

# el rostro de lo invisible

alfonso revilla carrasco

hierofanías de los espíritus negroafricanos a través del arte





*“Lo absoluto no se expresa en ninguna lengua.  
Esta solo puede acercársele. Toda lengua, por  
bella que sea, es deficitaria, incompleta, finita.  
El encuentro con lo absoluto es sinónimo de inte-  
rrupción del discurso. Promulgar o mencionar una  
cualidad de lo absoluto es limitarla” Felwine Sarr*

**EBOOK**

El rostro de lo invisible  
© Alfonso Revilla Carrasco.

1.ª edición. Zaragoza, 2025

Editor: Grupo de Estudios en Didáctica del Arte Africano  
de la Universidad de Zaragoza / Museo de Arte Sacro de  
Teruel.

Edita: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zara-  
goza

ISBN: 978-84-10169-45-6

Fotografías: Alfonso Revilla Carrasco.

Diseño: Alfonso Revilla Carrasco y Judith Pérez.

Prólogo: David Almazán Tomás.

Textos: Alfonso Revilla Carrasco y Pedro Luis Hernando.

Colaboran: Museo de Arte Sacro de Teruel, Fundación

Universitaria Antonio Gargallo, Ayuntamiento de Teruel,

Diputación de Teruel, Caja Rural de Teruel, Grupo de In-  
vestigación ARGOS, Grupo de investigación VESTIGIUM.

Este Ebook es el resultado de un proyecto fotográfico de Alfonso Revilla centrado en posicionar las tallas africanas dentro de sus cartografías no visibles, expuesto en el Museo de Arte Sacro de Teruel del 2 al 30 de abril de 2025.

Exposición financiada por el proyecto “Metamorfosis de lo visible. Hierofanías de los espíritus negrafricanos a través del arte”, de la Fundación Universitaria Antonio Gargallo en la convocatoria de actividades culturales, artísticas y científico-sociales 2025.



**prólogo**  
**p.7**

por David Almazán Tomás

Alfonso Revilla Carrasco

**el triunfo de lo invisible**  
**p.8**

**cartografías de lo invisible; la fertilidad de  
antepasados y espíritus**  
**p.33**

**máscaras; el rostro visible de los espíritus  
invisibles**  
**p.50**

**lo oculto; la credibilidad de lo invisible**  
**p.75**

**relaciones entre lo visible y lo invisible en  
el arte cristiano; tres niveles de percep-  
ción**  
**p.113**

por Pedro Luis Hernando Sebastián



Este libro es un complemento perfecto de la exposición "El rostro de lo invisible: hierofanías de los espíritus negroafricanos a través del arte". El profesor de la Universidad de Zaragoza Alfonso Revilla Carrasco, que dedicó su tesis doctoral a la escultura africana, es un gran especialista en la materia, que a lo largo de los últimos años ha ido configurando una notable colección de arte africano. Con dicha colección ha organizado numerosas muestras, siempre con unos planteamientos en los que entrelaza lo estético y lo didáctico. Alfonso Revilla, cuya formación inicial está en el campo de las Bellas Artes, es también un excelente fotógrafo. En este trabajo, las propias esculturas africanas, a modo de retratos de espíritus, posan ante su objetivo con la intención de que aprendamos a "mirar" el arte africano. Su cámara nos guía hacia aspectos que podrían pasarnos desapercibidos: incrustaciones, escarificaciones, marcas de uso, proporciones singulares, soluciones espaciales imaginativas, etc. Hay en las fotografías de Alfonso Revilla un uso expresivo de la luz, que ayuda a subrayar el carácter ritual del arte negroafricano y su puesta en escena en mundos límiales y mágicos. La luz nos permite detenernos en las texturas y las formas. El conjunto de obras es muy variado y comprende varias regiones con diferentes etnias. El tratamiento fotográfico de Alfonso Revilla resalta en todos los casos lo que les une: todas son piezas ceremoniales, respaldadas por la comunidad, con un significado profundo y con el poder de intensificar la vida y servir de puente con una realidad que está más allá de lo ordinario, en el mundo de los espíritus.

**prólogo** por David Almazán Tomás

Zaragoza

# el triunfo de lo invisible

## bamana



cultura: bamana  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: fetiche  
material: madera, barro, conchas, plumas, pátina sacrificial  
tamaño: 730-240-170 mm



La muestra fotográfica forma parte de un proyecto artístico de interpretación del arte africano donde las tallas tradicionales se afirman en un espacio liminal entre lo visible y lo invisible. Las fotografías forman parte de un proyecto más amplio que se focaliza en la búsqueda de lo no visible como hábitat conformado de los espíritus negrafricanos.



cultura: lobi

lugar de procedencia: Burkina

datación: s. XX, mediados

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura masculina, bateba phuwe

material: madera, pátina ritual

tamaño: 149-047-032 mm

ú  
ó  
ñ  
ó  
ú

cultura: dogón  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura femenina, ancestro  
material: madera  
tamaño: 390-100-100 mm





El mundo africano establece una relación constante e implacable entre lo visible y lo no visible. Las tallas son las encargadas de revelar la participación de los seres invisibles en el mundo de los vivos (Gillon, 1989). El soporte ontológico de gran parte de las culturas negroafricanas requiere de la capilaridad jerárquica entre los mundos visible e invisible.

dogón



ashanti

cultura: ashanti  
lugar de procedencia: Ghana  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura femenina  
material: madera  
tamaño: 250-110-030 mm



# ashanti

Las tallas negroafricanas no son tanto una categoría artística, sino un acontecimiento de distorsión. "Es una distorsión tan penetrante que incluso observando la obra de arte parece repulsar y ahuyentar al espectador: exageran algunas partes del cuerpo que no corresponden con la realidad. Puesto que tratan de domar los elementos de la naturaleza y las fuerzas invisibles que la habitan" (Molongwa, 2019).

