como una de las manifestaciones más representativas del ciclo hiemal en la Tierra de Miranda. Su desarrollo en torno a la festividad de San Juan Evangelista revela la coexistencia de un calendario cristiano con estructuras rituales de raíz precristiana, ligadas al solsticio de invierno y a los antiguos ritos de paso juveniles de las culturas romana y celta.

El *carocho* viste un traje holgado de tela basta y va tocado con un sombrero que es parte de la máscara de cuero. Sostiene un gran tenedor de madera y calza chanclos o polainas con botas de becerro. La *velha* lleva falda, blusa de calicó estampada, pañuelo chino, chal al hombro, un rosario de castañas asadas al cuello y en una mano una estaca.

El núcleo simbólico del festejo es el ritual del «convite», en el que los mozos visitan casa por casa ofreciendo salud y prosperidad a los vecinos, mientras recogen alimentos y ofrendas destinadas a la celebración colectiva. Duran-

te esta visita participan los personajes enmascarados del carocho y la velha, figuras agregadas que encarnan las fuerzas de la fertilidad y la renovación. La mascarada, de marcada teatralidad, combina gestos de virilidad, humor y crítica social, constituyendo un espacio liminal donde se suspenden las normas cotidianas.

El fuego solsticial, encendido la víspera, y la posterior comida comunitaria completan el ciclo ritual: de la colecta (convite) se pasa al banquete (convivium), momento en que los productos recogidos son consumidos simbólicamente en ofrenda a la divinidad. Este acto de comunión y sacrificio reafirma la cohesión del grupo y marca la renovación del ciclo vital y social de la comunidad.

La participación de los pauliteiros y de los gaiteros, así como la inserción de la música tradicional dentro del propio espacio litúrgico, confirman el sincretismo entre lo sagrado cristiano y las estructuras simbólicas paganas. El rito integra, además, elementos iniciáticos: la entrada de los mozos en la hermandad festiva mediante un pago formal y la elección de nuevos mayordomos constituyen auténticos ritos de paso que aseguran la continuidad institucional y generacional del culto recuperado en 1979 tras su pérdida, como tantas otras, en tiempos del desarrollismo que vació los pueblos, concretamente en 1958.

En suma, la Festa da Mocidade sintetiza un complejo sistema simbólico en el que confluye la comunidad como eje de una cosmovisión rural que articula un pasado mítico y un presente religioso. Su persistencia demuestra cómo las comunidades trasmontanas han sabido conservar, bajo el ropaje cristiano, una memoria ritual que remite al tiempo primordial de la creación y de la renovación del mundo.



CAROCHO DE CONSTANTIM

Autor: Óscar Barros

Material: coiro
Dimensións: 41x26x16
2025, Constantim, Miranda do Douro, Bragança,
Portugal
Máscaras do mundo (186)

A Festa das Morcelas ou da Mocidade, celebrada en Constantim entre os días 27 e 29 de decembro, preséntase como unha das manifestacións máis representativas do ciclo invernall na Terra de Miranda. O seu desenvolvemento arredor da festividade de San Xoán Evanxelista revela a coexistencia dun calendario cristián con estruturas rituais de raíz precristiá, ligadas ao solsticio de inverno e aos antigos ritos de paso xuvenís das culturas romana e celta.

O carochio viste un traxe folgado de tea basta e vai cuberto cun chapeu que forma parte da máscara de coiro. Sostén un gran garfo de madeira e calza zocos ou polainas con botas de becerro. A *velha* leva saia, blusa de calicó estampada, pano chinés, chal polos ombreiros, un rosario de castañas asadas ao pescozo e unha estaca nunha man.

O núcleo simbólico do festexo é o ritual do «convite», no que os mozos visitan casa por casa, ofrecéndolles aos veciños saúde e prosperidade mentres recollen alimentos e ofrendas destinadas á celebración colectiva. Du-

rante esta visita participan os personaxes enmascarados do carochio e a *velha*, figuras agregadas que encarnan as forzas da fertilidade e a renovación. A mascarada, de marcada teatralidade, combina xestos de virilidade, humor e crítica social, constituíndo un espazo liminar onde se suspenden as normas cotiás.

O lume solsticial, prendido a véspera, e a posterior comida comunitaria completan o ciclo ritual: da colecta (*convite*) pásase ao banquete (*convivium*), momento en que os produtos recollidos se consomen simbolicamente en ofrenda á divindade. Este acto de comunión e sacrificio reafirma a cohesión do grupo e marca a renovación do ciclo vital e social da comunidade.

A participación dos *pauliteiros* e dos gaiteiros, así coma a inserción da música tradicional dentro do propio espazo litúrxico, confirman o sincretismo entre o sagrado cristián e as estruturas simbólicas pagás. O rito integra, ademais, elementos iniciáticos: a entrada dos mozos na irmandade festiva mediante un pagamento formal e a elección de novos mordomos constitúen auténticos ritos de paso que aseguran a continuidade institucional e xeracional do culto recuperado en 1979 tras a súa perda, coma tantas outras, en tempos do desenvolvementismo que baleirou as aldeas, concretamente en 1958.

En suma, a Festa da Mocidade sintetiza un complexo sistema simbólico no que conflúe a comunidade como eixo dunha cosmovisión rural que articula un pasado mítico e un presente relixioso. A súa persistencia demostra como as comunidades trasmontanas souberon conservar, baixo un aspecto cristián, unha memoria ritual que remite ao tempo primordial da creación e da renovación do mundo.



BOE AND MERDULE

Author: Michele Vedele

Material: wild pear and black hornbeam woo

Dimensions: 19x10x27/30x12x75

2021, Ottana, Region of Sardinia, Italy

Masks of the world (95 y 96)

The Carnival of Ottana, a celebration that mixes the sacred and the profane, officially begins on January 16 with the fire of Sant'Antonio, in Sardinia's *S'Ogulone di Sant'Antoni*, and ends on the first Sunday of Lent. The most characteristic masks of this Carnival are the Su Boe and the Su Merdule.

The Su Boe *caratza* is reminiscent of a bull and has a star carved on the forehead and two leaves on the cheeks. The colours used in the mask are traditionally red, green and black, natural colours easy to find in nature. The word 'Merdule' is the contraction of the Nuragic *mere 'e su ule*, which translated means "owner of the ox."

The role of the Merdule is to dominate Su Boe. The relationship between man and animal is a constant in the agro-pastoral world that this Carnival is inspired by. During the festival, the masks stop to stage scenes in which the ox rebels and the "master" tries to tame it.

In addition to masks depicting oxen and farmers, there are others representing donkeys and pigs, and —less frequently— roe deer and stags. Among them is *Sa Filonzana*, a female character played by a man who is portrayed as an elderly, hunchbacked spinner. She is dressed in black with her face smeared with soot and she carries a spindle and weaves wool. She threatens to cut the thread of life of anyone who fails to offer her a drink.

The carnival of Ottana has its roots in peasant and pastoral culture, representing some of its most fundamental moments. From an anthropological perspective, the depiction of rural life is closely linked to archaic ceremonies, in particular the Dionysian rites centred on the figure of Dionysus, a deity who is reborn cyclically each spring and symbolises the awakening of the earth and vegetation. This motif forms part of a broader set of magical rituals characteristic of the ancient agrarian civilizations of the Mediterranean.

The celebration also evokes the ancient Mediterranean cult of cattle, in which the bull held a symbolic value associated with strength and vitality. These rites additionally served an apotropaic function, aimed at warding off evil spirits and promoting the fertility of the herds. Within this context, humans, by subjugating and venerating the bull, symbolically seek to approach the animal condition inherent in the carnivalesque universe; through the grotesque representation of this transformation, the ritual seeks to exorcise the threat that such metamorphosis might manifest in everyday life.



BOE Y MERDULE

Autor: Michele Vedele

Material: madera de peral silvestre y madera de carpe negro

Dimensiones: 19x10x27/30x12x75

2021, Ottana, Cerdeña, Italia

Máscaras del mundo (95 y 96)

El Carnaval de Ottana, una celebración que mezcla lo sagrado y lo profano, oficialmente empieza el 16 de enero con el Fuego de San Antonio, en sardo *S'Ogulone di Sant'Antoni*, y acaba el primer Domingo de Cuaresma. Las máscaras más características de este Carnaval son el Su Boe y el Su Merdule.

La *caratza* de Su Boe recuerda la figura del toro y tiene talladas una estrella en la frente y dos hojas en las mejillas. Los colores usados en la máscara son tradicionalmente rojo, verde y negro, colores fáciles de encontrar en la naturaleza. La palabra *Merdule* es la contracción de *mere 'e su ule*, que traducida significa «amo del buey».

La función del Merdule es dominar a Su Boe. La relación entre el hombre y el animal es una constante en el mundo agropastoril en el que se inspira este Carnaval. En la fiesta las máscaras se detienen para escenificar momentos en los que el buey se rebela y el «maestro» trata de domesticarlo.

Además de máscaras de bueyes y granjeros salen otras que representan a burros y cerdos, y, menos numerosas, a corzos y ciervos. *Sa Filonzana* es un hombre que hace de hilandera anciana y jorobada, que, vestida de negro y con la cara pintada de hollín, porta el huso y teje la lana. Amenaza con cortar el hilo de la vida de quienes no la asistan dándole bebida.

El Carnaval de Ottana hunde sus raíces en la cultura campesina y pastoral, de la cual representa algunos de sus momentos fundamentales. Desde una perspectiva antropológica, la representación de la vida rural aparece estrechamente vinculada a ceremonias arcaicas, en particular a los ritos dionisiacos, centrados en la figura de Dioniso, divinidad que renace cíclicamente en primavera y simboliza el despertar de la tierra y de la vegetación. Este motivo se inscribe en un conjunto más amplio de rituales de carácter mágico propios de las antiguas civilizaciones agrarias del Mediterráneo.

Esta celebración evoca asimismo el culto antiguo mediterráneo al ganado, en el que el toro asumía un valor simbólico asociado a la fuerza y la vitalidad. Dichos ritos cumplían además una función apotropaica, orientada a alejar los espíritus malignos y a propiciar la fertilidad de los rebaños. En este contexto, el hombre, al someter y venerar al toro, aspira simbólicamente a aproximarse a la condición animal propia del universo carnavalesco; mediante la representación grotesca de esta transformación, se busca exorcizar el peligro de que dicha metamorfosis se manifieste como una realidad en la vida cotidiana.



BOE E MERDULE

Autor: Michele Vedele

Material: madeira de pereira silvestre e madeira de carpe negro

Dimensións: 19x10x27/30x12x75

2021, Ottana, Sardeña, Italia

Máscaras do mundo (95 e 96)

O Carnaval de Ottana, unha celebración que mestura o sagrado e o profano, comeza oficialmente o 16 de xaneiro co Lume de Santo Antón, en sardo *S'Ogulone di Sant'Antoni*, e acaba o primeiro Domingo de Coresma. As máscaras máis características deste Carnaval son o su boe e o su merdule.

A *caratza* do su boe lembra a figura do touro e ten talladas unha estrela na fronte e dúas follas nas meixelas. As cores usadas na máscara son tradicionalmente o vermello, o verde e o negro, cores fáciles de atopar na natureza. A palabra *merdule* é a contracción de *mere* 'e *su ule*, que traducida significa «amo do boi».

A función do merdule é dominar o su boe. A relación entre o home e o animal é unha constante no mundo agropastoril no que se inspira este Carnaval. Na festa as máscaras detéñense para escenificar momentos nos que o boi se rebela e o «amo» trata de domesticalo.

Ademais de máscaras de bois e granxeiros saen outras que representan burros e porcos, e, con menor frecuencia, corzos e cervos. *Sa Filonzana* é un home que fai de fiandeira anciá e chepuda, que, vestida de negro e coa cara tisonada, porta o fuso e tece a la. Ameaza con cortar o fío da vida dos que non a asistan dándolle bebida.

O Carnaval de Ottana afunde as súas raíces na cultura campesiña e pastoral, da cal representa algúns dos seus momentos fundamentais. Desde unha perspectiva antropolóxica, a representación da vida rural aparece estreitamente vinculada a cerimonias arcaicas, en particular aos ritos dionisiacos, centrados na figura de Dioniso, divindade que renace ciclicamente na primavera e simboliza o despertar da terra e da vexetación. Este motivo inscríbese nun conxunto máis amplo de rituais de carácter máxico propios das antigas civilizacións agrarias do Mediterráneo.

Esta celebración evoca tamén o culto antigo mediterráneo ao gando, no que o touro asumía un valor simbólico asociado á forza e a vitalidade. Estes ritos cumprían ademais unha función apotropaica, orientada a arredar os espíritos malignos e a propiciar a fertilidade dos rabaños. Neste contexto, o home, ao someter e venerar o touro, aspira simbolicamente a aproximarse á condición animal propia do universo carnavalesco; mediante a representación grotesca desta transformación, búscase exorcizar o perigo de que esta metamorfose se manifeste como unha realidade na vida cotiá.



JARRAMPLAS

Author: Ernesto Antonio Salgado

Material: cardboard base covered with painted fiberglass and horse tail

Dimensions: 62x47x78

2021, Piornal, Province of Cáceres, Spain

Masks of the world (88)

In the town of Piornal, in the province of Cáceres, at the highest point in Extremadura in the Jerte Valley, the Jarramplas festival is held every year on January 19 and 20 in honour of Saint Sebastian. It is one of the most internationally recognised Spanish masquerades.

Although some claim its origins are in the rites of the Vettonian clans or in the Roman Saturnalia, the most widespread popular belief tells the story of a cattle rustler who, once discovered, was subjected to mockery and punishment by the villagers. What is clear is that, today, Jarramplas embodies evil, and the festival represents the triumph of good over evil.

During the festival, the masked man receives from all sides the impacts of hundreds of turnips thrown at him by the attendees. For this reason, he wears a garment weighing more than forty kilos that includes the mask and a fibreglass coat of mail to cushion the blows. However, despite playing the role of a scapegoat, playing the Jarramplas is a source of pride for the inhabitants of Piornal. The candidates wait decades for their turn, as there are only two (up to three) Jarramplas each festival.

Beyond the secular legends —Jarramplas as a cattle thief or a demon— or the religious ones —Jarramplas as an imitation of Saint Sebastian's martyrdom—, the festival, which has been extensively studied by Sebastián Díaz Iglesias, possesses enormous ritual density. Today, it is a celebration for everyone and of everyone, encompassing both the *Piornal inhabitants* and those who accompany them. Popular religiosity in Piornal remains vibrant, expressed through massive community participation in a variety of ritual practices, most notably the *Alborás Procession*, High Mass on 20 January, and the subsequent singing of the *Rosca* to Saint Sebastian. This religiosity is also evident in rites that take place within the church, such as the *Bajada* and *Vestimenta* (clothing) of the Saint, the devotional act of *Besapiés*, and the Saint's ascend to his Throne.

Jarramplas wears a multicoloured costume made from ribbons and fragments of old clothing, to which a traditional drum (*tamboril*) is securely attached. His face is then concealed behind a mask, a crucial element in the symbolic process of dehumanising the individual and ritually transforming him into a diabolical figure. In the streets, he faces a fervent crowd —primarily young men and women— who await him with songs, brandishing turnips to hurl with merciless force, as though confronting the most sinister embodiment of evil. The character endeavours to withstand the onslaught without ceasing to play the *tamboril*, maintaining a proud and defiant stance. From that moment, a dynamic chase ensues between the crowd and Jarramplas, who defends himself by intimidating participants through his presence, physical proximity, and the wielding of two thick cudgels.



JARRAMPLAS

Autor: Ernesto Antonio Salgado

Material: base de cartón recubierta de fibra de vidrio pintada y cola de caballo

Dimensiones: 62x47x78

2021, Piornal, Cáceres, España

Máscaras del mundo (88)

En la localidad de Piornal, provincia de Cáceres, en el punto más alto de Extremadura, en el Valle del Jerte, se celebra cada año, los días 19 y 20 de enero, la fiesta de Jarramplas en honor a san Sebastián. Es una de las mascaradas españolas con más reconocimiento internacional.

Aunque algunos sostienen orígenes en ritos de los clanes vetones o en las Saturnales romanas, la creencia popular más extendida habla de la historia de un ladrón de ganado que, tras ser descubierto, fue sometido a burlas y castigos por los aldeanos. Lo que está claro es que, hoy en día, Jarramplas encarna lo maligno y la fiesta representa el triunfo del bien sobre el mal.

Durante la fiesta el enmascarado recibe por todos lados los impactos de cientos de nabos que le lanza el público. Por ello, tiene que llevar una vestimenta de más de cuarenta kilos de peso, incluida la máscara, y una malla (armadura) de fibra de vidrio para amortiguar los golpes. Sin embargo, a pesar de encarnar a un chivo expiatorio, interpretar al Jarramplas es un orgullo para los habitantes de Piornal. Los aspirantes esperan incluso décadas para que llegue su turno, ya que solo hay dos o tres Jarramplas oficiales en cada fiesta.

Más allá de las leyendas profanas —Jarramplas es un ladrón de ganado o un demonio— o de la religiosa —Jarramplas imita el martirio de san Sebastián—, la fiesta, que ha sido muy bien estudiada por Sebastián Díaz Iglesias, tiene una densidad ritual enorme, y hoy día es una celebración para todos y de todos los piornalejos y los que los acompañan. La religiosidad popular en Piornal se mantiene vigente y se manifiesta a través de una participación masiva de la comunidad en diversas prácticas rituales, entre las que destacan la Procesión de las *Alborás*, la asistencia a la Misa Mayor del día 20 de enero y el posterior Canto de la Rosca a San Sebastián. Asimismo, esta religiosidad se expresa en los ritos que tienen lugar en el interior del templo, tales como la Bajada y Vestimenta del Santo, el Besapiés y la Subida del Santo al Trono.

El personaje viste un traje policromado confeccionado a partir de cintas y fragmentos de ropa usada, al que se le sujeta convenientemente un tamboril. A continuación, oculta su rostro tras la máscara, clave del proceso simbólico de deshumanización del individuo y de su transformación ritual en figura diabólica. En la calle, se enfrenta a una multitud enfervorecida —compuesta fundamentalmente por hombres y mujeres jóvenes— que lo espera entre cánticos, exhibiendo en sus manos los nabos que le arrojarán sin contemplaciones, como si se tratara de la encarnación más perversa del mal. El personaje procura resistir las acometidas sin dejar de tocar el tamboril, manteniendo en todo momento una actitud altiva y provocadora. A partir de ese instante se desencadena un periodo de persecución y huida entre la multitud instigadora y Jarramplas, quien se defiende intimidando a los participantes mediante su presencia, su proximidad física y el uso de dos gruesas cachiporras.



JARRAMPLAS

Autor: Ernesto Antonio Salgado

Material: base de cartón recuberta de fibra de vidro pintada e cola de cabalo

Dimensións: 62x47x78

2021, Piornal, Cáceres, España

Máscaras do mundo (88)

Na localidade de Piornal, provincia de Cáceres, no punto máis alto de Estremadura, no Val do Jerte, celébrase cada ano, os días 19 e 20 de xaneiro, a Festa de Jarramplas na honra de san Sebastián. É unha das mascaradas españolas con máis recoñecemento internacional.

Aínda que hai quen sostén que ten a súa orixe en ritos dos clans vetóns ou nas Saturnais romanas, a crenza popular máis estendida fala da historia dun ladrón de gando que, tras ser descuberto, foi sometido a burlas e castigos polos aldeáns. O que está claro é que, hoxe en día, o jarramplas encarna o maligno e a festa representa o triunfo do ben sobre o mal.

Durante a festa, o enmascarado recibe por todos os lados o impacto de centos de nabos que lle guinda o público. Por iso ten que levar unha vestimenta de máis de corenta quilos de peso, incluída a máscara, e unha malla (armadura) de fibra de vidro para amortecer os golpes. Así e todo, malia encarnar un chibo expiatorio, interpretar o jarramplas é un orgullo para os habitantes de Piornal. Os aspirantes chegan a esperar décadas a que lles toque a quenda, xa que só hai dous ou tres jarramplas oficiais en cada festa.

Alén das lendas profanas —Jarramplas é un ladrón de gando ou un demo— ou da relixiosa —Jarramplas remeda o martirio de san Sebastián—, a festa, que foi moi ben estudada por Sebastián Díaz Iglesias, ten unha densidade ritual enorme, e hoxe en día é unha celebración para todos e de todos os veciños de Piornal e quen os acompañan. A relixiosidade popular en Piornal mantense vivente e maniféstase a través dunha participación masiva da comunidade en diversas prácticas rituais, entre as que destacan a Procesión das Alborás, a asistencia á Misa Maior do día 20 de xaneiro e o posterior Canto da Rosca a San Sebastián. Así mesmo, esta relixiosidade exprésase nos ritos que teñen lugar no interior do templo, como a Baixada e Vestimenta do Santo, o Beixapé e a Subida do Santo ao Trono.

O personaxe viste un traxe policromado confeccionado a partir de cintas e fragmentos de roupa usada, e suxeitaselle convenientemente un tamboril. A continuación, oculta o seu rostro tras a máscara, clave do proceso simbólico de deshumanización do individuo e da súa transformación ritual en figura diabólica. Na rúa, enfróntase a unha acalorada multitude —composta fundamentalmente por homes e mulleres novos— que espera por el entre cánticos, exhibindo nas mans os nabos que lle guindarán sen contemplacións, coma se se tratase da encarnación máis perversa do mal. O personaxe procura resistir as acometidas sen deixar de tocar o tamboril, mantendo en todo momento unha actitude altiva e provocadora. A partir dese instante desencadéase un período de persecución e fuxida entre a multitude instigadora e Jarramplas, que se defende intimidando os participantes mediante a súa presenza, a súa proximidade física e o uso de dúas grosas cachaporras.



LOLE (URZELNLAUF)

Author: Uwe Constantin Boghian

Material: painted metal mesh and synthetic hair

Dimensions: 33x30x5,5

2025, Cincu (Braşov County), Transylvania, Romania

Masks of the World (182)

The Fuga Lolelor tradition dates back to the 17th century and is rooted in the history of the Transylvanian Saxons: the medieval German settlers and their descendants who lived in Romania from the 12th to the 19th centuries. Today, the custom is celebrated annually in the towns of Agnita and Cincu. The earliest record of the festival appears in guild archives from 1689 in Agnita (Sibiu County), two years after Cincu, the former regional administrative center, lost its right to host the main guild offices.

Known as *Fuga Lolelor* or *Großschenker Urzellauf*, the ritual has pre-Christian origins associated with protection and purification. During the Middle Ages, it became closely tied to the craft guilds of Transylvania.. Each January, the guilds held a ceremonial transfer of a chest containing money and trade secrets to the newly appointed guild master. This solemn act was accompanied by a festive procession, during which masked figures known as *urzel*n or *lole* guarded the chest.

According to legend, the custom originated during a Turkish invasion. A young woman named Ursula, the daughter of a local furrier, devised a clever plan to save her town. Disguised in animal skins and a frightening mask, she

armed herself with cowbells and a whip, and charged at the attackers, letting out terrifying cries. Mistaking her for a demon, the invaders fled in panic. The name *lole*, it is said, derives from the German verb '*lallen*', meaning 'to babble' or 'to murmur,' referring to the strange sounds emerging from behind the masks.

The *urzel*n were not only the symbolic guardians of the guild chest, but also played a ritual role in driving away winter and evil spirits. Their costumes are made from patches of black fabric, and they wear headdresses adorned with hemp braids. Their painted masks, edged with fur, enhance their eerie appearance. During the ritual, the *urzel*n roam the streets, cracking braided leather whips and ringing large cowbells. In Cincu, they parade through the entire village, where residents welcome them with brandy and doughnuts as tokens of gratitude for bringing purification, prosperity to the home, and fertility to the fields.



LOLE (URZELNLAUF)

Autor: Uwe Constantin Boghian

Material: malla metálica pintada
y pelo sintético

Dimensiones: 33x30x5,5

2025, Cincu, condado de Braşov, Transilvania, Rumanía

Máscaras del mundo (182)

La tradición de la *Fuga Lolelor* se remonta al siglo ^{xvii} y está arraigada en la historia de los sajones de Transilvania. Estos son los alemanes medievales y sus descendientes, que estuvieron presentes en Rumanía desde el siglo ^{xii} hasta el ^{xix}. Actualmente, se celebra cada año en Agnita y Cincu. La costumbre está registrada en los archivos gremiales desde 1689 en Agnita, en el distrito de Sibiu, dos años después de que Cincu, la antigua autoridad administrativa regional, perdiera el derecho a albergar las oficinas principales de los gremios en el pueblo.

La *Fuga Lolelor* / *Großschenker Urzellauf* es un ritual con raíces precristianas de protección y purificación que, en la Edad Media, estaba estrechamente vinculado a las actividades de los gremios artesanales de Transilvania. Cada enero se realizaba la transferencia ritual del cofre que contenía el dinero y los secretos profesionales del gremio respectivo a su recién nombrado director. Esta transferencia iba acompañada de una procesión con el cofre custodiado por unos personajes enmascarados llamados *urzel*/*lole*.

Su origen, según la leyenda, surge durante una ofensiva turca, cuando una joven llamada Úrsula, hija de un trampero (peletero) local, ideó un plan ingenioso para proteger a su pueblo. Se vistió con pieles de animales, una máscara aterradora y cencerros, se armó con un látigo y saltó sobre los invasores, emitiendo sonidos aterradores. Estos la confundieron con un diablo y huyeron aterrorizados. El nombre *lole*, dicen, deriva del alemán *Lallen*, que significa balbucear, murmurar, evocando los sonidos que provienen desde detrás de las máscaras.

Los *urzel* no solo custodiaban el preciado cofre, sino que también tenían la función original de ahuyentar al invierno y a los malos espíritus. Su traje está hecho de retazos de tela negra y portan una especie de tocado como el traje, del que pende una trenza de cáñamo. Su máscara está pintada y lleva bordes peludos. El ritual consiste en que los *urzel* deambulan por las calles haciendo ruido con látigos de cuero trenzado y enormes cencerros. En Cincu recorren todo el pueblo y son recibidos por los vecinos con aguardiente y rosquillas en agradecimiento por traer la purificación, el bienestar para el hogar y la fertilidad para las cosechas.



LOLE (URZELNLAUF)

Autor: Uwe Constantin Boghian

Material: malla metálica pintada e pelo sintético

Dimensións: 33x30x5,5

2025, Cincu, condado de Braşov, Transilvania, Romanía

Máscaras do mundo (182)

A tradición da Fuga Lolelor remóntase ao século ^{xvii} e está arraigada na historia dos saxóns de Transilvania. Trátase dos alemáns medievais e os seus descendentes, que estiveron presentes en Romanía desde o século ^{xii} ata o ^{xix}. Actualmente, celébrase cada ano en Agnita e Cincu. O costume está rexistrado nos arquivos gremiais desde 1689 en Agnita, no distrito de Sibiu, dous anos despois de que Cincu, a antiga autoridade administrativa rexional, perdese o dereito a albergar as oficinas principais dos gremios na vila.

A Fuga Lolelor / Großschenker Urzellauf é un ritual con raíces precristiás de protección e purificación que, na Idade Media, estaba estreitamente vinculado ás actividades dos gremios artesanais de Transilvania. Cada xaneiro realizábase a transferencia ritual do cofre que contiña o diñeiro e os segredos profesionais do gremio respectivo ao seu recentemente nomeado director. Esta transferencia ía acompañada dunha procesión co cofre custodiado por uns personaxes enmascarados chamados *urzel*n/*lole*.

A súa orixe, segundo a lenda, xorde durante unha ofensiva turca, cando unha moza chamada Úrsula, filla dun peleteiro local, ideou un enxeñoso plan para protexer a súa aldea. Vestiuse con peles de animais, unha máscara aterradora e chocas, armouse cun látigo e saltou sobre os invasores, emitindo sons aterradores. Estes confundírona cun diaño e fuxiron aterrorizados. O nome *lole*, din, deriva do alemán *Lallen*, que significa balbucir, murmurar, evocando os sons que proveñen desde detrás das máscaras.

Os *urzel*n non só custodiaban o prezado cofre, senón que tamén tiñan a función orixinal de escorrentar o inverno e os malos espíritos. O seu traxe está feito de retallos de tea negra e portan unha especie de toucado coma o traxe, do que pendura unha trenza de cáñamo. A máscara está pintada e leva bordos peludos. O ritual consiste en que os *urzel*n deambulan polas rúas facendo ruído con látigos de coiro trenzado e enormes chocas. En Cincu percorren toda a vila e son recibidos polos veciños con augardente e rosquillas en agradecemento por traeren a purificación, o benestar para o fogar e a fertilidade para as colleitas.



BOTARGA

Author: Ermenegildo Gil

Material: walnut wood
Dimensions: 17x10x18
1995, Guadalajara, Spain
Masks of the world (68)

The *botarga* is a grotesque figure of very ancient origin, traditionally associated with the realms of chaos and the forbidden. Over time, the Church ultimately incorporated it into religious processions as a representation of evil; however, in the present day it has largely lost its profound symbolic meaning. From a symbolic perspective, the *botarga* embodies the “reverse side” of the social order: anarchy, the inversion of established values, ambiguity, heterodoxy, and moral transgression, giving form to that which the community rejects yet simultaneously needs to define in order to affirm its own order. Despite ecclesiastical prohibitions against the presence of grotesque figures in sacred spaces, the *botarga*’s deep roots in popular tradition fostered its adaptation to the Christian calendar, eventually becoming integrated into annual festivities accepted by the Church. Over the course of time, *botargas* gradually lost their former allegorical significance as incarnations of evil, and in many cases have been reduced to mere picturesque figures, deprived of a clearly defined symbolic function.

There are three main types of *botargas* found in numerous villages across the province of Guadalajara, where they play a central role in deeply rooted celebrations. Some are associated with winter festivals and typically carry objects used to hit, such as bludgeons or animal bladders.

Others are responsible for leading the dances of spring and summer festivities. A third type appears in *loas* and other forms of popular theatre. They may be more or less colourful, with or without horns, and more or less expressive, yet all share a face that conveys something distinctly diabolical.

Each municipality has its own *botarga* with distinctive features. This example, from the village of Arbancón in the northern mountain range of the province, is characterised by its twisted nose. Dressed in a red, white, and blue costume adorned with rosettes, the character parades through the village on the feast day of Our Lady of Candles, ringing cowbells and small bells. The *botarga* knocks on the doors of houses to ask the inhabitants for alms, plays castanets, and strikes with its bludgeon those who attempt to take the orange it carries in its other hand, a symbol of fertility that it offers to young women. This masked individual leads the procession in honor of Candlemas and dances, although the group of dancers that once accompanied it has since disappeared.

Since 2022, the *botargas* of Guadalajara have been officially declared Cultural Interest Asset in the category of Intangible Cultural Heritage. This designation marks a departure from the state of neglect in which these traditions found themselves when Pío and Julio Caro Baroja filmed, in 1965, an extraordinary documentary capturing what they described as the “last” *botargas*, “so that they might remain preserved in the memory of our folklore:” the *botarga* of Montarrón, which performed its vigil and ceremony for Saint Sebastian; that of Robledillo de Mohernando, dedicated to Our Lady of Peace; and those of Beleña and Retiendas, also dedicated to Our Lady of Candles.



BOTARGA

Autor: Ermenegildo Gil

Material: madera de nogal
Dimensiones: 17x10x18
c. 1995, Guadalajara, España
Máscaras del mundo (68)

La botarga es una figura grotesca de origen muy antiguo, vinculada tradicionalmente al ámbito del caos y de lo prohibido. Con el tiempo, la Iglesia terminó incorporándola a las procesiones como una representación del mal; sin embargo, en la actualidad ha perdido en gran medida su profundo significado simbólico. Desde una perspectiva simbólica, la botarga encarna el «reverso» del orden social: la anarquía, la inversión de los valores establecidos, la ambigüedad, lo heterodoxo y lo moralmente condenable, dando forma a aquello que la comunidad rechaza y, al mismo tiempo, necesita delimitar para afirmar su propio orden.

A pesar de las prohibiciones eclesiásticas contra la presencia de figuras grotescas en los espacios sagrados, su fuerte arraigo en la tradición popular propició su adaptación al calendario cristiano, integrándose finalmente en festividades del ciclo anual aceptadas por la Iglesia. Con el paso del tiempo, las botargas han ido perdiendo su antiguo significado alegórico como encarnación del mal, hasta quedar reducidas, en no pocos casos, a meros figurantes pintorescos, privados de una función simbólica definida.

Hay tres grandes tipos de botargas repartidos en numerosos pueblos de la provincia de Guadalajara que son cen-

trales en muchas celebraciones muy arraigadas. Unas se vinculan a fiestas del invierno y suelen llevar algún elemento para golpear, como cachiporras o vejigas. Otras son las encargadas de dirigir las danzas de fiestas de primavera y verano. Y existe un tercer tipo, que son las que actúan en las loas y otras obras teatrales populares. Pueden ser máscaras más o menos coloridas, tener o no cuernos, ser más o menos expresivas, pero todas poseen un rostro que expresa lo diabólico.

Cada municipio tiene una botarga de formas específicas. Esta pieza, que corresponde al pueblo de Arbarcón, en la serranía norte de la provincia, se caracteriza por su nariz torcida. Este personaje revestido con su traje rojo, blanco y azul y adornado con florones recorre el pueblo el día de la Virgen de las Candelas haciendo sonar sus cencerros y cascabeles. Llama a las puertas de las casas para pedir limosna a sus moradores, toca las castañuelas y golpea con su cachiporra a los le quieran quitar la naranja que lleva en la otra mano, símbolo de fertilidad que acerca a las mujeres jóvenes. Encabeza la procesión en honor a la Candelaria y danza, aunque se ha perdido el grupo de danzantes que lo acompañaban.

Desde 2022 las botargas de Guadalajara están declaradas Bien de Interés Cultural, con la categoría de Bien Inmaterial. La declaración deja atrás el abandono en el que estaban estas tradiciones cuando Pío y Julio Caro Baroja filmaron en 1965 en un documento extraordinario las «últimas» botargas «para que queden retenidas en la memoria de nuestro folklore»: la de Montarrón, que hacía sus vísperas y función en San Sebastián, en Robledillo de Mohernando, a la Virgen de la Paz, y en Beleña y Retien-



BOTARGA

Autor: Ermenegildo Gil

Material: madeira de nogueira

Dimensións: 17x10x18

ca. 1995, Guadalaxara, España

Máscaras do mundo (68)

A botarga é unha figura grotesca de orixe moi antiga, vinculada tradicionalmente ao ámbito do caos e do prohibido. Co tempo, a Igrexa acabouna incorporando ás procesións como unha representación do mal; na actualidade, porén, perdeu en boa medida o seu profundo significado simbólico. Desde unha perspectiva simbólica, a botarga encarna o «reverso» da orde social: a anarquía, a inversión dos valores establecidos, a ambigüidade, o heterodoxo e o moralmente condenable, dando forma a aquilo que a comunidade rexeita e, ao mesmo tempo, necesita delimitar para afirmar a súa propia orde.

Malia as prohibicións eclesiásticas contra a presenza de figuras grotescas nos espazos sagrados, o seu forte arraigamento na tradición popular propiciou que se adaptase ao calendario cristián, integrándose finalmente en festividades do ciclo anual aceptadas pola Igrexa. Co paso do tempo, as botargas foron perdendo o seu antigo significado alegórico como encarnación do mal, ata quedaren reducidas, en non poucos casos, a meros figurantes pintorescos, privados dunha función simbólica definida.

Hai tres grandes tipos de botargas repartidos en numerosas aldeas da provincia de Guadalaxara que son cen-

trais en moitas celebracións moi arraigadas. Unhas están vinculadas con festas do inverno e adoitan levar algún elemento para golpear, como cachaporras ou vexigas. Outras son as encargadas de dirixir as danzas de festas de primavera e verán. E existe un terceiro tipo, que son as que actúan nas loas e outras obras teatrais populares. Poden ser máscaras máis ou menos coloridas, ter ou non cornos, ser máis ou menos expresivas, pero todas posúen un rostro que expresa o diabólico.

Cada municipio ten unha botarga de formas específicas. Esta peza que corresponde á aldea de Arbarcón, na serra norte da provincia, caracterízase polo seu nariz torto. Este personaxe revestido co seu traxe vermello, branco e azul e adornado con floróns percorre a aldea o día da Virxe das Candeas facendo soar as súas chocas e axóuxeres. Peta nas portas das casas para pedirllas esmola aos seus moradores, toca as castañas e bate coa súa cachaporra a quen lle queira quitar a laranxa que leva na outra man, símbolo de fertilidade que aproxima ás mulleres novas. Encabeza a procesión na honra da Candeloria e danza, aínda que se perdeu o grupo de danzantes que o acompañaban.