# muso

cultura: mossi  
lugar de procedencia: Burkina Faso  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura femenina  
material: madera  
tamaño: 1230-210-210 mm

En el arte negroafricano lo oculto desempeña un papel fundamental en la comprensión trascendental de los seres y sus propiedades. Los objetos artísticos negroafricanos no solo se definen por sus formas visibles, sino también por los significados y energías que permanecen velados a través de: escarificaciones, tocados, pátinas rituales o sacrificiales y añadidos estructurales; que son únicamente accesibles desde la mirada sacralizada (Einstein, 2002).





Es esta mirada la que puede ver en la oscuridad de la que emergen las tallas, afirmándolas en el mundo visible con una belleza serena, firme y poderosa; una belleza contundente que emana del mundo de los muertos. Nunca la oscuridad ha sido tan fértil como en el arte negroafricano. Nunca el arte ha estado tan vivo como en el África negra (García, 2012).

mossi



África es el triunfo de lo invisible; la alteridad de la visibilidad hegemónica (Jiménez, 2013; López, 2018). Los artistas negrafricanos tienen la capacidad de crear (y de creer) bajo formas y apariencias que emanan de una espiritualidad líminal entre la luz y la oscuridad. En este sentido las tallas negrafricanas adquieren su autoridad en el mundo invisible; este es el que las mantiene vivas, en tanto trasiegan en un movimiento continuo del mundo de los muertos al mundo de los vivos y a la inversa.

mossi



cultura: dogón  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura masculina  
material: madera  
tamaño: 715-128-098 mm

U  
Ó  
M  
O  
D



Uno de los pilares de la espiritualidad negrafricana es el vínculo del individuo y la comunidad, formada por los vivos, antepasados, espíritus y ancestros, en función de una “ontología de la participación” (Lévy-Bruhl, 1985; Senghor, 1995; Tempels, 2005; Mbiti, 1992), entre las fuerzas que comportan los seres tanto visibles como invisibles.

o  
m  
o  
n  
o  
d  
o  
n  
o  
m  
o  
n  
o  
d



cultura: dogón  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: maternidad andrógina  
material: madera  
tamaño: 310-090-070 mm

dogón

En la mayoría de las sociedades negroafricanas lo singular se conjuga en plural; un principio que enfatiza la existencia relacional del individuo dentro de la comunidad compartida por vivos y muertos. África es el lugar donde los muertos se actualizan en los soportes funcionales: instituciones adivinatorias, ritos de tránsito o culto a los antepasados.



# Mapa mágico

cartografías de lo invisible  
la fertilidad de antepasados y espíritus



cultura: dogón  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: pareja primordial nommos  
material: madera  
tamaño: 380-110-080 mm

# dogón

Las fotografías muestran las cartografías de los espíritus que nos sumergen en el mundo de la fertilidad, la magia, la brujería y la adivinación. La sagrada fertilidad pone en juego a los espíritus de la procreación para reproducir el ciclo de los tránsitos y estancias entre los mundos visibles y no visibles.

# dogón

La carencia de descendencia impide a las almas estériles existir en el más allá. La fertilidad humana se hace extensible a la fertilidad de los espíritus, con los que comparte la fuerza vital capaz de reafirmarse en cada nacimiento, delimitando así el hábitat visible (Bargna, 2000).



# dogón

Los cuerpos de madera, "waka sran" para los Baulé (Costa, Boutiaux, Mack y Wastiau, 2004), conforman el hábitat visible de antepasados y ancestros que requieren de una presencia distanciada del naturalismo academicista, lo que conlleva distorsiones formales de las tallas para permitir un reconocimiento simbólico de las dimensiones físicas de lo sagrado.



# dogón

cultura: dogón  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura masculina, culpa  
material: madera  
tamaño: 610-190-200 mm



dogón



Los antepasados emergen, en las representaciones artísticas, del mundo sobrenatural para reivindicar su influencia sobre lo natural, garantizando el cumplimiento de ritos y tradiciones que conducen al sostenimiento de la ley social. Los ancestros y antepasados trasiegan entre los dos espacios, el de los vivos y el de los muertos, reivindicando su estatus de garantes de los sutiles equilibrios que permiten el sostenimiento de la ley social.

dogón

# dogón

"Los espíritus de los primeros antepasados poseen una fuerza extraordinaria dado que son los fundadores de la especie humana y los propagadores de la herencia divina de la fuerza vital humana. Los otros muertos son apreciados en la medida en que aumenten y perpetúen su fuerza vital en su progenie" (Tempels, 2005).



# dogón

El espacio visible en el que se mueven los espíritus son las prácticas vinculadas a la adivinación y la brujería. La adivinación implica la compensación que supone el restablecimiento del orden frente al fenómeno de la brujería. Las prácticas de brujería son una verdadera obsesión en muchas culturas tradicionales negroafricanas (Perrois y Sierra, 1990; Mbana Nchama, 1990), debido a que son las que ejecutan tensiones y conflictos, donde el objeto artístico se ocupa de funciones de protección y corrección; no a partir de una lógica de causación natural, sino de un ordenamiento entre los individuos y los sucesos desde una causación sagrada (Burgos, 2007).



# dogón

cultura: dogón  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura andrógina, ancestro  
material: madera, pátina ritual  
tamaño: 610-120-160 mm

La adivinación es una institución que pone de manifiesto lo no visible a través de la activación del objeto artístico en su función de comprensión-revelación, que permite traducir las causas y consecuencias del comportamiento humano y los sucesos que implican.



dogón

máscaras; el rostro visible de los espíritus invisibles





Las máscaras cartografián la danza entre lo visible y lo invisible. La máscara es un acontecimiento más cercano a lo temporal que a lo espacial desde una visión heterocrónica de la historia del arte (Moxey, 2015). De esta manera nos acerca al tiempo de los espíritus sobre los que recae la responsabilidad de crear equilibrios, soportar ritos de tránsito y establecer e impartir justicia. Las máscaras poseen más allá de configuraciones formales, acontecimientos; formas de teatralización de lo oculto que permiten institucionalizar diferentes formas de regulación y cohesión social.

dogón

# dogón

cultura: dogón  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura masculina, hogón  
material: piedra  
tamaño: 230-120-060 mm



# La másc a ra

La máscara metamorfosea la realidad sobre todo en tres momentos: los ritos de fertilidad, la iniciación a la vida adulta y los funerales. Tanto el nacimiento como los funerales son "momentum privilegiado" para realizar el diálogo interpuesto de forma continua entre el mundo de los vivos y los muertos, convirtiéndose en la trasposición de la fuerza vital de los individuos a estados cualitativos diferenciados.



# bamana



cultura: bamana  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, mediados  
tipología: máscara frontal  
precisiones tipológicas: máscara frontal  
material: madera  
tamaño: 490-250-220 mm

# bamana

De esta manera las máscaras asociadas a ancestros y espíritus son la estructura formal, funcional y mística de la realidad invisible. La máscara es el agente, el acto que soporta el mundo sobrenatural y lo traslada a la cotidianeidad.





# ejamgham

cultura: ejamgham  
lugar de procedencia: Camerún  
datación: s. XX, finales  
tipología: máscara  
precisiones tipológicas: máscara cresta  
material: madera, fibras, caolín y piel  
tamaño: 854-653-620 mm

La máscara actúa con capacidad de ejecutar y acompañar el tránsito; para ello se inserta en la realidad visible, y se vuelve mito, norma, antepasado o ancestro, a partir de una suplantación que presentifica lo invisible en la cotidianeidad, reavivando los espíritus y permitiéndoles intervenir en los acontecimientos desde el más allá.

# ejamgham



La máscara no es pasiva, una vez asociada a lo oculto, soporta su estructura relacional, actuando como soporte de interferencias que nos abordan desde el más allá. Responde a una condición dinámica que se expresa en términos de relaciones biunívocas entre lo visible e invisible.

# ejamgham



# makonde

cultura: makonde  
lugar de procedencia: Mozambique  
datación: s. XX, finales  
tipología: máscara  
precisiones tipológicas: máscara casco  
material: madera, pelo humano  
tamaño: 260-240-330 mm



# makonde

Las máscaras africanas, más allá de una mera representación distante de lo representado, presentifican lo oculto, convirtiéndose en una herramienta de trasformación y metamorfosis (Morey, 1995) al acompañar procesos de transición de identidad en la cantidad y calidad de los seres-fuerza. “Los bantú consideran que existe un vínculo ontológico íntimo entre los seres creados. Una interacción del ser con el ser. Una fuerza debilitará o fortalecerá otra. Una causalidad que fluye desde la misma naturaleza compartida de los seres” (Tempels, 2005).



# bozo



cultura: bozo  
lugar de procedencia: Mali  
datación: s. XX, finales  
tipología: máscara  
precisiones tipológicas: máscara casco  
material: madera y fibras  
tamaño: 300-270-340 mm

# fantasma

lo oculto; la credibilidad de lo invisible

cultura: fang  
lugar de procedencia: Guinea Ecuatorial  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: byeri  
material: madera, metal  
tamaño: 530-120-134 mm



am  
an  
a  
t

Este espacio oculto se hace creíble en las tallas, en la medida en que estas son credenciales de lo ausente. Las tallas resultan convincentes como portadoras de lo invisible. Para el muntú la realidad visible se antoja tan descriptiva que le resulta difícil ser reconocida como portadora de creibilidad.



cultura: mossi  
lugar de procedencia: Burkina  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: biiga, estilo kaya  
material: madera  
tamaño: 340-040-080 mm

mossi

# mumuye

En las tradiciones africanas, lo oculto está estrechamente relacionado con conceptos de espiritualidad, identidad y trascendencia. Lo oculto permite la conexión entre el individuo y su doble espiritual, un tema recurrente en muchas culturas negrafricanas, donde el ancestro o espíritu emerge del mundo de los muertos a través de las sombras; estas sombras, desentrañadas por el adivino, permiten conectar lo presente con lo ausente.

cultura: mumuye  
lugar de procedencia: Nigeria  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: iagalagana  
material: madera  
tamaño: 630-130-130 mm





# senufo

cultura: senufo  
lugar de procedencia: Costa de Marfil  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura femenina, tugubele  
material: madera, pátina ritual, elementos orgánicos, adornos corporales y fibras  
tamaño: 430-140-150 mm

La oscuridad es mostrada como un dominio de lo espiritual, donde habitan las fuerzas invisibles. En este sentido muchos rituales se realizan con luz tenue, penumbra o bien en oscuridad, puesto que la carencia de luz abre un espacio liminal; un tiempo de transición donde las reglas ordinarias se suspenden y las fuerzas espirituales pasan de lo intangible y transitorio, a concreciones del imaginario artístico negro. Este imaginario se impone a la realidad (Eliade, 2000).

# senufo



# Senúfo

A través del arte negroafricano lo inaccesible, ilimitado o infinito se concretiza, convirtiéndose en su privilegiado habitáculo formal. El alma negra es mágica, no formal. El hecho de que las tallas no hablen de formas visibles, hace que no permitan un exclusivo acercamiento formalista (Eisner, 1997), ya que estas trascienden el sumatorio de elementos morfológicos (Perrois, 1969). Lo descriptivo es efectivo únicamente en el ámbito visible; pero la esencia de la Negritud permanece en lo oculto.