Desde 2022 as botargas de Guadalaxara están declaradas Ben de Interese Cultural, coa categoría de Ben Inmaterial. A declaración deixa atrás o abandono no que estaban estas tradicións cando Pío e Julio Caro Baroja filmaron en 1965 nun documento extraordinario as «derreadeiras» botargas «para que queden retidas na memoria do noso folclore»: a de Montarrón, que facía as súas vésperas e función en San Sebastián, en Robledillo de Mohernando, á Virxe da Paz, e en Beleña e Retiendas, tamén á Candeloria.



PELIQUEIRO

Author: Francisco Añel Alonso, «The tailor of Castro»

Material: *amieiro* wood, leather and painted aluminium

Dimensions: 46x15x77

1997, Castro de Laza, Province of Ourense, Spain

Masks of the world (7)

The *peliqueiro* mask, one of the most striking in the Spanish Carnival, maintains a perpetual smile and an inscrutable gaze. It is topped off with a kind of mitre decorated with painted animal motifs that makes them distinctive, each piece being unique. The rest of the outfit consists of a short jacket, trousers down to the knees decorated with tassels, cowbells on the back that announce their arrival and a hand whip.

An eternal debate is the difference between the *peliqueiro* of Laza and the *cigarrón* of Verín. For some, unlike the *peliqueiro*, the *cigarrón* does not carry a *pelica* (a piece of skin which gives the name to this Carnival character) behind the mask. This is, in any case, the only difference that exists between these two characters, almost imperceptible to the uninitiated, and even to many experts. Actually, the only alteration lies in each master's style.

According to local tradition, *peliqueiros* were former tax collectors who wore masks to avoid being recognised for fear of people's reprisals, but for others the origin of this masquerade is lost in the mists of time.

In Laza, where the Galician Carnival, *Entroido*, is deeply rooted, around fifty *peliqueiros* go out and run to all the houses to ring the cowbells hanging from their waists.

The tailor from Castro, according to most people the best *peliqueiro* maker in the country, was determined, when I visited him, to abandon his craftwork, discouraged by not finding a successor among the young people in the surrounding area. In this difficult and degraded area, the youth are more concerned about finding a job that guarantees their future than about preserving ancestral traditions. In many cases, this discouragement is found among mask artisans, which endangers the survival of this little-known and undervalued art.



PELIQUEIRO

Autor: Francisco Añel Alonso, «El Sastre de Castro»

Material: madera de *amieiro* (aliso), piel y aluminio pintado

Dimensiones: 46x15x77

1997, Castro de Laza, Ourense, España

Máscaras del mundo (7)

La máscara del peliqueiro, una de las más vistosas del Carnaval español, mantiene una perenne sonrisa y mirada inescrutable. Se remata con una especie de mitra adornada con pinturas de animales que el artesano individualiza, porque cada pieza es única. El resto de la indumentaria se compone de una chaquetilla corta, pantalones hasta las rodillas adornados de borlas, cencerros a la espalda que anuncian su llegada y un látigo en la mano.

Un eterno debate es la diferencia entre el peliqueiro de Laza y el cigarrón de Verín. Para algunos, a diferencia del peliqueiro, el cigarrón de Verín no lleva detrás de la máscara una *pelica* (trozo de piel que le da nombre a este personaje de Carnaval). Esta es, en todo caso, la única diferencia que existe entre los dos personajes, casi imperceptible para los no iniciados, e incluso para muchos entendidos. En realidad, no hay más diferencia que los propios estilos de cada maestro.

Los peliqueiros eran, según la tradición local, antiguos cobradores de impuestos que se enmascaraban para no ser reconocidos por miedo a represalias del pueblo, pero para otros el origen de este Carnaval se pierde en la noche de los tiempos.

En Laza, donde el Carnaval gallego, *Entroido*, se conserva con mucho arraigo, salen unos cincuenta peliqueiros que deben ir a todas las casas corriendo para hacer sonar los cencerros que rodean su cintura.

El Sastre de Castro, según la mayoría el mejor creador de peliqueiros del país, estaba decidido, cuando lo visitamos, a dejar su trabajo, desanimado por no encontrar sucesor entre los jóvenes de los alrededores. En esta zona dura y degradada, la juventud está más preocupada por encontrar un trabajo que garantice su futuro, que por conservar tradiciones ancestrales. En muchos casos se encuentra este desánimo entre quienes trabajan las máscaras, lo cual pone en peligro la supervivencia de este arte poco conocido y valorado.



PELIQUEIRO

Autor: Francisco Añel Alonso, «O Xastre de Castro»

Material: madeira de amieiro, pel e aluminio pintado

Dimensións: 46x15x77

1997, Castro de Laza, Ourense, España

Máscaras do mundo (7)

A máscara do peliqueiro, unha das máis vistosas do Entroido español, mantén un perpetuo sorriso e unha mirada inescrutable. Remata nunha especie de mitra adornada con pinturas de animais que o artesán individualiza, porque cada peza é única. O resto da indumentaria está composto por unha chaquetiña curta, pantalóns ata os xeonllos adornados con borlas, chocas ás costas que anuncian a súa chegada e un látego na man.

Un eterno debate é a diferenza entre o peliqueiro de Laza e o cigarrón de Verín. Para algúns, a diferenza do peliqueiro, o cigarrón de Verín non leva detrás da máscara unha pelica, o anaco de pel que lle dá nome a este personaxe do Entroido. Esta é, en todo caso, a única diferenza que existe entre os dous personaxes, case imperceptible para os non iniciados e mesmo para moitos entendidos. En realidade, non hai máis diferenza ca o propio estilo de cada mestre.

Os peliqueiros eran, segundo a tradición local, antigos cobradores de impostos que se enmascaraban para non ser recoñecidos por medo a represalias do pobo, pero, para outros, a orixe deste Entroido pérdese na noite dos tempos.

En Laza, onde o Entroido galego segue moi arraigado, saen uns cincuenta peliqueiros, que deben ir a todas as casas correndo para facer soar as chocas que levan arredor da cintura.

O Xastre de Castro, segundo a maioría o mellor creador de peliqueiros do país, estaba decidido, cando o visitamos, a deixar o seu traballo, desanimado por non encontrar sucesor entre os mozos dos arredores. Nesta zona dura e degradada, a mocidade está máis preocupada por atopar un traballo que garanta o seu futuro ca por conservar tradicións ancestrais. Vese en moitos casos este desánimo entre os que traballan as máscaras, o que pon en perigo a supervivencia desta arte pouco coñecida e valorada.



PANTALLA

Author: Santiago Martínez Santana

Material: papier maché

Dimensions: 17x37x46

1995, Xinzo de Limia, Province of Ourense, Spain

Masks of the world (63)

In the west of the Iberian Peninsula there is a great tradition of masks. The Carnival of Xinzo de Limia, the longest running in Spain, is located there. The *pantallas* are protagonists of this every year. They are dressed in white and wear a red cape with coloured ribbons and a mask like this piece. The *pantallas* run around the town, dancing and jumping to enforce the carnival law.

This mask is normally described as a diabolical representation with horns. It is made in a single piece, a sort of rigid helmet decorated with astral motifs. Even though the origin of this Carnival and its main mask is unknown, there are underlying ancient pre-Roman agricultural and livestock purification rites.

The *pantalla* can be a mocking devil, an invading soldier or an extraterrestrial visitor. This may precisely be another unique feature of mask art, the infinite possibilities of interpretation depending on the point of view of the beholder. And it is also this aspect that always makes it extremely difficult to determine an origin. and always, always, makes it extremely difficult to determine an origin, but we do know that these traditions evolve and adapt with history.

The Carnival of Xinzo de Limia centres around the *pantalla*, a ritual figure that embodies much of the symbolic meaning of the celebration. Its costume — never complete without the traditional inflated bladders, which must be replaced as they wear out or burst— serves both a performative and coercive function, granting the *pantalla* the power to exert symbolic control over the festive and social order. Through its interventions, a temporary inversion of everyday norms occurs, a hallmark of carnival rituals.

The festival cycle extends over several weeks, beginning on Saint Sebastian's Day, and establishes a progressive ritual calendar that includes *Domingo Fareleiro*, *Domingo Oleiro*, *Domingo Corredoiro*, as well as Carnival Monday and Tuesday. Each day features distinctive practices that foster community cohesion and collective participation, through ritualised games and shared symbolic actions that reinforce social bonds.

The climax takes place on Carnival Tuesday, during a vast parade led by a large group of *pantallas*, followed by bagpipe bands and other musical ensembles, along with various *charangas* interspersed among floats and modern troupes whose costumes evoke characters or scenes from contemporary life. Despite the diversity of costumes, the public's attention remains firmly fixed on the *pantallas*, who retain their central role. According to tradition, any local resident who fails to attend in costume — even if it is not a traditional one— becomes a ceremonial prey for the *pantallas*.



PANTALLA

Autor: Santiago Martínez Santana

Material: papel maché

Dimensiones: 17x37x46

1995, Xinzo de Limia, Ourense, España

Máscaras del mundo (63)

En el oeste de la península ibérica hay una gran tradición mascarera. Allí se localiza el Carnaval de Xinzo de Limia, el de mayor duración en España. Los protagonistas del mismo cada año son las/los «pantallas». Estos van vestidos de blanco, llevan una capa roja con cintas de colores y portan máscaras como esta pieza. Las pantallas recorren el pueblo corriendo, bailando y saltando para imponer la ley carnavalera.

Normalmente se describe esta máscara como una representación diabólica con cuernos. Está hecha en una sola pieza, una especie de casco rígido decorado con motivos astrales, pero el origen de ese Carnaval y su máscara protagonista es desconocido. Sí subyacen antiguos ritos agrícolas y ganaderos prerromanos de purificación.

La pantalla puede ser un diablillo burlón, un soldado invasor o un visitante extraterrestre. Quizás esa, las infinitas posibilidades de interpretación dependiendo del punto de vista del que la mira, es otra característica intensa y única del arte mascarero. Siempre es complicado determinar un origen, pero sí sabemos que las máscaras evolucionan y se adaptan con la historia.

El *Entroido* de Xinzo de Limia se organiza en torno a la figura central de la pantalla, personaje ritual que concentra gran parte del simbolismo propio de la celebración. Su indumentaria —incompleta sin las tradicionales vejigas, que deben reemplazarse a medida que se desgastan o rompen— cumple una función tanto performativa como coercitiva, pues confiere a la pantalla la capacidad de ejercer un control simbólico sobre el orden festivo y social. A través de su intervención se produce una inversión temporal de las normas cotidianas, rasgo característico de los rituales carnavalescos.

El ciclo festivo del Entroido se prolonga durante varias semanas y comienza el día de san Sebastián, instaurando un calendario ritual progresivo que incluye el *Domingo Fareleiro*, el *Domingo Oleiro* y el *Domingo Corredoiro*, junto con el Lunes y Martes de Carnaval. Cada jornada incorpora prácticas singulares que fomentan la cohesión comunitaria y la participación colectiva, mediante juegos ritualizados y acciones simbólicas compartidas que refuerzan los lazos sociales.

El momento culminante tiene lugar el Martes de Carnaval, durante un multitudinario desfile encabezado por un nutrido grupo de pantallas, seguido de bandas de gaitas y de música, así como de diversas charangas que se intercalan entre carrozas y comparsas actuales, cuyas indumentarias evocan personajes o situaciones de la vida contemporánea. Pese a la variedad de disfraces, la atención del público se concentra en las pantallas, que mantienen su papel protagonista. Según la tradición, todo vecino que no acuda disfrazado —aunque el disfraz no sea necesariamente tradicional— se convierte en presa ceremonial de las pantallas.



PANTALLA

Autor: Santiago Martínez Santana

Material: papel maxé

Dimensións: 17x37x46

1995, Xinzo de Limia, Ourense, España

Máscaras do mundo (63)

No oeste da península ibérica hai unha gran tradición mascareira. Alí localízase o Entroido de Xinzo de Limia, o de maior duración en España. A protagonistas cada ano son as pantallas. Van vestidas de branco, levan unha capa vermella con cintas de cores e portan máscaras coma esta peza. As pantallas percoren a vila correndo, bailando e saltando para impoñer a lei entroideira.

Normalmente descríbese esta máscara como unha representación diabólica con cornos. Está feita nunha soa peza, unha especie de casco ríxido decorado con motivos astrais, pero a orixe dese Entroido e a súa máscara protagonista é descoñecida. Si que subxacen antigos ritos agrícolas e gandeiros de purificación prerromanos.

A pantalla pode ser un trasno burlón, un soldado invasor ou un visitante extraterrestre. Talvez esa, a das infinitas posibilidades de interpretación dependendo do punto de vista de quen mira, sexa outra característica intensa e única da arte mascareira. Sempre é complicado determinar unha orixe, pero si que sabemos que as máscaras evolucionan e se adaptan coa historia.

O Entroido de Xinzo de Limia organízase ao redor da figura central da pantalla, personaxe ritual que concentra boa parte do simbolismo propio da celebración. A súa indumentaria —incompleta sen as tradicionais vexigas, que se deben substituír a medida que se desgastan ou rompen— cumpre unha función tanto performativa coma coercitiva, pois confírelle á pantalla a capacidade de exercer un control simbólico sobre a orde festiva e social. A través da súa intervención prodúcese unha inversión temporal das normas cotiás, trazo característico dos rituais carnavalescos.

O ciclo festivo do Entroido prolóngase durante varias semanas e comeza o día de San Sebastián, instaurando un calendario ritual progresivo que inclúe o Domingo Fareleiro, o Domingo Oleiro e o Domingo Corredoiro, xunto co Luns e Martes de Entroido. Cada xornada incorpora prácticas singulares que fomentan a cohesión comunitaria e a participación colectiva, mediante xogos ritualizados e accións simbólicas compartidas que reforzan os lazos sociais.

O momento culminante ten lugar o Martes de Entroido, durante un multitudinario desfile encabezado por un cumprido grupo de pantallas, seguido de bandas de gaitas e de música, así como de diversas charangas que se intercalan entre carrozas e comparsas actuais, cuxas indumentarias evocan personaxes ou situacións da vida contemporánea. Malia a variedade dos disfraces, a atención do público concéntrase nas pantallas, que conservan o seu papel protagonista. Segundo a tradición, todo veciño que non acuda disfrazado —aínda que o disfrace non sexa necesariamente tradicional— convértese en presa cerimonial das pantallas.



BOTEIRO

Author: Jorge Domínguez Couso, «Minas»

Material: painted walnut wood

Dimensions: 21x10x23,5

2024, Viana do Bolo, Province of Ourense, Spain

Masks of the world (137)

The *boteiro* is the most representative character of the Carnival of Viana do Bolo, a town of about 3,000 inhabitants located in the region known as the País do Bibei, located between two iconic natural spaces, Monte do Invernadeiro and Peña Trevinca. It is one of the oldest *Entroidos* or Galician Carnival with differentiating elements that make it unique and, although it is not documented, it seems to have its roots in pre-Roman agricultural and livestock purification rites.

The functions of the *boteiro* are linked to the *folión*, a troupe formed by a group of neighbours playing traditional instruments such as drums and hoes. To move the public aside and make way for the *folión*, the *boteiro* pushes, charges and drags some along the ground. He runs forwards aided by a coloured pole, the *monca*, which limits the space that must be left free with spectators. He also trots to ring the bells or performs jumps leaning on the *monca*.

The expression on the *boteiro*'s mask usually ranges from mockery to sly smiles with well-marked teeth that show aggression to instil with fear. The *boteiro* has a reptile sticking out of the corner of his mouth. The most widespread tradition is that the face is painted black. On the sides of the wooden mask there are two leather straps that fasten the mask to the *boteiro*'s neck and are hidden under several folds of tissue paper that act as hair. When the mask is fastened, the *boteiro* puts on a screen made of a wire and cardboard frame covered with strips of coloured paper that can weigh up to 7 kilos.

Since the 1980s, the *comparsas*, groups of neighbours who travelled through the villages to perform humorous theatre pieces called *disputas*, declined due to the lack of young people until they disappeared in the 1990s. It is in this performance that the *boteiro*, *folión* and the *vellos* of handbells typical of the *comparsas* come together.



BOTEIRO

Autor: Jorge Domínguez Couso, «Minas»

Material: madera de nogal pintada
Dimensiones: 21x10x23,5
2024, Viana do Bolo, Ourense, España
Máscaras del mundo (137)

El boteiro es el personaje más representativo del Carnaval de Viana do Bolo, una localidad de unos 3000 habitantes situada en la comarca conocida como el País do Bibei. Está situada entre dos espacios naturales icónicos, el monte do Invernadeiro y la Peña Trevinca. Es uno de los *Entroidos* más antiguos con elementos diferenciadores que lo hacen único y, aunque no está documentado, parece tener sus raíces en ritos agrícolas y ganaderos prerromanos de purificación.

Las funciones del Boteiro están ligadas al *fulión*, comitiva formada por un grupo de vecinos tocando instrumentos tradicionales como bombos y azadas. Para apartar al público y abrir paso al folián, el boteiro empuja, embiste y arrastra por el suelo, y corre hacia delante ayudado de una pértiga de colores, la *monca*, que limita a los espectadores el espacio que debe quedar libre. También trota para hacer sonar las esquilas o efectúa saltos apoyándose en la *monca*.

La expresión de la máscara del boteiro oscila entre la burla y la sonrisa socarrona. Marca bien sus dientes que muestran la agresividad que infunde miedo. Al boteiro le sale un reptil por la comisura de la boca. La tradición más extendida es que la cara se pinte de color negro. En los laterales de la máscara de madera hay dos correas de cuero que ciñen la careta al cuello del boteiro y que quedan ocultas bajo varios pliegues de papel de seda que hacen la función de pelo. Cuando se fija la máscara, el boteiro se coloca una pantalla hecha de un armazón de alambre y cartón forrada de tiras de papel de colores que puede llegar a pesar unos siete kilos.

Desde los años ochenta, las comparsas, grupos de vecinos que se desplazaban por las aldeas para representar piezas teatrales humorísticas llamadas disputas, fueron a menos por la falta de jóvenes hasta desaparecer en los años noventa. Es en ese momento cuando se unen boteiro, folián y los *vellos* de esquilas propios de las comparsas.



BOTEIRO

Autor: Jorge Domínguez Couso, «Minas»

Material: madeira de nogueira pintada
Dimensións: 21x10x23,5
2024, Viana do Bolo, Ourense, España
Máscaras do mundo (137)

O boteiro é o personaxe máis representativo do Entroido de Viana do Bolo, unha localidade duns 3000 habitantes situada na comarca coñecida como o País do Bibei. Está situada entre dous espazos naturais icónicos, o monte do Invernadeiro e a Pena Trevinca. É un dos entroidos máis antigos, con elementos diferenciadores que o fan único, e, aínda que non está documentado, parece ter as súas raíces en ritos agrícolas e gandeiros de purificación prerromanos.

As funcións do boteiro están ligadas ao *fulión*, comitiva formada por un grupo de veciños que tocan instrumentos tradicionais, como bombos e sachos. Para apartar o público e abrírlle paso ao fulión, o boteiro empurra, arremete e arrastra polo chan, e corre cara a adiante axudado dunha pértega de cores, a *monca*, que limita para os espectadores o espazo que debe quedar libre. Tamén trota para facer soar as chocas ou dá saltos apoiándose na monca.

A expresión da máscara do boteiro adoita oscilar entre a burla, con sorrisos retranqueiros de dentes ben marcados que mostran agresividade para infundir medo. Ao boteiro sáelle un réptil pola comisura da boca. A tradición máis estendida é que a cara estea pintada de cor negra. Nos laterais da máscara de madeira hai dúas correas de coiro que cinguen a careta ao pescozo do boteiro e que quedan ocultas baixo varios pregos de papel de seda que fan as veces de pelo. Cando se fixa a máscara, o boteiro coloca unha pantalla feita cun armazón de arame e cartón forrado de tiras de papel de cores que pode chegar a pesar uns sete quilos.

Desde os anos oitenta, as comparsas, grupos de veciños que se desprazaban polas aldeas para representar pezas teatrais humorísticas chamadas disputas, foron a menos pola falta de mozas ata desapareceren nos anos noventa. É nese momento cando se unen boteiro, fulión e os *vellos de esquilas* propios das comparsas.



FOLLATEIRO

Author: Marta Delgado Gómez

Material: cardboard and corn

Dimensions: 46x54x12

2025, Lobios, Province of Ourense, Galicia, Spain
(Europe)

Masks of the World (189)

The province of Ourense takes pride in preserving a, *Entroido* or Carnival tradition that has endured for centuries. While many local expressions have faded, others persist or are now being revived as communities increasingly reclaim their cultural past. One remarkable example is the *follateiros* of Lobios, a case of heritage recovery in the province of Ourense since 2018.

Thanks to oral tradition, the residents of Lobios—particularly those from the parish of Grou—have made possible the birth, or rather the somewhat folklorized revival of a unique figure within the Ourense Carnival: the *follateiros* and *follateiras*. This ancient custom involved covering and disguising oneself with corn husks (*follatos*). The practice of decorating clothing with these husks once extended across both sides of the Xurés mountain range, shared by Galician and Portuguese villages. Following the lead of Lobios, Outeiro, in the Portuguese municipality of Montealegre, also revived the *Entroido follateiro* in 2024.

As with other masks originally made from plant materials, the traditional design has evolved. What was once a simple rural costume has become more elaborate and baroque, now featuring a mask made of corn. The cos-

tume is entirely crafted from corn materials: husks replace the old rags that once formed the outfit, while belts and bodices are made from cobs. The cardboard masks are adorned with colored kernels of five varieties to achieve a vivid, multicolored effect: white, *corvo* (a local black or purple variety), *rei* (maroon), *raiña* (orange), and *amarelo* (yellow). In the past, men used to carry sticks with which they playfully tried to lift the women's skirts, while women defended themselves using *toxos* (gorse) branches fixed to the end of their own sticks. These “weapons” remain a distinctive feature of the tradition today.

This mask, named *Laugh to Keep from Crying* by its creator, is a smiling mask made in the summer of 2025. Designed during the devastating wildfires that struck the northwest of the Iberian Peninsula, the mask sheds tears shaped like a Celtic triskelion—a symbol of the Galician people, who grieve as they watch their land burn year after year due to destructive capitalist interests that sow chaos and devastation.

The mask also bears the symbols of the four elements—earth, air, water, and fire—to which the people entrust their survival and resilience. The triskelion represents evolution, balance, and the connection of humankind and nature and the elements. It also embodies the idea of the Trinity, symbolizing the unity of body, mind, and spirit, as well as the continuity of time, linking past, present, and future.



FOLLATEIRO

Autora: Marta Delgado Gómez

Material: cartón y maíz.

Dimensiones: 46x54x12

2025, Lobios, Ourense, Galicia, España

Máscaras del mundo (189)

La provincia de Ourense se enorgullece de conservar un *Entroido* con siglos de historia, que ha perdurado en muchos lugares, aunque en otros se haya ido perdiendo con el paso del tiempo. Algunas de estas manifestaciones quizás no vuelvan a resurgir, pero otras sí lo han hecho, en un contexto en el que cada vez más comunidades reivindican su pasado cultural. Este es el caso de los *follateiros* de Lobios, ejemplo destacado de recuperación patrimonial en la provincia de Ourense desde 2018.

Gracias a la tradición oral de los vecinos de Lobios —especialmente los de la parroquia de Grou—, ha sido posible el nacimiento, o más bien el renacimiento un tanto folklorizado, como es habitual, de una figura singular dentro del *Entroido* ourensano: los *follateiros* y *follateiras*. Esta antigua costumbre consistía en cubrirse y enmascararse con hojas de maíz, *follatos*. Esta práctica de adornar la vestimenta con hojas de maíz se extendía a ambos lados de la sierra del Xurés, tanto en las aldeas gallegas como en las portuguesas. En 2024, siguiendo la estela de Lobios, en Outeiro, Montealegre (Portugal), han recuperado el *Entrudo folhateiro*.

Como sucede con otras máscaras hechas con vegetales, la base tradicional se recarga, y donde había un disfraz muy sencillo, ahora se elabora con mayor barroquismo y se añade una máscara de maíz. El traje se confecciona íntegramente a partir del maíz: los *follatos* cubren hoy las prendas modernas que han sustituido a los harapos; y los cinturones o corpiños femeninos se elaboran con el carozo de la mazorca. Los granos de colores decoran las máscaras de cartón, y se ocupan de sembrar cinco variedades para tener un efecto más plástico: blanco, *corvo* (variedad autóctona de color negro o morado), *rei* (granate), *raíña* (anaranjado) y *amarelo*. En el pasado, durante las celebraciones, los hombres portaban un palo con el que, de forma festiva, trataban de levantar las faldas de las mujeres, mientras que estas, para evitarlo, llevaban en la punta de su propio palo una rama de *toxó* (aliaga). Estas «armas» son un elemento distintivo hoy día.

Esta máscara ha sido nombrada por su constructora *Reír por no llorar*. Es una máscara sonriente que se hizo en el verano de 2025 coincidiendo con los trágicos incendios que devastaron el noroeste peninsular. Esta llora lágrimas en forma de trisquel celta, que representa al pueblo galaico, que sufre por ver su tierra quemada año tras año gracias a mezquinos intereses capitalistas que siembran el caos y la maldad. La máscara lleva los símbolos de los cuatro elementos —tierra, aire, agua y fuego— a los que se encomiendan para seguir viviendo y luchando en su territorio. El trisquel simboliza la evolución, el equilibrio y la conexión del ser humano con la naturaleza y los elementos. Asimismo, encarna la idea de trinidad, representando la unidad entre cuerpo, mente y espíritu, así como la continuidad entre pasado, presente y futuro.



FOLLATEIRO

Autora: Marta Delgado Gómez

Material: cartón e millo
Dimensións: 46x54x1
2025, Lobios, Ourense, Galicia, España
Máscaras do mundo (189)

A provincia de Ourense presume de conservar un Entroido con séculos de historia, que perdurou en moitos lugares, aínda que noutros se foi perdendo co paso do tempo. Algunhas destas manifestacións talvez nunca volvan rexurdir, pero outras si que o fixeron, nun contexto no que cada vez máis comunidades reivindicán o seu pasado cultural. Este é o caso dos follateiros de Lobios, exemplo destacado de recuperación patrimonial na provincia de Ourense desde 2018.

Grazas á tradición oral dos veciños de Lobios —especialmente os da parroquia de Grou—, foi posible o nacemento, ou máis ben o renacemento un tanto folclorizado, como é habitual, dunha figura singular dentro do Entroido ourensán: os follateiros e follateiras. Este antigo costume consistía en cubrirose e enmascararse con follas de millo, follatos. Esta práctica de adornar a vestimenta con follas de millo estendíase a ambos os dous lados da serra do Xurés, tanto nas aldeas galegas coma nas portuguesas. En 2024, seguindo o ronsel de Lobios, en Outeiro, Montealegre (Portugal), recuperaron o Entrudo folhateiro.

Como acontece con outras máscaras feitas con vexetais, a base tradicional recárgase, e o que era un disfraz moi sinxelo agora elabórase cun maior barroquismo e engá-

deselle unha máscara de millo. O traxe confecciónase integramente a partir do millo: os follatos cobren hoxe as pezas modernas que substituíron os farrapos, e os cintos ou corpiños femininos elabóranse co carozo da mazaroca. Os grans de cores decoran as máscaras de cartón, e ocúpanse de sementar cinco variedades para ter un efecto máis plástico: branco, corvo (variedade autóctona de cor negra ou morada), rei (granate), raíña (alaranxado) e amarelo. No pasado, durante as celebracións, os homes portaban un pau co que, de forma festiva, trataban de levantarlles a saia ás mulleres, mentres que estas, para evitalo, levaban na punta do seu propio pau unha rama de toxo. Estas «armas» son hoxe en día un elemento distintivo.

Esta máscara foi nomeada pola súa construtora *Rir por non chorar*. É unha máscara sorrinte que se fixo no verán de 2025, coincidindo cos trágicos incendios que devastaron o noroeste peninsular. Esta chora bágoas en forma de tríscele celta, que representa o pobo galaico, que sofre por ver a súa terra queimada ano tras ano por mor de mesquiños intereses capitalistas que sementan o caos e a maldade. A máscara leva os símbolos dos catro elementos —terra, aire, auga e lume— aos que se encomendan para seguir vivindo e loitando no seu territorio. O tríscele simboliza a evolución, o equilibrio e a conexión do ser humano coa natureza e os elementos. Ao mesmo tempo, encarna a idea de trindade, representando a unidade entre corpo, mente e espírito, así coma a continuidade entre pasado, presente e futuro.



VOLANTE

Author: Xosé Manuel Seixas Ares

Material: Newspaper and fabric

Dimensions: 14x9x22

2025, Santiago da Riba Parish, Municipality of Chantada (Lugo), Spain

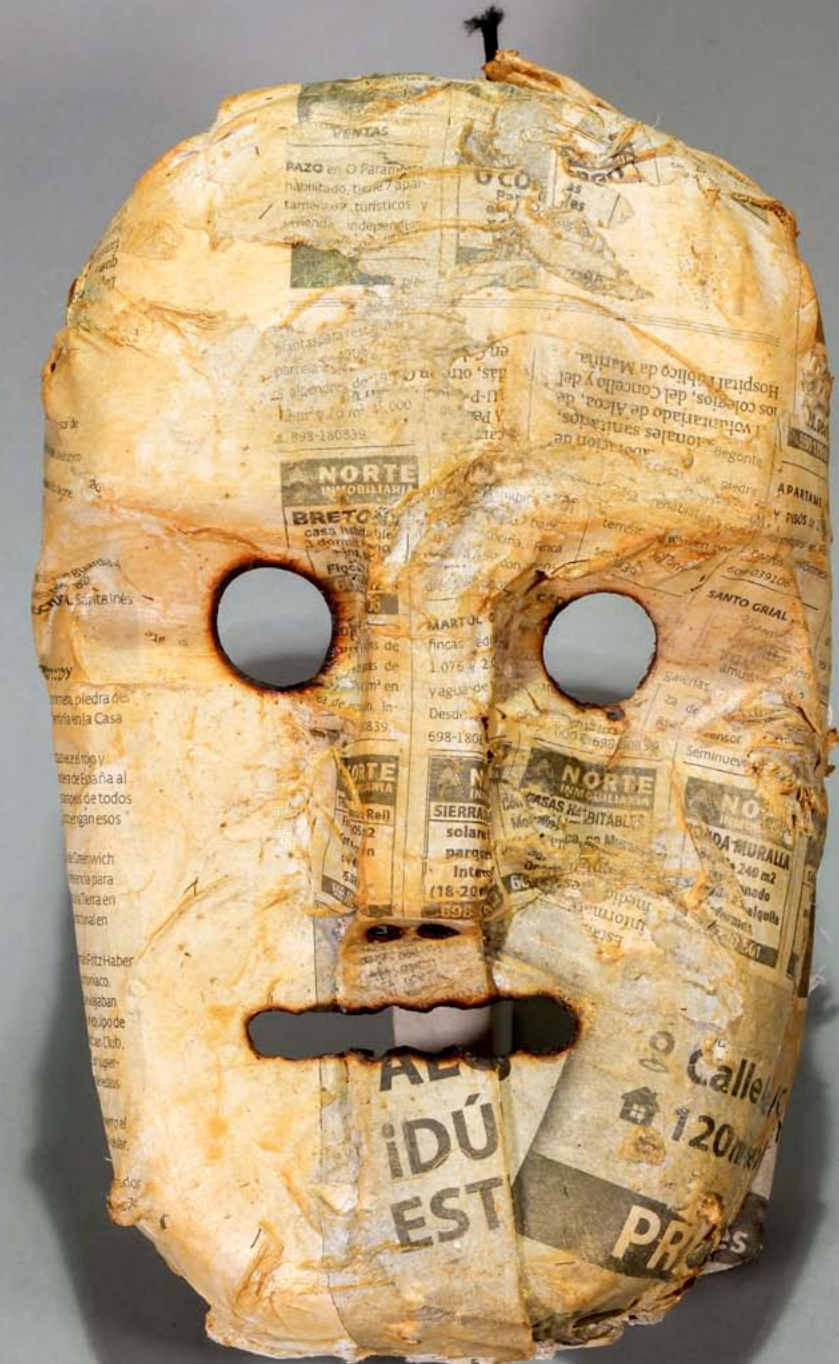
Masks of the World (194)

In Chantada, the celebrations begin on *Lambedeiro* Sunday with a grand parade departing from the central Plaza de Santa Ana. During this procession, numerous participants dressed in animal costumes roam the streets, evoking the end of hibernation and the cyclical renewal that accompanies the coming festive season. This opening parade also brings together various *Entroido* or Carnival groups from surrounding towns, highlighting the intercultural and communal character of the celebration.

Corredoiro Sunday is one of the most emblematic moments of the festive cycle. On this day, traditional masked figures, the *volantes* and *peliqueiros*, fill the streets with colour, rhythm, and vitality. Popular games and short theatrical performances known as *oficios* maintain a lively, participatory atmosphere, ensuring that the spirit of celebration never wanes. The *oficios* are brief satirical pieces that comment on contemporary events or aspects of daily life. These performances feature mute characters called *mecos*, who convey their characteristic humour or criticism through gestures and expressive movement rather than spoken dialogue.

Among the most iconic figures of this *Entroido* are the *volantes*, distinguished by the striking *puchos* they wear —imposing headdresses said to evoke the shape of the Virgin Mary's dressing room. From these *puchos* cascade wide, long, multicolored ribbons known as *colonias*, which enhance their graceful, kinetic presence. Draped over the *volante's* shoulders is a traditional Portuguese scarf and fastened at their waist is a leather belt from which twenty-four bells hang, marking their steps with a rhythmic, resonant chime.

Contrasting sharply with the elegance of the *volantes* are the *peliqueiros*, whose appearance and symbolic role differ significantly. Their attire is intentionally ragged, composed of worn and mismatched garments. Their faces are concealed by a leather mask, and on their backs they carry a large ox-yoke bell. They also wear a *pelliza*, a sheepskin coat from which their name derives. Throughout the celebration, *peliqueiros* clear the way for the *volantes*, asserting their authority by flicking a leather strap.



VOLANTE

Autor: Xosé Manuel Seixas Ares

Material: papel de periódico y tela

Dimensiones: 14x9x22

2025, Santiago da Riba, Chantada, Lugo, España

Máscaras del mundo (194)

En Chantada, las festividades se inauguran el *Domingo Lambedeiro* de manera destacada con un pasacalles multitudinario que tiene su punto de partida en la céntrica plaza de Santa Ana. Durante este desfile, numerosas personas, ataviadas con disfraces de animales, recorren las calles en un ambiente festivo que simboliza el fin del período de hibernación y el renacimiento cíclico asociado a la llegada del nuevo tiempo festivo. Asimismo, este desfile inicial cuenta con la participación de otros *entroidos* procedentes de distintas localidades, lo que contribuye a reforzar el carácter intercultural y comunitario de la celebración.

El *Domingo Corredoiro* constituye una de las jornadas más representativas del ciclo festivo, durante la cual los tradicionales volantes y peliqueiros llenan las calles de colorido, alegría y vitalidad. A lo largo de esta celebración, los juegos populares y las representaciones teatrales conocidas como *oficios* contribuyen a mantener un ambiente dinámico y participativo, eliminando cualquier espacio para el tedio.

Entre los personajes más representativos de este *entroido* destacan, por encima de todos, los volantes, quienes portan sobre la cabeza los característicos *puchos*, unos

imponentes gorros que, según la tradición, evocan la forma del camarín de la Virgen. De estos *puchos* cuelgan numerosas cintas —conocidas como *colonias*— de gran anchura, longitud y variado colorido, que contribuyen a realzar la vistosidad del conjunto. Sobre los hombros, los volantes lucen un pañuelo denominado *portugués* y llevan ceñido un cinturón de cuero del que penden veinticuatro campanillas, cuya sonoridad acompaña su desplazamiento y añade un componente sonoro característico a la celebración.

Los otros protagonistas del Entroido Ribeirao son los peliqueiros, figuras que contrastan notablemente con la de los volantes tanto en apariencia como en función simbólica. Su indumentaria se caracteriza por un aspecto harapiento y descuidado, y está compuesta siempre por ropas viejas. Suelen cubrirse el rostro y la cabeza con una careta confeccionada en piel, y en la parte posterior de su vestimenta llevan una gran campana procedente del yugo de los bueyes. Además, portan una pelliza, elemento que da origen a su denominación. En el desarrollo festivo, el peliqueiro desempeña el papel de abrir paso a los volantes, valiéndose de una correa de cuero con la que marca simbólicamente su autoridad sobre las personas que encuentran a su paso.