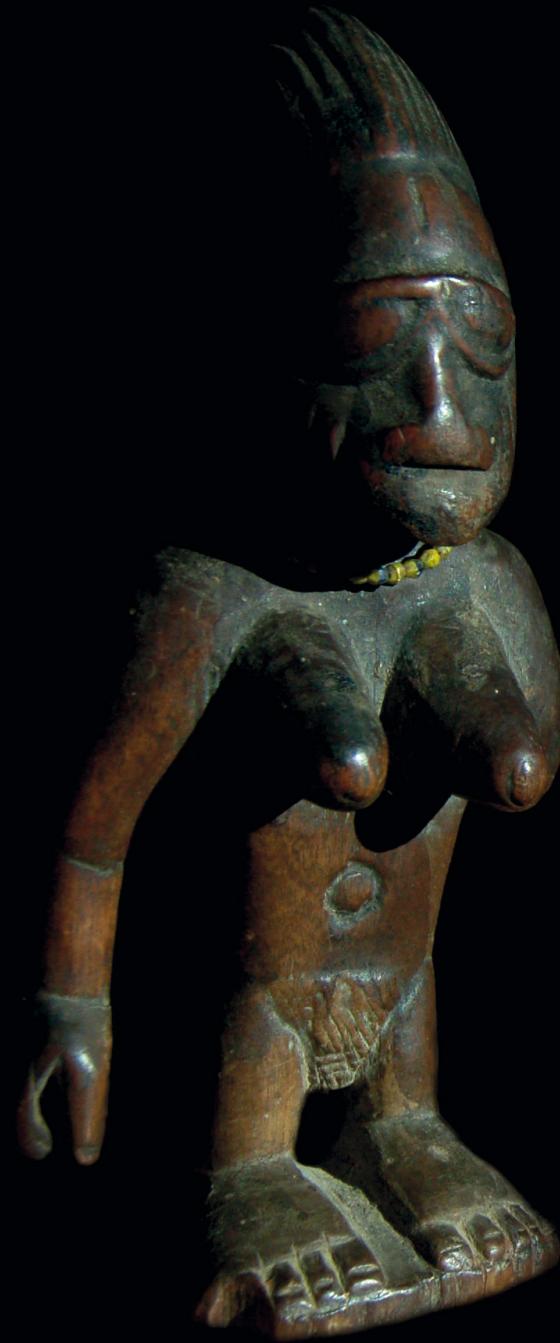


tusam



cultura: tusam  
lugar de procedencia: Burkina  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura masculina, exvoto  
material: madera, pátina sacrificial  
tamaño: 200-050-050 mm

# yoruba



cultura: yoruba  
lugar de procedencia: Nigeria  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura femenina, ibeji  
material: madera, metal, cuentas  
tamaño: 180-080-040 mm

# Yoruba



cultura: yoruba  
lugar de procedencia: Nigeria  
datación: s. XX, finales  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura femenina, ibeji  
material: madera, metal, cuentas  
tamaño: 220-110-055 mm



# yoruba

El espacio incorpóreo negroafricano es inmanente al espacio natural; es consustancial al mismo a través de un sistema rizomático de fuerzas. En tanto natural es útil, en tanto útil es estético (Read, 1954). El mundo de lo imperceptible, entre el que se velan las tallas, es básicamente útil; el artista negroafricano ha alcanzado la belleza a través de la practicidad de lo concreto (Diop, 2012).



cultura: zaramo  
lugar de procedencia: Tanzania  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: maternidad  
material: madera, metal  
tamaño: 840-340-380 mm

zaramo

Para las culturas negro-africanas hay creibilidad en el flujo entre las formas visibles de las tallas y los espíritus invisibles que las habitan. Esta credibilidad no necesita fe ni para ser creída ni para ser creada, debido a que comparten la fuerza vital a través del vínculo indisoluble de los seres-fuerzas-trasferibles (Tempels, 2005; Molongwa, 2019).

De esta manera un ser no puede dejar de existir de forma completa; un brujo "puede paralizarle, empequeñecerle o lograr que su funcionamiento cese por completo; pero con todo la fuerza no dejará de existir" (Tempels, 2005).

# zaramo



# zaramo

Los espíritus negroafricanos siguen vivos a través de prácticas artísticas que constituyen una forma de reconfiguración de la identidad africana en la modernidad (Kabunda, 1987; Mbembe, 2001). Los fundamentos sacros del arte negroafricano siguen actuando como estructuras de resistencia cultural frente a la colonización y la globalización (Mudimbe, 2013; Burgos, 2007; Burgos, 2008).



# mossos



cultura: mossi  
lugar de procedencia: Burkina  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura femenina, "Yannaga"  
material: madera  
tamaño: 1240-180-170 mm



# nayamwezi

cultura: nayamwezi  
lugar de procedencia: Tanzania  
datación: s. XX, mediados  
tipología: figura antropomorfa  
precisiones tipológicas: figura femenina articulada  
material: madera, caurés, fibras, ceuntas, adornos corporales  
tamaño: 340-076-049 mm

# el rostro de lo invisible

alfonso revilla carrasco

## El triunfo de lo invisible

La muestra fotográfica forma parte de un proyecto artístico de interpretación del arte africano donde las tallas tradicionales se afirman en un espacio liminal entre lo visible y lo invisible. Las fotografías forman parte de un proyecto más amplio que se focaliza en la búsqueda de lo no visible como hábitat conformado de los espíritus negrafricanos.

El mundo africano establece una relación constante e implacable entre lo visible y lo no visible. Las tallas son las encargadas de revelar la participación de los seres invisibles en el mundo de los vivos (Gillon, 1989). El soporte ontológico de gran parte de las culturas negrafricanas requiere de la capilaridad jerárquica entre los mundos visible e invisible.

Las tallas negrafricanas no son tanto una categoría artística, sino un acontecimiento de distorsión. "Es una distorsión tan penetrante que incluso observando la obra de arte parece repulsar y ahuyentar al espectador: exageran algunas partes del cuerpo que no corresponden con la realidad. Puesto que tratan de domar los elementos de la naturaleza y las fuerzas invisibles que la habitan" (Molongwa, 2019).

En el arte negrafricano lo oculto desempeña un papel fundamental en la comprensión trascendental de los seres y sus propiedades. Los objetos artísticos negrafricanos no solo se definen por sus formas visibles, sino también por los significados y energías que permanecen velados a través de: escarificaciones, tocados, páginas rituales o sacrificiales y añadidos estructurales; que son únicamente accesibles desde la mirada sacralizada (Einstein, 2002).

Es esta mirada la que puede ver en la oscuridad de la que emergen las tallas, afirmándolas en el mundo visible con una belleza serena, firme y poderosa; una belleza contundente que emana del mundo de los muertos. Nunca la oscuridad ha sido tan fértil como en el arte negrafricano. Nunca el arte ha estado tan vivo como en el África negra (García, 2012).

África es el triunfo de lo invisible; la alteridad de la visibilidad hegemónica (Jiménez, 2013; López, 2018). Los artistas negrafricanos tienen la capacidad de crear (y de creer) bajo formas y apariencias que emanan de una espiritualidad liminal entre la luz y la oscuridad. En este sentido las tallas negrafricanas adquieren su autoridad en el mundo invisible; este es el que las mantiene vivas, en tanto trasiegan en un movimiento continuo del mundo de los muertos al mundo de los vivos y a la inversa.

Uno de los pilares de la espiritualidad negrafricana es el vínculo del individuo y la comunidad, formada por los vivos, antepasados, espíritus y ancestros, en función de una "ontología de la participación" (Lévy-Bruhl, 1985; Senghor, 1995; Tempels, 2005; Mbiti, 1992), entre las fuerzas que comportan los seres tanto visibles como invisibles.

En la mayoría de las sociedades negrafricanas lo singular se conjuga en plural; un principio que enfatiza la existencia relacional del individuo dentro de la comunidad compartida por vivos y muertos. África es el lugar donde los muertos se actualizan en los soportes funcionales: instituciones adivinatorias, ritos de tránsito o culto a los antepasados.

## Cartografías de lo invisible; la fertilidad de antepasados y espíritus

Las fotografías muestran las cartografías de los espíritus que nos sumergen en el mundo de la fertilidad, la magia, la brujería y la adivinación. La sacralidad de la fertilidad pone en juego a los espíritus de la procreación para reproducir el ciclo de los tránsitos y estancias entre los mundos visibles y no visibles.

La carencia de descendencia impide a las almas estériles existir en el más allá. La fertilidad humana se hace extensible a la fertilidad de los espíritus, con los que comparte la fuerza vital capaz de reafirmarse en cada nacimiento, delimitando así el hábitat visible (Bargna, 2000).

Los cuerpos de madera, "waka sran" para los Baulé (Costa, Boutiaux, Mack y Wastiau, 2004), conforman el hábitat visible de antepasados y ancestros que requieren de una presencia distanciada del naturalismo academicista, lo que conlleva distorsiones formales de las tallas para permitir un reconocimiento simbólico de las dimensiones físicas de lo sagrado.

Los antepasados emergen, en las representaciones artísticas, del mundo sobrenatural para reivindicar su influencia sobre lo natural, garantizando el cumplimiento de ritos y tradiciones que conducen al sostenimiento de la ley social. Los ancestros y antepasados trasiegan entre los dos espacios, el de los vivos y el de los muertos, reivindicando su estatus de garantes de los sutiles equilibrios que permiten el sostenimiento de la ley social.

"Los espíritus de los primeros antepasados poseen una fuerza extraordinaria dado que son los fundadores de la especie humana y los propagadores de la herencia divina de la fuerza vital humana. Los otros muertos son apreciados en la medida en que aumenten y perpetúen su fuerza vital en su progenie" (Tempels, 2005).

El espacio visible en el que se mueven los espíritus son las prácticas vinculadas a la adivinación y la brujería. La adivinación implica la compensación que supone el restablecimiento del orden frente al fenómeno de la brujería. Las prácticas de brujería son una verdadera obsesión en muchas culturas tradicionales negrafricanas (Perrois y Sierra, 1990; Mbana Nchama, 1990), debido a que son las que ejecutan tensiones y conflictos, donde el objeto artístico se ocupa de funciones de protección y corrección; no a partir de una lógica de causación natural, sino de un ordenamiento entre los individuos y los sucesos desde una causación sagrada (Burgos, 2007).

La adivinación es una institución que pone de manifiesto lo no visible a través de la activación del objeto artístico en su función de comprensión-revelación, que permite traducir las causas y consecuencias del comportamiento humano y los sucesos que implican.

## Máscaras; el rostro visible de los espíritus invisibles

Las máscaras cartografián la danza entre lo visible y lo invisible. La máscara, desde una visión heterocrónica de la historia del arte (Moxey, 2015), es un acontecimiento más cercano a lo temporal que a lo espacial. De esta manera nos acerca al tiempo de los espíritus sobre los que recae la responsabilidad de crear equilibrios, soportar ritos de tránsito y establecer e impartir justicia. Las máscaras poseen más allá de configuraciones formales, acontecimientos; formas de teatralización de lo oculto que permiten institucionalizar diferentes formas de regulación y cohesión social.

La máscara metamorfosea la realidad sobre todo en tres momentos: los ritos de fertilidad, la iniciación a la vida adulta y los funerales. Tanto el nacimiento como los funerales son “momentum privilegiado” para realizar el diálogo interpuesto de forma continua entre el mundo de los vivos y los muertos, convirtiéndose en la trasposición de la fuerza vital de los individuos a estados cualitativos diferenciados.