VOLANTE

Autor: Xosé Manuel Seixas Ares

Material: papel de xornal e tea

Dimensións: 14x9x22

2025, Santiago da Riba, Chantada, Lugo, España

Máscaras do mundo (194)

En Chantada, as festividades inauguráanse o Domingo Lambedeiro de maneira destacada cuns pasarrúas multitudinario que ten o seu punto de partida na céntrica praza de Santa Ana. Durante este desfile, numerosas persoas, ataviadas con disfraces de animais, percorren as rúas nun ambiente festivo que simboliza a fin do período de hibernación e o renacemento cíclico asociado coa chegada do novo tempo festivo. Así mesmo, este desfile inicial conta coa participación doutros entroidos procedentes de distintas localidades, o que contribúe a reforzar o carácter intercultural e comunitario da celebración.

O Domingo Corredoiro constitúe unha das xornadas máis representativas do ciclo festivo, durante a cal os tradicionais volantes e peliqueiros enchen as rúas de cor, alegría e vitalidade. Ao longo desta celebración, os xogos populares e as representacións teatrais coñecidas como *oficios* contribúen a manter un ambiente dinámico e participativo, eliminando calquera espazo para o tedio.

Entre os personaxes máis representativos deste Entroido destacan, por riba de todos, os volantes, que portan na cabeza os característicos puchos, uns imponentes gorros que, segundo a tradición, evocan a forma do ca-

marín da Virxe. Destes puchos colgan numerosas cintas —coñecidas como *colonias*— moi anchas, longas e de cores variadas, que contribúen a realzar a vistosidade do conxunto. Sobre os ombros, os volantes locen un pano denominado *portugués* e levan cinguido un cinto de coiro do que penduran vinte e catro campaiñas, cuxa sonoridade acompaña o seu desprazamento e engade unha compoñente sonora característica á celebración.

Os outros protagonistas do Entroido Ribeirao son os peliqueiros, figuras que contrastan notablemente coa dos volantes, tanto en aparencia coma en función simbólica. A súa indumentaria caracterízase por un aspecto farra-pento e descoidado, e está composta sempre por roupas vellas. Adoitan cubrir o rostro e a cabeza cunha careta confeccionada con pel, e na parte posterior da vestimenta levan unha gran campá procedente do xugo dos bois. Ademais, portan unha pelica, elemento que está na orixe do seu nome. No desenvolvemento da festa, o peliqueiro desempeña o papel de abririlles paso aos volantes, valéndose dunha correa de coiro coa que marca simbolicamente a súa autoridade sobre as persoas que atopa ao seu paso.



CARETOS DE PODENCE

Authors: Luís Felipe Costa y Sofia Isabel Fernandes

Material: tin and leather

Dimensions: 14x10x21/15,5x10x22

2019, Podence, Municipality of Macedo de Cabaleiros, Portugal

Masks of the world (64 and 65)

The *Caretos* of the village of Podence are masked men who run and jump, especially after women, in a Carnival of ancestral origins that mixes profane, religious and magical elements. They form a festive and euphoric procession in which the colour of their clothes stands out by ringing the cowbells on their waists. Children dressed as *Caretos*, the *facanitos*, are also part of the Carnival group by following and imitating the elders. They learn and ensure the continuity of the *Entrudo Chocalheiro*.

UNESCO, which declared them Intangible Cultural Heritage of Humanity in December 2019, links them to ancient fertility rites, but their origins have been lost in time. Nowadays the *Entrudo Chocalheiro* of Podence celebrates the end of winter.

Caretos are also associated with the figure of the “devil on the loose” who leaves his prison and represents the excesses and joy that are allowed at this time of year. Alcohol, dancing and sex are as common now as they were thousands of years ago, when ancient civilizations celebrated the so-called ‘meat feast,’ which, according to some studies, dates back to the Greco-Roman period (4th and 3rd centuries BC).

Despite the profound social transformations experienced by Podence, like many villages in north-western Iberia —such as depopulation, migration, and the perception that traditional festivities were fading—, the festival of the *caretos* remains vibrant and, in many respects, renewed. Young artisans continue to craft the costumes and masks, devotedly reinterpreting ancestral rural techniques. Many young people return to this village, some solely for Carnival, and tourists have become an established part of the celebration, even decades after Benjamim E. Pereira’s *Máscaras Portuguesas* (1973), which was based on field-work conducted in the 1960s.

In recent decades, processes of globalization, digitalisation, and tourism have generated new forms of engagement with and consumption of popular culture, in which local traditions coexist alongside global dynamics.



CARETOS DE PODOENCE

Autores: Luís Felipe Costa y Sofia Isabel Fernandes

Material: hojalata y cuero

Dimensiones: 14x10x21/15,5x10x22

2019, Podence, Macedo de Cabaleiros, Portugal

Máscaras del mundo (64 y 65)

Los caretos de la aldea de Podence son hombres enmascarados que, en un Carnaval de orígenes ancestrales que mezcla elementos profanos, religiosos y mágicos, corren y saltan, especialmente tras las mujeres. Forman un cortejo festivo y eufórico en el que destaca el colorido de sus vestidos haciendo sonar los cencerros que llevan en la cintura. También forman parte del grupo carnavalero niños vestidos de careto, los *faca-nitos*, que siguen e imitan a los mayores aprendiendo y asegurando la continuidad del *Entrudo Chocalheiro*.

La Unesco, que los declaró en diciembre de 2019 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, los vincula a antiquísimos ritos de fertilidad, pero sus orígenes se han perdido en los tiempos. Hoy día, desde luego, el *Entrudo Chocalheiro* de Podence festeja el fin del invierno.

A los caretos se les asocia también con la figura del «diablo suelto» que sale de su prisión y que representa los excesos y la alegría que se permiten en esta época del año. Las bebidas alcohólicas, el baile y el sexo son tan comunes ahora como lo eran hace miles de años, cuando antiguas civilizaciones celebraban la denominada «fiesta de la carne», que, según algunos estudios, se remonta al período grecorromano (siglos IV y III a. C.).

A pesar de los profundos cambios sociales que, como tantas otras del noroeste peninsular, ha sufrido la aldea de Podence —despoblación, migración y la sensación de que las viejas festividades estaban desapareciendo—, la fiesta de los caretos sigue viva y, en muchos aspectos, renovada. Jóvenes artesanas y artesanos confeccionan los disfraces y las máscaras, que reinterpretan con entusiasmo antiguas técnicas rurales. Los jóvenes retornan al pueblo —algunos solo para el Carnaval—, y los turistas son parte de la celebración muchos años después del libro de Benjamim Pereira *Máscaras Portuguesas* (1973), basado en trabajo de campo realizado en los años sesenta del pasado siglo.

En las últimas décadas, la globalización, la digitalización y el turismo han dado lugar a nuevas formas de consumo y recreación de lo popular, donde las tradiciones locales conviven con dinámicas globales.



CARETOS DE PODOENCE

Autores: Luís Felipe Costa y Sofia Isabel Fernandes

Material: folla de lata e coiro

Dimensións: 14x10x21/15,5x10x22

2019, Podence, Macedo de Cabaleiros, Portugal

Máscaras do mundo (64 e 65)

Os caretos da aldea de Podence son homes enmascarados que, nun Carnaval de orixes ancestrais que mestura elementos profanos, relixiosos e máxicos, corren e saltan, especialmente atrás das mulleres. Forman un cortexo festivo e eufórico no que destacan os seus coloridos vestidos e fan soar as chocas que levan na cintura. Tamén forman parte do grupo entroideiro nenos vestidos de careto, os *facanitos*, que seguen e imitan os maiores aprendendo e asegurando a continuidade do Entrudo Chocalheiro.

A Unesco, que os declarou en decembro de 2019 Patrimonio Cultural Inmaterial da Humanidade, vincúlaos a antiquísimos ritos de fertilidade, pero as súas orixes pérdense na noite dos tempos. Hoxe en día, desde logo, o Entrudo Chocalheiro de Podence celebra a fin do inverno.

Os caretos asóciáanse tamén coa figura do «diaño solto» que sae da súa prisión e representa os excesos e a alegría que se permiten nesta época do ano. As bebidas alcohólicas, o baile e o sexo son tan comúns agora como o eran hai milleiros de anos, cando antigas civilizacións celebraban a denominada «festa da carne», que, segundo algúns estudos, se remonta ao período grecorromano (séculos IV e III a. C.).

Malia os profundos cambios sociais que, coma tantas outras do noroeste peninsular, sufriu a aldea de Podence —despoboamento, migración e a sensación de que as vellas festividades estaban desaparecendo—, a festa dos caretos segue viva e, en moitos aspectos, renovada. Artesás e artesáns novos confeccionan os disfraces e as máscaras, que reinterpretan con entusiasmo antigas técnicas rurais. Os mozos retornan á aldea —algúns só para o Carnaval—, e os turistas forman parte da celebración moitos anos despois do libro de Benjamim Pereira *Máscaras Portuguesas* (1973), baseado en traballo de campo realizado nos anos sesenta do pasado século.

Nas últimas décadas, a globalización, a dixitalización e o turismo deron lugar a novas formas de consumo e recreación do popular, onde as tradicións locais conviven con dinámicas globais.



DIABO DE LAZARIM

Author: Adão Almeida

Material: alder wood

Dimensions: 22x16x76

2019, Lazarim, Lamego, Portugal

Masks of the world (108)

In Lazarim, in the municipality of Lamego, the demons are on the loose. All the authentic masks of Lazarim are “baptized”, that is, used in the Carnival. This piece was danced by João Alfaiate.

The Carnival of Lazarim is celebrated on “Fat Sunday” and, in addition to the famous and multitudinous appearance of the masked people by the population in a spectacular parade with joyful interaction with the public, a “war” is established between men and women in a fun atmosphere. It is the moment of the reading of the carnival testament: A girl reads the godfather’s will and a boy the godmother’s. It is a peaceful confrontation between the sexes during which the truths kept throughout the year are told. No one is safe from satire. The dolls representing the characters of the godmather and the godfather are burned in front of everyone as a sign of renewal, a “clean slate”, a story already in the past that will be rewritten during the rest of the year until the next Carnival.

The festival ends with a *caldo de farinha* (flour broth) and a large *feijoada* (black bean and pork stew), popular dishes cooked for the whole town and visitors in the traditional way: on embers and in large cauldrons.

In Lazarim, three generations of artisans have coexisted, each embodying distinct aesthetic expressions that transform trunks of alder —trees that grow along the banks of the River Varosa— into emblematic figures of local tradition, as documented by Professor Dulce Simões. These craftspeople have symbolically inscribed their own cultural universe and imaginative world into their masks, and memories of childhood carnival practices confer a deeply personal character on their work. The devil mask created by Afonso de Almeida e Castro, the oldest known artisan, awakened in Adão, at the age of fourteen, an interest in mask carving, initially pursued experimentally and later sustained over time, purely for the pleasure of the practice.

The public reading of the *testamentos* of *comadres* and *compadres* constitute a carnivalesque ritual that symbolically inverts gender and class hierarchies. Through satirical and obscene folk songs, men and women stage a ritualised confrontation that, for a single day, places rich and poor on an equal footing. The metaphorical distribution of a donkey and a she-donkey results in a grotesque body that combines mockery, ritual humiliation, and social commentary on sexuality. Collective laughter, set against the solemnity of those reading the *testamentos*, emphasises the liminal nature of the rite as a temporary space of critique and transgression, sustained through its annual repetition.



DIABO DE LAZARIM

Autor: Adão Almeida

Material: madera de aliso
Dimensiones: 22x16x76
2019, Lazarim, Lamego, Portugal
Máscaras del mundo (108)

En Lazarim, en el municipio de Lamego, los demonios andan sueltos. Todas las máscaras auténticas de Lazarim son «bautizadas», es decir, usadas en el Carnaval. Esta pieza fue bailada por João Alfaiate.

En el Carnaval de Lazarim se celebra el «Domingo Gordo» y, además de la famosa y multitudinaria aparición de los enmascarados por la población en un espectacular desfile con alegre interacción con el público, se establece una «guerra» entre hombres y mujeres en un ambiente divertido. Es el momento de la lectura del testamento carnavalesco: una chica lee el testamento del compadre y un chico el de la comadre. Se trata de un pacífico enfrentamiento entre sexos durante el cual se dicen las verdades guardadas durante todo el año. Nadie se salva de la sátira. Los muñecos que representan a los personajes de la comadre y del compadre serán quemados ante todos como señal de renovación, como «borrón y cuenta nueva», una historia que ya es pasado y que volverá a escribirse durante el resto del año hasta los próximos carnavales.

La fiesta acaba en torno a un *caldo de farinha* y una gran *feijoad*, comida popular cocinada para todo el pueblo y visitantes, que se elabora al estilo tradicional sobre las brasas y en grandes calderos.

En Lazarim han convivido tres generaciones de artesanos, portadoras de expresiones estéticas distintas, que convierten un tronco de aliso — árbol que crece en las orillas del río Varosa— en figuras emblemáticas de la tradición local, como ha estudiado la profesora Dulce Simões. Cada uno de estos hombres ha imprimido simbólicamente en sus máscaras su propio universo cultural y su imaginario. Las prácticas carnavalescas de su infancia dotan a su obra de un carácter personal. La máscara de diablo de Afonso de Almeida e Castro, el artesano conocido de mayor edad, despertó en Adão, a los catorce años, su interés por la talla de máscaras, que comenzó primero de forma experimental y luego de manera continuada, por puro placer.

Los testamentos de comadres y compadres constituyen un ritual carnavalesco que invierte simbólicamente las jerarquías de género y clase. Mediante coplas satíricas y obscenas, hombres y mujeres escenifican un enfrentamiento ritual que, por un día, iguala a ricos y pobres. El reparto metafórico de un burro y una burra produce un cuerpo grotesco que combina burla, humillación ritual y comentario social sobre la sexualidad. La risa colectiva, frente a la solemnidad de los lectores, subraya el carácter liminar del rito como espacio temporal de crítica y transgresión, sostenido por su repetición anual.



DIABO DE LAZARIM

Autor: Adão Almeida

Material: madeira de amieiro
Dimensións: 22x16x76
2019, Lazarim, Lamego, Portugal
Máscaras do mundo (108)

En Lazarim, no municipio de Lamego, os demos andan soltos. Todas as máscaras auténticas de Lazarim son «bautizadas», isto é, usadas no Carnaval. Esta peza foi bailada por João Alfaiate.

O Carnaval de Lazarim celébrase no Domingo Gordo e, ademais da famosa e multitudinaria aparición dos enmascarados pola localidade, nun espectacular desfile cunha alegre interacción co público, establécese unha «guerra» entre homes e mulleres nun ambiente divertido. É o momento da lectura do testamento carnavalesco: unha rapaza le o testamento do compadre e un rapaz o da comadre. Trátase dun pacífico enfrontamento entre sexos durante o cal se din as verdades gardadas durante todo o ano. Ninguén se salva da sátira. Os bonecos que representan os personaxes da comadre e do compadre serán queimados diante de todos como sinal de renovación, a modo de táboa rasa, unha historia que xa é pasado e que se volverá escribir durante o resto do ano ata o próximo Carnaval.

A festa acaba arredor dun *caldo de farinha* e unha gran *feijoada*, un xantar popular que se cociña para toda a aldea e os visitantes e que se elabora ao estilo tradicional, sobre as brasas e en grandes caldeiros.

En Lazarim conviviron tres xeracións de artesáns, portadoras de expresións estéticas distintas, que converten un tronco de amieiro —árbore que crece nas beiras do río Varosa— en figuras emblemáticas da tradición local, como estudou a profesora Dulce Simões. Cada un destes homes imprimiu simbolicamente nas súas máscaras o seu propio universo cultural e o seu imaxinario. As prácticas carnavalescas da súa infancia dotan a súa obra dun carácter persoal. A máscara de diaño de Afonso de Almeida e Castro, o artesán coñecido de maior idade, espertou en Adão, aos catorce anos, o seu interese pola talla de máscaras, que comezou primeiro de forma experimental e logo de maneira continuada, por puro pracer.

Os testamentos de comadres e compadres constitúen un ritual carnavalesco que inverte simbolicamente as xerarquías de xénero e clase. Mediante coplas satíricas e obscenas, homes e mulleres escenifican un enfrontamento ritual que, por un día, iguala ricos e pobres. A partición metafórica dun burro e unha burra produce un corpo grotesco que combina burla, humillación ritual e comentario social sobre a sexualidade. A risa colectiva, fronte á solemnidade dos lectores, subliña o carácter liminar do rito como espazo temporal de crítica e transgresión, sostido pola súa repetición anual.



CARETAS

Author: Carlos Andrés Santos

Material: leather and papier maché

Dimensions:

Leather *cencerro*: 24x16x9

Papier maché *cencerro*: 25x16x10

2016 and 2023, Villanueva de Valrojo, Province of Zamora, Spain

Masks of the world (150 y 151)

The Antruejo of Villanueva de Valrojo, in the Sierra de la Culebra, has its origin in ancient pagan practices that survive with Christianity. It is celebrated annually in February, in the three days before Ash Wednesday, during which the sounds of cowbells can be heard and at all hours masked and costumed characters can be seen throughout town: they are the *cencerros* that run through its streets threatening with articulated pin-cers, hayforks, whips, sticks or simply with their hands. Whoever does not wear a costume will be pranked.

It is a tradition that, after the festivities, young people visit the village houses asking for Christmas presents and chorizo to eat afterwards in fun festive dinners. This tradition moves away from pre-established rituals, favoring spontaneity. There are no rules or timetables and not even specific costumes or cowbells. It is in the hayloft of Antruejo where the town people gather their costumes, cowbells and masks. Anyone who wants to can go there and dress up to run around town.

In the post-war period, carnivals were banned throughout the country, Villanueva de Valrojo being one of the places where they continued to be held, in part, they say, thanks to the goodwill of successive mayors who never objected. They also say, although it is improbable that during the period of greater repression this town was an Arcadia, that in the most important days of Carnival, one mayor would leave the village pretending not to know when the Civil Guard arrived, or another would invite the agents to his house to eat and drink so that the villagers could have fun outside. These stories show that it is a Carnival that is tremendously integrated into a community in which participation is not lacking.

On Tuesday, the end of the festivities, the devils appear, like lost souls. They are three of them, wearing cork masks with tinfoil and leather appliques, brown cloaks and mournful appearance, carrying torches and a cauldron with burning sulfur. The figure of the devil symbolizes the end of excesses and the beginning of Lent, reminding all participants of the transience of fun and the importance of sacrifice.



CARETAS

Autor: Carlos Andrés Santos

Material: cuero y papel maché

Dimensiones:

Cencerro en cuero: 24x16x9

Cencerro en papel maché: 25x16x10

2016 y 2023, Villanueva de Valrojo, Zamora, España

Máscaras del mundo (150 y 151)

El Antruejo de Villanueva de Valrojo, en la sierra de la Culebra, tiene su origen en antiguas prácticas paganas que sobreviven con el cristianismo. Se celebra anualmente en febrero, en los tres días previos al Miércoles de Ceniza durante los que se oirán sonidos de cencerros por todo el pueblo y a todas horas se verán unos personajes enmascarados y disfrazados: son los cencerros que corren por sus calles amenazando con tenazas articuladas, tornaderas, látigos, palos o, simplemente, con las manos. Todo el que está sin disfrazar va a ser objeto de sus bromas.

Es tradición que, después del Carnaval, los mozos visiten las casas del pueblo pidiendo aguinaldos y chorizos para comerlos después en divertidas cenas festivas.

Está tradición se aleja de rituales preestablecidos prevaleciendo la espontaneidad. No hay normas ni horarios y ni siquiera trajes ni cencerros propios. Es en el pajar del Antruejo donde la gente del pueblo reúne los trajes, cencerros y caretas. Todo el que quiera, puede ir allí y disfrazarse para salir a correr por el pueblo.

En la posguerra, los carnavales fueron prohibidos en todo el país, siendo Villanueva de Valrojo uno de los lugares donde siguieron realizándose, en parte, dicen, gracias a la buena voluntad de los sucesivos alcaldes, que nunca se opusieron. Cuentan, aunque resulta inverosímil que durante la época de mayor represión este pueblo fuera un Arcadia, que en los días más importantes de Carnaval, un alcalde se iba del pueblo con el fin de hacerse el desentendido cuando llegara la Guardia Civil, y otro invitaba a los agentes a su casa a comer y beber para que, en la calle, el pueblo se divirtiera. Estos relatos demuestran que es un Carnaval tremendamente integrado en la comunidad que participa de forma generalizada.

El Martes, punto final de las fiestas, aparecen los diablos, como almas en pena. Son tres diablos, con máscaras de corcho y apliques de hojalata y cuero, capas pardas y aspecto fúnebre, llevando tornaderas y un caldero con azufre ardiendo. La figura del demonio simboliza el fin de los excesos y el inicio de la Cuaresma, recordando a todos los participantes la fugacidad de la diversión y la importancia del sacrificio.



CARETAS

Autor: Carlos Andrés Santos

Material: coiro e papel maxé

Dimensións:

Cencerro de coiro: 24x16x9

Cencerro de papel maxé: 25x16x10

2016 e 2023, Villanueva de Valrojo, Zamora, España

Máscaras do mundo (150 e 151)

OAntruejo de Villanueva de Valrojo, na serra da Culebra, ten a súa orixe en antigas prácticas pagás que sobreviven co cristianismo. Celébrase anualmente en febreiro, nos tres días previos ao Mércores de Cinza, durante os que se oen sons de chocas por toda a aldea e se ven constantemente uns personaxes enmascarados e disfrazados: son os cencerros, que corren polas súas rúas ameazando con tenaces articuladas, forquitas, látegos, paus ou simplemente coas mans. Todo aquel que estea sen disfrazar é obxecto das súas brincadeiras.

É tradición que, despois do Carnaval, os mozos visiten as casas da aldea pedindo aguinaldos e chourizos para comelos despois en divertidas ceas festivas.

Está tradición afástase de rituais preestablecidos, e prevalece a espontaneidade. Non hai normas nin horarios, nin sequera traxes nin chocas propios. É na palleira do Antruejo onde a xente da aldea xunta os traxes, chocas e caretas. Todo aquel que queira pode ir alí e disfrazarse para saír a correr pola aldea.

Na posguerra prohibíronse os carnavais en todo o país, e Villanueva de Valrojo foi un dos lugares onde se seguiron celebrando, en parte, disque, grazas á boa vontade dos sucesivos alcaldes, que nunca se opuxeron. Contan, aínda que resulta inverosímil que durante a época de maior represión esta aldea fose unha Arcadia, que nos días máis importantes do Carnaval un alcalde marchaba da aldea co fin de desentenderse cando chegase a Garda Civil, e outro convidaba os axentes á súa casa a comer e beber para que, na rúa, o pobo se divertise. Estes relatos demostran que é un Carnaval tremendamente integrado na comunidade, que participa de forma xeneralizada.

O martes, punto final das festas, aparecen os diaños, como almas en pena. Son tres diaños, con máscaras de cortiza e apliques de folla de lata e coiro, capas pardas e aspecto fúnebre, que levan forquitas e un caldeiro con xofre ardendo. A figura do demo simboliza a fin dos excesos e o inicio da Coresma, lembrándolles a todos os participantes a fugacidade da diversión e a importancia do sacrificio.



MACHURRERO

Author: Jesús Hernández Sánchez

Material: waxed and burnished linden wood

Dimensions: 28x17,5x14

2024, Pedro Bernardo, Province of Ávila, Spain

Masks of the world (155)

The masquerade of Machurreros is a popular tradition in Pedro Bernardo, province of Ávila, recovered by Siempreviva Association in 2013, although its origins are ancient.

It is perhaps the oldest of the town's traditions along with the Quintos Bonfire that takes place during dawn on San Silvestre, on January 1st of each year. The two are festive traditions of pre-Christian origin of great ethnographic and cultural value, adapted to current times and circumstances. The tradition is part of the winter masquerades present in many parts of the Iberian Peninsula. According to Professor Calvo Brioso's typology, that of the *machurreros* would be a demonic type of masquerade, labelled within the *zangarrones* subtype.

It is not known when the *machurreros* date back, but the celebration of the Carnival of Souls in Pedro Bernardo has been documented since the 17th century, as well as the existence of Saint Sebastian Brotherhood since the 16th century.

Nowadays, the masquerade is celebrated in a single outing on Carnival Saturday, but in the past the *machurreros* went out every Sunday from the early hours of January

1st until the month of February. Fat Sunday or Carnival Sunday was and is the big day. The *machurreros* dress up in a military suit, wooden mask, black scarf on the head and cowbells that hang from military harnesses, belts and ropes. They carry a wicker rod, formerly topped by a pig, goat or sheep bladder.

The word "machurrero" is also of unknown origin, although two hypotheses are currently being proposed. Professor Bernardo Calvo, who helped with the recovery work, maintains that it could derive from the contraction of "machos churreros" (churrero males), a name that in certain areas of the region is used to designate sheep stallions (rams). The ram and the he-goat have represented the devil since ancient times. The masked ones would primitively symbolize, as in other masquerades, demons or devils. On the other hand, Pedro Javier Granado argues that "machurrero" could be a term from the Spanish Arabic *muharrāġ* which means jester or burlesque character. From that root come the words "moharrache" and "mamarracho", used in old Castilian to refer to motley fools and buffoons.



MACHURRERO

Autor: Jesús Hernández Sánchez

Material: madera de tilo encerada y bruñida

Dimensiones: 28x17,5x14

2024, Pedro Bernardo, Ávila, España

Máscaras del mundo (155)

La mascarada de Machurreros es una tradición popular de Pedro Bernardo, provincia de Ávila, recuperada por la Asociación Siempre Viva en el 2013, aunque sus orígenes son antiguos.

Es quizás la más antigua de las tradiciones del pueblo junto con la Hoguera de Quintos que tiene lugar durante la madrugada de san Silvestre, el 1 de enero de cada año. Son tradiciones festivas de origen precristiano de gran valor etnográfico y cultural, adaptadas a los tiempos y circunstancias actuales. La tradición se enmarca dentro de las mascaradas de invierno presentes en muchos puntos de la península ibérica. De acuerdo con las clasificaciones del profesor Calvo Brioso, la de los machurreros sería una mascarada de tipo demoniaco, del subtipo de los zangarrones.

No se sabe a cuándo se remontan los machurreros, pero está documentada la celebración del Carnaval de Ánimas de Pedro Bernardo desde el siglo XVII, así como la existencia de la Cofradía de San Sebastián desde el siglo XVI.

La mascarada se celebra hoy día en una única salida el Sábado de Carnaval, pero antiguamente los machurreros salían cada domingo desde la madrugada del 1 de enero

hasta el mes de febrero. El Domingo Gordo o Domingo de Carnaval era y es el día grande. Los machurreros se disfrazan con traje militar, máscara de madera, pañuelo negro en la cabeza y cencerros que cuelgan de trinchas, cinturones y cuerdas. Portan una vara de mimbre, rematada antiguamente por una vejiga de cerdo, cabra u oveja.

La palabra «machurrero» es igualmente de origen desconocido, si bien en la actualidad se plantean dos hipótesis. El profesor Bernardo Calvo, que ayudó en las labores de recuperación, sostiene que podría derivar de la contracción de «machos churreros», nombre que en ciertas zonas de la región se emplea para designar a los sementales ovinos (carneros). El carnero y el macho cabrío representan desde la antigüedad al demonio. Los enmascarados simbolizarían primitivamente, como en otras mascaradas, a los demonios o diablos. Por otra parte, Pedro Javier Granado sostiene que machurrero podría ser un término procedente del árabe hispano *muḥarrāġ*, que significa bufón o personaje burlesco. De esa raíz proceden las palabras moharrache y mamarracho, empleadas en castellano antiguo para referirse a botargas y bufones.



MACHURRERO

Autor: Jesús Hernández Sánchez

Material: madeira de tileiro encerada e brunida

Dimensións: 28x17,5x14

2024, Pedro Bernardo, Ávila, España

Máscaras do mundo (155)

A mascarada de machurreros é unha tradición popular de Pedro Bernardo, provincia de Ávila, recuperada pola Asociación Siempreviva en 2013, aínda que as súas orixes son antigas.

É, talvez, a máis antiga das tradicións da vila xunto coa Fogueira de Quintos, que ten lugar durante a madrugada de San Silvestre, o 1 de xaneiro de cada ano. Son tradicións festivas de orixe precristiá de gran valor etnográfico e cultural, adaptadas aos tempos e circunstancias actuais. A tradición enmárcase dentro das mascaradas de inverno presentes en moitos puntos da península ibérica. De acordo coas clasificacións do profesor Calvo Brioso, a dos machurreros sería unha mascarada de tipo demoníaco, do subtipo dos zangarróns.

Non se sabe a cando se remontan os machurreros, pero está documentada a celebración do Carnaval de Ánimas de Pedro Bernardo desde o século XVII, así coma a existencia da Confraría de San Sebastián desde o século XVI.

A mascarada celébrase hoxe en día nunha única saída o Sábado de Carnaval, pero antigamente os machurreros saían cada domingo desde a madrugada do 1 de xaneiro ata o mes de febreiro. O Domingo Gordo ou Domingo de

Carnaval era e é o día grande. Os machurreros disfrázanse con traxe militar, máscara de madeira, pano negro na cabeza e chocas que penduran de correas, cintos e cordas. Portan unha vara de vimbio, rematada antigamente nunha vexiga de porco, cabra ou ovella.

A palabra *machurrero* é igualmente de orixe descoñecida, aínda que na actualidade hai sobre a mesa dúas hipóteses. O profesor Bernardo Calvo, que axudou nos labores de recuperación, sostén que podería derivar da contracción de «machos churreros», nome que en certas zonas da rexión se emprega para designar os sementais ovinos (carneiros). O carneiro e o castrón representan desde a Antigüidade o demo. Os enmascarados simbolizarían primitivamente, coma noutras mascaradas, os demos ou diaños. Por outra banda, Pedro Javier Granado sostén que *machurrero* podería ser un termo procedente do árabe hispano *muharrāġ*, que significa bufón ou personaxe burlesco. Desa raíz proceden as palabras *moharrache* e *mamarracho*, empregadas en castelán antigo para referirse a botargas e bufóns.



CUCURRUMACHO

Author: Pablo de la Fuente García (2024 by Jacinto Martín)

Material: ash wood and horse mane and cow fur

Dimensions: 13x10x24

Mid 20th century, Navalosa, Province of Ávila, Spain

Masks of the world (136)

Navalosa is a small and lovely town in the Sierra de Gredos, in the Alto Alberche Valley, Ávila. Here, cucurrumachos come out on Fat Sunday or Carnival Sunday, covered with blankets, with cowbells around their waists and their faces hidden by a mask, called a *carilla*, made of wood and with animal hair and, in some cases, bones, horns and animal skins. They also carry pitchforks or grim banners to inspire fear. The festival, which has very ancient origins, began to be documented in 1783, when requests for Christmas gifts were made on the day of the Three Wise Men and part of the income went to the parish.

The *quintos*, eighteen-year-olds, and their mothers also participate, helping with the tasks of logistics and cooking. The young men wear suits, hats with cockades and their faces painted with two red rouges on their cheeks. For a few years now, *quintas*, the eighteen-year-old girls, also participate, wearing the typical mountain dweller costume of the town. *Quintos* and *quintas*' functions vary from looking for a house, gathering firewood by cutting poplars, to collecting money.

The most important moment is when they spin around the cut down tree in the afternoon. The *Vaquilla* is a *quinto* who collects the donated cash, keeps the festival accounts and has the leading role when in the afternoon, around the tree, the bear dies and is resurrected.

In Navalosa, in 2008, at 87 years old, the author of this *carilla*, Pablo de la Fuente, showed it for the last time at a craft fair together with “his stuff”, work and kitchen equipment, yokes and ploughs. It is a danced mask, the last time at Mascarávila 2024, an associative project that celebrates the traditions of Ávila. The mask contains all the energies that both he and the dancers have contributed, turning it into a unique and irreplaceable piece that, with its humility and greatness, honours this collection.



CUCURRUMACHO

Autor: Pablo de la Fuente García
(mantenimiento en 2024 por Jacinto Martín)

Material: madera de fresno y crin de caballo y vaca

Dimensiones: 13x10x24

Mediados siglo xx, Navalosa, Ávila, España

Máscaras del mundo (136)

Navalosa es un pequeño y precioso pueblo de la sierra de Gredos, localizado en el Valle del Alto Alberche, Ávila. Aquí, los cucurrumachos salen el Domingo Gordo o Domingo de Carnaval, cubiertos con mantas, cencerros en la cintura y la cara oculta por una máscara, llamada «carilla», hecha de madera con añadidos de crin de animal y, en algunos casos, huesos, cuernos y pieles de animales. También portan horcas o estandartes lúgubres para provocar miedo. La fiesta de origen antiquísimo comenzó a documentarse en 1783, cuando se hacía petición de aguinaldos el día de Reyes y una parte de los ingresos iba a la parroquia.

También participan los quintos del año y sus madres, quienes ayudan en las tareas de la intendencia y cocina. Los mozos visten traje, sombrero con escarapela y la cara pintada con dos coloretes rojos en las mejillas. Desde hace unos años, también participan quintas, vistiendo el traje de serrana propio de la localidad. Las funciones de los quintos y quintas son variadas, y consisten en buscar casa, leña o cortar el chopo hasta realizar la cuestación.

El momento más importante es cuando giran en torno al árbol cortado por la tarde. La Vaquilla es uno de los quintos que recoge el dinero metálico recibido, lleva la contabilidad de la fiesta y tiene el papel protagonista cuando por la tarde, en torno al árbol, muere y resucita.

En Navalosa, en el 2008, con 87 años, el autor de esta carilla, Pablo de la Fuente, la mostraba por última vez en una feria de artesanía junto a «lo suyo», aparejos de trabajo, cocina, yugos y arados. Es una máscara bailada, la última vez en Mascarávila 2024, un proyecto asociativo para poner en valor las tradiciones abulenses, que contiene todas las energías que, tanto él como los bailarines, le han aportado convirtiéndola en una pieza única e insustituible que, con su humildad y su grandeza, honra esta colección.



CUCURRUMACHO

Autor: Pablo de la Fuente García
(mantemento en 2024 por Jacinto Martín)

Material: madeira de freixo e crina de cabalo e vaca
Dimensións: 13x10x24
Mediados do século xx, Navalosa, Ávila, España
Máscaras do mundo (136)

Navalosa é unha pequena e fermosa aldea da serra de Gredos, localizada no val do alto Alberche, Ávila. Aquí, os cucurrumachos saen o Domingo Gordo ou Domingo de Carnaval, cubertos con mantas, chocas na cintura e a cara oculta por unha máscara, chamada *carilla*, feita de madeira con engadidos de crina de animal e, nalgúns casos, ósos, cornos e peles de animais. Tamén levan forcas ou estandartes lúgubres para provocar medo. A festa, de orixe antiquísima, empezouse a documentar en 1783, cando se facía petición de aguinaldos o día de Reis e unha parte dos ingresos ía para a parroquia.

Tamén participan os quintos do ano e as súas nais, que axudan nas tarefas da intendencia e a cociña. Os mozos visten traxe, chapeu con escarapela e a cara pintada con dous coloretos vermellos nas fazulas. Desde hai uns anos, tamén participan quintas, que visten o traxe de serrana propio da localidade. As funcións dos quintos e quintas son variadas, e consisten en buscar casa, leña ou cortar o chopo ata realizar a recadación.

O momento máis importante é cando dan voltas arredor da árbore cortada pola tarde. A *vaquilla* é un dos quintos, que recolle o diñeiro metálico recibido, leva a contabilidade da festa e ten o papel protagonista cando á tarde, arredor da árbore, morre e resucita.

En Navalosa, en 2008, aos 87 anos, o autor desta *cari-lla*, Pablo de la Fuente, mostrábaa por última vez nunha feira de artesanía canda «o seu»: aparellos de traballo, cociña, xugos e arados. É unha máscara bailada —a última vez en Mascarávila 2024, un proxecto asociativo para poñer en valor as tradicións abulenses—, e contén todas as enerxías que, tanto el coma os bailaríns, lle confiaron, converténdoa nunha peza única e insubstituíble que, coa súa humildade e a súa grandeza, honra esta colección.