De esta manera las máscaras asociadas a ancestros y espíritus son la estructura formal, funcional y mística de la realidad invisible. La máscara es el agente, el acto que soporta el mundo sobrenatural y lo traslada a la cotidaneidad.

La máscara actúa con capacidad de ejecutar y acompañar el tránsito; para ello se inserta en la realidad visible, y se vuelve mito, norma, antepasado o ancestro, a partir de una suplantación que presentifica lo invisible en la cotidaneidad, reavivando los espíritus y permitiéndoles intervenir en los acontecimientos desde el más allá.

La máscara no es pasiva, una vez asociada a lo oculto, soporta su estructura relacional, actuando como soporte de interferencias que nos abordan desde el más allá. Responde a una condición dinámica que se expresa en términos de relaciones biunívocas entre lo visible e invisible.

Las máscaras africanas, más allá de una mera representación distante de lo representado, presentifican lo oculto, convirtiéndose en una herramienta de transformación y metamorfosis (Morey, 1995) al acompañar procesos de transición de identidad en la cantidad y calidad de los seres-fuerza. “Los bantú consideran que existe un vínculo ontológico íntimo entre los seres creados. Una interacción del ser con el ser. Una fuerza debilitará o fortalecerá otra. Una causalidad que fluye desde la misma naturaleza compartida de los seres” (Tempels, 2005).

## Lo oculto; la credibilidad de lo invisible

Este espacio oculto se hace creíble en las tallas, en la medida en que estas son credenciales de lo ausente. Las tallas resultan convincentes como portadoras de lo invisible. Para el bantú la realidad visible se antoja tan descriptiva que le resulta difícil ser reconocida como portadora de creibilidad.

En las tradiciones africanas, lo oculto está estrechamente relacionado con conceptos de espiritualidad, identidad y trascendencia. Lo oculto permite la conexión entre el individuo y su doble espiritual, un tema recurrente en muchas culturas negrafricanas, donde el ancestro o espíritu emerge del mundo de los muertos a través de las sombras; estas sombras, desentrañadas por el adivino, permiten conectar lo presente con lo ausente.

La oscuridad es mostrada como un dominio de lo espiritual, donde habitan las fuerzas invisibles. En este sentido muchos rituales se realizan con luz tenue, penumbra o bien en oscuridad, puesto que la carencia de luz abre un espacio liminal; un tiempo de transición donde las reglas ordinarias se suspenden y las fuerzas espirituales pasan de lo intangible y transitorio, a concreciones del imaginario artístico negro. Este imaginario se impone a la realidad (Eliade, 2000).

A través del arte negrafricano lo inaccesible, ilimitado o infinito se concretiza, convirtiéndose en su privilegiado habitáculo formal. El alma negra es mágica, no formal. El hecho de que las tallas no hablen de formas visibles, hace que no permitan un exclusivo acercamiento formalista (Eisner, 1997), ya que estas trascienden el sumatorio de elementos morfológicos (Perrois, 1969). Lo descriptivo es efectivo únicamente en el ámbito visible; pero la esencia de la Negritud permanece en lo oculto.

El espacio incorpóreo negrafricano es inmanente al espacio natural; es consustancial al mismo a través de un sistema rizomático de fuerzas. En tanto natural es útil, en tanto útil es estético (Read, 1954). El mundo de lo imperceptible, entre el que se velan las tallas, es básicamente útil; el artista negrafricano ha alcanzado la belleza a través de la practicidad de lo concreto (Diop, 2012).

Para las culturas negrafricanas hay credibilidad en el flujo entre las formas visibles de las tallas y los espíritus invisibles que las habitan. Esta credibilidad no necesita fe ni para ser creída ni para ser creada, debido a que comparten la fuerza vital a través del vínculo indisoluble de los seres-fuerzas-trasferibles (Temples, 2005; Molongwa, 2019). De esta manera un ser no puede dejar de existir de forma completa; un brujo “puede paralizarle, empequeñecerle o lograr que su funcionamiento cese por completo; pero con todo la fuerza no dejará de existir” (Tempels, 2005).

Los espíritus negrafricanos siguen vivos a través de prácticas artísticas que constituyen una forma de reconfiguración de la identidad africana en la modernidad (Kabunda, 1987; Mbembe, 2001). Los fundamentos sacros del arte negrafricano siguen actuando como estructuras de resistencia cultural frente a la colonización y la globalización (Mudimbe, 2013; Burgos, 2007; Burgos, 2008).