CORNUTO AND CAPRA

Author: Giuseppe Lombardi

Material: Hand-painted papier maché
Dimensions: 40x27,5x17,5 / 34,5x33,5x17,5
2025, Aliano, Basilicata Region, Italy
Masks of the World (183 and 184)

The region of Basilicata is rich in traditional carnivals, many of which have been preserved and revitalized by cultural associations and by the Pro-Loco local associations. Since the 1980s, these associations have revitalized pre-existing ritual models with enormous anthropological and cultural value in various locations such as Cirigliano, San Mauro Forte, Tricarico, Satriano di Lucania, Teana, Calciano, and Montescaglioso. The revival of the Carnival in these towns has spurred others in the region. Rooted in the agro-pastoral traditions of southern Italy, the masks and rituals of these carnivals remain closely linked to both the social and occupational structures of rural life and to the collective imagination of local communities.

These celebrations demonstrate a distinctive form of cultural creativity—the ability to renew and reinterpret inherited models from history and tradition. They are collective acts that strengthen community bonds and stimulate cultural identity. A particularly striking example is found in Aliano, the village where Carlo Levi was confined by the Fascist regime between 1935 and 1936. In his splendid autobiographical novel *Christ Stopped at Eboli* (1945),

Levi offers the first literary description of Aliano's Carnival. The masks he witnesses are telluric figures, interpreted as souls of the dead returning to earth during Carnival, sowing chaos, fear, and bewilderment among the living.

In 1982, inspired by Levi's account, Professor Vincenzo Spera visited the Carnival of Aliano. He found that the white ghosts had disappeared from local memory, but groups of masked youths still animated the celebration. Some wore simple plastic masks over balaclavas, while others donned papier-maché masks—handcrafted with rudimentary techniques yet highly expressive and impactful. These masks featured horns, exaggerated chins and noses, and were painted in vivid colors, blending human and animal traits in forms that were both monstrous and hybrid. Spera named these figures “the horned ones.”

Costumes included long white wool long johns and undershirts, cowbells tied to their backs and waists, and conical headdresses decorated with artificial flowers and multicolored paper strips, as worn by earlier generations.

They carry containers of flour and ash to sprinkle on passersby, along with a club called the *zoca peligna*, made of fur or rope. Their procession is accompanied by accordions and a friction drum known as the *cupa-cupa* or *pu-tipù*. Today, the horned masks have become an enduring symbol and cultural heritage of Aliano.



CORNUTO Y CAPRA

Autor: Giuseppe Lombardi

Material: papel maché pintado a mano
Dimensiones: 40x27,5x17,5 / 34,5x33,5x17,5
2025, Aliano, Basilicata, Italia
Máscaras del mundo (183 y 184)

La región italiana de Basilicata es una región rica en carnavales tradicionales, asociados y protegidos por organizaciones culturales y por las Pro-Loce, asociaciones locales. Estas han revitalizado a partir de los años ochenta del siglo pasado modelos de rituales preexistentes con un enorme valor antropológico y cultural en diversos lugares: Cirigliano, San Mauro Forte, Tricarico, Satriano di Lucania, Teana, Calciano y Montescaglioso. La reactivación del Carnaval de estos pueblos ha sido acicate para otros de la región. Dentro de la tradición italiana meridional, vinculada a una sociedad de base agropastoril, las máscaras guardan una estrecha conexión tanto con la estructura social y laboral como con el imaginario propio de la comunidad.

En estos carnavales se da una creatividad cultural entendida como la capacidad de renovar modelos heredados de la historia y la tradición. Se trata de acciones encaminadas a construir experiencias y estímulos comunitarios. Un ejemplo impactante lo encontramos en Aliano, el pueblo donde Carlo Levi permaneció confinado por el régimen fascista que lo desterró entre 1935 y 1936. Este, en su bellísima novela autobiográfica *Cristo se detuvo en Eboli* (publicada en 1945), hace la primera descripción de su Carnaval. Las máscaras que presencia Levi son una in-

terpretación de las máscaras telúricas como almas de los muertos que regresan a la tierra con motivo del Carnaval, sembrando el caos y provocando pavor y desconcierto entre los vivos.

En 1982, animado por la lectura de Levi, el profesor Vincenzo Spera visitó el Carnaval de Aliano y ya no vio a los fantasmas blancos, ni los mayores le dieron noticias de ellos. Sin embargo, sí vio a diversos grupos de jóvenes enmascarados, entre los cuales, junto a aquellos que utilizaban máscaras de plástico sobre pasamontañas, se identificaron otros que portaban máscaras de cartón piedra. Estas máscaras, confeccionadas mediante una técnica rudimentaria, eran muy eficaces desde el punto de vista expresivo y generaban un fuerte impacto visual. Estaban dotadas de cuernos, mentones y narices prominentes, y se caracterizaban por el uso de colores vivos, representando así rostros que combinaban de manera ambivalente elementos humanos y bestiales, con una cualidad simultáneamente monstruosa y cornuda. Spera las bautizó como *cornute*.

En la cabeza llevan unos aparatosos tocados cónicos con la punta adornada con flores artificiales y tiras de papel multicolor, como llevaban las generaciones precedentes. Visten calzones largos de lana blanca y camisetas interiores, también de lana blanca. Portan cencerros atados a la espalda y la cintura, llevan recipientes con harina y ceniza para esparcir a los que se cruzan en su camino y una especie de porras, *zoca peligna*, hechas de pelo animal o de cuerda. La música del desfile la ponen acordeones y un instrumento de fricción llamado *cupa-cupa* (o *putipù*). Las máscaras cornudas son hoy día un símbolo y patrimonio de Aliano.



CORNUTO E CAPRA

Autor: Giuseppe Lombardi

Material: papel maxé pintado a man
Dimensións: 40x27,5x17,5 / 34,5x33,5x17,5
2025, Aliano, Basilicata, Italia
Máscaras do mundo (183 e 184)

A rexión italiana de Basilicata é unha rexión rica en entroidos tradicionais, asociados e protexidos por organizacións culturais e polas Pro-Loce, asociacións locais. Estas revitalizaron a partir dos anos oitenta do século pasado modelos de rituais preexistentes cun enorme valor antropolóxico e cultural en diversos lugares: Cirigliano, San Mauro Forte, Tricarico, Satriano di Lucania, Teana, Calciano e Montescaglioso. A reactivación do Carnaval destas aldeas foi un estímulo para outras da rexión. Dentro da tradición italiana meridional, vinculada a unha sociedade de base agropastoril, as máscaras gardan unha estreita conexión tanto coa estrutura social e laboral coma co imaxinario propio da comunidade.

Nestes carnavais dáse unha creatividade cultural entendida como a capacidade de renovar modelos herdados da historia e da tradición. Trátase de accións encamiñadas a construír experiencias e estímulos comunitarios. Un exemplo impactante atopámolo en Aliano, a aldea onde Carlo Levi permaneceu confinado polo réxime fascista que o desterrou entre 1935 e 1936. Este, na súa fermosa novela autobiográfica *Cristo parou en Eboli* (publicada en 1945), fai a primeira descrición do seu Carnaval. As máscaras que presencia Levi son unha interpretación das máscaras telúricas como almas dos mortos que regresan

á terra con motivo do Carnaval, sementando o caos e provocando pavor e desconcerto entre os vivos.

En 1982, animado pola lectura de Levi, o profesor Vincenzo Spera visitou o Carnaval de Aliano e xa non viu os fantasmas brancos, nin os maiores lle deron noticia deles. En cambio, si que viu diversos grupos de mozos enmascarados, entre os cales, xunto a aqueles que utilizaban máscaras de plástico sobre pasamontañas, se identificaron outros que portaban máscaras de cartón pedra. Estas máscaras, confeccionadas mediante unha técnica rudimentaria, eran moi eficaces desde o punto de vista expresivo e provocaban un forte impacto visual. Estaban dotadas de cornos, queixos e narices prominentes, e caracterizábanse polo uso de cores vivas, representando así rostros que combinaban de maneira ambivalente elementos humanos e bestiais, cunha calidade simultaneamente monstruosa e cornuda. Spera bautizounas como *cornute*.

Na cabeza levan uns aparatosos toucados cónicos coa punta adornada con flores artificiais e tiras de papel multicolor, como levaban as xeracións precedentes. Visten calzóns longos de la branca e camisetas interiores, tamén de la branca. Portan chocas atadas ás costas e á cintura, levan recipientes con fariña e cinza para esparexer sobre os que se cruzan no seu camiño e unha especie de porras, *zoca peligna*, feitas de pelo animal ou de corda. A música do desfile pónena acordeóns e un instrumento de fricción chamado *cupa-cupa* (ou *putipù*). As máscaras cornudas son hoxe en día un símbolo e patrimonio de Aliano.



MASTRO DI CAMPO

Author: Domenico Dino Pinnola

Material: papier maché

Dimensions: 22x16x13

2025, Mezzojuso, Palermo (Italy)

Masks of the World (193)

This Carnival pantomime traces its origins to a legendary episode. In the early 15th century, Bernardo IV de Cabrera, an influential Aragonese nobleman and Count of Modica, attempted to force Queen Blanche I of Navarre, widow of Martin I of Sicily (the Younger), to accept a marriage proposal she had already refused. The attempted abduction unfolded at Solanto Castle, near Palermo. In the performance, the *Mastro di Campo* embodies the Count of Modica who, contrary to historical events, succeeds in winning the favor of the intelligent and beautiful queen. Documented in Mezzojuso as early as the 17th century —though likely performed earlier—, this pantomime was celebrated in the old Palermo districts of Kalsa or l’Albergaria under the title *Atto di Castello*.

Over the centuries, the Carnival celebration evolved, allowing it to endure into the modern era. Two key accounts from the last century attest to its survival: the first, by Salvatore Raccuglia, published in 1913 by Giuseppe Pitrè; the second, written by Ignazio Gattuso in 1926 and later published in 1938. In 2007, the Fondazione Ignazio Buttitta reissued both texts in booklet no. 14—originally printed in 1984 by the *Associazione per gli “Studi e materiali per la storia della cultura popolare.”* This edition includes texts

by Antonino Buttitta and Antonio Pasqualino, along with images of the festivities captured in the early 1900s, the 1970s and 1980s, and during the 2005 celebration.

In the Mezzojuso staging, the plot dramatizes the rivalry between the *Mastro di Campo* and the King for the Queen’s favor, reenacting the assault that the Count of Modica is said to have led against the castle to win over Blanche of Navarre. In the second act, the now-recovered protagonist returns with his army and initiates a confrontation mirroring the structure of the first. As the action intensifies within the castle, the *Mastro di Campo* and the Garibaldians seize an opportunity: climbing the familiar staircase, they surround the court and chain the King. At last, the *Mastro di Campo* removes his mask and embraces the Queen. The festivities conclude with a procession through the town’s main streets, where the hero offers his arm to the Queen while the King follows in chains. This triumphant ending evokes the spirit of the Italian *Risorgimento* and the ideals of political independence and national unity, embodied by Blanche of Navarre.



MASTRO DI CAMPO

Autor: Domenico Dino Pinnola

Material: papel maché
Dimensiones: 22x16x13
2025, Mezzojuso, Palermo, Italia
Máscaras del mundo (193)

Esta pantomima de Carnaval se le atribuye un origen legendario, cuando en los primeros años del siglo xv el poderoso Bernardo IV de Cabrera, noble aragonés que entre otros títulos ostentó el de conde de Módica, pretendió obligar a la reina Blanca de Navarra —viuda de Martín I de Sicilia, conocido como El Joven— a aceptar una propuesta de matrimonio que ella ya había rechazado. El intento de rapto se produjo en el castillo de Solanto, próximo a Palermo. En la representación, el *mastro di campo* encarna al conde de Módica, que, contrariamente a lo que sucedió en la realidad, se gana el favor de la hermosa e inteligente reina. Esta pantomima, que en Mezzojuso está documentada en el siglo xvii, aunque tal vez se representó antes allí, se celebraba en los antiguos barrios palermitanos de Kalsa o Albergaria con el nombre de *Atto di Castello*.

La celebración carnavalesca se ha transformado con el tiempo, lo que le permite perpetuarse en este siglo. Lo sabemos porque conservamos dos testimonios del siglo pasado. El primero es de Salvatore Raccuglia y lo publica en 1913 Giuseppe Pitrè; mientras que el segundo lo escribe Ignazio Gattuso y es de 1926, aunque lo publica en 1938. En 2007 la Fondazione Ignazio Buttitta los reedita con el cuaderno n.º 14 que en 1984 publica la Associazio-

ne per gli Studi e Materiali per la Storia della Cultura Popolare con textos de Antonino Buttitta y Antonio Pasqualino e imágenes de la celebración de los primeros años de la década de 1900, de los años setenta y ochenta y de la fiesta en 2005.

La escenificación de Mezzojuso representa la rivalidad entre el mastro di campo y el rey por el favor de la reina, recreando el asalto que el conde de Módica habría dirigido contra el castillo para conquistar a Blanca de Navarra. En el segundo acto, el protagonista, ya restablecido, retorna con su ejército e inicia un nuevo enfrentamiento, estructurado de manera similar al anterior. A medida que avanza la acción, crece la tensión en el castillo. Aprovechando la confusión, el mastro di campo y los garibaldinos ascienden sigilosamente por la escalera habitual, cercan a la corte y encadenan al rey. Finalmente, el mastro di campo se despoja de la máscara y abraza a la reina. La celebración concluye con una procesión que recorre las calles principales, en la que el protagonista ofrece su brazo a la reina mientras el rey avanza encadenado. Este final está alineado con la heroína del *Risorgimento* italiano, la de la independencia política y de la unidad nacional, que encarna Blanca de Navarra.



MASTRO DI CAMPO

Autor: Domenico Dino Pinnola

Material: papel maxé

Dimensións: 22x16x13

2025, Mezzojuso, Palermo, Italia

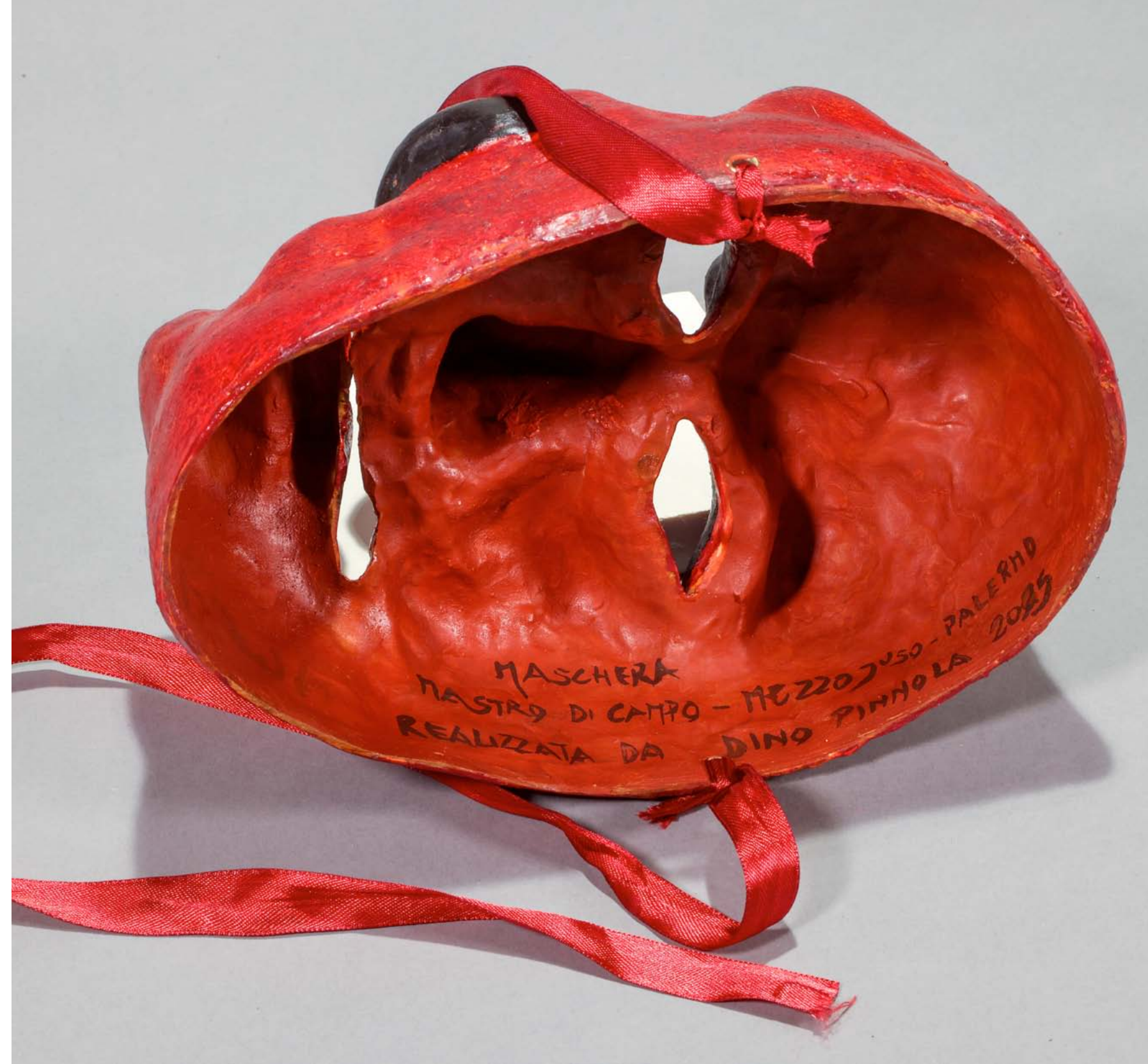
Máscaras do mundo (193)

A esta pantomima de Carnaval atribúeselle unha orixe lendaria, cando nos primeiros anos do século xv o poderoso Bernardo IV de Cabrera, nobre aragonés que entre outros títulos ostentou o de conde de Mó dica, pretendeu obrigarl a raíña Branca de Navarra — viúva de Martiño I de Sicilia, coñecido como O Novo— a aceptar unha proposta de matrimonio que ela xa rexeitara. O intento de rapto produciuse no castelo de Solanto, próximo a Palermo. Na representación, o mastro di campo encarna o conde de Mó dica, que, contrariamente ao que sucedeu na realidade, obtén os favores da fermosa e intelixente raíña. Esta pantomima, que en Mezzojuso está documentada no século xvii, aínda que talvez se representase antes alí, celebrábase nos antigos barrios palermitanos de Kalsa ou Albergaria co nome de *Atto di Castello*.

A celebración carnavalesca transformouse co tempo, o que lle permite perpetuarse neste século. Sabémolo porque conservamos dous testemuños do século pasado. O primeiro é de Salvatore Raccuglia e publícao en 1913 Giuseppe Pitre; mentres que o segundo o escribe Ignazio Gattuso e é de 1926, aínda que o publica en 1938. En 2007 a Fondazione Ignazio Buttitta reedítaos co caderno n.º 14 que en 1984 publica a Associazione per gli Studi

e Materiali per la Storia della Cultura Popolare con textos de Antonino Buttitta e Antonio Pasqualino e imaxes da celebración dos primeiros anos da década de 1900, dos anos setenta e oitenta e da festa en 2005.

A escenificación de Mezzojuso representa a rivalidade entre o mastro di campo e o rei polo favor da raíña, recreando o asalto que o conde de Mó dica dirixiría contra o castelo para conquistar a Branca de Navarra. No segundo acto, o protagonista, xa restablecido, retorna co seu exército e inicia un novo enfrontamento, estruturado de maneira similar ao anterior. Conforme avanza a acción, crece a tensión no castelo. Aproveitando a confusión, o mastro di campo e os garibaldinos ascenden silandeiros pola escaleira habitual, rodean a corte e encadean o rei. Finalmente, o mastro di campo quita a máscara e abraza a raíña. A celebración conclúe cunha procesión que percorre as rúas principais, na que o protagonista lle ofrece o brazo á raíña mentres o rei avanza encadeado. Este final está aliñado coa heroína do *Risorgimento* italiano, a da independencia política e da unidade nacional, que encarna Branca de Navarra.



CUCI AND CUCOAICE

Author: Constantin Anghel

Material: cardboard, crepe paper, corn husks, feathers, rabbit fur, cereal grains, wicker, mirrors and sequins

Dimensions: 40x51x82 / 24x15x31

2024, Brănești, Ilfov County, Romania

Masks of the World (148 y 149)

Christian festivals often coincide with ancestral traditions, some of which are related to the agricultural cycle. Near Bucharest, in Brănești, in Ilfov County, one such tradition of Bulgarian origin is celebrated: Cuckoos' Day.

In many other parts of the Christian world, the beginning of Lent is celebrated with carnival rituals such as this one, which is at the same time a spring rite with an apotropaic and fertility function.

The two main types of traditional masks used in *Ziua Cucilor* are the *cuci*, large bird-shaped masks with a specific costume, and the *cucoaice*, who cross-dress in anthropomorphic masks looking like an old woman. A third type is spontaneous masking, with disguises that embody public figures or parody, for instance, weddings and funerals.

As in many European traditions, the masked individuals typically wear belts with bells and cowbells attached to them, and playfully beat passers-by. In the past, these blows were not so light, as they used *pămătuș*, object made of wood and leather. In any case, the ritual gesture

of beating is considered to bring health and prosperity, while the tinkling of bells and cowbells drives away evil spirits.

This custom has been preserved in several villages in the Ilfov region where Bulgarian communities once existed. The name of the ritual itself comes from the Bulgarian term *kukeri*, probably derived from the Latin *cuculla*, meaning 'hood,' and was wrongly translated into Romanian as *cuci*, meaning 'cuckoos.' Today, these traditions do not have the vivacity they once had due to the loss of ethnic identity of the originally Bulgarian community. However, with the support of close relations with masking communities from Bulgaria who participate in the Cuckoos' Day festival, efforts are being made to revive the traditions through the intervention of local authorities, support for artisans and the involvement of teachers in schools.

These masks used to be made of leather. With modernisation, the materials used are easier to work with and more accessible, and the dimensions of the *cuci*, whose upper part is a cylindrical wicker basket decorated with natural elements, have increased.



CUCI Y CUCOAICE

Autor: Constantin Anghel

Material: cartón, papel crepé, hojas de maíz, plumas, pelaje de conejo, granos de cereales, mimbre, espejos y lentejuelas

Dimensiones: 40x51x82 / 24x15x31

2024, Brănești, Ilfov, Rumanía

Máscaras del mundo (148 y 149)

Las fiestas cristianas coinciden a menudo con tradiciones ancestrales, algunas relacionadas con el ciclo agrícola. Cerca de Bucarest, en Brănești, en el condado de Ilfov, se celebra una de esas tradiciones de origen búlgaro, el Día de los Cucos.

En muchas otras partes del mundo cristiano el comienzo de la Cuaresma se celebra con rituales carnavalescos como este que, al mismo tiempo, es un rito de primavera con función apotropaica y de fertilidad.

Los dos tipos principales de máscaras tradicionales que se utilizan en el *Ziua Cucilor* son los *cuci*, grandes máscaras avimórficas acompañadas de un traje específico; y las *cucoaice*, personas travestidas con máscaras antropomórficas que simbolizan a una mujer anciana. Un tercer tipo es el enmascaramiento espontáneo, que incluye máscaras que representan a personalidades públicas o parodian, por ejemplo, bodas y funerales.

Como en muchas tradiciones europeas, son característicos en los enmascarados los cinturones a los que se sujetan campanillas y cencerros con los que golpean de

forma divertida a los transeúntes. En el pasado estos golpes no eran tan leves, pues utilizaban *pămătuș* hecho de madera y cuero. En todo caso, el gesto ritual de golpear se considera que trae salud y prosperidad, mientras que el tintineo de las campanillas y cencerros aleja a los espíritus malignos.

Esta costumbre se ha conservado en varios pueblos del departamento de Ilfov donde existieron comunidades búlgaras. El mismo nombre del ritual proviene del término búlgaro *kukeri*, probablemente derivado del latín *cuculla*, que significa capucha y fue traducido erróneamente al rumano como *cuci*, que significa cucos. Hoy en día estas tradiciones no tienen la vitalidad de antaño por la pérdida de identidad étnica de la comunidad originariamente búlgara. Sin embargo, con apoyo en las estrechas relaciones con grupos enmascarados de Bulgaria que participan en el festival del Día de los Cucos, se está apostando por su revitalización, con la intervención de las autoridades locales, el apoyo a los artesanos y la implicación de los docentes en las escuelas.

Las máscaras más antiguas se elaboraban con cuero. Con la modernización, los materiales utilizados son más fáciles de trabajar y accesibles, y las dimensiones de los *cuci*, cuya parte superior es un cesto cilíndrico de mimbre decorado con elementos naturales, han aumentado.



CUCI E CUCOAICE

Autor: Constantin Anghel

Material: cartón, papel crepé, follas de millo, plumas, pelame de coello, grans de cereais, vimbio, espellos e abelorios

Dimensións: 40x51x82 / 24x15x31

2024, Brănești, Ilfov, Romanía

Máscaras do mundo (148 e 149)

As festas cristiás coinciden a miúdo con tradicións ancestrais, algunhas relacionadas co ciclo agrícola. Preto de Bucarest, en Brănești, no condado de Ilfov, celébrase unha desas tradicións de orixe búlgara, o Día dos Cucos.

En moitas outras partes do mundo cristián, o comezo da Coresma celébrase con rituais carnavalescos coma este, que, ao mesmo tempo, é un rito de primavera con función apotropaica e de fertilidade.

Os dous tipos principais de máscaras tradicionais que se utilizan no Ziua Cucilor son os cuci, grandes máscaras avimórficas acompañadas dun traxe específico; e as cucoaice, persoas travestidas con máscaras antropomórficas que simbolizan unha muller anciá. Un terceiro tipo é o enmascaramento espontáneo, que inclúe máscaras que representan persoeiros públicos ou parodian, por exemplo, vodas e funerais.

Coma en moitas tradicións europeas, son característicos nos enmascarados os cintos, nos que se prenden campaiñas e chocas e cos que lles zorregan de forma diver-

tida aos transeúntes. No pasado, estes golpes non eran tan leves, pois utilizaban un *pămățuf* feito de madeira e coiro. En todo caso, considérase que o xesto ritual de zorregar trae saúde e prosperidade, mentres que o tintín das campaiñas e chocas afasta os espíritos malignos.

Este costume conservouse en varias aldeas do departamento de Ilfov onde existiron comunidades búlgaras. O mesmo nome do ritual provén do termo búlgaro *kukeri*, probablemente derivado do latín *cuculla*, que significa capucha, e foi traducido erroneamente ao romanés como *cuci*, que significa cucos. Hoxe en día, estas tradicións non teñen a vitalidade de antano pola perda de identidade étnica da comunidade orixinariamente búlgara. Así e todo, grazas ás estreitas relacións con grupos enmascarados de Bulgaria que participan no festival do Día dos Cucos, estase apostando pola súa revitalización, coa intervención das autoridades locais, o apoio aos artesáns e a implicación dos docentes nas escolas.

As máscaras máis antigas elaborábanse con coiro. Coa modernización, os materiais utilizados son máis fáciles de traballar e accesibles, e as dimensións dos cuci, cuxa parte superior é un cesto cilíndrico de vimbio decorado con elementos naturais, aumentaron.



II.

Masks of the Baroque Courtly Carnival and the Commedia dell'Arte

Máscaras del Carnaval cortesano barroco y la Commedia dell'Arte

Máscaras do Carnaval cortesán barroco e da Commedia dell'Arte

VOLTO WITH DOMINO MASK AND FEATHER HEADGEAR

Author: Adriana Mariti

Material: papier maché with golden foglia and rooster feathers

Dimensions: 50x15x50

1990, Venice, Italy

Masks of the world (1)

The origin of masks can be found in the rituals of purification from Evil and propitiation of earth fertility that used to take place at the beginning of the annual cycle, and which constitute the birth of Carnival festivities. It was necessary that, at the beginning of the year, the deceased returned for a day to the world of the living and participated in soil fertility rites. The mask's unique capacity to turn a self into another also has its origin in these rites. In that ancient mentality, and still today, the mask has the power to completely transform the individual who wears it and who, in this way, becomes a being from the underworld, an animal or a god.

However, despite this interpretation that the purpose of the mask is to turn the wearer into another being, the opposite is also arguable. Many experts consider that one is more sincerely oneself when wearing a mask that enables anonymity and, therefore, makes criticism, mockery or social condemnation impossible, allowing one to make one's wishes and fantasies come true without fearing the consequences.

The Carnival of Venice has its origins in the late thirteenth century and reached its height during the eighteenth century, when numerous aristocrats with a taste for refinement, arriving from across Europe, travelled to Venice to take part in the festivities. Although it has traditionally been interpreted as a festive celebration, various sources indicate that in its early stages it also fulfilled a political function, enabling the government to mingle with the population and gauge public opinion regarding the political and social control exercised by the authorities of the Republic of Venice. Over time, however, the Carnival came to acquire a broader social significance for Venetians, constituting a symbolic space of temporary equality. Anonymity encouraged the transgression of social norms and facilitated interaction between social groups that, in everyday life, remained strictly segregated.

Deeply embedded in urban life, the Carnival of Venice was celebrated continuously until the arrival of Napoleon Bonaparte, who, fearing potential conspiracies, decreed its prohibition. After a prolonged period of interruption, the celebration was revived in 1979 and has since become an event of international prominence, attracting thousands of visitors each year. Among the most emblematic traditions of the Carnival is the *Volo dell'Angelo* or flight of the angel, a spectacle in which a figure dressed as an angel glides on a wire from St. Mark's Bell Tower to the stage in the square below, forming the opening event of the contemporary festive programme.

Among the oldest models of Venetian masks, traditionally worn by the wealthiest nobility for their visual impact and luxurious character during Carnival and other Venetian festivities, are feathered masks, long regarded as some of the most admired and captivating ones of this tradition.



VOLTO CON ANTIFAZ Y TOCADO DE PLUMAS

Autora: Adriana Mariti

Material: papel maché con *fogli*a dorada y plumas de gallo

Dimensiones: 50x15x50

1990, Venecia, Italia

Máscaras del mundo (1)

El origen de las máscaras se sitúa en los ritos de purificación del mal y de propiciación de la fecundidad de la tierra que se desarrollaban al comienzo del ciclo anual y que constituyen la cuna de las fiestas del Carnaval. Era necesario que, al comienzo del año, los difuntos volvieran por un día al mundo de los vivos y participaran en los ritos de fecundidad del suelo. También la particular capacidad de la máscara para convertirte en «otro» tiene su comienzo en estos ritos. En aquella mentalidad antigua, y todavía en la actualidad, la máscara tiene el poder de transformar completamente al individuo que la porta y que, de este modo, se convierte en un ser de los infiernos, animal o dios.

Sin embargo, a pesar de esta interpretación de la finalidad de la máscara en cuanto a convertir al portador en otro ser, también es defendible la contraria, ya que, muchos expertos consideran que se es más sinceramente uno mismo cuando se lleva una máscara. Esta te convierte en anónimo y, por tanto, imposibilita las críticas, burlas o condenas sociales, permitiéndote hacer realidad tus deseos y fantasías sin miedo a las consecuencias.

El Carnaval de Venecia tiene sus orígenes a finales del siglo XIII y alcanza su máximo esplendor durante el siglo XVIII,

cuando numerosos aristócratas amantes del refinamiento, que procedían de distintos puntos de Europa, acudían a Venecia para participar en los festejos. Aunque tradicionalmente se ha interpretado como una celebración festiva, diversas fuentes señalan que, en sus inicios, también cumplió una función política, al permitir a los gobernantes infiltrarse entre la población y conocer la opinión de los ciudadanos sobre el control político y social que ejercía el gobierno de la República de Venecia. Con el tiempo, no obstante, el Carnaval adquirió para los venecianos un significado social más amplio, al constituirse como un espacio simbólico de igualdad temporal. El anonimato favorecía la transgresión de las normas sociales y la interacción entre grupos sociales que, en la vida cotidiana, permanecían estrictamente separados.

El Carnaval de Venecia fue una festividad profundamente arraigada en la vida urbana y se celebró de manera continuada hasta la llegada de Napoleón Bonaparte, quien, ante el temor de posibles conspiraciones, decretó su prohibición. Tras un largo periodo de interrupción, la celebración se recuperó en 1979 y, desde entonces, se ha consolidado como un acontecimiento de proyección internacional, atrayendo anualmente a miles de visitantes. Entre las tradiciones más emblemáticas del Carnaval destaca el *Volo dell'Angelo*, un espectáculo en el que una figura ataviada como ángel desciende desde lo alto del campanario de San Marcos hasta la plaza homónima, constituyéndose como uno de los actos centrales del programa festivo contemporáneo.

Uno de los modelos más antiguos de la máscara veneciana, tradicionalmente utilizado por la nobleza más adinerada por su vistosidad y lujo durante el Carnaval y otras fiestas venecianas, son las máscaras de plumas, que han sido de las más admiradas y fascinantes.



VOLTO CON ANTEFACE E TOUCADO DE PLUMAS

Autora: Adriana Mariti

Material: papel maxé con *foglia* dourada e plumas de galo
Dimensións: 50x15x50
1990, Venecia, Italia
Máscaras do mundo (1)

A orixe das máscaras sitúase nos ritos de purificación do mal e de propiciación da fecundidade da terra que se desenvolvían ao comezo do ciclo anual e que constitúen o berce das festas do Carnaval. Era necesario que, ao comezo do ano, os defuntos volvesen por un día ao mundo dos vivos e participasen nos ritos de fecundidade do solo. Tamén a particular capacidade da máscara para te converter en «outro» ten a súa orixe nestes ritos. Naquela mentalidade antiga, e aínda na actualidade, a máscara ten o poder de transformar completamente o individuo que a porta e que, deste xeito, se converte nun ser dos infernos, animal ou deus.

Con todo, malia esta interpretación da finalidade da máscara para converter o portador noutro ser, tamén é defendible a contraria, xa que moitos expertos consideran que se é máis sinceramente un mesmo cando se leva unha máscara. Esta vólve anónimo e, por tanto, imposibilita as críticas, burlas ou condenas sociais, permitíndoche facer realidade os teus desexos e fantasías sen medo ás consecuencias.

O Carnaval de Venecia ten as súas orixes a finais do século XIII e alcanza o seu máximo esplendor durante o século

XVIII, cando numerosos aristócratas amantes do refinamento, que procedían de distintos puntos de Europa, acudían a Venecia para participar nos festexos. Aínda que tradicionalmente se interpretou como unha celebración festiva, diversas fontes sinalan que, nos seus inicios, tamén cumpriu unha función política, ao permitirlles aos gobernantes infiltrarse entre a poboación e coñecer a opinión da cidadanía sobre o control político e social que exercía o goberno da República de Venecia. Co tempo, porén, o Carnaval adquiriu para os venecianos un significado social máis amplo, ao constituírse como un espazo simbólico de igualdade temporal. O anonimato favorecía a transgresión das normas sociais e a interacción entre grupos sociais que, na vida cotiá, permanecían estritamente separados.

O Carnaval de Venecia foi unha festividade profundamente arraigada na vida urbana e celebrouse de maneira continuada ata a chegada de Napoleón Bonaparte, quen, ante o temor a posibles conspiracións, decretou a súa prohibición. Tras un longo período de interrupción, a celebración recuperouse en 1979 e, desde entón, consolidouse como un acontecemento de proxección internacional, atraendo anualmente milleiros de visitantes. Entre as tradicións máis emblemáticas do Carnaval destaca o Volo dell'Angelo, un espectáculo no que unha figura ataviada como un anxo descende desde o alto do campanario de San Marco ata a praza homónima, constituíndose como un dos actos centrais do programa festivo contemporáneo.

Un dos modelos máis antigos da máscara veneciana, tradicionalmente utilizado pola nobreza máis adiñeirada pola súa vistosidade e luxo durante o Carnaval e outras festas venecianas, son as máscaras de plumas, que foron das máis admiradas e fascinantes.



MEDUSA

Author: Paola Paties

Material: velvet lined papier maché with *bastone*

Dimensions: 28x18x60

1987, Venice, Italy

Masks of the world (14)

Mythology is a common motif for masks around the world. In this case, the myth represented is that of Medusa. According to one version of the myth, Medusa was a Greek priestess who, after mating with Zeus, was turned by a jealous goddess into a repulsive being, half woman, half snake, who irrepressibly turned everyone she looked at into stone.

The *bastone* was used, above all, by ladies at parties and by the nobility in their strolls, free of the discomfort that a fixed mask always entails, but at the expense of its main attraction: a continuous incognito.

From the 14th to the 17th century, various laws were enacted that regulated the use of masks in Venice to avoid, as far as possible, crimes that were committed thanks to the guaranteed anonymity of the fixed mask. For this reason, attempts were made to limit its use by threatening transgressors not only with fines, but even with sentences of up to two years in prison.



MEDUSA

Autora: Paola Paties

Material: papel maché forrado de terciopelo con *bastone*

Dimensiones: 28x18x60

1987, Venecia, Italia

Máscaras del mundo (14)

La mitología es un motivo usual de las máscaras en todo el mundo. En este caso, el mito representado es el de Medusa. Según una de las versiones, esta era una sacerdotisa griega que, por yacer con Zeus, fue convertida por una diosa celosa en un ser repulsivo, medio mujer, medio serpiente, que, irreprimiblemente, convertía en piedra a todo ser al que miraba.

El *bastone* era utilizado, sobre todo, por las señoras en fiestas y paseos de la nobleza eliminando la incomodidad que siempre supone una máscara fija, pero haciéndole perder uno de los principales atractivos de las máscaras: la incógnita continuada.

Desde los siglos XIV a XVII se promulgaron diversas leyes que regulaban el uso de las máscaras en Venecia para evitar, en lo posible, los delitos que se cometían con la garantía de ese anonimato ofrecido por la máscara fija. Por ello se intentó limitar su uso amenazando a los transgresores, no sólo con multas, sino con penas de hasta dos años de prisión.



MEDUSA

Autora: Paola Paties

Material: papel maxé forrado de veludo con *bastone*

Dimensións: 28x18x60

1987, Venecia, Italia

Máscaras do mundo (14)

A mitoloxía é un motivo habitual das máscaras en todo o mundo. Neste caso, o mito representado é o de Medusa. Segundo unha das versións, era unha sacerdotisa grega que, por xacer con Zeus, foi convertida por unha deusa celosa nun ser repulsivo, medio muller, medio serpe, que, irreprimiblemente, convertía en pedra todos os seres que miraba.

O *bastone* era utilizado, sobre todo, polas señoras en festas e paseos da nobreza, eliminando a incomodidade que sempre supón unha máscara fixa, pero facéndolle perder un dos principais atractivos das máscaras: a incógnita continuada.

Entre os séculos XIV e XVII, promulgáronse diversas leis que regulaban o uso das máscaras en Venecia para evitar, na medida do posible, os delitos que se cometían coa garantía dese anonimato que ofrecía a máscara fixa. Por iso tratou de limitarse o seu uso ameazando os transgresores non só con multas, senón con penas de ata dous anos de prisión.



BAUTA

Author: unknown

Material: papier maché

Dimensions: 12x12x14

1990, Venice, Italy

Masks of the world (32)

The *bauta* is the noblest mask in Venice. This costume consists of a black cape, an equally black short cloak, a tricorn hat and a mask cut at the mouth called *volto* or *larva*.

The *bauta* was not only a Carnival costume, but a garment for all occasions, “the elegant protagonist of every Venetian adventure.” It was worn, without distinction, by men and women and, thanks to its peculiar shape, it allowed drinking, eating, speaking and breathing while maintaining anonymity.

The historical figure who most popularized this mask was Giacomo Casanova, an adventurer and beyond with a peculiar life. His autobiography *Histoire de ma vie* or *The Memoirs of Jacques Casanova*, is of great documentary value regarding the history of social customs in 18th century Europe, although the origin of its popularity is elsewhere. What makes both the character and his book famous is, of course, the eroticism that they exude and that makes him an icon as a womanizer, seducer, libertine and a precursor of the no less successful Don Juan Tenorio.

However, in addition to his skills as a lover, Casanova, like all post-Renaissance men, was a cultured man with an insatiable curiosity. It seems that he was a seminarian, abbot, adventurer, fraudster and forger, soldier, lawyer, mathematician, violinist, spy, philosopher, alchemist, diplomat, writer and patron. He also practiced esotericism, Kabbalah and Freemasonry in the difficult era of the Inquisition. After all, his seducer side is closer to legend than reality because he is credited with ‘just’ over one hundred and thirty conquests.



BAUTA

Autor: desconocido

Material: papel maché
Dimensiones: 12x12x14
1990, Venecia, Italia
Máscaras del mundo (32)

La bauta es la máscara más noble de Venecia. Este disfraz se compone de una capa negra, una manteleta igualmente negra, un sombrero tricornio y una máscara cortada a la altura de la boca llamada *volto* o *larva*.

La bauta no era únicamente un disfraz de Carnaval, sino una vestimenta para todas las ocasiones, «la protagonista elegante de toda aventura veneciana». Era utilizada, sin distinción, por hombres y mujeres y, gracias a su peculiar forma, permitía beber, comer, hablar y respirar manteniendo el anonimato.

El personaje histórico que popularizó esta máscara fue Giacomo Casanova, un aventurero y muchas cosas más con una vida curiosa. Su autobiografía, *Histoire de ma vie* o *Memorias de Casanova*, posee gran valor documental para la historia de las costumbres sociales de la Europa del siglo XVIII, aunque su popularidad no se debe a esto. Lo que hace famoso al personaje y a su libro es, cómo no, la erótica que desprende y que lo convierte en un icono de mujeriego conquistador, libertino y precursor del no menos «exitoso» don Juan.

Sin embargo, además de su «talento» como amante, Casanova, como todos los hombres del pos-Renacimiento, era un hombre culto con una curiosidad insaciable. Parece ser que fue seminarista, abad, aventurero, defraudador y falsificador, soldado, abogado, matemático, violinista, espía, filósofo, alquimista, diplomático, escritor y mecenas. Practicó también el esoterismo, la cábala y la masonería en la difícil época de la Inquisición. Al fin y al cabo, su vertiente de conquistador, es más leyenda que realidad porque «solo» se le cuentan algo más de ciento treinta conquistas.



BAUTA

Autor: descoñecido

Material: papel maxé

Dimensións: 12x12x14

1990, Venecia, Italia

Máscaras do mundo (32)

A bauta é a máscara máis nobre de Venecia. Este disface componse dunha capa negra, unha manteleta igualmente negra, un chapeu tricorne e unha máscara cortada á altura da boca chamada *volto* ou *larva*.

A bauta non era unicamente un disface de Carnaval, senón unha vestimenta para todas as ocasións, «a protagonista elegante de toda aventura veneciana». Era utilizada, sen distinción, por homes e mulleres e, grazas á súa peculiar forma, permitía beber, comer, falar e respirar mantendo o anonimato.

O personaxe histórico que popularizou esta máscara foi Giacomo Casanova, aventureiro e moitas cousas máis, cunha vida curiosa. A súa autobiografía, *Histoire de ma vie* ou *Memorias de Casanova*, ten un gran valor documental para a historia dos costumes sociais da Europa do século XVIII, aínda que a súa popularidade non se debe a isto. O que fai famosos o personaxe e o seu libro é, como non, a erótica que desprende, que o converte nun símbolo de mullereiro conquistador, libertino e precursor do non menos «triunfal» Don Juan Tenorio.

Con todo, ademais do seu «talento» como amante, Casanova, como todos os homes do pos-Renacemento, era un home culto cunha curiosidade insaciable. Seica foi seminarista, abade, aventureiro, defraudador e falsificador, soldado, avogado, matemático, violinista, espía, filósofo, alquimista, diplomático, escritor e mecenas. Practicou tamén o esoterismo, a cábala e a masonería na difícil época da Inquisición. Á fin, a súa vertente de conquistador é máis lenda ca realidade, porque «só» se lle contan algo máis de cento trinta conquistas.



DAY AND NIGHT

Autor: unknown

Material: papier maché

Dimensions: 29x7,5x33

1985, Vilanova i la Geltrú, Province of Barcelona, Spain

Masks of the world (35)

In Catalonia, masks and Carnival also come from a very ancient tradition. King *Carnastoltes*, born under different names, is a character associated with Judas in some towns, with the devil, with a Moor, and even with Muhammad in others. The essence of all his speeches and proclamations, with which *Carnastoltes* or Carnival is inaugurated here, is always more or less the same: “As long as my reign lasts, the poor can behave as if they were rich, the timid as the most daring of mortals, the unhappy with the arrogance of the successful... Everything is possible behind a mask.” The power of transformation is priceless, even if only for a few days.

The Carnival of Vilanova is one of the best known in Catalonia, with two hundred years of uninterrupted festive tradition. Starting on Fat Thursday, there are feasts, street parties, parades, masked and costumed balls and candy battles up until Ash Wednesday. King *Carnastoltes* is condemned to death for all his partying and excess, and his solemn funeral is celebrated. There are forty days (Lent) left until the first spring moon, which announces the celebration of Holy Week.

The Carnival of Vilanova i la Geltrú is one of the most prominent carnivalesque celebrations in Catalonia, with

documented origins dating back at least to the eighteenth century. The earliest known written reference dates from 1790, describing the presence of costumed groups and the celebrated ‘comfit wars,’ during which large quantities of sweets were thrown among participants. At the time, more than one hundred *arrobas* —approximately 1.1 metric tonnes— of comfit were used, a figure that today seems modest in comparison with the nearly 100 tonnes of sweets thrown nowadays during the *Comparsa*.

The period of greatest splendour for the Vilanova carnival occurred between 1850 and 1880, coinciding with an economic boom driven by the return of the so-called *indianos*, whose prosperity played a decisive role in the consolidation and organisation of the festivities. From the mid-nineteenth century onwards, abundant documentation is available, including programmes published in the *Diario de Villanueva y Geltrú*, which reveal a festive structure closely resembling that of the present day. During these years, numerous recreational and cultural societies also emerged, assuming responsibility for organising the Carnival.

The celebration continued with intensity until 1936, when the outbreak of the Spanish Civil War brought it to a halt. Subsequently, the Francoist regime prohibited Carnival, which survived in a latent form within private settings until its public revival in 1955, driven by local organisations. Its definitive normalisation took place between 1976 and 1981. A century ago, the *Comparsa* was held on Tuesday rather than Sunday, a shift that illustrates the adaptability of the festive calendar in ensuring the continued vitality of the celebration.



DÍA Y NOCHE

Autor: desconocido

Material: papel maché

Dimensiones: 29x7,5x33

1985, Vilanova i la Geltrú, Barcelona, España

Máscaras del mundo (35)

En Cataluña, también la máscara y el Carnaval provienen de una antiquísima tradición. El *Carnestoltes*, nacido con diferentes nombres, en algunos pueblos se asocia con Judas, en otros con el demonio, con un moro e, incluso, con Mahoma. La esencia de todos los discursos y bandos al inicio del *Carnestoltes*, con los que aquí se inaugura el Carnaval, es siempre, más o menos, la misma: «Mientras dure mi reinado, el pobre podrá comportarse como si fuera rico, el tímido como el más osado de los mortales, el infeliz con la arrogancia de los triunfadores... Todo es posible detrás de una máscara». Es impagable el poder de transformación, aunque solo sea por unos pocos días.

El Carnaval de Vilanova es uno de los más conocidos de Cataluña, con doscientos años de tradición festiva ininterrumpida. Desde el Jueves Lardero se suceden las comilonas, las rúas, las comparsas, los bailes de máscaras y disfraces y la batalla de caramelos hasta llegar al Miércoles de Ceniza. El rey *Carnestoltes* morirá harto de tanta comida, juerga y excesos, y se organizan entonces sus solemnes funerales. Cuarenta días (la Cuaresma) nos separan de la primera luna de primavera que marca la celebración de la Semana Santa.

El Carnaval de Vilanova i la Geltrú es una de las celebraciones carnavalescas más destacadas de Cataluña, con unos orígenes documentados que se remontan, al menos, al siglo XVIII. La primera referencia escrita conocida data de 1790, cuando se describe la existencia de cuadrillas disfrazadas y las célebres «guerras de confites», en las que se lanzaban grandes cantidades de dulces entre los participantes. En aquella época, se llegaban a emplear más de cien arrobas de confites —alrededor de 1,1 toneladas—, una cifra que, en comparación con la actualidad, resulta modesta frente a las cerca de cien toneladas de caramelos que se arrojan hoy durante la Comparsa.

El periodo de mayor esplendor del Carnaval *vilanoví* se sitúa entre 1850 y 1880, coincidiendo con el auge económico derivado del retorno de los llamados «indianos», cuya prosperidad influyó decisivamente en la consolidación y organización de la fiesta. Desde mediados del siglo XIX se dispone de abundante documentación, como los programas publicados en el *Diario de Villanueva y Geltrú*, que muestran una estructura festiva muy similar a la actual. En estos años también surgieron numerosas sociedades recreativas y culturales que asumieron la organización del Carnaval.

La celebración se mantuvo con intensidad hasta 1936, cuando la Guerra Civil provocó su interrupción. Posteriormente, el régimen franquista prohibió el Carnaval, que subsistió de forma latente en ámbitos privados hasta su recuperación pública en 1955, impulsada por entidades locales. La normalización definitiva tuvo lugar entre 1976 y 1981. Hace un siglo la Comparsa se celebraba el Martes y no el Domingo, lo que evidencia la evolución del calendario festivo para conservar todo su vigor.



DÍA E NOITE

Autor: descoñecido

Material: papel maxé

Dimensións: 29x7,5x33

1985, Vilanova i la Geltrú, Barcelona, España

Máscaras do mundo (35)

En Cataluña, tamén a máscara e o Carnaval proveñen dunha antiquísima tradición. O Carnestoltes, nado con diferentes nomes, nalgunhas vilas asóciase con Xudas, noutras co demo, cun mouro e mesmo con Mahoma. A esencia de todos os discursos e bandos ao comezo do Carnestoltes, cos que aquí se inaugura o Carnaval, é sempre, máis ou menos, a mesma: «Mentres dure o meu reinado, o pobre poderase comportar coma se fose rico, o tímido coma o máis ousado dos mortais, o infeliz coa arrogancia dos triunfadores... Todo é posible detrás dunha máscara». É impagable o poder de transformación, aínda que só sexa durante uns poucos días.

O Carnaval de Vilanova é un dos máis coñecidos de Cataluña, con douscentos anos de tradición festiva ininterrompida. Desde o Xoves Lardeiro sucédense as enchenches, as *rues*, as comparsas, os bailes de máscaras e disfraces e a batalla de caramelos ata chegar ao Mércores de Cinza. O rei Carnestoltes morrerá farto de tanta comida, esmorga e excesos, e organízanse entón os seus solemnes funerais. Corenta días (a Coresma) sepáranos da primeira lúa de primavera que marca a celebración da Semana Santa.

O Carnaval de Vilanova i la Geltrú é unha das celebracións carnavalescas máis destacadas de Cataluña, cunhas orixes documentadas que se remontan, polo menos, ao século XVIII. A primeira referencia escrita coñecida data de 1790, cando se describe a existencia de cuadrillas disfrazadas e as célebres «guerras de confeitos», nas que se lanzaban grandes cantidades de doces entre os participantes. Naquela época chegábanse a empregar máis de cen arrobas de confeitos —arredor de 1,1 toneladas—, unha cifra que, en comparación coa actualidade, resulta modesta fronte ás preto de cen toneladas de caramelos que se lanzan hoxe durante a Comparsa.

O período de maior esplendor do Carnaval vilanovino sitúase entre 1850 e 1880, coincidindo co auxe económico derivado do retorno dos chamados «indianos», cuxa prosperidade influíu decisivamente na consolidación e organización da festa. Desde mediados do século XIX dispónse de abundante documentación, como os programas publicados no *Diario de Villanueva y Geltrú*, que mostran unha estrutura festiva moi similar á actual. Nestes anos tamén xurdiron numerosas sociedades recreativas e culturais que asumiron a organización do Carnaval.

A celebración mantívose con intensidade ata 1936, cando a Guerra Civil provocou a súa interrupción. Posteriormente, o réxime franquista prohibiu o Carnaval, que subsistiu de forma latente en ámbitos privados ata a súa recuperación pública en 1955, impulsada por entidades locais. A normalización definitiva tivo lugar entre 1976 e 1981. Hai un século a Comparsa celebrábase o martes e non o domingo, o que evidencia a evolución do calendario festivo para conservar todo o seu vigor.



VENETIAN DOMINO MASK

Author: Kartaruga Workshop

Material: *cartapesta* (papier maché) and glass beads

Dimensions: 18x10x11

Late 20th century, Venice, Italy

Masks of the world (37)

Many historical documents indicate that it was in Venice where the Carnival as we know it today was officially born. Since the 13th century, the Venetian Carnival has evolved to become a unique version in the world, always maintaining a civil character without a hint of religiosity.

Its main attraction is that it preserves intact a 17th century baroque and luxurious aesthetic. The decorated masks and domino masks and the elegant period garments fill the city. During these dates it is possible to lose oneself in the mysterious atmosphere that is created and, above all, to let oneself be carried away sheltered under anonymity.

In 1797 Napoleon banned Venetian Carnival because he feared that the use of masks and the lack of control during those days would be used to conspire against him. The celebration would not fully recover until the 20th century, when in 1979 it acquired its status as an official holiday. Although it currently lasts ten days and serves as a prelude to Lent, during the 18th century, when it was at its peak, the celebration lasted up to six months, from October to the first days of March.

The streets and canals of Venice are packed during the ten days of Carnival and parties or parades spring up on every corner, but there is another, much more exclusive side to the celebration: the palaces and ballrooms in the islands, which celebrate, during those days, luxurious and exclusive parties.



ANTIFAZ VENECIANO

Autor: Taller Karta Ruga

Material: *cartapesta* y abalorios

Dimensiones: 18x10x11

Finales siglo xx, Venecia, Italia

Máscaras del mundo (37)

Muchos documentos históricos apuntan a que fue en Venecia donde el Carnaval nació de manera oficial tal como lo conocemos hoy en día. Desde el siglo xiii, el Carnaval veneciano ha ido evolucionando hasta convertirse en una versión única en todo el mundo, conservando siempre un carácter civil sin asomo de religiosidad.

Su principal atractivo es que conserva intacta una estética barroca y lujosa del siglo xviii. Los antifaces y máscaras decoradas y las elegantes vestimentas de época llenan la ciudad durante unas fechas en las que es posible perderse en la misteriosa atmósfera que genera y, sobre todo, dejarse llevar al amparo del anonimato.

En 1797 Napoleón prohibió el Carnaval de Venecia debido a que temía que se aprovechara el uso de las máscaras y el descontrol de esos días para conspirar contra él. La celebración no volvería a recuperarse plenamente hasta el siglo xx, cuando, en 1979, adquirió su carácter de fiesta oficial.

Aunque actualmente tiene una duración de diez días y sirve como preludio a la Cuaresma, durante el siglo xviii, momento de su apogeo, la celebración duraba hasta seis meses, desde octubre hasta los primeros días de marzo.

Las calles y canales venecianos están a rebosar durante los diez días de Carnaval y las fiestas o desfiles surgen en cada esquina, pero existe otra cara mucho más exclusiva de la celebración: los palacetes y salones de baile de las islas, que celebran, durante esos días, fiestas lujosas y exclusivas.



ANTEFACE VENECIANO

Autor: Taller Karta Ruga

Material: *cartapesta* e abelorios
Dimensións: 18x10x11
Finais do século xx, Venecia, Italia
Máscaras do mundo (37)

Moitos documentos históricos sinalan que foi en Venecia onde naceu o Carnaval de maneira oficial tal e como o coñecemos hoxe en día. Desde o século XIII, o Carnaval veneciano foi evolucionando ata converterse nunha versión única en todo o mundo, conservando sempre un carácter civil sen asomo de relixiosidade.

O seu principal atractivo é que conserva intacta unha estética barroca e luxosa do século XVII. Os antifaces e máscaras decoradas e as elegantes vestimentas de época enchen a cidade durante unhas datas nas que é posible perderse na misteriosa atmosfera que crea e, sobre todo, deixarse levar, ao abeiro do anonimato.

En 1797 Napoleón prohibiu o Carnaval de Venecia porque temía que se aproveitase o uso das máscaras e o descontrol deses días para conspirar contra el. A celebración non se volvería recuperar plenamente ata o século XX, cando, en 1979, adquiriu o seu carácter de festa oficial.

Aínda que actualmente ten unha duración de dez días e serve como preludio da Coresma, durante o século XVIII, no momento do seu apoxeo, a celebración duraba ata seis meses, desde outubro ata os primeiros días de marzo.

As rúas e canais venecianos están ateigados durante os dez días do Carnaval, e xorden festas ou desfiles en cada esquina, pero existe outra cara moito máis exclusiva da celebración: os palacetes e salóns de baile das illas, que celebran durante eses días festas luxosas e exclusivas.



CAT

Author: Agostino Dessì (Alice's Masks Studio)

Material: papier maché
Dimensions: 18,5x10x19
2001, Florence, Italy
Masks of the world (40)

Due to the worldwide relevance acquired by the Carnival of Venice and its *mascherari* workshops, as well as the *Commedia dell'Arte*, extraordinary mask makers can be found throughout Italy, despite the challenge to make a living from this craft.

Masks are a difficult art, which fits between painting and sculpture. But it is an art of a subtlety beyond all norms and even understanding. It is said that the most expressive part of a person is their eyes. That is the only thing that a mask does not hide incognito. Your personality is a mask, representing “something” with your eyes. In *volto* masks, the wearer also lends his mouth to the mask or the mask its face to the wearer. Yes, it is all very, very subtle.

Supposedly, at a Carnival, one chooses a mask that represents, in one way or another, to a large or small extent, a figure or something one feels identified with, or what one considers oneself to be or would like to be. In this case, the cat is popularly identified as a hunter, independent, nocturnal, unpredictable, and also cuddly, but with claws. For this reason, this feline is an attractive personality for Carnival, which is also chaotically festive, with or without nocturnality, and always with malice, viciousness and disguise. Cat and Carnival combine perfectly.



GATO/A

Autor: Taller Alice, Prof. Agostino Dessi

Material: papel maché
Dimensiones: 18,5x10x19
2001, Florencia, Italia
Máscaras del mundo (40)

La relevancia mundial adquirida por el Carnaval de Venecia y sus talleres de *mascherari*, así como la *Commedia dell'Arte*, hacen que en toda Italia se puedan encontrar extraordinarios artesanos de la máscara a pesar de lo difícil que es vivir de ello.

La máscara es un arte difícil, que tiene acomodo entre la pintura y la escultura. Pero es un arte de una sutilidad fuera de toda norma e incluso comprensión. Se dice que lo más expresivo de una persona son sus ojos. Eso es lo único que una máscara no reviste de incógnito. Tu personalidad es una máscara, representando «algo» con tus ojos. En las máscaras *volto*, también el portador presta su boca a la máscara o la máscara su cara al portador. Sí, es todo muy, muy sutil.

Supuestamente, en un Carnaval se elige una máscara que representan, de una forma u otra, en mayor o menor medida, una figura o algo con lo que uno se siente identificado o con lo que considera que es o le gustaría ser. En este caso, el gato está popularmente identificado como cazador, independiente, nocturno, imprevisible y también mimoso, pero con garras. Por ello, este felino es una atractiva personalidad para el Carnaval, que, igualmente, es caóticamente fiestero, con y sin nocturnidad, y siempre con alevosía, ensañamiento y disfraz. El gato o la gata y el Carnaval combinan perfectamente.



GATO/A

Autor: Taller Alice, Prof. Agostino Dessi

Material: papel maxé

Dimensións: 18,5x10x19

2001, Florencia, Italia

Máscaras do mundo (40)

A relevancia mundial que cobraron o Carnaval de Venecia e os seus talleres de *mascherari*, así coma a *Commedia dell'Arte*, fan que en toda Italia se poidan atopar extraordinarios artesáns da máscara malia o difícil que é vivir disto.

A da máscara é unha arte complexa, que atopa acomo do entre a pintura e a escultura. Pero é unha arte dunha sutileza fóra de toda norma e mesmo comprensión. Dise que o máis expresivo dunha persoa son os ollos. Iso é o único que unha máscara non reviste de incógnito. A túa personalidade é unha máscara, e representa «algo» cos teus ollos. Nas máscaras *volto*, tamén o portador lle presta a súa boca á máscara, ou a máscara a súa cara ao portador. Si, é todo moi, moi sutil.

Supostamente, nun Carnaval escóllese unha máscara que representa, dunha forma ou outra, en maior ou menos medida, unha figura ou algo co que un se sente identificado ou que considera que é ou lle gustaría ser. Neste caso, o gato está popularmente identificado como cazador, independente, nocturno, imprevisible e tamén mequeiro, pero con garras. Por iso, este felino é unha atractiva personalidade para o Carnaval, que tamén é caoticamente festivo, con e sen nocturnidade e sempre con aleivosía, asañoamento e disface. O gato ou gata e o Carnaval combinan á perfección.



JOLLY

Author: Flavio Gervasutti

Material: papier maché
Dimensions: 28x18x27
1990, Venice, Italy
Masks of the world (9)

Between the 16th and 18th centuries, a form of theatre developed in Italy in which mask types were the protagonists. It was called *La Commedia dell'arte*, and was performed by actors specialising in one of the character archetypes that are part of the plots of all these *commedia* sketches: Arlecchino, Polichinela, Pantalone, il Dottore, Zanni, etc.

These artists did not act according to well-defined plots but rather improvised scripts that followed the basic characteristics of the archetype. The masks of this type of theatre are normally simple and not very ostentatious, all cut at the mouth so that actors can speak. This is not the case with this fine piece, more artistic than utilitarian and more carnival-like than theatrical.

Arlecchino, the Harlequin, is one of the most emblematic characters of the *Commedia dell'arte*. He represents one of the *zanni*: a poor servant, and above all a perpetually hungry one. This condition shapes his cunning, resourceful, and scheming personality. He acts as a mediator between masters and servants and pursues the maid Colombina — companion to the servants, temptation and lure for the wealthy, and confidante of her mistress. Arlecchino is characterised by his checkered costume, adorned with multicoloured lozenges. In its earliest form, the outfit con-

sisted of patched rags that alluded to his humble status, later evolving into the geometric pattern, so identifiable today. While *jester* is a general term for the medieval court fool who satirised the powerful, Arlecchino is a specific character of Italian *Commedia dell'arte*. Both, however, share roots in grotesque humour, making Arlecchino a theatrical and stereotyped form of the jester.

Arlecchino has left a lasting imprint on a wide range of cultural expressions. His eccentric aesthetic influenced the Belle Époque and the avant-gardes, appearing in the work of artists such as Pettoruti, Béraud, Dalí, and Picasso, and even inspiring the names of colourful prints and desserts. He is also an iconic carnival figure, particularly in Venice, where his costumes often incorporate confetti and flour. In modern popular culture, his playful and chaotic spirit served as inspiration for the Joker, the iconic villain of the Batman universe. In theatre and dance, Arlecchino remains an enduring archetype, combining comic and dramatic elements and exploring the perennial duality between joy and melancholy.

Classically made of leather and black in colour, its lightness facilitated the character's nimbleness on stage. Distinctive features include an upturned or rounded nose and facial traits that evoke feline qualities associated with agility and cunning. Some models incorporate a frontal protuberance, a symbolic remnant of origins linked to horned, diabolical figures —specifically the medieval demon Hellequin. Within the context of the Carnival of Venice, the Arlecchino mask takes on a more ornamental character: it is often made of papier maché and decorated with multicoloured lozenges, cheerful bells, and gilded details, emphasising its festive and spectacular dimension. Jolly embodies this sense of joy.



JOLLY

Autor: Flavio Gervasutti

Material: papel maché
Dimensiones: 28x18x27
1990, Venecia, Italia
Máscaras del mundo (9)

Entre los siglos ^{xvi} y ^{xviii} se desarrolló en Italia una forma de espectáculo que tuvo de protagonistas a las máscaras. Se denominó La *Commedia dell'Arte*, y estaba interpretada por actores especializados en uno u otro de los personajes que forman parte de los argumentos de todas estas obras: Arlequín, Polichinella, Pantalón, il Doctore, Zanni, etc.

Estos artistas no actuaban de acuerdo con argumentos bien definidos, sino con guiones que desarrollaban improvisando, siempre siguiendo unas características básicas del personaje. Las máscaras de este tipo de teatro son, normalmente, sencillas y poco vistosas, todas cortadas a la altura de la boca con el fin de permitir hablar a los actores. No es el caso de esta fina pieza, más artística que utilitaria y más carnalera que teatral.

Arlecchino es uno de los personajes más emblemáticos de la *Commedia dell'Arte*. Representa a uno de los *zanni*, un sirviente pobre y, sobre todo, hambriento. Esto condiciona su personalidad astuta e intrigante. Actúa como mediador entre los amos y pretende a la criada Colombina, compañera de los sirvientes, tentación y señuelo para los ricos, confidente de las amas. Arlequín se caracteriza por su indumentaria decorada con rombos multicolores. En sus orígenes, el traje estaba compuesto por harapos

remendados que aludían a su condición humilde, y evolucionó hasta convertirse en el actual estampado geométrico. Si «bufón» es un término general para un cómico cortesano medieval que satirizaba a los poderosos, Arlequín es un personaje específico de la *Commedia dell'Arte* italiana, aunque ambos comparten raíces en la diversión grotesca, por lo que el segundo es un tipo de bufón estereotipado y teatral.

Arlequín ha dejado una huella perdurable en distintas manifestaciones culturales. Su estética excéntrica marcó la Belle Époque y las vanguardias, reflejándose en pinturas de artistas como Pettoruti, Béraud, Dalí o Picasso e inspirando incluso nombres de tejidos y postres coloridos. Es también un personaje emblemático de diversos carnavales, especialmente del de Venecia, donde sus disfraces a menudo incluyen confeti y harina. En la cultura moderna, su espíritu bromista y caótico sirvió de inspiración para el Joker, el icónico villano de Batman. En teatro y danza, sigue siendo un arquetipo que combina lo cómico y lo dramático, explorando la eterna dualidad entre alegría y tristeza.

Clásicamente elaborada en cuero y de color negro, su ligereza favorecía la movilidad escénica del personaje. Entre sus rasgos distintivos destacan la nariz respingona o redondeada y unas facciones que evocan cualidades felinas asociadas a la agilidad y la astucia. Algunos modelos incorporan una protuberancia frontal, vestigio simbólico de sus orígenes vinculados a figuras diabólicas cornudas —demonio medieval Hellequin—. En el contexto del Carnaval de Venecia, la máscara de Arlequín adquiere un carácter más ornamental: suele fabricarse en papel maché y decorarse con rombos polícromos, alegres cascabeles y detalles dorados, enfatizando su dimensión festiva y espectacular. Jolly representa esta alegría.



JOLLY

Autor: Flavio Gervasutti

Material: papel maxé

Dimensións: 28x18x27

1990, Venecia, Italia

Máscaras do mundo (9)

Entre os séculos *xvi* e *xviii* desenvolveuse en Italia unha forma de espectáculo que tivo como protagonistas as máscaras. Denomínase *Commedia dell'Arte*, e interpretábana actores especializados nun ou noutro dos personaxes que forman parte dos argumentos de todas estas obras: Arlequín, Polichinela, Pantalone, il Dottore, Zanni etc.

Estes artistas non actuaban de acordo con argumentos ben definidos, senón con guións que desenvolvían improvisando, sempre seguindo unhas características básicas do personaxe. As máscaras deste tipo de teatro son, normalmente, sinxelas e pouco vistosas, todas cortadas á altura da boca co fin de permitirlles falar aos actores. Non é o caso desta fina peza, máis artística ca utilitaria e máis carnavalesca ca teatral.

Arlecchino é un dos personaxes máis emblemáticos da *Commedia dell'Arte*. Representa un dos *zanni*, un servente pobre e, sobre todo, famento. Isto condiciona a súa personalidade astuta e intrigante. Actúa como mediador entre os amos e pretende a criada Colombina, compañeira dos serventes, tentación e engado para os ricos, confidente das amas. Arlequín caracterízase pola súa indumentaria decorada con rombos multicolores. Nas súas orixes, o traxe estaba composto por farrapos remendados

que aludían á súa condición humilde, e evolucionou ata converterse no actual estampado xeométrico. Mentres «bufón» é un termo xeral para un cómico cortesán medieval que satirizaba os poderosos, Arlequín é un personaxe específico da *Commedia dell'Arte* italiana, aínda que ambos os dous comparten raíces na diversión grotesca, polo que o segundo é un tipo de bufón estereotipado e teatral.

Arlequín deixou unha pegada perdurable en distintas manifestacións culturais. A súa estética excéntrica marcou a *Belle Époque* e as vangardas, reflectíndose en pinturas de artistas como Pettoruti, Béraud, Dalí ou Picasso e inspirando mesmo nomes de tecidos e doces coloridos. É tamén un personaxe emblemático de diversos carnavais, especialmente o de Venecia, onde os disfraces inclúen a miúdo confeti e fariña. Na cultura moderna, o seu espírito algareiro e caótico serviu de inspiración para o Joker, o icónico vilán de Batman. En teatro e danza, segue sendo un arquetipo que combina o cómico e o dramático, explorando a eterna dualidade entre alegría e tristeza.

Clasicamente elaborada en coiro e de cor negra, a súa lixeireza favorecía a mobilidade escénica do personaxe. Entre os seus trazos distintivos destacan o nariz recachado ou redondeado e unhas faccións que evocan características felinas asociadas á axilidade e a astucia. Algúns modelos incorporan unha protuberancia frontal, vestixio simbólico das súas orixes vinculadas a figuras diabólicas cornudas —demo medieval Hellequin—. No contexto do Carnaval de Venecia, a máscara de Arlequín adquire un carácter máis ornamental: adoita fabricarse en papel maxé e decorarse con rombos policromos, alegres axóuxeres e detalles dourados, para destacar a súa dimensión festiva e espectacular. Jolly representa esta alegría.



PIERROT

Author: Unknown

Material: Papier maché
Dimensions: 14x 9x 22
1990, Venice, Italy
Masks of the World (34)

Maschere—masks—were tools adopted by actors to embody the characteristic and archetypal figures of the *Commedia dell'arte*. Drawn from literary tradition but reshaped with a popular, colorful, and often dialectal spirit, these characters include miserly old men, young lovers, cunning servants, and quick-witted maids. The mask functions as an archetype, and each character reveals their nature through their speech—pompous for the elderly and pedantic, coarse or dialectal for servants, refined for lovers— as well as through costume, gesture, and ultimately, the social class they represent.

Broadly speaking, the characters of the *Commedia dell'arte* fall into two groups: the ridiculous or grotesque figures —*zanni*, servants— akin to jesters, and the more serious figures: the old men or *vecchi*, Pantalone, the Captain, the Doctor, and the lovers or *innamorati*. The former generally represent the lower classes or the bourgeoisie; the latter embody the aristocracy. The *zanni* typically appear in pairs: one clever and skilled in plotting on behalf of his master, the other foolish. These clever servants, or harlequins, wear wide white trousers and a loose blouse with a prominent ruff. Burattino, Pedrolino, Sganarelle, and Mezzetino belong to this lineage, from which the

French characters Mezzetin, Pierrot, and Scaramouche, as well as the English Punch, later evolved.

The French Pierrot originated from Pedrolino, a figure of the Italian *Commedia*, and underwent a profound transformation before becoming an icon of 19th-century French pantomime, especially through the work of the mime Jean-Gaspard Debureau. In his 16th-century beginnings, Pedrolino was a young and naïve *zanni*. He was honest, gentle, and clumsy and, like the later Pierrot, performed without a mask, his face painted white. By the late 17th century, the character had reached France with the Italian troupes performing in Paris, joined the *Comédie Italienne*, and gradually developed distinct traits within the French theatrical context.

Debureau reimagined Pierrot as a melancholic clown marked by emotional fragility and frequent romantic misfortune, especially his unrequited love for Columbine, who often favored Harlequin. Through this French reinterpretation Pierrot became enshrined as a symbol of impossible love and quiet sorrow concealed beneath a comic exterior. This image has endured across artistic expressions, this mask among them.



PIERROT

Autor: desconocido

Material: papel maché

Dimensiones: 14x9x22

1990, Venecia, Italia

Máscaras del mundo (34)

Las *maschere* son una añadidura que utilizan los actores para interpretar a personajes característicos y prototípicos de la *Commedia dell'Arte*. Esta los adopta de obras literarias y les da un aire popular, colorista y dialectal: viejos avaros, jóvenes enamorados, criados pícaros y criadas avispadas. La máscara es un arquetipo y los personajes se muestran tal y como son por su forma de hablar —engolada si se trata de los viejos y pedantes, dialectal y obscena si se trata de los sirvientes, elegante si hablan los enamorados y enamoradas—, por su indumentaria, por su gestualidad y, en definitiva, por la clase social a la que representan.

En general, los personajes de la *Commedia dell'Arte* se pueden agrupar en personajes ridículos o grotescos —los *zanni* y las criadas— en línea con los bufones, o en personajes serios —los viejos, Pantalón, el Capitán, el Doctor y los enamorados y enamoradas—. Los primeros, en su mayoría, representan a las clases bajas o a los burgueses, mientras que los segundos personifican a aristócratas.