- Burgos, B. (2008). *El esfuerzo de África por renovarse I*. Madrid: Fundación Sur.
- Burgos, B: (2007). *Culturas africanas y desarollo (Intentos africanos de renovación)*. Madrid: Fundación Sur.
- Costa, Alberto (comi.); Anne-Marie Boutiaux; John Mack; Boris Wastiau. *La figura imaginada*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004.
- Diop, C. A. (2012). Los problemas del arte africano. En Roca, A. *Naciones negras y cultura*. Bellaterra.
- Einstein, C. (2002). *La escultura negra y otros escritos*. Gustavo Gili.
- Eisner, E. W. (1997). *The promise and perils of alternative forms of data representation*. Educational Researcher, 26 (6), 4-10.
- Eliade, M. (2000). *Tratado de historia de las religiones*. Cristiandad.
- García, G. (2012). La piel bajo las máscaras. Arte, política y ensayo en "Les statues meurent aussi". *Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010.
- Gillon, W. (1989). *Breve historia del arte africano*. Alianza Forma.
- Jiménez, R. (2013). Conocer la alteridad. *Index Comunicación*, 3(2), 133-149.
- Kabunda, M. (junio 1987). Negritud: ¿Crisis? Madrid: Cuadernos Fundación Sur. CIDAF. n.º 9.
- Lévy-Bruhl, L. (1985). *El alma primitiva*. Ediciones Península.
- López, H. G. (2018). Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, *Laocoonte*, n.º 5, 142-155.
- Mbembe, A. (2001) *On the Postcolony*. University California Press.
- Mbiti, J. (1992). *Introduction to African religion*. East African Publishers.
- Molongwa, B. (2019). La necesidad de sentido en el arte negroafricano. *Dedica. Revista de educación e humanidades*, 15, 81-98.
- Morey, M. (1995). Conjeturas sobre la máscara. *Lápiz*, 117(12), 16-26.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Soleil.
- Mudimbe, V. Y. (2013). *África: Pensamiento y Controversias*. Colegio De México.
- Mbana Nchama, J. (abril 1990). Rito de iniciación al Byere I. Madrid: Cuadernos Fundación Sur. CI- DAF. Vol. IV, n.º 7.
- Perrois, L. (1966). *Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains*. *Cahiers d'Études africaines*, 6, n.º 21, 69-85.
- Perrois, L. y Sierra, M. (1990). *El arte fang de Guinea Ecuatorial*. Polígrafa.
- Read, H. E. (1954). *El significado del arte*. Losada.
- Senghor, L. S. (1995). *El diálogo de las culturas*. Mensajero.
- Tempels, P. (2005). *Ontología bantú*. En Chukwudi Eze, Emmanuel (Ed.). *Pensamiento africano: cultura y sociedad*. Bellaterra.



## **Relaciones entre lo visible y lo invisible en el arte cristiano; tres niveles de percepción**

por Pedro Luis Hernando Sebastián

El doble plano de lo visible y lo invisible forma parte de toda obra de arte. Al menos de toda obra de arte que cumpla con las premisas necesarias para establecer un sistema de comunicación completo y coherente. Se podría decir que lo visible es la

forma, y que el significado es lo invisible. Invisible no solo por inmaterial, por ser idea, sino también por interactuar con la naturaleza misma de la experiencia, con las vivencias y aprendizajes de cada espectador, generando con ello multiplicidad de significados.



Indisolublemente unidos, en la obra de arte podemos categorizar el plano invisible como consecuencia de la capacidad de lo visible de sugerir diferentes niveles de comprensión o experimentación espiritual al espectador incluso a partir del mismo objeto sensorial.

El arte occidental en general, y el arte religioso cristiano en particular, como manifestación creativa, lógicamente

también se compone de esa doble naturaleza visible e invisible. Por ello, también debería depender de la capacidad de lo visible de manifestar lo invisible a partir de la experimentación individual. De hecho, solemos aceptar que es el espectador quien interpreta la obra, quien visibiliza lo invisible, en función de los instrumentos de comprensión que posee o va adquiriendo con el aprendizaje del

transcurso vital, siendo siempre personales y en buena medida específicos. Sin embargo, por la propia naturaleza religiosa de estas obras, existe una componente que debe ser tenida en cuenta como elemento paralelo al binomio planteado, un tercer valor para la percepción gnóstica de la obra. Aquel que nos permite acceder de un modo que podríamos denominar suprasensorial, en

cierto modo inconsciente e intangible al conocimiento de las cosas divinas. Un nivel igualmente personal como la relación entre la experiencia personal y la interpretación de lo invisible a través de lo visible, pero fruto de la introspección como procedimiento para aproximarse a lo sagrado.

Si la obra de arte es visible, y hace visible lo invisible en tanto que mensaje o contenido, en el caso del arte religioso, la materia artística deviene en inmaterial o en antimateria al abrir el camino para llegar al conocimiento transcendente de la existencia humana en su tránsito hacia Dios. De este modo, vemos que en el arte cristiano tiene cabida un plano visible, un plano invisible de comprensión e interpretación experiencial y un plano espiritual, al que se accede a través de la meditación.

#### La representación visible de Dios

En buena parte de las religiones, la obra de arte permite representar lo que no puede ser representado.

Religiones de la antigüedad, paralelas a sociedades complejas como las desarrolladas en Egipto, Mesopotamia o América, ocultan la imagen de Dios mediante máscaras y otros elementos porque al ser humano no se le permite mirarla directamente. Ello le conduciría a la muerte. Incluso en el Antiguo Testamento: "No puedes ver Mi rostro; porque nadie me puede ver, y vivir" (Éxodo 33:20). ¿Cómo acceder a la comprensión de Dios si ni siquiera lo podemos mirar con nuestros ojos? La respuesta es evidente, a través de las señales de su obra. Cirilo de Jerusalén, en su Catequesis bautismal (9,1-3), introduce una reflexión de cómo llegar a ese conocimiento que nos permite conectar esta cuestión con las obras de arte.



No se nos ha dado a conocer la naturaleza divina con ojos corporales; pero por las obras de Dios podemos alcanzar una idea de su poder, según lo que dice Salomón:

"Pues de la grandeza y hermosura de las criaturas se llega, por analogía, a contemplar a su Autor" (Sab 13,5)<sup>4</sup>. "No dice simplemente que por las criaturas se deduzca al creador, sino que añadió: por analogías.

Pues Dios parece tanto mayor a cada uno cuanto mayor sea la contemplación de las criaturas adquirida por el hombre" (Cirilo de Jerusalén, Catequesis bautismal, 9,2).

Sin embargo, una vez que el Hijo de Dios se hace carne, se hace presente y convive entre los hombres, el artista puede reproducir esa materialidad física directamente. En el plano visual, la obra de arte cristiana no revela a Dios, lo representa en una de sus naturalezas. De este modo, por ser en su ejecución obra humana, el arte cristiano puede participar del proceso de comprensión de Dios en tanto que lo reproduce en su plano visual. Una fracción de la fe cristiana a partir de la cual, y mediante la reflexión y contemplación, construir nuevos niveles de aproximación.