Los *zanni* operan en parejas en las que uno es astuto y maneja bien las intrigas en favor de su amo y el otro es un necio. Estos criados astutos, o arlequines, llevan unos pantalones blancos holgados y una blusa ancha con una

notable gorguera. Burattino, Pedrolino, Sganarelle y Mezzetino son arlequines, y de ellos se derivarán Mezzetin, Pierrot y Scaramouche en Francia y Punch en Inglaterra.

El personaje francés de Pierrot tiene su origen en Pedrolino, figura de la *Commedia dell'Arte* italiana, y experimentó una profunda transformación hasta consolidarse como un icono de la pantomima francesa en el siglo XIX, especialmente gracias al mimo Jean-Gaspard Debureau. En sus orígenes (siglo XVI), Pedrolino era un *zanni* joven e ingenuo, honesto, amable y torpe, y, al igual que el posterior Pierrot, actuaba sin máscara, con el rostro maquillado de blanco. Hacia finales del siglo XVII, el personaje llegó a Francia junto con las compañías italianas que actuaban en París, donde se integró en la *Comédie Italienne* y comenzó a adquirir rasgos propios dentro del contexto escénico francés.

Debureau transformó a Pierrot en un payaso triste, marcado por la fragilidad emocional y, con frecuencia, por la desgracia amorosa, especialmente en su relación no correspondida con Colombina, quien solía preferir a Arlequín. Gracias a esta reinterpretación francesa, Pierrot quedó consagrado como símbolo del amor imposible y de la tristeza velada por la apariencia cómica. Esta imagen se ha fijado y perdurado en numerosas manifestaciones artísticas. Esta máscara es una de ellas.



PIERROT

Autor: descoñecido

Material: papel maxé

Dimensións: 14x9x22

1990, Venecia, Italia

Máscaras do mundo (34)

As *maschere* son un engadido que utilizan os actores para interpretar personaxes característicos e prototípicos da *Commedia dell'Arte*. Esta adóptaos de obras literarias e dálles un aire popular, colorista e dialectal: vellos avaros, mozos namorados, criados pícaros e criadas arteiras. A máscara é un arquetipo e os personaxes móstranse tal e como son pola súa forma de falar —afectada se se trata dos vellos e pedantes, dialectal e obscena se se trata dos serventes, elegante se falan os namorados e namoradas—, pola súa indumentaria, pola súa xestualidade e, en definitiva, pola clase social que representan.

En xeral, os personaxes da *Commedia dell'Arte* pódense agrupar en personaxes ridículos ou grotescos —os *zanni* e as criadas—, en liña cos bufóns, ou personaxes serios —os vellos, Pantalón, o Capitán, o Doutor e os namorados e namoradas—. Os primeiros, na súa maioría, representan as clases baixas ou os burgueses, mentres que os segundos personifican os aristócratas.

Os *zanni* operan en parellas nas que un é astuto e manexa ben as intrigas en favor do seu amo e o outro é un necio. Estes criados astutos, ou arlequíns, levan uns pantalóns brancos frouxos e unha blusa ancha cunha notable gor-

gueira. Burattino, Pedrolino, Sganarelle e Mezzetino son arlequíns, e deles derivarán Mezzetin, Pierrot e Scaramouche en Francia e Punch en Inglaterra.

O personaxe francés de Pierrot ten a súa orixe en Pedrolino, figura da *Commedia dell'Arte* italiana, e experimentou unha profunda transformación ata consolidarse como unha icona da pantomima francesa no século XIX, especialmente grazas ao mimo Jean-Gaspard Debureau. Nas súas orixes (século XVI), Pedrolino era un *zanni* novo e inxenuo, honesto, amable e torpe, e, igual ca o posterior Pierrot, actuaba sen máscara, co rostro maquillado de branco. Cara a finais do século XVII, o personaxe chegou a Francia xunto coas compañías italianas que actuaban en París, onde se integrou na *Comédie Italienne* e comezou a adquirir trazos propios dentro do contexto escénico francés.

Debureau transformou a Pierrot nun pallaso triste, marcado pola fragilidade emocional e, con frecuencia, pola desgraza amorosa, especialmente na súa relación non correspondida con Colombina, quen adoitaba preferir a Arlequín. Grazas a esta reinterpretación francesa, Pierrot quedou consagrado como símbolo do amor imposible e da tristeza velada pola aparencia cómica. Esta imaxe plasmouse e perdurou en numerosas manifestacións artísticas. Esta máscara é unha delas.



III.

Masks for Christmas and Holy Week performances

Máscaras para representaciones de Navidad y Semana Santa

Máscaras para as representacións de Nadal e Semana Santa

DIMONI

Author: Ventura & Hosta Studio

Material: papier maché

Dimensions: 19x11x29

1998, Navata, Province of Girona, Spain

Masks of the world (21)

This piece is used in *Els Pastorets*, a typical Christmas play performed in many towns in Catalonia. The plot revolves around the birth of Jesus in the midst of a fight between Good and Evil.

Els pastorets have their origins in medieval performances that were held inside churches on December 25, Christmas Day, and especially during the *Matiners* mass that would later become the *Missa del Gall*. The first texts in Catalan for this type of theatre are from the 15th century, although it does not gain strength until the end of the 19th century, with the publication of Miquel Saurina's *Los Pastorets de Betlem, o sia, lo naixement de Nostre Senyor Jesucrist* (1887) and Federic Soler 'Pitarra's *El bressol de Jesús, o, En Garrofa i en Pallanga* (1901).

There is evidence of non-liturgical performances of this work in noble houses at the end of the 18th century and beginning of the 19th century. Nowadays they are performed in social centres, parishes, casinos and theatres throughout Catalonia, a true source of Catalan theatre today.

Performances of *Els Pastorets* are structured around three interrelated narrative axes that combine religious and sociocultural dimensions. First, the evangelical account of the Nativity unfolds, from the Annunciation and the marriage of Joseph and Mary to the birth of Jesus in Bethlehem, forming the central thread that provides biblical legitimacy and doctrinal grounding to the play. Secondly, the confrontation between angels and demons is introduced, adding a moral and spiritual dimension as well as dramatic dynamism based on the struggle between good and evil. Finally, comic and costumbrista episodes centred on the shepherds are incorporated. Their presence not only provides humour but also reproduces popular traditions and everyday rural life, establishing a dialogue between religious solemnity and popular culture. This tripartite structure renders *Els Pastorets* a complex theatrical work that integrates moral instruction, dramatic spectacle, and social observation within a single performance.



DIMONI

Autor: Taller Ventura & Hosta

Material: papel maché
Dimensiones: 19x11x29
1998, Navata, Girona, España
Máscaras del mundo (21)

Esta pieza se utiliza en *Els pastorets*, una obra teatral típica de la Navidad representada en muchas localidades de Cataluña. El argumento gira alrededor del nacimiento de Jesús en medio de una lucha del bien contra el mal.

Els pastorets tiene su origen en las representaciones medievales que se celebraban en el interior de las iglesias el 25 de diciembre, día de Navidad y, sobre todo, durante la misa de *Matiners* que, más tarde, se convertiría en la *Missa del Gall*. Los primeros textos en catalán de este tipo de teatro son del siglo xv, aunque no es hasta finales del xix, con la publicación de la obra de Miquel Saurina *Los pastorets de Betlem, o sia, lo naixement de Nostre Senyor Jesucrist* (1887) y la de Frederic Soler, «Pitarra», *El bressol de Jesús o En Garrofa i en Pallanga* (1901) cuando la representación vuelve a tomar fuerza.

A finales del siglo xviii y principios del xix ya hay noticias de las representaciones de esta obra en la casa de los nobles, desligadas de la liturgia, y hoy se representan en centros sociales, parroquiales, casinos y teatros de toda Cataluña habiéndose convertido en una verdadera cante-
ra del teatro catalán.

Las representaciones de *Els Pastorets* se estructuran en torno a tres ejes narrativos interrelacionados, que combinan dimensiones religiosas y socioculturales. En primer lugar, se desarrolla el relato evangélico de la Navidad, desde la Anunciación y la boda de José y María hasta el nacimiento de Jesús en Belén, constituyendo el hilo central que aporta legitimidad y fundamento bíblico a la obra. En segundo término, se presenta la confrontación entre ángeles y demonios, que introduce un componente moral y espiritual, así como un dinamismo dramático basado en la lucha entre el bien y el mal. Finalmente, se incluyen episodios de carácter cómico y costumbrista centrados en los pastores, cuya presencia no solo proporciona humor, sino que también refleja tradiciones populares y la vida cotidiana del pueblo, estableciendo un diálogo entre la solemnidad religiosa y la cultura popular. Esta articulación tripartita convierte a *Els Pastorets* en un texto teatral complejo, capaz de integrar enseñanza moral, espectáculo dramático y observación social en una misma representación.



DIMONI

Autor: Taller Ventura & Hosta

Material: papel maxé
Dimensións: 19x11x29
1998, Navata, Xirona, España
Máscaras do mundo (21)

Esta peza utilízase en *Els pastorets*, unha obra teatral típica do Nadal, representada en moitas localidades de Cataluña. O argumento xira arredor do nacemento de Xesús no medio dunha loita do ben contra o mal.

Els pastorets ten a súa orixe nas representacións medievas que se celebraban no interior das igrexas o 25 de decembro, día de Nadal e, sobre todo, durante a misa de *Matiners*, que máis tarde se convertería na *Missa del Gall*. Os primeiros textos en catalán deste tipo de teatro son do século xv, aínda que non é ata finais do xix, coa publicación da obra de Miquel Saurina *Los pastorets de Betlem, o sia, lo naixement de Nostre Senyor Jesucrist* (1887) e a de Frederic Soler, «Pitarra», *El bressol de Jesús o En Garrofa i en Pallanga* (1901), cando a representación volve cobrar forza.

A finais do século xviii e comezos do xix xa hai noticias das representacións desta obra nas casas dos nobres, desligadas da liturxia, e hoxe represéntase en centros sociais e parroquiais, casinos e teatros de toda Cataluña, constituíndo así unha verdadeira canteira do teatro catalán.

As representacións de *Els Pastorets* estrutúranse en torno a tres eixos narrativos interrelacionados, que combinan dimensións relixiosas e socioculturais. En primeiro lugar, desenvólvese o relato evanxélico do Nadal, desde a anunciación e a voda de Xosé e María ata o nacemento de Xesús en Belén, constituíndo o fío central que lle confire á obra lexitimidade e fundamento bíblico. En segundo termo, preséntase a confrontación entre anxos e demos, que introduce unha compoñente moral e espiritual, así como un dinamismo dramático baseado na loita entre o ben e o mal. Finalmente, inclúense episodios de carácter cómico e costumista centrados nos pastores, cuxa presenza non só proporciona humor, senón que tamén reflicte tradicións populares e a vida cotiá da vila, establecendo un diálogo entre a solemnidade relixiosa e a cultura popular. Esta articulación tripartita converte *Els Pastorets* nun texto teatral complexo, capaz de integrar ensino moral, espectáculo dramático e observación social nunha mesma representación.



LUCIFER

Author: Xavi Badia. La Gárgola Workshop

Material: papier maché

Dimensions: 23x12x29

2022, Cervera, Province of Lleida, España

Masks of the world (114)

La Passió de Cervera is a historical reconstruction of the medieval *Misterio de la Pasión* that was performed from 1477 to 1545, when performances in churches were banned, in the parish of Santa María de Cervera and which is based on an original text from 1534. This work has been performed since 2016 as a historical recovery that is an important part of the cultural identity of the town.

In this work, the characters appear and disappear through the *boca de l'infern* or mouth of hell located at the foot of the church of Santa María, in the west, as is required in Christian symbolism. Usually, the resurrection of Christ is represented in the passions, but, in this one, the text that inspired it refers to the arrival of Christ to limbo, while his body is still on the cross. Lucifer remains chained by order of Christ, the mouth of hell opens and Adam and Eve and all the souls of the righteous come out awaiting the redemption of humanity as well as the souls of the unbaptized who die in infancy. Then they all ascend to Heaven, where the angelic guardians or cherubim, as well as Elijah and Enoch, await them. Jesus will ascend to paradise and sit at the right hand of the Father.

In medieval representations, masks were usually present only as symbols of demonic forces. The ecclesiastical tradition saw the use of these as an intervention of the devil because it was a type of “falsification”, a lie of, like all lies, infernal origin. At the same time, the clergy considered these masks a rejection of divine work because they altered the appearance given to the human being by God.

The masks used in the play are four plus the reference mask, which was used in the performances of 2016, 2017 and 2018, and was inspired by the wooden sculpture of *San Miquel vencent el diable* from the altarpiece in the chapel of the Paeria de Cervera, now in the Regional Museum. Out of those five original masks, four are half masks that leave the mouth and lower part of the face exposed, while this one, the main devil, is the only full coverage one with its characteristic tongue hanging like that of the figure in the original altarpiece.



LUCIFER

Autor: Xavi Badia. Taller La Gárgola

Material: papel maché
Dimensiones: 23x12x29
2022, Cervera, Lleida, España
Máscaras del mundo (114)

La Passió de Cervera es una reconstrucción histórica del medieval *Misterio de la Pasión*, que se representó desde 1477 hasta 1545, fecha en la que se prohibieron las representaciones en los templos, en la parroquia de Santa María de Cervera, basada en un texto original de 1534. Esta obra se representa desde el año 2016 como una recuperación histórica que forma parte importante de la identidad cultural del pueblo.

En esta obra los personajes van apareciendo y desapareciendo por la *boca de l'infern* situada a los pies de la iglesia de Santa María, en el oeste, tal como es preceptivo en el simbolismo cristiano. Habitualmente, en las pasiones se representa la resurrección de Cristo, pero, en esta, el texto que la inspira hace referencia a la llegada de Cristo al limbo, mientras su cuerpo todavía está en la cruz. Lucifer permanece encadenado por orden de Cristo, la boca del infierno se abre y salen los Santos Padres, Adán y Eva y todas las almas de los justos esperando la redención del género humano y también las almas de los niños muertos sin haber sido bautizados. Después todos suben al cielo, donde los guardianes Cerubí, Elies y Enoch los esperan. Jesús ascenderá al paraíso y se sentará a la derecha del Padre.

En las representaciones medievales las máscaras solían estar presentes sólo como símbolos de las fuerzas demoníacas. La tradición eclesiástica veía la utilización de estas como una intervención del demonio por ser un tipo de «falseamiento», una mentira, y que, como todas las mentiras, tenía origen infernal. Al mismo tiempo, esas máscaras constituían para el clero un rechazo de la obra divina por alterar el aspecto que Dios dio al ser humano.

Las máscaras que intervienen en la obra son cuatro más la de referencia, que fue utilizada en las representaciones de los años 2016, 2017 y 2018, y se inspiraron en la talla de madera *San Miquel vencent el diable* del retablo de la capilla de la Paeria de Cervera, hoy en el Museo Comarcal. De las cinco máscaras originales que se utilizan en la obra, cuatro son medias máscaras que dejan la boca y parte inferior de la cara al descubierto, mientras que esta, la del demonio principal, es la única completa con la característica lengua colgante como la de la figura del retablo original.



LUCIFER

Autor: Xavi Badia. Taller La Gàrgola

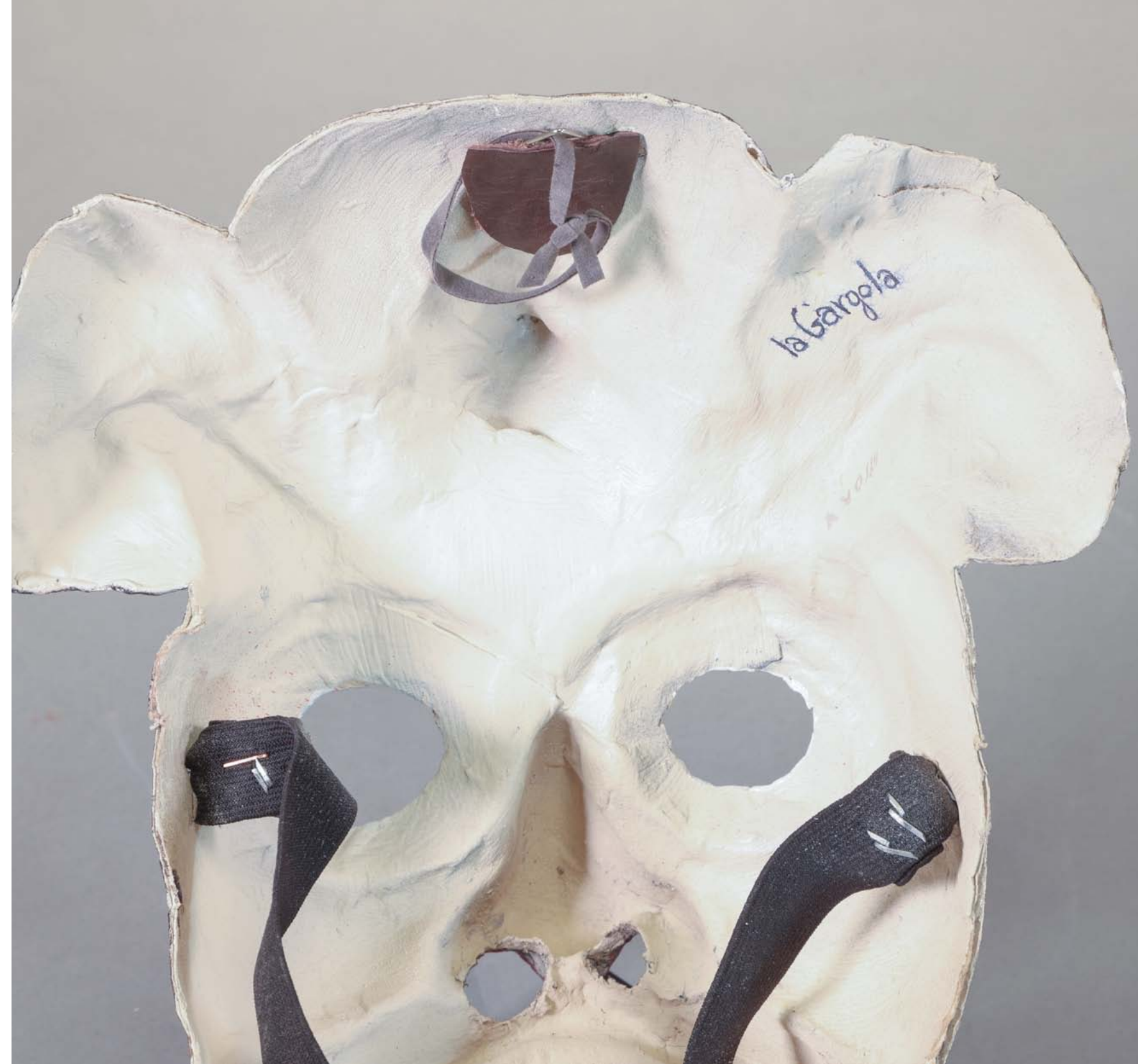
Material: cartón pedra
Dimensións: 23x12x29
2022, Cervera, Lleida, España
Máscaras do mundo (114)

A Passió de Cervera é unha reconstrución histórica do medieval *Misterio da Paixón*, que se representou desde 1477 ata 1545, data na que se prohibiron as representacións nos templos na parroquia de Santa María de Cervera, baseada nun texto orixinal de 1534. Esta obra represéntase desde o ano 2016 como unha recuperación histórica que desempeña un papel importante na identidade cultural da vila.

Nesta obra os personaxes van aparecendo e desaparecendo pola boca de *l'infern*, situada aos pés da igrexa de Santa María, no oeste, tal como é preceptivo no simbolismo cristián. Habitualmente, nas paixóns represéntase a resurrección de Cristo, pero nesta, o texto que a inspira fai referencia á chegada de Cristo ao limbo, mentres o seu corpo aínda está na cruz. Lucifer permanece encadeado por orde de Cristo, a boca do inferno ábrese e saen os Santos Pais, Adán e Eva e todas as almas dos xustos esperando a redención do xénero humano, e tamén as almas dos nenos mortos sen bautizar. Despois todos soben ao ceo, onde os esperan os gardiáns Cerubí, Elies e Enoch. Xesús ascenderá ao paraíso e sentará á dereita do Pai.

Nas representacións medievais, as máscaras adoitaban estar presentes só como símbolo das forzas demoníacas. A tradición eclesiástica vía a utilización destas como unha intervención do demo por ser un tipo de «falseamento», unha mentira, que, como todas as mentiras, tiña orixe infernal. Ao mesmo tempo, esas máscaras constituían para o clero un rexeitamento da obra divina por alterar o aspecto que Deus lle deu ao ser humano.

As máscaras que interveñen na obra son catro máis a de referencia, que foi utilizada nas representacións dos anos 2016, 2017 e 2018, e inspiráronse na talla de madeira *San Miquel vencent el diable* do retablo da capela da Paeria de Cervera, hoxe no Museo Comarcal. Das cinco máscaras orixinais que se utilizan na obra, catro son medias máscaras que deixan a boca e parte inferior da cara ao descuberto, mentres que esta, a do demo principal, é a única completa, coa característica lingua colgante coma a da figura do retablo orixinal.



LA MORT

Author: Escola d'Art d'Olot

Material: fiberglass

Dimensions: 22x30x25

1998-1999, Verges, Province of Girona, Spain

Masks of the world (121)

The Dansa de la Mort de Verges, in Baix Empordà, is part of the Holy Thursday procession. It has its origins in the Middle Ages, when this type of dance, in which skeletons dance to the sound of a drum, was widespread throughout Western Europe after the ravages of the Black Death (1347-1352). The oldest document referring to the Verges Procession dates back to 1666.

The body of this dance is made up of two groups of five members. The first dancer or skeleton is an adult, leads the group and carries a scythe with the inscription *Nemini Parco*, «I spare no one.» He is the only dancer who makes a complete 360° turn with the scythe pointing in all directions in each evolution. He is followed by another adult skeleton who carries a black banner with a drawing of a skull and two crossed bones and the inscription *Lo temps és breu*, the Catalan translation of the Latin expression *Tempus Fugit*. Two child skeletons carry saucers with ashes to remind those present *quia pulvis es et in pulverem reverteris*, “They are dust and to dust they shall return.” Another child skeleton carries a clock without hands to remind us that we do not know the time.

During the dance he randomly points out hours to remind us that death comes at any moment. Two adult skeletons and two children carry the torches and flank the drummer skeleton. They all wear a black tunic and a purple hood; they wear gloves and black espadrilles with painted bones and a skull-shaped helmet.

At the end of the procession, Death bows before the Blessed Sacrament inside the church as well as in the final scene of the crucifixion, thus showing that our life and the decision of when our time comes are in God's hands.



LA MORT

Autor: Escola d'Art d'Olot

Material: fibra de vidrio

Dimensiones: 22x30x25

1998-1999, Verges, Girona, España

Máscaras del mundo (121)

La Dansa de la Mort de Verges, en el Baix Empordà, está integrada en la procesión del Jueves Santo. Tiene origen medieval, cuando este género de danza, en el que unos esqueletos bailan al son de un tambor, estaba extendido por toda la Europa occidental después de los estragos de la Peste Negra (1347-1352). El documento más antiguo que hace referencia a la Procesión de Verges data de 1666.

El cuerpo de esta danza está formado por dos grupos de cinco miembros. El primer danzador o esqueleto es adulto, lidera el grupo y lleva una guadaña con la inscripción *Nemini parco*, «No perdono a nadie». Es el único danzante que en cada evolución da un giro completo de 360° con la guadaña apuntando en todas las direcciones. Le sigue otro esqueleto adulto que porta un estandarte negro con el dibujo de una calavera y dos huesos cruzados y la inscripción «*Lo temps és breu*», traducción en catalán de la expresión latina *Tempus fugit*. Dos esqueletos niños llevan sendos platillos con ceniza para recordar a los presentes que *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*, «Polvo son y en polvo se convertirán»; y otro esqueleto niño porta un reloj sin manecillas que recuerda

que la hora no la sabemos, mientras que en la danza señala horas de forma aleatoria para recordar que la muerte llega en cualquier momento. Dos esqueletos adultos y dos niños llevan las antorchas y flanquean al esqueleto del tambor. Todos visten una túnica negra y capucha lila, llevan guantes y alpargatas negras con los huesos pintados y un casco con forma de calavera.

Al final de la procesión, la Muerte se rinde haciendo una reverencia ante el Santísimo en el interior de la iglesia y también en la escena final de la crucifixión, manifestando así que nuestra vida y la decisión de cuándo nos llega la hora está en manos de Dios.



LA MORT

Autor: Escola d'Art d'Olot

Material: fibra de vidro
Dimensións: 22x30x25
1998-1999, Verges, Xirona
Máscaras do mundo (121)

A Dansa de la Mort de Verges, no Baix Empordà, está integrada na procesión do Xoves Santo. Ten orixe medieval, cando este xénero de danza, no que uns esqueletos bailan ao son dun tambor, estaba estendido por toda Europa occidental despois dos estragos da Peste Negra (1347-1352). O documento máis antigo que fai referencia á Procesión de Verges data de 1666.

O corpo desta danza está formado por dous grupos de cinco membros. O primeiro danzante ou esqueleto é adulto, lidera o grupo e leva unha gadaña coa inscrición «*Nemini parco*», non perdoo a ninguén. É o único danzante que en cada evolución dá un xiro completo de 360° coa gadaña apuntando en todas as direccións. Ségueo outro esqueleto adulto que porta un estandarte negro co debuxo dunha caveira e dous ósos cruzados e a inscrición «*Lo temps és breu*», tradución ao catalán da expresión latina *Tempus fugit*. Dous esqueletos nenos levan cadanseu prato con cinza para lembrarlles aos presentes que «*Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*», que son po e ao po teñen que volver; e outro esqueleto neno porta un reloxo sen agullas que lembra que a hora non a sabemos, mentres que na danza sinala horas de

forma aleatoria para lembrar que a morte chega en calquera momento. Dous esqueletos adultos e dous nenos levan os fachos e flanquean o esqueleto do tambor. Todos visten túnica negra e carapucha lila, levan luvas e alpargatas negras cos ósos pintados e un casco con forma de caveira.

Ao final da procesión, a Morte réndese facendo unha reverencia ante o Santísimo no interior da igrexa e tamén na escena final da crucifixión, manifestando así que a nosa vida e a decisión de cando nos chega a hora está nas mans de Deus.



IV.

Corpus Christi Masks

Máscaras del Corpus Christi

Máscaras do Corpus Christi

PLEN

Author: unknown

Material: press paper and iron

Dimensions: 27x12x40

2002, Berga, Province of Barcelona, Spain

Masks of the world (60)

The Patum de Berga was declared a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity by UNESCO in 2005. Its origin dates back to the festivities that accompanied the Corpus Christi processions in the Middle Ages.

The sound of the tabal, a large emblematic drum, begins the festivities. In the following days there are theatrical performances and parades of various characters until everyone gathers to participate in the final dance, the tirabol.

This mask is a *plen*, the most characteristic characters of the Patum. They are dressed in green and red fireproof clothing (the colours of nature and fire). Their face is covered with a dark green mask, their head is protected with a covering of a special type of grass and they have two iron horns that hold six rockets called *fuets*. They are in charge of lighting the great infernal sphere that Sant Pere de Berga square becomes during each Salt de Plens, the most spectacular moment of the Patum.

Once the *plens* are placed among the people, the lights are turned off and silence falls. The *fuets* are lit, the music starts and for ten minutes all the people in the square spin

frantically among smoke and fire, always counterclockwise. This collective dance lasts until the rockets explode marking the end of the act. It is the collective catharsis of an entire town, hair-raising and apothecotic.

There is a bunch of unwritten protocols for those in the role of *plens* of the Patum. It is an honour and it also implies assuming the responsibility of being intermediaries between divinity and human beings for the delivery of fire to the community.



PLEN

Autor: desconocido

Material: papel prensado y hierro
Dimensiones: 27x12x40
2002, Berga, Barcelona, España
Máscaras del mundo (60)

La Patum de Berga fue declarada por la Unesco Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en el 2005. Su origen se remonta a las festividades que acompañaban a las procesiones del Corpus Christi en la Edad Media.

El sonido del tabal, gran tambor emblemático, inicia los festejos, y en los días siguientes se desarrollan representaciones teatrales y desfiles de diversos personajes hasta que todos se reúnen para participar en el baile final, el tirabol.

Esta máscara es un plen, los personajes más característicos de la Patum. Estos van ataviados con un vestido ignífugo verde y rojo (los colores de la naturaleza y el fuego), llevan la cara tapada con una máscara de color verde oscuro, protegen la cabeza con un revestimiento de un tipo especial de hierba y tienen dos cuernos de hierro para sujetar seis cohetes llamados *fuets*. Son los encargados de encender la gran esfera infernal en que se convierte la plaza de Sant Pere de Berga durante cada Salt de Plens, el momento más espectacular de la Patum.

Una vez que los plens se colocan entre la gente, se apagan las luces y se hace el silencio. Se encienden los *fuets*, empieza la música y durante diez minutos toda la gente en la plaza gira frenéticamente entre humo y fuego, siempre en sentido contrario a las agujas del reloj. Esta danza colectiva dura hasta que explotan los cohetes que marcan el fin del acto, que es la catarsis colectiva de todo un pueblo en unos momentos apoteósicos y escalofriantes.

Hacer de plen de la Patum está sujeto a toda una serie de protocolos no escritos, es un honor e implica asumir la responsabilidad de ser intermediarios entre la divinidad y el ser humano para la entrega del fuego a la comunidad.



PLEN

Autor: desconocido

Material: papel prensado e ferro
Dimensións: 27x12x40
2002, Berga, Barcelona, España
Máscaras do mundo (60)

A Patum de Berga foi declarada pola Unesco Obra Mestra do Patrimonio Oral e Inmaterial da Humanidade en 2005. A súa orixe remóntase ás festividades que acompañaban as procesións do Corpus Christi na Idade Media.

O son do tabal, gran tambor emblemático, inicia os festexos, e nos días seguintes desenvólvense representacións teatrais e desfiles de diversos personaxes ata que todos se reúnen para participar no baile final, o tirabol.

Esta máscara é un plen, os personaxes máis característicos da Patum. Van ataviados cun vestido ignífugo verde e vermello (as cores da natureza e o lume), levan a cara tapada cunha máscara verde escura, protexen a cabeza cun revestimento dun tipo especial de herba e teñen dous cornos de ferro para suxeitar seis foguetes chamados *fuets*. Son os encargados de prender a gran esfera infernal en que se converte a praza de Sant Pere de Berga durante cada Salt de Plens, o momento máis espectacular da Patum.

Unha vez que os plens se sitúan entre a xente, apáganse as luces e faise o silencio. Préndense os *fuets*, dá comezo a música e, durante dez minutos, toda a xente na praza xira freneticamente entre fume e lume, sempre en sentido contrario ás agullas do reloxo. Esta danza colectiva dura ata que estoupan os foguetes que marcan a fin do acto, que é a catarse colectiva de todo un pobo nuns momentos apoteóticos e arrepiantes.

Facer de plen da Patum está suxeito a toda unha serie de protocolos non escritos; é unha honra e implica asumir a responsabilidade de ser intermediario entre a divindade e o ser humano para a entrega do lume á comunidade.



THE COLACHO

Author: Jorge Sancho Santamaría

Material: polylactic acid (PLA) plastic

Dimensions: 24x15x9

2024, Castrillo de Murcia, Province of Burgos, Spain

Masks of the world (152)

The Colacho is a festival that is celebrated in Castrillo de Murcia, Burgos, annually and uninterruptedly since 1621 on Corpus Christi. The Colacho, properly speaking, is a grotesque devil, dressed in a yellow, red and green costume and a yellow, black and red mask. He carries in his hands some large castanets called *terrañuelas*, and a whip made from a horse's tail. During the festivities, representing the devil, he leaps to interrupt villager's worshiping to the Holy Sacrament, whipping those who heckle him with insults.

The high point of the tradition occurs during the Sunday procession that takes place amidst songs and the clamour of bells and kettledrums. The procession stops and silence falls. Several babies lie on mattresses on the floor, the colachos get ready and, after a short run, they jump cleanly over the children. Then, one of the priests approaches and blesses the infants. Good and Evil want to exert their influence on the innocence of children but the diabolical influence flees with the Colacho's jump and Good triumphs.

Once the procession comes to an end, people go to the threshing floor where dances are held, the drummer gives a speech and, finally, the local *churrillo* wine is drunk accompanied by Sasamón cheese and bread distributed by the Brotherhood of the Holy Sacrament.

This mask was previously made with plaster, but now Jorge Sancho makes them with 3D printers and a plastic base. For some, this may not seem handmade or natural enough. It is the evolution of the times and accepted by the local guardians of tradition. This thermoplastic polymer that serves as a base is obtained from the fermentation of vegetables such as corn, yucca or sugar cane. In addition, PLA plastic is a polyester and is made up of lactic acid units. This acid is soluble in ether, syrupy and colourless, a material that, when well made, is biodegradable through composting.



EL COLACHO

Autor: Jorge Sancho Santamaría

Material: plástico (PLA)

Dimensiones: 24x15x9

2024, Castrillo de Murcia, Burgos, España

Máscaras del mundo (152)

El Colacho es una fiesta que se celebra en Castrillo de Murcia, Burgos, anual e ininterrumpidamente desde 1621 en el Corpus Christi. El colacho, propiamente dicho, es un diablo grotesco, ataviado con un traje de botarga de colores amarillo, rojo y verde y máscara amarilla, negra y roja. Lleva en las manos unas castañuelas de gran tamaño, las terrañuelas y un zurriago hecho con cola de caballo. Se lanza durante los festejos, en representación del diablo, a interrumpir las alabanzas de la gente del pueblo al Santísimo, fustigando a los asistentes que le increpan con insultos.

El momento álgido de la tradición se produce durante la procesión del domingo que discurre entre los cantos y los clamores de campanas y atabal. La comitiva se detiene y se hace el silencio. Varios bebés yacen encima de colchones dispuestos en el suelo, los colachos se preparan y, después de una carrerilla, saltan limpiamente por encima de los niños. Después, uno de los sacerdotes se acerca y bendice a los infantes. El bien y el mal quieren ejercer su influencia sobre la inocencia infantil, pero el influjo diabólico huye con el salto del colacho y triunfa el bien.

Tras finalizar la procesión, la gente va a las eras, donde se celebran bailes, el atabalero pronuncia un discurso y, finalmente, se bebe vino, el churrillo local, acompañado de queso de Sasamón y pan que reparte la Cofradía del Santísimo Sacramento.

Esta máscara se hacía antes con yeso, pero ahora Jorge Sancho las hace con impresoras 3D y con base de plástico. Para algunos eso puede parecer poco artesanal o natural. Es la evolución de los tiempos, y los guardianes nativos de la tradición lo aceptan. Este polímero termoplástico que sirve de base se obtiene a partir de la fermentación de vegetales como el maíz, la yuca o la caña de azúcar. Además, el plástico PLA es un poliéster y está formado por unidades de ácido láctico. Este ácido es soluble en éter, siruposo e incoloro, un material que, bien hecho, es biodegradable mediante compostaje.



O COLACHO

Autor: Jorge Sancho Santamaría

Material: plástico (PLA)

Dimensións: 24x15x9

2024, Castrillo de Murcia, Burgos, España

Máscaras do mundo (152)

O Colacho é unha festa que se celebra en Castrillo de Murcia, Burgos, de forma anual e ininterrompida desde 1621, polo Corpus Christi. O colacho propiamente dito é un diaño grotesco, ataviado cun traxe de botarga de cores amarela, vermella e verde e máscara amarela, negra e vermella. Leva nas mans unhas castañas de gran tamaño, as *terrañuelas*, e unha xostra feita con cola de cabalo. Lánzase durante os festexos, en representación do diaño, e interrompe os encomios da xente da aldea ao Santísimo, fustrigando os asistentes, que o increpan con insultos.

O momento álxido da tradición ten lugar durante a procesión do domingo, que transcorre entre cantos e clamores de campás e atabal. A comitiva detense e faise o silencio. Varios bebés xacen en colchóns dispostos sobre o chan, os colachos prepáranse e, despois de coller impulso, saltan limpamente por riba dos nenos. Despois, un dos sacerdotes achégase e bendí os infantes. O ben e o mal queren exercer a súa influencia sobre a inocencia infantil, pero o influxo diabólico foxe co salto do colacho e triunfa o ben.

Tras finalizar a procesión, a xente vai ás eiras, onde se celebran bailes, o atabaleiro pronuncia un discurso e, finalmente, bébese viño, o *churrillo* local, acompañado de queixo de Sasamón e pan que reparte a Confraría do Santísimo Sacramento.

Esta máscara antes facíase con xeso, pero agora Jorge Sancho fainas con impresoras 3D e base de plástico. Para algúns pode parecer pouco artesanal ou natural. É a evolución dos tempos, e os gardiáns nativos da tradición acéptano. Este polímero termoplástico que serve de base obtense a partir da fermentación de vexetais coma o millo, a iuca ou a cana de azucre. Ademais, o plástico PLA é un poliéster e está formado por unidades de ácido láctico. Este ácido é soluble en éter, siruposo e incoloro, un material que, ben feito, é biodegradable mediante compostaxe.



CAPGRÒS

Author: Ramón Aumedes i Ferré. Sarandaca Workshop

Material: polyester and fiberglass

Dimensions: 65x74x97

2022, Begur, Province of Girona, Spain

Masks of the world (112)

Processional giants and cabezudos are a popular tradition that is predominantly experienced in many towns and cities in Western Europe and Latin America. During the celebration, people on stilts carrying an oversized, carton-pierre head parade, dance, and cheer or chase the public. Festivals with giants and cabezudos exist in almost half of the countries on the planet with very diverse origins. Some of the figures date back to the 15th century and are documented in various places in Africa, Asia and America.

In the Iberian Peninsula, their origin dates to the Middle Ages. The lands of the peninsula in the Muslim zone were banned by the Quran from representing living beings, much less spiritual, transcendent or divine beings. As the reconquest of Al-Andalus advanced, the Christian settlers, as they displaced Muslim settlers or settled in separate towns, brought their traditions with them. The oldest known documented record of the giants and cabezudos in the Peninsula is that of the Corpus Christi procession in Évora, Portugal, in 1265. The snake, the devil and the dragon were the figures that symbolically embodied the vices that the Blessed Sacrament had overcome.

In Catalonia, *els capgrossos* are a tradition that has spread since the end of the 17th century and in the large city of Barcelona there is evidence of their existence since 1769, where a polychrome table by Joan Amat represents a troupe of five *capgrossos* taking part in the Corpus Christi procession.

This tradition began as an accompaniment to the giants, but today they already have their own groups. The function they have in the festival is very diverse depending on the area and locality. In some, they open the way and maintain order in the processions and, for this reason, some of the oldest *capgrossos* carry or have carried sticks and bladders for this. This particular *capgross* was baptized in Begur on June 11, 2022 and named Capità Aranya.



CAPGRÒS

Autor: Ramón Aumedes i Ferré. Taller Sarandaca

Material: poliéster y fibra de vidrio

Dimensiones: 65x74x97

2022, Begur, Girona, España

Máscaras del mundo (112)

Los gigantes y cabezudos son una tradición popular que se vive especialmente en muchos pueblos y ciudades de Europa occidental y América Latina. En la celebración desfilan, bailan y animan o persiguen al público unas personas que se mueven sobre zancos y portan una gran cabeza. Las fiestas con gigantes y cabezudos existen en casi la mitad de los países del planeta con orígenes muy diversos. Algunas de las figuras ya se documentan en el siglo xv, y en diversos lugares de África, Asia y América están muy extendidas.

En la península ibérica su origen data de la Edad Media. Las tierras de la península en la zona musulmana tenían prohibido por el Corán representar seres vivos y, mucho menos, espirituales, trascendentes o divinos. Al avanzar la reconquista, los repobladores cristianos, desplazando a los pobladores musulmanes o asentándose en poblaciones separadas, llevaron consigo sus tradiciones. El registro documental más antiguo conocido de los gigantes y cabezudos en la península es el de la procesión del Corpus Christi en Évora (Portugal) en el año 1265. La serpiente, el demonio y el dragón eran las figuras que simbólicamente encarnaban los vicios que Cristo Sacramentado había vencido.

Els capgrossos en Cataluña son una tradición que se extendida desde finales del siglo xvii, y en una gran ciudad como Barcelona hay constancia de la existencia de *capgrossos* desde 1769, donde una mesa policromada de Joan Amat representa una comparsa de cinco *capgrossos* participando en la procesión de Corpus.

Esta tradición empezó como un acompañamiento de los gigantes, pero hoy día ya tienen *colles*, comparsas, propias. La función que tienen en la fiesta es muy diversa dependiendo de la zona y localidad. En algunas abren paso y mantienen el orden en las procesiones y, por eso, algunos de los *capgrossos* más antiguos llevan o han llevado bastones y vejigas. Este *capgròs* en concreto fue bautizado en Begur el día 11 de junio del 2022 con el nombre de Capità Aranya.



CAPGRÒS

Autor: Ramón Aumedes i Ferré. Taller Sarandaca

Material: poliéster e fibra de vidro

Dimensións: 65x74x97

2022, Begur, Xirona, España

Máscaras do mundo (112)

Os xigantes e os cabezudos son unha tradición popular particularmente arraigada en moitas vilas e cidades de Europa occidental e América Latina. Na celebración desfilan, bailan e animan ou perseguen o público unhas persoas que se moven sobre zancos e portan unha gran cabeza. As festas con xigantes e cabezudos existen case na metade dos países do planeta e teñen orixes moi diversas. Algunhas das figuras xa se documentan no século xv, e en diversos lugares de África, Asia e América están moi estendidas.

Na península ibérica, a súa orixe data da Idade Media. As terras da península na zona musulmá tiñan prohibido polo Corán representar seres vivos, e moito menos espirituais, transcendentos ou divinos. Co avance da reconquista, os repoboadores cristiáns, desprazando os poboadores musulmáns ou asentándose en poboacións separadas, levaron con eles as súas tradicións. O rexistro documental máis antigo coñecido dos xigantes e cabezudos na península é o da procesión do Corpus Christi en Évora (Portugal) no ano 1265. A serpe, o demo e o dragón eran as figuras que simbolicamente encarnaban os vicios que Cristo Sacramentado vencera.

Os *capgrossos* en Cataluña son unha tradición estendida desde finais do século xvii, e nunha gran cidade como Barcelona hai constancia da existencia de *capgrossos* desde 1769, onde unha mesa policromada de Joan Amat representa unha comparsa de cinco *capgrossos* que participan na procesión do Corpus.

Esta tradición empezou como un acompañamento dos xigantes, pero hoxe día xa teñen *colles*, comparsas, de seu. A función que teñen na festa é moi diversa dependendo da zona e da localidade. Nalgunhas abren paso e manteñen a orde nas procesións, e por iso algúns dos *capgrossos* máis antigos levan ou levaban bastóns e vexigas. Este *capgròs* en concreto foi bautizado en Begur o día 11 de xuño de 2022 co nome de Capità Aranya.



MAJOR SIN, SIN AND DANCER

Authors: Mask maker José María Naranjo Romero and dressmaker María del Carmen Almansa Almansa

Material: Papier maché and silk satin
Dimensions: 25x18x20 / 34x18x15 / 25x30x38
2025, Camuñas, province of Toledo, Spain
Masks of the World: (190, 191, and 192)

Camuñas, like other towns in the province of Toledo, such as the capital and Lagartera, celebrates the Feast of Corpus Christi, popularly known as Hábeas, with exceptional fervor. The festival, declared of Tourist Interest and Property of Cultural Interest, is a unique commemoration deeply tied to the town's collective identity. Its strength lies in the involvement and devotion of the members of the Brotherhood of the Blessed Sacrament "Sins and Dancers." Until the 18th century, this brotherhood consisted of two independent confraternities, later united under a single governing board. In practice, however, both groups maintain separate structures and headquarters, coming together only during this celebration of such remarkable ethnographic richness.

The festival is rooted in an ancient tradition that reenacts the symbolic struggle between good and evil. At the center of this performance are the Sins and the Dancers whose colorful masks accentuate their allegorical nature.

The Sins, barred from entering the church during the Eucharist, remain outside, dragging their staffs along the ground and howling at key moments of the Mass, gestures they repeat during ritual runs along the procession route. The Dancers, by contrast, take an active role in the Mass and hold a prominent position near the altar.

After Mass, the procession winds through Camuñas' decorated streets. The Dancers accompany the priest bearing the Blessed Sacrament, while the Sins perform their characteristic leaps and dashes, known as *echar el brinco*. In a gesture of symbolic submission, they run toward the monstrance, jump before it, and fall to their knees.

The festival's climax is the performance known as *Tejer el cordón* (Weaving the Cord). Although its exact origins are uncertain, the most widespread interpretation sees it as a dramatization of the eternal conflict between good and evil. The Sins personify the infernal forces that attempt to drag humanity downward, while the Dancers embody the virtues that guide the soul toward salvation. The Madama, portrayed by a man dressed as a woman, plays a central role in the ritual.

The rite reaches its highest point on Corpus Christi Day, when the dance is performed in the Plaza del Reloj, marking the beginning of the procession. Before the Blessed Sacrament—enshrined in a monumental monstrance—the Sins leap, followed by the Dancers, who execute the 'weaving the cord' choreography. The swirling white handkerchiefs, together with the steady rhythm of sticks, rattles, and drums, bring the performance to its conclusion, after which the Sins dash off once more.



PECADO MAYOR, PECADO Y DANZANTE

Autores: José María Naranjo Romero, mascarero, y María del Carmen Almansa Almansa, modista

Material: papel maché y seda de raso
Dimensiones: 25x18x20 / 34x18x15 / 25x30x38
2025, Camuñas, Toledo, España
Máscaras del mundo: (190, 191 y 192)

Camuñas, al igual que otras localidades de la provincia de Toledo, como la capital o Lagartera, celebra de forma especialmente intensa la festividad del Corpus Christi, conocida popularmente como el Hábeas, declarada de Interés Turístico y Bien de Interés Cultural. Se trata de una conmemoración de carácter excepcional, dotada de una profunda personalidad colectiva, cuya fuerza reside en la implicación y fervor de los miembros de la Hermandad del Santísimo Sacramento «Pecados y Danzantes». Hasta el siglo XVIII, dicha hermandad estuvo conformada por dos cofradías independientes, que se unificaron como una sola asociación religiosa que tiene su junta directiva. Sin embargo, *de facto* funcionan como dos grupos diferentes que tienen dos sedes, pero que se unen en una celebración que involucra a toda la comunidad y que posee un valor etnográfico excepcional.

La fiesta se fundamenta en una antigua tradición que recrea la lucha simbólica entre el bien y el mal. En este contexto, los pecados y los danzantes son el eje central de la representación. Ambos grupos portan caretas colo-

ridas que refuerzan su carácter alegórico. Los pecados, excluidos del templo durante la eucaristía, permanecen en el exterior, donde arrastran sus varas contra el suelo y lanzan aullidos en los momentos importantes de la misa, gestos que repiten durante sus carreras rituales a lo largo del recorrido procesional.

Tras la misa, la procesión recorre las engalanadas calles de Camuñas. Los danzantes acompañan al sacerdote portador del Santísimo, mientras los pecados ejecutan sus característicos saltos y carreras, conocidos como «echar el brinco». En un gesto de sumisión simbólica, corren hacia la custodia, saltan ante ella y caen de rodillas.

El momento culminante de la festividad lo constituye la representación denominada «tejer el cordón». Aunque su origen resulta incierto, la interpretación más extendida entiende el acto como una dramatización del combate eterno entre el bien y el mal. Los pecados encarnan las fuerzas infernales que buscan arrastrar al ser humano, mientras que los danzantes representan el bien que conduce al alma hacia la salvación. La figura de la Madama, interpretada por un hombre vestido de mujer, ocupa un papel esencial dentro del ritual.

El rito alcanza su máxima expresión el día del Corpus Christi, cuando la danza se representa en la plaza del Reloj, dando inicio a la procesión. Ante el Santísimo, custodiado en una monumental custodia, los pecados «echan el brinco», seguidos de los danzantes, que ejecutan la coreografía de «tejer el cordón». El movimiento de los pañuelos blancos, acompasado por el ritmo monótono de porras, sonajas y tambor, marca el desenlace de la representación, que culmina con nuevas carreras de los pecados.



PECADO MAYOR, PECADO E DANZANTE

Autores: José María Naranjo Romeu, mascareiro, e María del Carmen Almansa Almansa, modista

Material: papel maxé e seda de raso
Dimensións: 25x18x20 / 34x18x15 / 25x30x38
2025, Camuñas, Toledo, España
Máscaras do mundo: (190, 191 e 192)

Camuñas, igual que outras localidades da provincia de Toledo, coma a capital ou Lagartera, celebra de forma especialmente intensa a festividade do Corpus Christi, coñecida popularmente como o Hábeas, declarada de Interese Turístico e Ben de Interese Cultural. Trátase dunha conmemoración de carácter excepcional, dotada dunha profunda personalidade colectiva, cuxa forza reside na implicación e fervor dos membros da Irmandade do Santísimo Sacramento «Pecados y Danzantes». Ata o século XVIII, a irmandade en cuestión estivo conformada por dúas confrarías independentes, que se unificaron como unha soa asociación relixiosa que ten a súa xunta directiva. Porén, funcionan na práctica como dous grupos diferentes que teñen dúas sedes, pero que se unen nunha celebración que involucra toda a comunidade e posúe un valor etnográfico excepcional.

A festa fundaméntase nunha antiga tradición que recrea a loita simbólica entre o ben e o mal. Neste contexto, os pecados e os danzantes son o eixo central da representación. Os dous grupos portan caretas coloridas que re-

forzan o seu carácter alegórico. Os pecados, excluídos do templo durante a eucaristía, permanecen no exterior, onde arrastran as súas varas contra o chan e ouvean nos momentos importantes da misa, xestos que repiten durante as súas carreiras rituais ao longo do percorrido procesional.

Tras a misa, a procesión percorre as engalanadas rúas de Camuñas. Os danzantes acompañan o sacerdote portador do Santísimo, mentres os pecados executan os seus característicos saltos e carreiras, coñecidos como «botar o brinco». Nun xesto de submisión simbólica, corren cara á custodia, saltan ante ela e caen de xeonllos.

O momento culminante da festividade constitúeo a representación denominada «tecer o cordón». Aínda que a súa orixe resulta incerta, a interpretación máis estendida entende o acto como una dramatización do combate eterno entre o ben e o mal. Os pecados encarnan as forzas infernais que buscan arrastrar o ser humano, mentres que os danzantes representan o ben que conduce a alma cara á salvación. A figura da Madama, interpretada por un home vestido de muller, ocupa un papel esencial dentro do ritual.

O rito alcanza a súa máxima expresión o día do Corpus Christi, cando a danza se representa na praza do Reloxo, dando inicio á procesión. Ante o Santísimo, gardado nunha monumental custodia, os pecados «botan o brinco», seguidos dos danzantes, que executan a coreografía de «tecer o cordón». O movemento dos panos brancos, compasado polo ritmo monótono de porras, ferreñas e tambor, marca o desenlace da representación, que culmina con novas carreiras dos pecados.



V.

Battle of Moors and Christians

Morismas

Mourisqueiras

BUGIO

Author: Manuel António da Silva
Pinto Suzano, «Palheira»

Material: Papier maché

Dimensions: 29x15x12

2025, Sobrado, Municipality of Valongo, Portugal

Masks of the World (185)

Numerous Moors and Christians festivals were held throughout the northwest of the Iberian Peninsula —Galicia, Asturias, León, Zamora, and Northern Portugal— considered together as a cultural region. These celebrations also take place in many other parts of Spain, especially the Levante and eastern Andalusia, in the Americas —such as Mexico, Peru, and Bolivia—, in the North American New Mexico, and in other countries that once were Portuguese or Spanish colonies such as São Tomé or the Philippines.

The São João de Sobrado Festival, *Bugiada e Mouriscada de Sobrado*, is one of these celebrations and it is held every June 24th, in honour of Saint John the Baptist, in Sobrado, in the municipality of Valongo within the Porto metropolitan area. It is thematically linked to the *Baile dos Turcos*, celebrated during Corpus Christi in the northern Portuguese municipality of Penafiel, and to other Portuguese folk performances.

This deeply rooted tradition reenacts the classic struggle between opposing forces, in this case between the Christians —*Bugios*—, and the Moors —*Mourisqueiros*—. The

Bugiada dramatizes a legend about the daughter of the Moorish king, the *Reimoeiro*, who falls gravely ill and, presumed dead, is miraculously cured after borrowing the image of Saint John from the *Bugios*. However, when the young woman recovers, the *Reimoeiro* refuses to return the image and, to add insult to injury, serves the Christians the leftovers from a banquet held in Saint John's honour. War breaks out, messages are exchanged, lawyers attempt mediation in vain, and the Moors capture the *Velho da Bugiada* (Old Man of the Bugiada). When all seems lost and generosity appears to have been punished, Saint John sends a gigantic serpent that causes the Moors to flee and frees the Christians. Order is restored and good triumphs once more.

The *Mourisqueiros*, who parade with uncovered faces, wear cylindrical hats adorned with ribbons and fringes, white shirts with ties, colourful trousers, red sashes, and riding boots with gaiters. Each carries a foil at his side. Their leader, the *Reimoeiro*, dresses in similar fashion but more elegantly, evoking the style of 19th-century military uniforms.

The entire town participates with pride in this vibrant fusion of festivity and faith, which grows more fervent each year. Though passed down orally for generations, the tradition has been carefully preserved since 2014 by the Bugiada and Mouriscada Documentation Center, which has undertaken outstanding work in its study and conservation.



BUGIO

Autor: Manuel António da Silva
Pinto Suzano, «Palheira»

Material: papel maché
Dimensiones: 29x15x12
2025, Sobrado, Valongo, Portugal
Máscaras del mundo (185)

Fueron numerosas las fiestas de moros y cristianos del noroeste peninsular —Galicia, Asturias, León, Zamora y norte de Portugal— entendido como región cultural, como lo son en muchos lugares de España, especialmente Levante y Andalucía oriental; de América, como México, Perú, Bolivia, etc.; de EE. UU. (Nuevo México) y de otros que fueron colonia portuguesa o española, como Santo Tomé o Filipinas.

La fiesta de São João de Sobrado, la Bugiada y Mouriscada de Sobrado, es una morisma que se celebra cada 24 de junio, en honor a san Juan Bautista, en Sobrado, municipio de Valongo, en el área metropolitana de Oporto. Está relacionada por la temática con el Baile dos Turcos que se celebra en el Corpus en Penafiel y con otras representaciones portuguesas.

Se trata de una tradición muy arraigada que desarrolla la clásica lucha de contrarios, en este caso entre los cristianos, *bugios*, y los moros, *mourisqueiros*. La Bugiada es la escenificación de una leyenda. Esta cuenta que la hija del rey de los moros, el Reimoeiro, enferma gravemente y, desahuciada, pide prestada la imagen milagrosa de san

Juan a los *bugios*, los cristianos. La joven mejora, pero el Reimoeiro se niega a devolver la imagen y, para más afrenta, sirve a los cristianos las sobras de un banquete en honor a san Juan. Estalla la guerra, se intercambian mensajes, los abogados intervienen sin éxito y los moros apresan al *velho da Bugiada*. Cuando parece que todo está perdido y que se ha castigado la generosidad, san Juan envía una serpiente gigantesca que provoca la huida de los moros y la liberación milagrosa de los cristianos. Se restablece el orden y triunfa el bien.

Los *mourisqueiros* desfilan con la cara descubierta y cubren su cabeza con un sombrero cilíndrico adornado con cintas y flecos. Van con una camisa blanca, corbata, en el pecho llevan una banda roja cruzada, visten pantalones de diversos colores y calzan botas con polainas de montar. Portan un florete colgado de su empuñadura. El jefe de la danza, el Reimoeiro, viste de forma semejante, pero más elegante. Su indumentaria recuerda a los uniformes del siglo XIX.

Todo el pueblo se implica en la fiesta lúdica y religiosa con orgullo y han logrado celebrarla cada año con más ímpetu. La tradición se ha transmitido oralmente de generación en generación, ya que no existen documentos escritos al respecto, pero desde 2014, el Centro de Documentación de la Bugiada y Mouriscada está haciendo una magnífica labor para su estudio y preservación.



BUGIO

Autor: Manuel António da Silva
Pinto Suzano, «Palheira»

Material: papel maxé

Dimensións: 29x15x12

2025, Sobrado, Valongo, Portugal

Máscaras do mundo (185)

Foron numerosas as festas de mouros e cristiáns do noroeste peninsular —Galicia, Asturias, León, Zamora e norte de Portugal— entendido como rexión cultural, como o son en moitos lugares de España, especialmente Levante e Andalucía oriental; de América, como México, Perú, Bolivia etc.; dos EUA (Novo México) e doutros que foron colonias portuguesas ou españolas, como San Tomé ou as Filipinas.

A festa de São João de Sobrado, a Bugiada e Mouriscada de Sobrado, é unha *morisma* que celébrase cada 24 de xuño, na honra de san Xoán Bautista, en Sobrado, municipio de Valongo, na área metropolitana do Porto. Está relacionada pola temática co Baile dos Turcos que se celebra no Corpus en Penafiel e con outras representacións portuguesas.

Trátase dunha tradición moi arraigada que desenvolve a clásica loita de contrarios, neste caso entre os cristiáns, *bugios*, e os mouros, *mourisqueiros*. A Bugiada é a escenificación dunha lenda. Esta conta que a filla do rei dos mouros, o Reimoeiro, enferma gravemente e, desafiuzada, pídelles emprestada a imaxe milagrosa de san Xoán

aos *bugios*, os cristiáns. A moza mellora, pero o Reimoeiro négase a devolver a imaxe e, para maior aldraxe, sérvelles aos cristiáns as sobras dun banquete na honra de san Xoán. Estala a guerra, intercámbianse mensaxes, os avogados interveñen sen éxito e os mouros apresan o *velho da Bugiada*. Cando parece que todo está perdido e que se castigou a xenerosidade, san Xoán envía unha serpe xigantesca que provoca a fuxida dos mouros e a liberación milagrosa dos cristiáns. Restablécese a orde e triunfa o ben.

Os *mourisqueiros* desfilan coa cara descuberta e cobren a cabeza cun chapeu cilíndrico adornado con cintas e flocos. Van cunha camisa branca, gravata, no peito levan unha banda vermella cruzada, visten pantalóns de diversas cores e calzan botas con polainas de montar. Portan un florete pendurado da empuñadura. O xefe da danza, o Reimoeiro, viste de forma similar, pero máis elegante. A súa indumentaria lembra os uniformes do século XIX.

Toda a aldea implícase na festa lúdica e relixiosa con orgullo, e logran celebrala cada ano con máis ímpeto. A tradición transmitiuse oralmente de xeración en xeración, xa que non existen documentos escritos ao respecto, pero desde 2014, o Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada está a facer un magnífico labor para o seu estudo e preservación.



VI.

Worship of the Dead and Funerary Masks

Culto a los muertos y máscaras funerarias

Culto aos mortos e máscaras funerarias

CANHOTO (DIABO) DE CIDÕES

Author: Amável Alves Antão

Material: Painted wood

Dimensions: 43x19x16

2025, Cidões, Municipality of Vinhais (district of Bragança), Portugal

Masks of the World (187)

Every October 31st, the small village of Cidões, located in Portugal's Trás-os-Montes region and home to only about twenty permanent residents, celebrates the Goat and *Canhoto* Festival. Originally organized by unmarried young men, the festival intertwined social transgression —acts such as “stealing” firewood—, animal sacrifice, and collective communion. The central ritual involved cooking an old, barren goat—a symbol of regenerative sacrifice—in large iron cauldrons. The lighting of a massive bonfire representing solar power purified the community and marked the beginning of the dark season.

As darkness deepens, the *Canhoto* appears —a masked, demonic figure who presides over the ritual chaos—. His arrival marks the time of symbolic inversion: young villagers parade through the village with an oxcart carrying the *Canhoto*, disrupting domestic spaces and enacting the rupture of social order. This chaos, however, serves a restorative purpose: with the dawn of All Saints' Day, the renewal of the cycle is completed, and collective harmony is re-established through sacrifice and community.

Beyond its folkloric dimension, the Goat and Canhoto Festival preserves a profoundly archaic symbolic structure. It embodies the fundamental axes of rural religiosity in Trás-os-Montes: fire as a purifying principle; the consumption of roasted chestnuts and abundant wine as *magosto*, offerings for the dead; and the community as the agent of collective regeneration. It stands as a paradigmatic example of how popular traditions reinterpret ancient pagan cosmologies, integrating them into contemporary life as living expressions of memory and cultural identity.

In the current festival, all the Celtic mythological elements remain present: the lighting of a giant star, the sound of bagpipes, and dances evoking ancient rites. A druid and his goddesses enact spells and prepare the bonfire, banishing bodily and spiritual evils while invoking prosperity, fertility, and good fortune for the dark season” that will soon begin.

Today, the festival has acquired a dimension that transcends the local sphere, since villagers and visitors alike participate in the preparations. Yet despite these modern influences, what remains unchanged is the festival's essence: it is experienced as the Celtic New Year, the true New Year's Eve. While the so-called *Samhain* has trivially been transformed into the globalized and commercialized Halloween, stripped of its original mysticism in a process of cultural colonization, the people of Cidões proudly maintain that their ancestral Halloween endures, sacred and undiminished.



CANHOTO (DIABO) DE CIDÕES

Autor: Amável Alves Antão

Material: madera pintada
Dimensiones: 43x19x16
2025, Cidões, Vinhais, Bragança, Portugal
Máscaras del mundo (187)

La *Festa da Cabra e do Canhoto* se celebra cada 31 de octubre en la pequeña aldea trasmontana de Cidões, que tiene una población fija de veinte habitantes. Originariamente estaba organizada por los mozos solteros, por lo que la fiesta combinaba elementos de transgresión social —pues se «robaba» leña—, sacrificio animal y comunión colectiva. El rito central consistía en la cocción en potes de hierro de una cabra gigante, vieja y estéril —símbolo del sacrificio regenerador— y en la encendida de una gran hoguera que purificaba la comunidad y celebraba el poder solar en el inicio de la estación oscura.

La aparición nocturna del *canhoto* —figura demoníaca enmascarada que preside el caos ritual— introduce el momento de inversión simbólica: los jóvenes recorren el pueblo con un carro de bueyes en el que va el *canhoto*, desordenan los espacios domésticos y escenifican la ruptura del orden social. Este descontrol, sin embargo, tiene una finalidad restauradora: con el amanecer del día de Todos los Santos se consuma la renovación del ciclo y se restablece la armonía colectiva mediante el sacrificio y la convivencia.

Más allá de su dimensión folclórica, la *Festa da Cabra e do Canhoto* conserva una estructura simbólica profundamente arcaica. En ella convergen los ejes fundamentales de la religiosidad campesina trasmontana: el fuego como principio purificador, la castaña consumida con abundante vino como magosto, alimento de los muertos, y la comunidad como sujeto ritual de regeneración. Se trata, en suma, de un ejemplo paradigmático de cómo las tradiciones populares reinterpretan antiguas cosmologías paganas, integrándolas en la vida contemporánea como forma de memoria e identidad cultural.

En la fiesta actual se exhiben todos aquellos elementos que el mito del celtismo promueve: se enciende una estrella gigante y grupos de gaiteros tocan para que se ejecuten danzas. No falta el druida y sus diosas, que hacen el conjuro y preparan la quema, ahuyentan los males del cuerpo y del alma e invocan la prosperidad, la fertilidad y la suerte para la «estación oscura» que comenzará pronto.

Hoy en día, la fiesta ha ido adquiriendo una dimensión que trasciende el ámbito local con la participación de todo el pueblo en determinadas tareas, pero también con la intervención de personas forasteras. Lo que sí resuena es que los participantes lo viven como el Año Nuevo Celta, en realidad la verdadera Nochevieja. La celebración, bajo la denominación de *Samhain*, se transformó en el *Halloween* globalizado, comercializado, banalizado y despojado del misticismo original en un proceso de colonización cultural. En Cidões presumen de que su *Halloween* «ancestral» se mantiene irreductible.



CANHOTO (DIABO) DE CIDÕES

Autor: Amável Alves Antão

Material: madeira pintada
Dimensións: 43x19x16
2025, Cidões, Vinhais, Bragança, Portugal
Máscaras do mundo (187)

A Festa da Cabra e do Canhoto celébrase cada 31 de outubro na pequena aldea trasmontana de Cidões, que ten unha poboación fixa de vinte habitantes. Orixinariamente estaba organizada polos mozos solteiros, polo que a festa combinaba elementos de transgresión social —pois se «roubaba» leña—, sacrificio animal e comunión colectiva. O rito central consistía na cocción en potes de ferro dunha cabra xigante, vella e estéril —símbolo do sacrificio rexenerador— e no acendemento dunha gran fogueira que purificaba a comunidade e celebraba o poder solar no inicio da estación escura.

A aparición nocturna do *canhoto* —figura demoníaca enmascarada que preside o caos ritual— introduce o momento de inversión simbólica: os mozos percorren a aldea cun carro de bois no que vai o *canhoto*, desordenan os espazos domésticos e escenifican a ruptura da orde social. Este descontrol, con todo, ten unha finalidade restauradora: co amencer do día de Todos os Santos consúmase a renovación do ciclo e restablécese a harmonía colectiva mediante o sacrificio e a convivencia.

Alén da súa dimensión folclórica, a Festa da Cabra e do Canhoto conserva unha estrutura simbólica profundamente arcaica. Nela converxen os eixos fundamentais da relixiosidade campesiña trasmontana: o lume como principio purificador, a castaña consumida con abundante viño como magosto, alimento dos mortos, e a comunidade como suxeito ritual de rexeneración. Trátase, en suma, dun exemplo paradigmático de como as tradicións populares reinterpretan antigas cosmoloxías pagás, integrándoas na vida contemporánea como forma de memoria e identidade cultural.

Na festa actual exhíbense todos aqueles elementos que promove o mito do celtismo: acéndese unha estrela xigante e grupos de gaiteiros tocan para que se executen danzas. Non faltan o druída e as súas deusas, que fan o conxuro e preparan a queima, escorrentan os males do corpo e da alma e invocan a prosperidade, a fertilidade e a sorte para a «estación escura» que está para comezar.

Hoxe en día, a festa foi adquirindo unha dimensión que transcende o ámbito local coa participación de toda a aldea en determinadas tarefas, pero tamén coa intervención de persoas forasteiras. O máis relevante é que os participantes o viven como o Ano Novo Celta, en realidade a verdadeira Noitevella. A celebración, baixo a denominación de Samaín, transformouse no Halloween globalizado, comercializado, banalizado e desposuído do misticismo orixinal nun proceso de colonización cultural. En Cidões presumen de que o seu Halloween «ancestral» se mantén irreductible.



CHIPĂRUȘ

Author: Șerban Terțiu

Material: leather and wool and sheep hair / wood and leather, wool and sheep hair

Dimensions: 30x20x47 / 27x24x62

2024, Nereju, Vrancea County, Romania

Masks of the World (145 y 146)

These are masks used in a popular funeral dance from the commune of Nereju, Vrancea. They represent an important element in Romanian culture, although today the custom is no longer preserved in its genuine form of wake, support for the family and help in transmutation to another world.

This funeral ritual, unique in Europe, was practiced since pre-Christian times and consisted of performing a dance in front of the house of the deceased person and an invocation. Masked men tied with a rope, perhaps the chain of life, danced around a fire and jumped over it to drive away evil spirits and as a symbol of purification of the deceased's soul.

The dancers represent the ancestors who return to take with them the soul of the deceased. When suddenly changing direction of the dance, some of the dancers lost their balance and fell, amusing the audience. Jokes and pranks, in this context, represented a way of warding off death and avoiding suffering for the relatives. Nowadays, this ritual is no longer in line with morality and customary behavior in the funeral environment, so the community no longer usually practices the Chipăruș dance, although it

preserves it as a highly appreciated cultural value and is performed as folklore.

According to tradition, Chiparus was performed exclusively at funerals for elderly people whose death is considered a natural event, while there were other special practices for funerals of young people that require particular drama and more sober behavior.

The oldest masks were made of sheepskin using a simple technique, scraping part of the wool off the leather to suggest a human face, sewing a nose on it, cutting out the eyes and adding a moustache made of hair. Later on, polychrome wooden masks also began to be used and they include horns made of bone or wood.

In 2018, the mask-making craftsman Șerban Terțiu was recognized as a Living Human Treasure by the National Commission for the Safeguarding of UNESCO's Intangible Cultural Heritage of the Romanian Ministry of Culture. He makes leather and wood masks, as he learned from his father Pavel Terțiu, also very well-known in the country.



CHIPĂRUȘ

Autor: Șerban Terțiu

Material: cuero y lana y pelo de oveja / madera y cuero, lana y pelo de oveja
Dimensiones: 30x20x47 / 27x24x62
2024, Nereju, Vrancea, Rumanía
Máscaras del mundo (145 y 146)

Estas son máscaras utilizadas en una danza fúnebre popular de la comuna de Nereju (Vrancea). Representan un elemento importante en la cultura rumana, aunque hoy día la costumbre ya no se conserva en su forma genuina de velatorio, como apoyo a la familia y ayuda a la transmutación a otro mundo.

Este ritual funerario, único en Europa, se practicaba desde la época precristiana y consistía en realizar una danza frente a la casa del difunto y una invocación. Hombres enmascarados y agarrándose del cinturón de la persona que iba delante, danzaban alrededor de un fuego y saltaban sobre él para ahuyentar los espíritus malignos y como símbolo de la purificación del alma del difunto.

Los bailarines representan a los ancestros que vuelven para llevarse con ellos el alma del fallecido. Al cambiar bruscamente de dirección del baile, algunos de los bailarines perdían el equilibrio y caían, divirtiendo al público. Bromas y travesuras, en este contexto, representaban una forma de alejar la muerte y evitar sufrimiento a los familiares. En la actualidad, este ritual ya no está en consonancia con la moral y el comportamiento habitual en el ámbito funerario por lo que la comunidad ya no suele practicar el baile del chipăruș, aunque lo

conserva como un valor cultural muy apreciado y se representa como folklore.

Según la tradición el chipăruș se llevaba a cabo exclusivamente en los velatorios de personas mayores cuya muerte se consideraba un acontecimiento natural, mientras que había otras prácticas especiales para funerales de jóvenes que requerían un dramatismo particular y un comportamiento más sobrio.

Las máscaras más antiguas se hacían de piel de oveja con una técnica más sencilla, raspando al cuero parte del pelo para sugerir una cara humana, se le cosía una nariz, se recortaban los ojos y se añadían los bigotes hechos de pelo. Posteriormente también se comenzaron a usar máscaras de madera policromada que incluyen cuernos de hueso o de madera.

El artesano mascarero Șerban Terțiu en el 2018 fue reconocido como Tesoro Humano Vivo por la Comisión Nacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco del Ministerio de Cultura rumano. Fabrica máscaras de cuero y madera, como aprendió de su padre, Pavel Terțiu, también muy reconocido en el país.



CHIPĂRUȘ

Autor: Șerban Terțiu

Material: coiro e la e pelo de ovella / madeira e coiro, la e pelo de ovella

Dimensións: 30x20x47 / 27x24x62

2024, Nereju, Vrancea, Romanía

Máscaras do mundo (145 e 146)

Estas son máscaras utilizadas nunha danza fúnebre popular da comuna de Nereju (Vrancea). Representan un elemento importante na cultura romana, aínda que hoxe en día o costume xa non se conserva na súa forma xenuína de velorio, como apoio á familia e axuda á transmutación a outro mundo.

Este ritual funerario, único en Europa, practicábase desde a época precristiá e consistía en realizar unha danza fronte á casa do defunto e unha invocación. Homes enmascarados, agarrándose do cinto da persoa que ía diante, bailaban arredor dunha fogueira e saltaban sobre ela para escorrentar os espíritos malignos e como símbolo da purificación da alma do defunto.

Os bailaríns representan os devanceiros que volven para levar con eles a alma do finado. Ao cambiar bruscamente a dirección do baile, algúns dos bailaríns perdían o equilibrio e caían, divertindo o público. Bromas e travesuras, neste contexto, representaban unha forma de arredar a morte e evitarlles sufrimento aos familiares. Na actualidade, este ritual xa non está en consonancia coa moral e o comportamento habituais no ámbito funerario, polo que a comunidade xa non adoita practicar o baile do chipăruș,

aínda que o conserva como un valor cultural moi apreciado e o representa como folclore.

Segundo a tradición, o chipăruș levábase a cabo exclusivamente nos velorios de persoas maiores, cuxa morte se consideraba un acontecemento natural, mentres que había outras prácticas especiais para funerais da xente nova que requirían un dramatismo particular e un comportamento máis sobrio.

As máscaras máis antigas facíanse de pel de ovella cunha técnica máis sinxela, raspándolle ao coiro parte do pelo para suxerir unha cara humana. Cosíaselle un nariz, recortábanse os ollos e engadíanse os bigotes feitos de pelo. Posteriormente tamén se comezaron a usar máscaras de madeira policromada que inclúen cornos de óso ou de madeira.

O artesán mascareiro Șerban Terțiu en 2018 foi recoñecido como Tesouro Humano Vivo pola Comisión Nacional para a Salvagarda do Patrimonio Cultural Inmaterial da Unesco do Ministerio de Cultura romanés. Fabrica máscaras de coiro e madeira, como aprendeu do seu pai, Pavel Terțiu, tamén moi recoñecido no país.



VII.

Theatre, Performance and Contemporary Masks

Máscaras para teatro, performances y contemporáneas

Máscaras para teatro, performances e contemporáneas

GIULLARE COLLARE

Author: Atelier Russo

Material: painted papier maché

Dimensions: 62x30x45

1990, Venice, Italy

Masks of the world (44)

Jesters and minstrels are not exactly the same thing, of course. And we can further complicate the distinctions by including troubadours, but all three have the same origin.

The term jester refers to all those artists who, in the Middle Ages, earned their living by performing in front of an audience, whether at court, at private parties or in town squares: actors, magicians, mimes, musicians, storytellers, animal trainers, dancers, jugglers. Between the 13th and 14th centuries, men who lived their daily life as storytellers, clowns and acrobats became the bridge between literature and the people.

For some, minstrels are considered the first true literary professionals because they made a living from this art and played an essential role in the dissemination of news, ideas and entertainment. They carried out their activities in different ways and used the most disparate techniques, whether it was words or music, mime or singing. For others, minstrels were lower-class travelling musicians and clowns. Far from being considered composers, they were

said to merely copy and plagiarise troubadours' songs. They did not perform in castles or palaces, where they were considered vulgar and foul-mouthed, but rather in town squares.

In any case, they were all itinerant individuals who travelled from town to town without a fixed place of residence. Minstrels were tireless travellers, nomads by profession, who made a living in the more or less refined entertainment world by telling stories from more or less distant places.



GIULLARE COLLARE

Autor: Atelier Russo

Material: papel maché pintado
Dimensiones: 62x30x45
1990, Venecia, Italia
Máscaras del mundo (44)

Bufones y juglares no son exactamente lo mismo, desde luego. Y podemos complicar más las distinciones si incorporamos a los trovadores, pero los tres tienen el mismo origen.

El término bufón se refiere a todos aquellos artistas que, en la Edad Media, se ganaban la vida actuando frente a una audiencia, ya fuera en la corte, en fiestas privadas o en las plazas de los pueblos: actores, magos, mimos, músicos, cuentacuentos, entrenadores de animales, bailarines, malabaristas. Entre los siglos XIII y XIV, los hombres que vivían el día a día haciendo de narradores, payasos y acróbatas, se convirtieron en el único elemento de unión entre la literatura y el pueblo.

Para algunos, los juglares son considerados los primeros verdaderos profesionales literarios porque vivían de ese arte y desempeñaron un papel muy importante en la difusión de noticias, ideas y formas de entretenimiento. Realizaban sus actividades de diferentes maneras y utilizaban las técnicas más dispares, de la palabra a la música y de la mímica al canto. Para otros, los juglares eran músicos

y payasos ambulantes de clase baja, y no eran compositores, ya que se limitaban a copiar y plagiar las canciones de los trovadores. No actuaban en castillos ni palacios, donde eran considerados vulgares y soeces, sino que lo hacían en las plazas de los pueblos.

En todo caso, todos ellos eran personajes itinerantes que viajaban de pueblo en pueblo sin un lugar de residencia fijo. Los juglares fueron viajeros incansables, nómadas por profesión, que se ganaban la vida en la farándula, más o menos refinada, y contando historias de lugares más o menos lejanos.



GIULLARE COLLARE

Autor: Atelier Russo

Material: papel maxé pintado

Dimensións: 62x30x45

1990, Venecia, Italia

Máscaras do mundo (44)

Bufóns e xogres non son exactamente o mesmo, abofé. E podemos complicar máis a distinción se incorporamos os trovadores, pero os tres teñen a mesma orixe.

O termo *bufón* refírese a todos aqueles artistas que, na Idade Media, gañaban a vida actuando fronte a unha audiencia, tanto na corte coma en festas privadas ou nas prazas das aldeas: actores, magos, mimos, músicos, contadores, adestradores de animais, bailaríns, mala-baristas. Entre os séculos XIII e XIV, os homes que vivían no día a día facendo de narradores, pallasos e acróbatas convertéronse no único elemento de unión entre a literatura e o pobo.

Algúns consideran que os xogres foron os primeiros auténticos profesionais literarios, porque vivían desa arte e desempeñaron un papel moi importante na difusión de noticias, ideas e formas de entretemento. Levaban a cabo as súas actividades de diferentes maneiras e utilizaban as técnicas máis dispares, da palabra á música e da mímica ao canto. Para outros, os xogres eran músicos e pallasos ambulantes de clase baixa, e non eran compositores,

xa que se limitaban a copiar e plaxiar as cancións dos trovadores. Non actuaban en castelos nin en palacios, onde eran considerados vulgares e groseiros, senón nas prazas das aldeas.

En todo caso, todos eles eran personaxes itinerantes que viaxaban de aldea en aldea sen un lugar de residencia fixo. Os xogres foron viaxeiros incansables, nómades por profesión, que gañaban a vida na farándula, máis ou menos refinada, e contando historias de lugares máis ou menos distantes.



OLA

Author: designed by Peter Mitdiel

Material: plastic

Dimensions: 22,5x23x32

1992, Barcelona, Spain

Masks of the world (28)

This mask was used in *Mediterráneo, mar olímpico*, by the theatrical group La Fura dels Baus. The show was the core moment of the opening ceremony of the 1992 Barcelona Olympic Games and in which more than 1500 people participated. The Barcelona Olympic Stadium staged the myth of the founding of Barcelona by Hercules after crossing the Mediterranean Sea in his ship La Copa del Sol (according to others, Barca-nona). This myth was corroborated even by Alfonso X of Castile in the *Primera crónica general*, the first History of Spain. Evidently, Barcelona was not founded by a mythological god, but Hercules could have been a king or, simply, a navigator discoverer who, in that case, would certainly have been Phoenician. After conquering the land and imposing his religion, upon returning to his homeland, he was rewarded or recognized with a kind of glorification that, over the centuries, became a myth.

The Barcelona Olympics were inaugurated on June 25, 1992, and this show, along with the already legendary interpretation of the song “Barcelona” by Montserrat Caballé and Freddie Mercury, who were unable to perform live due to the death of the British singer a few months earlier, is an important part of the city’s history. This is, therefore, a piece from the Alas y Viento Collection that is especially loved when recalling its meaning.



Autor: diseño de Peter Mitdiel

Material: plástico

Dimensiones: 22,5x23x32

1992, Barcelona, España

Máscaras del mundo (28)

Esta máscara fue utilizada en *Mediterráneo, mar olímpico*, de la Fura dels Baus, espectáculo que constituyó el núcleo principal de la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992 y en cuyo montaje participaron más de 1500 personas. En el estadio de Montjuïc se escenografió el mito de la fundación de Barcelona por Hércules tras cruzar el mar Mediterráneo en su nave La Copa del Sol (según otros, Barca-nona). Este mito fue recogido como cierto incluso por Alfonso X, «El sabio», en la *Primera crónica general*, la primera historia de España. Evidentemente, Barcelona no fue fundada por un dios mitológico, pero Hércules pudo ser un rey o, simplemente, un navegante descubridor que, en ese caso, seguramente fuera fenicio. Este, tras conquistar el terreno e implantar su religión, al regresar a su patria fue premiado o reconocido con una especie de glorificación y, con el transcurso de los siglos, se convirtió en un mito.

Las Olimpiadas de Barcelona se inauguraron el 25 de junio de 1992, y este espectáculo, junto a la ya también legendaria interpretación de la canción «Barcelona» por Montserrat Caballé y Freddie Mercuri, que no pudieron actuar en directo por la muerte del cantante unos meses antes, forma parte importante de la historia de la ciudad. Esta es, por ello, una pieza de la colección Alas y Viento especialmente querida al recordar su significado.



Autor: diseño de Peter Mitdiel

Material: plástico

Dimensións: 22,5x23x32

1992, Barcelona, España

Máscaras do mundo (28)

Esta máscara foi utilizada en *Mediterráneo, mar olímpico*, de La Fura dels Baus, espectáculo que constituíu o núcleo principal da cerimonia de inauguración dos Xogos Olímpicos de Barcelona de 1992 e en cuxa montaxe participaron máis de 1500 persoas. No estadio de Montjuïc escenificouse o mito da fundación de Barcelona por Hércules tras cruzar o mar Mediterráneo na súa nave A Copa do Sol (segundo outros, Barca-nona). Este mito foi recollido como certo mesmo por Afonso X, «O sabio», na *Primera crónica general*, a primeira historia de España. Evidentemente, Barcelona non foi fundada por un deus mitolóxico, pero Hércules puido ser un rei ou, simplemente, un navegante descubridor que, nese caso, seguramente fose fenicio. Este, tras conquistar o terreo e implantar a súa relixión, ao regresar á súa patria foi premiado ou recoñecido cunha especie de glorificación e, co transcurso dos séculos, converteuse nun mito.

As Olimpíadas de Barcelona inauguráronse o 25 de xuño de 1992, e este espectáculo, xunto á xa tamén lendaria interpretación da canción «Barcelona» por Montserrat Caballé e Freddie Mercury, que non puideron actuar en directo pola morte do cantante uns meses antes, forma parte importante da historia da cidade. Esta é, por iso, unha peza da colección Alas y Viento especialmente querida pola lembranza do seu significado.



TRIANGLE COLLAGE

Author: Taller Arlequín (?)

Material: Papier maché

Dimensions: 25x9x26,5

1988, Peretallada, Province of Girona, Spain

Masks of the world (53)

This is a Picasso mask. Painting has clearly influenced the manufacture of contemporary masks, just as various artistic movements such as the avant-garde were nourished by mask related cultures. Picasso himself took as a model a Congolese Mahongwe mask from the beginning of the last century in his work *Les demoiselles d'Avignon*, painted in a brothel on Avinyó street in Barcelona. Other painters and sculptors such as Braque and Epstein have works with profound similarities with primitive African art. It is not surprising that these three artists, and others, had important collections of masks and, in general, tribal African art. Special mention should be made of the masks by the Mexican Germán Cueto that recall Picasso's painted cardboard works.

It seems that this piece is the representation of a bullfight. Picasso had a real obsession with the bull as a symbol of Spain. The Malaga painter is credited with a phrase that defines bullfighting as "the most Spanish thing, along with paella, mass and the brothel." Picasso's fondness for bulls became more pronounced over the years and he collected tickets to the bullfights he attended, the emblems of the bullfighting ranches that he used in his sculptures and bullfighting cards and erotic engravings, "in which the bull or the bullfighter are a sexual organ, male or female."



TRIANGLE COLLAGE

Autor: Taller Arlequín (?)

Material: Papel maché

Dimensiones: 25x9x26,5

1988, Peretallada, Girona, España

Máscaras del mundo (53)

Esta es una máscara picassiana. La pintura ha influido evidentemente en la manufactura de máscaras contemporáneas, al igual que diversos movimientos artísticos como las vanguardias se nutrieron de las culturas con máscaras. El propio Picasso tomó como modelo una máscara congoleña mahongwe de principios del siglo pasado en su obra *Les demoiselles d'Avignon*, pintada en una casa de citas de la calle Avinyó de Barcelona. Otros pintores y escultores, como Braque y Epstein, tienen obras de profundas similitudes con el arte africano primitivo. No es pues de extrañar que estos tres artistas, y otros, tuvieran importantes colecciones de máscaras y, en general, arte africano tribal. Mención aparte merecen las máscaras del mexicano Germán Cueto que recuerdan los trabajos en cartón pintado de Picasso.

Parece ser que esta pieza es la representación de una corrida de toros. Picasso tenía una verdadera obsesión por el toro como símbolo de España. Se adjudica al pintor malagueño una frase que define la tauromaquia como «lo más español, junto a la paella, la misa y el burdel». La querencia de Picasso por los toros se acentuó con el paso de los años y coleccionó entradas de las corridas a las que asistía, divisas de ganaderías que utilizaba en sus esculturas y naipes y grabados eróticos taurinos, «en los que el toro o el torero son un órgano sexual, masculino o femenino».



TRIANGLE COLLAGE

Autor: Taller Arlequín (?)

Material: Papel maxé

Dimensións: 25x9x26,5

1988, Peretallada, Xirona, España

Máscaras do mundo (53)

Esta é unha máscara picassiana. A pintura influíu evidentemente na manufactura das máscaras contemporáneas, do mesmo xeito que diversos movementos artísticos, coma as vangardas, se nutriron das culturas con máscaras. O propio Picasso tomou como modelo unha máscara congoleza mahongwe de comezos do século pasado na súa obra *Les demoiselles d'Avignon*, pintada nunha casa de citas da rúa Avinyó de Barcelona. Outros pintores e escultores, como Braque e Epstein, teñen obras de profundas semellanzas coa arte africana primitiva. Non é de estrañar, logo, que estes tres artistas, e outros, tivesen importantes coleccións de máscaras e, en xeral, de arte africana tribal. Mención á parte merecen as máscaras do mexicano Germán Cueto, que lembran os traballos en cartón pintado de Picasso.

Seica esta peza é a representación dunha corrida de touros. Picasso tiña unha verdadeira obsesión polo touro como símbolo de España. Atribúeselle ao pintor malagueño unha frase que define a tauromaquia como «o máis español, xunto coa paella, a misa e o bordel». A querenza de Picasso polos touros acentuouse co paso dos anos, e colleccionou entradas das corridas ás que asistía, divisas de gandarías que utilizaba nas súas esculturas e naipes e gravados eróticos taurinos, «nos que o touro ou o toureiro son un órgano sexual, masculino ou feminino».



Alas y Viento Collection. Nacho Rovira II

MASKS

The masks of the Museo do Pobo Galego

Las máscaras del Museo do Pobo Galego

As máscaras do Museo do Pobo Galego



Entroido in the collections of the Museo do Pobo Galego

E*ntroido*, our carnival, is undoubtedly one of the most vibrant, diverse, and significant cultural expressions in Galicia. Still alive today, it is celebrated throughout almost the entire territory. Although some of its customs and rituals are shared with other parts of Europe, each locality has developed its own distinctive forms and identities. Both the tangible and intangible elements associated with this celebration fall squarely within the areas of interest of the Museo do Pobo Galego (MPG). As an ethnographic museum, our mission is to collect, study, catalogue, document, preserve, and disseminate the multiple expressions of Galician culture, among which Carnival occupies a prominent place.

To understand the origin and characteristics of the objects related to *Entroido* held in the Museum's collections, it is first necessary to briefly consider the history of the institution itself and the process through which its collections were conceived and formed. In July 1976, the *Padroado* (Patronage) do Museo do Pobo Galego Association was founded with the aim of creating and developing a museum dedicated to Galician culture, thus reviving the project initiated by the Seminar of Galician Studies (SEG) around 1930. That earlier initiative was abruptly interrupted by the 1936 coup d'état,

when the Francoist regime banned the SEG's activities and dismantled its work. In October 1977, just one year after the creation of the *Padroado*, the MPG opened in the former convent of San Domingos de Bonaval its first exhibition rooms, devoted to basketry, weaving, and pottery.

The work carried out during these early years of the democratic Transition was the result of the dedication and determination of many individuals. The Museum was born out of civil society and the shared will of numerous people, including key figures in Galician culture, particularly surviving members of the SEG who were directly involved in shaping and supporting the MPG.

From the outset, the project was ambitious, but resources were extremely limited, not only financially but also materially. At the time of its foundation, the Museum possessed neither a collection of its own nor a library or archive. The objects displayed in the first galleries had to be gathered from scratch, partly through the recovery of materials from the former SEG museum and partly through the incorporation of new acquisitions. While the initial priority was to assemble the collections for the first three rooms, objects related to other themes were already being added in parallel.

Within this broader process, the materiality associated with *Entroido* —masks, attire, gastronomic items, and other festival-related objects— came to be well represented in the Museum's collections. Together, they form a rich and varied ensemble that reflects the diversity of *Entroido* traditions throughout Galicia. Nevertheless, the collection is not exhaustive: certain masks, crafts, and local expressions are absent. It should be borne in mind, however, that as a museum of synthesis, the MPG does not seek to gather every single manifestation of *Entroido*, a task more appropriate to a monographic institution devoted exclusively to the festival.

The earliest Carnival-related objects entered the collection through donations from members of the first Padroado, individuals noted for their commitment to Galician culture and their unwavering support for the new institution. Among these is the *boteiro* mask from Vilaseco da Serra (Viana do Bolo), originally deposited by the ethnographer Xaquín Lorenzo Fernández in the Archaeological Museum of Ourense and later transferred to the MPG. The clay masks from Bonxe come from the outstanding pottery collection assembled by Luciano García Alén and María García Ayaso; the masks from Xinzo de Limia were donated by Salvador García-Bodaño Zunzunegui; and the costume and mask of the *peliqueiro* from

Laza entered the collection through the generosity of Xesús Taboada Chivite's family.

Over time, the collection has continued to grow thanks to institutional collaborations with municipalities in which *Entroido* holds particular significance. Notable examples include the *boteiro* from Vilariño de Conso and a mask from Xinzo de Limia, both donated by their respective town councils.

In other instances, the Museum has worked directly with artisans. The costume of the *xeneral da Ulla* was commissioned from María Sabina Silva Sánchez, while the costumes of the *madama* and *galán* from *Entroido* dos Cobres were made by Áurea Palmeiro Fernández. Both are seamstresses specializing in the creation of *Entroido* attire.

The remaining pieces have been incorporated through donations from members of the *Padroado*, Museum members, and individuals beyond the institution's immediate network, who recognize the MPG as an appropriate space for safeguarding, preserving, and sharing both the objects themselves and the family or collective memories attached to them. These contributions include not only masks and costumes but also items associated with the festival's rituals and, in particular, its culinary traditions.

The Museum's work, however, extends beyond the collection of the tangible. Intangible heritage plays an equally essential role. To this end, the MPG maintains the APOI (Archive of Identitarian Oral Heritage), which preserves audiovisual recordings of testimonies, rituals, and interviews related to *Entroido*. The Library and the Documentary and Graphic Archive also house publications and documents that contribute to a deeper understanding of this cultural expression. Equally important is the mediation and outreach work carried out by the Museum's DEAC (Department of Education and Cultural Action), whose *Entroido*-related activities foster appreciation of the festival and support its intergenerational transmission as a living cultural practice.

The *Entroido* collections remain open to the incorporation of new objects, documents, photographs, audiovisual materials, and significant publications that help to build a more comprehensive view of the celebration. The growth of these collections follows rigorous technical and museographic criteria, ensuring proper documentation and study of the festival from historical, social, and symbolic perspectives.

The ultimate aim is to assemble sufficient records to document past manifestations of *Entroido*, trace the transformations it has undergone over time, and consider its future trajectory, thus en-

suring its transmission within an ever-changing society. In this context, the increasingly prominent role of women is fundamental, not only as participants in masks and rituals, but also as agents of change working toward more egalitarian and respectful forms of celebration. The MPG Technical Team continues to work steadily toward this goal.

Belén Sáenz-Chas Díaz
Curator of the Museo do Pobo Galego

El Entroido en las colecciones del Museo do Pobo Galego

El *Entroido* constituye, sin duda, una de las manifestaciones culturales más vistosas, diversas y significativas de la cultura gallega. En la actualidad, esta fiesta sigue viva y se celebra prácticamente en todo el territorio gallego, y, aunque algunos aspectos, modos y rituales son comunes a otras partes de Europa, en cada localidad adquieren sus propias expresiones y señas de identidad. La materialidad y la inmaterialidad asociadas a esta celebración forman parte de los ámbitos de interés para nuestra institución. Como museo etnográfico, nos dedicamos a recopilar, estudiar, catalogar, documentar, conservar y divulgar los distintos aspectos de nuestra cultura, entre los que el Entroido ocupa un lugar destacado.

Centrando nuestra atención en la colección de objetos del Museo, para poder analizar el origen y las características de las piezas relacionadas con el *Entroido*, es necesario hacer, antes de nada, una pequeña mención a la historia de la propia institución y a la concepción y creación de su colección. En julio de 1976 nace la Asociación Padroado do Museo do Pobo Galego, con el objetivo de crear y desarrollar un museo de la cultura gallega, retomando el ideal materializado por el Seminario de Estudios Galegos hacia 1930. Esta iniciativa del SEG se vio truncada por el golpe

de Estado de 1936, cuando las fuerzas franquistas prohibieron su actividad y dismantelaron su obra. En octubre de 1977, solo un año después de la creación del Padroado, el Museo do Pobo Galego abría, en el antiguo convento de San Domingos de Bonaval, sus primeras salas, dedicadas a la cestería, el tejido y la alfarería.

Toda esta labor, desarrollada durante los primeros años de la Transición, es fruto del esfuerzo y del empeño de muchas personas. El MPG es una institución nacida de la sociedad civil y de la suma de múltiples voluntades, entre ellas las de ciertas personalidades vinculadas a la cultura gallega, especialmente las personas supervivientes del antiguo SEG que se implicaron personalmente en el desarrollo del Museo.

Nace con un proyecto ambicioso pero con recursos muy limitados, no solo económicos, sino también materiales. De hecho, cuando surge, el Museo no tiene colección propia, biblioteca ni archivo. Los objetos que integran las primeras salas se recopilaron desde cero, recuperando parte de la colección del antiguo museo del SEG e incorporando nuevas piezas. En un primer momento, la prioridad es reunir los materiales correspondientes a las tres primeras salas, aunque, parale-

lamente, también se van incorporando objetos de diferentes temáticas.

Sin embargo, la materialidad vinculada al *Entroido* —las máscaras, el vestuario, la gastronomía y otros objetos asociados a la fiesta— está suficientemente representada en la colección del Museo. Se trata de una muestra amplia y significativa, que refleja la riqueza y diversidad de las expresiones del Entroido en Galicia. Aun así, no se trata de una colección completa: faltan máscaras, artesanías y expresiones locales, aunque es importante recordar que, como museo de síntesis, el objetivo del MPG no es recoger todas y cada una de las manifestaciones del *Entroido*, pues esa sería la función de un museo monográfico sobre el tema.

Las primeras piezas incorporadas a la colección llegan por donación de las personas que formaron parte del primer Padroado, figuras que destacan por su contribución a la puesta en valor de la cultura gallega y por su decidido apoyo a esta nueva institución. Un ejemplo notable es la máscara de *boteiro*, procedente de Vilaseco da Serra (Viana do Bolo), que el insigne etnógrafo Xaquín Lorenzo Fernández había depositado en el Museo Arqueológico de Ourense y decide transferir al MPG. De la destacable colección de alfarería reunida por Luciano García Alén y María García Ayaso proceden las caretas de barro realizadas en Bonxe; las pantallas de Xinzo de Limia están donadas por Salvador García-Bodaño Zunzune-

gui; y el traje y la máscara de *peliqueiro* de Laza ingresan a la colección de la mano de la familia de Xesús Taboada Chivite.

Con el paso de los años, se incorporan nuevos ingresos gracias a las relaciones institucionales del Museo con los municipios en los que el Entroido tiene especial relevancia. Es el caso del *boteiro* de Vilariño de Conso y la pantalla de Xinzo de Limia, conjuntos donados por sus respectivos consistorios.

En otros casos, se ha contactado directamente con artesanas: el traje del *xeneral da Ulla* se le encargó a María Sabina Silva Sánchez, y los de madama y galán del *Entroido* dos Cobres están confeccionados por Áurea Palmeiro Fernández, ambas costureras especializadas en la confección de trajes de *Entroido*.

El resto de las piezas provienen de aportaciones de miembros del Padroado, socios y socias del museo y de particulares ajenos al tejido asociativo de la institución, que conciben el MPG como el lugar idóneo para custodiar, preservar y poner en valor tanto los objetos que aportan a la colección como las memorias familiares y colectivas asociadas a ellos. Estas donaciones incluyen tanto trajes y máscaras como elementos relacionados con la fiesta, especialmente con su vertiente gastronómica.

La labor del MPG no se limita a la recogida de la materialidad vinculada al Entroido. El patrimo-

nio inmaterial también es de vital importancia, y para ello el Museo cuenta con el APOI (Archivo del Patrimonio Oral de la Identidad), en el que se recopilan vídeos y audios con testimonios, rituales y entrevistas relacionados con el Entroido. La Biblioteca y el Archivo Documental y Gráfico también recogen publicaciones y documentos que permiten un mayor conocimiento de esta manifestación cultural. Y no podemos olvidar la labor de mediación y divulgación que desarrolla el DEAC (Departamento de Educación y Acción Cultural) del Museo a través de actividades en torno al Entroido que contribuyen a su puesta en valor y a la transmisión intergeneracional de esta expresión viva de la cultura del pueblo gallego.

Las colecciones de *Entroido* siguen abiertas a la incorporación de nuevas piezas, documentos, fotografías, registros audiovisuales y publicaciones significativas que contribuyan a completar una visión general de esta celebración. El crecimiento de los diferentes fondos se basa en rigurosos criterios técnicos y museográficos, destinados a garantizar la documentación y el estudio de esta fiesta desde una perspectiva histórica, social y simbólica.

El objetivo es contar con suficientes registros para documentar las manifestaciones del *Entroido* en el pasado, las transformaciones ocurridas a lo largo del tiempo y su proyección hacia el futuro, garantizando su transmisión en una sociedad cambiante. En este sentido es fundamental el

papel cada vez más relevante de las mujeres, no solo como participantes activas en máscaras y rituales, sino también como impulsoras del cambio hacia unas celebraciones más igualitarias y respetuosas. En este empeño seguimos trabajando desde el Equipo Técnico del MPG.

Belén Sáenz-Chas Díaz
Conservadora del Museo do Pobo Galego

O Entroido nas coleccións do Museo do Pobo Galego

O Entroido constitúe, sen dúbida, unha das manifestacións culturais máis vistosas, diversas e significativas da cultura galega. Na actualidade, esta festa segue viva e celébrase en practicamente todo o territorio galego, compartindo certos aspectos, modos e rituais comúns a outras partes de Europa, mais adquirindo en cada localidade expresións e signos identitarios propios. A materialidade e a inmaterialidade asociadas a esta celebración forman parte dos ámbitos de interese da nosa institución. Como museo etnográfico, dedicámonos a recompilar, estudar, catalogar, documentar, conservar e divulgar os diferentes aspectos da nosa cultura, entre os cales o Entroido ocupa un lugar destacado.

Centrando a nosa mirada na colección de obxectos do Museo, para poder analizar a orixe e as características das pezas relacionadas co Entroido, cómpre antes facer unha pequena mención á historia da propia institución e á concepción e creación da súa colección. En xullo de 1976 nace a Asociación Padroado do Museo do Pobo Galego, co obxectivo de crear e desenvolver un museo da cultura galega, retomando o ideal materializado polo Seminario de Estudos Galegos cara a 1930. Esta iniciativa do SEG quedara truncada no golpe de Estado do 1936, cando as forzas franquistas prohibiron a súa actividade e desmante-

laron o seu traballo. En outubro de 1977, só un ano despois da creación do Padroado, o Museo do Pobo Galego abría, no antigo convento de San Domingos de Bonaval, as súas primeiras salas, dedicadas á cestería, ao tecido e á olaría.

Todo este labor, desenvolvido nos primeiros anos da Transición, é froito do esforzo e do empeño de moitas persoas. O MPG é unha institución que naceu da sociedade civil, da suma de múltiples vontades entre as que destacan personalidades vinculadas á cultura galega, especialmente as persoas sobreviventes do antigo SEG que se implicaron persoalmente no desenvolvemento do Museo.

Nace cun proxecto ambicioso pero con recursos moi limitados, non xa económicos, senón mesmo materiais. De feito, o Museo xurde sen colección propia, sen biblioteca e sen arquivos. Os obxectos que integran as primeiras salas foron recompilados desde cero, recuperando parte da colección do antigo museo do SEG e incorporando novas pezas. Nun primeiro momento, a prioridade é reunir materiais correspondentes ás tres primeiras salas, aínda que, de forma paralela, vanse incorporando tamén obxectos de diferentes temáticas.

Porén, a materialidade vinculada ao Entroido —as máscaras, os vestiarios, a gastronomía e outros obxectos asociados á festa— está suficientemente representada na colección do Museo. Trátase dunha mostra ampla e significativa, que reflicte a riqueza e a diversidade das expresións do Entroido en Galicia. Con todo, non é unha colección completa: faltan máscaras, artesanías e expresións locais, mais cómpre lembrar que, como museo de síntese, non é obxectivo do MPG recoller todas e cada unha das manifestacións do Entroido, pois esa sería a función dun museo monográfico sobre esta temática.

As primeiras pezas incorporadas á colección chegan por doazón das persoas que formaron parte do primeiro Padroado, figuras destacadas pola súa contribución á posta en valor da cultura galega e polo seu apoio decidido a esta nova institución. Un exemplo destacable é a máscara de boteiro, procedente de Vilaseco da Serra (Viana do Bolo), que o insigne etnógrafo Xaquín Lorenzo Fernández tiña depositada no Museo Arqueolóxico de Ourense e decide trasladar ao MPG. Da salientable colección de olaría reunida por Luciano García Alén e María García Ayaso, proceden as caretas de barro realizadas en Bonxe; as pantallas de Xinzo de Limia son doazón de Salvador García-Bodaño Zunzunegui; e o traxe e máscara de peliqueiro de Laza ingresan na colección da man da familia de Xesús Taboada Chivite.

Co paso dos anos, incorpóranse novos ingresos grazas ás relacións institucionais do Museo cos concellos nos que o Entroido posúe unha especial relevancia. É o caso do boteiro de Vilariño de Conso e da pantalla de Xinzo de Limia, conxuntos doados polos respectivos consistorios.

Noutros casos, contactouse directamente con artesás: o traxe do xeneral da Ulla foi encargado a María Sabina Silva Sánchez, e os traxes de madama e galán do Entroido dos Cobres elaborounos Áurea Palmeiro Fernández, ambas costureiras especializadas na confección de traxes de Entroido.

O resto das pezas proceden de achegas de membros do Padroado, de socios e socias do museo e tamén de persoas particulares alleas ao tecido asociativo da institución, que conciben o MPG como o lugar axeitado para gardar, preservar e poñer en valor tanto os obxectos que achegan á colección como as memorias familiares e colectivas asociadas a eles. Estas doazóns inclúen tanto traxes e máscaras como elementos relacionados coa festa, especialmente coa súa vertente gastronómica.

O labor do MPG non se limita á recollida da materialidade vinculada ao Entroido. O patrimonio inmaterial é tamén de vital importancia, e para iso o Museo conta co APOI (Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade), no que se recompilan vídeos e audios con testemuños, rituais e entrevistas re-

lacionados co Entroido. A Biblioteca e o Arquivo Documental e Gráfico recollen igualmente publicacións e documentos que permiten un maior coñecemento desta manifestación cultural. E non se pode esquecer o labor de mediación e divulgación desenvolvido polo DEAC (Departamento de Educación e Acción Cultural) do Museo mediante actividades ao redor do Entroido que contribúen á súa posta en valor e á transmisión interxeracional desta expresión viva da cultura do pobo galego.

As coleccións de Entroido continúan abertas á incorporación de novas pezas, documentos, fotografías, rexistros audiovisuais e publicacións que resulten significativas e que contribúan a completar unha visión xeral desta celebración. O crecemento dos diferentes fondos baséase en criterios técnicos e museográficos rigorosos, orientados a garantir a documentación e o estudo desta festa desde unha perspectiva histórica, social e simbólica.

O obxectivo é contar con rexistros suficientes para documentar as manifestacións do Entroido no pasado, as transformacións que se produciron ao longo do tempo e a súa proxección cara ao futuro, garantindo a súa transmisión nunha sociedade cambiante. Neste sentido, é fundamental o papel cada vez máis relevante das mulleres, non só como participantes activas das máscaras e dos rituais, senón tamén como impulsoras dun

cambio cara a celebracións máis igualitarias e respectuosas. Neste empeño seguimos traballando desde o Equipo Técnico do MPG.

Belén Sáenz-Chas Díaz
Conservadora do Museo do Pobo Galego

CARETA

Author / Autor: Manuel López Lombao



Material: clay / arcilla / arxila
Dimensions / Dimensiones / Dimensións: 17x29.5x10.5 cm
c. 1977. Bonxe (San Mamede), Outeiro de Rei, Lugo, España



CARETA

Author / Autor: unknown / desconocido / descoñecido



Material: clay / arcilla / arxila
Dimensions / Dimensiones / Dimensións: 16x18x10.5 cm
c. 1980. Bonxe (San Mamede), Outeiro de Rei, Lugo, España



PELIQUEIRO

Author / Autor: Aurelio Vila Obregón, «Lelo». Painted by / Pintada por Ricardo Quintas, «Richar»



Material: wood, brass, leather, wool, faux fur / madeira, latón, couro, lana, piel sintética /
madeira, latón, coiro, la, pel sintética
Dimensions / Dimensões / Dimensões: 60x50x12.5 cm
c. 1995. Laza, Ourense, España



PELIQUEIRO

Author / Autor: Luis Otero, «Forxo vello»



Material: wood, brass, leather, wool, faux fur / Madera, latón, cuero, lana, piel sintética /
madeira, latón, coiro, la, pel sintética
Dimensions / Dimensiones / Dimensiões: 57x47.5x12 cm
c. 1960. Laza, Ourense, España



PANTALLA

Author / Autor: Xosé Vilariño



Material: cardboard, papier-mâché, polyester fabric / Cartón, papel maché, tela de poliéster /
cartón, papel maxé, tea de poliéster
Dimensions / Dimensiones / Dimensións:
c. 1979. Xinzo de Limia, Ourense, España



PANTALLA

Author / Autor: Juan



Material: cardboard, papier-mâché, polyester fabric / Cartón, papel maché, tela de poliéster /
cartón, papel maxé, tea de poliéster
Dimensions / Dimensiones / Dimensións:
1997. Xinzo de Limia, Ourense, España



BOTEIRO

Author / Autor: unknown / desconocido / descoñecido



Material: wood / madera / madeira

Dimensions / Dimensiones / Dimensións: 33.2x21x11 cm

c. 1936. Rubiais (San Cibrao), Viana do Bolo, Ourense, España

João Guisan Seixas Deposit / Depósito de João Guisan Seixas



COROZA

Author / Autora: Viúda de Bugallo / Viúva de Bugallo



Material: rush / junco / xunco

Dimensions / Dimensiones / Dimensións:

c. 1985. Cadosa (San Pedro do Regueiro), O Irixo, Ourense, España



ANTEFACE

Author / Autor: unknown / desconocido / desconocido



Material: cardboard, cotton batiste and viscose satin / cartón, batista de algodón y satén de viscosa /
cartón, batista de algodón e satén de viscosa

Dimensions / Dimensiones / Dimensi3ns: 30x20.5x2.9 cm

No date and no place / Sin fecha y sin lugar / Sen data e sen lugar



ANTEFACE

Author / Autor: unknown / desconocido / descoñecido



Material: cardboard, cotton batiste and viscose satin / cartón, batista de algodón e satén de viscosa /
cartón, batista de algodón e satén de viscosa

Dimensions / Dimensiones / Dimensións: 30x20x2.20 cm

No date and no place / Sin fecha y sin lugar / Sen data e sen lugar



ANTEFACE

Author / Autor: unknown / desconocido / descoñecido



Material: cardboard, cotton batiste and viscose satin / cartón, batista de algodón e satén de viscosa /
cartón, batista de algodón e satén de viscosa
Dimensions / Dimensiones / Dimensións: 30x20.5x2.5 cm
No date and no place / Sin fecha y sin lugar / Sen data e sen lugar



ANTEFACE

Author / Autor: unknown / desconocido / desconocido



Material: cardboard, cotton batiste and viscose satin / cartón, batista de algodón e satén de viscosa /
cartón, batista de algodón e satén de viscosa
Dimensions / Dimensiones / Dimensi3ns: 29x21x 2.2 cm
No date and no place / Sin fecha y sin lugar / Sen data e sen lugar



Organizan:



Universidad de Valladolid

Cátedra de
Estudios sobre la Tradición



Museo do Pobo Galego



GR IDINTAR
IDENTIDAD E
INTERCAMBIOS
ARTÍSTICOS

Colaboran:



**XUNTA
DE GALICIA**



**CONCELLO DE
SANTIAGO**