Cuanta más sea la intención, mayor será la posibilidad de acceder a esos niveles, como indica el propio Cirilo de Alejandría para acabar con el capítulo citado: Y cuanto más ha sometido a su propio ánimo a la contemplación, mayores son el conocimiento y la imagen que tiene del mismo Dios. Ese es el camino hacia el plano espiritual que facilita la obra de arte.





#### El ejemplo de las obras del MAST

A través de las obras expuestas en el Museo de Arte Sacro de Teruel se puede experimentar este tipo de experiencias. La tabla de la Virgen con el Niño expuesta en la Sala de la Maternidad del Museo Diocesano de Teruel, procedente de la iglesia parroquial de San Agustín, formalmente corresponde con la estética predominante en la pintura medieval aragonesa del siglo XV. Representa la imagen de la Virgen, entronizada y coronada. Sonríe visiblemente al espectador, aparece vestida con ropajes ricamente decorados y sostenta amorosamente al Niño con su brazo izquierdo. Su mano derecha se ocupa en jugar con el Niño. Este, vestido con una tela blanca a modo de toga, porta un colgante con una pieza de coral rojo, y juega con su Madre. Primer nivel de comprensión.



Que esté entronizada y coronada significa que se le otorga tratamiento de reina, lo que se refuerza con la riqueza de su vestido. Su sonrisa, junto con el hecho de que está jugando con el Niño, es signo de la intención de mostrar su carácter humano por encima del divino. Es la Virgen con el Niño, pero es también una madre que cuida de su hijo. Un modo de representación acorde con el mensaje humanista de la iconografía medieval del siglo XV, opuesto al de la Virgen Theotokos hierática y distante del arte románico. La disposición del Niño, y su mirada, indican igualmente su carácter humano, y lo identifican como hijo y no tanto como Dios

hecho carne. Por su parte, el collar con un fragmento de coral rojo describe el motivo de la presencia del Hijo de Dios que no es otro que mostrar su futuro sacrificio para el perdón de los pecados, cerrando así el ciclo de la promesa del Padre tras el pecado original. El coral, en la tradición clásica griega es la sangre que brotó de la cabeza de la Gorgona Medusa al ser cortada por la espada de Perseo. Esta simbología se transmitió desde entonces a lo largo del tiempo, llegando hasta la Edad Media donde se utilizaba como amuleto para evitar las enfermedades relacionadas con la sangre, procurar la fertilidad femenina o evitar los partos

difíciles. El Niño lleva el coral prefigurando la sangre que será derramada en la cruz, a la vez que muestra lo reciente y prodigioso de su nacimiento. Segundo nivel de comprensión, siempre en función de la experiencia y el conocimiento del espectador. Con todo ello, y con el ánimo de la contemplación y la reflexión consciente sobre esta obra, se nos descubre a una madre sonriente a pesar de ser conocedora del doloroso futuro de su hijo. La aceptación del destino propuesto, ya expresado desde la Anunciación, de modo humilde y tranquilo, con la alegría que proporciona el convencimiento del recto proceder. Es la imagen del poder

que tiene la persona de tender hacia la perfección espiritual cuando pone su vida en manos de Dios. Por otro lado, la figura del niño, en realidad está mostrando a los fieles que morirá en la cruz y que ofrecerá su sangre por ellos, pero mientras tanto, se entretiene jugando con su madre y siendo feliz junto a ella. Se revela con ello a Dios como amor extremo hacia los hombres, con la capacidad de ofrecer a su propio hijo en sacrificio. Esta obra de arte a través de este tercer plano de visibilización, sustancia el mensaje supremo de la religión cristiana, el mensaje del amor.



Podemos poner un segundo ejemplo, en este caso, favorecido por la intención del montaje expositivo, que nos facilita la búsqueda del significado espiritual e invisible de una obra de arte. Es el caso de la imagen de Cristo en la cruz, procedente de la iglesia de San Miguel de la ciudad de Teruel. Se trata de una talla de grandes dimensiones, datada en el siglo XVII, que representa a Cristo crucificado. La anatomía se describe con detalle y equilibrio entre las partes que componen su figura. Se cubre con un gran paño de pureza, de plegados naturalistas, anudado a la derecha del espectador. Técnicamente, sobre la talla de madera de la parte de los pliegues, se le ha añadido el nudo realizado en tela encolada y posteriormente pintada. La cabeza de Cristo cae hacia un lado, con un expresivo gesto de dolor. Tras una primera visión de la obra y la comprensión, en este caso sencilla, de la simbología de cada elemento, el espectador se ve atraído por lo invisible. El artista consigue generar una aproximación empática hacia su significado desde lo material y así, abrir la posibilidad de percibir de manera profunda el mensaje de la fe. El dolor de esta imagen nos traslada al momento mismo de la crucifixión y puede provocarnos el mismo sufrimiento que el que experimentaron los que vieron con sus propios ojos los momentos de la Pasión y Muerte de Cristo. La sombra que genera la escultura, gracias a la colocación adecuada del foco de iluminación, es un buen ejemplo del tema que nos ocupa. La imagen visible, junto con la sombra de dicha imagen, producida por la luz, son tres elementos asimilables con los tres niveles de comprensión que hemos citado.

Todas estas obras demuestran tener capacidad de sugerencia sobre el espectador, pero en realidad, todas las obras del museo pueden transmitir estas sensaciones. La dulce mirada entre Santa Ana y la Virgen niña, la sonrisa del niño Jesús hacia un sorprendido San Antonio, el angustioso gesto de Cristo ante el cáliz de su Sacrificio, o la actitud entrañable de la Sagrada Familia. Cada una de ellas nos descubren sensaciones, ideas y experiencias que transcinden lo físico. Cumplen con su función. La obra de arte como materia, hace visible lo invisible y habilita una vía de acceso hacia lo espiritual.



Servicio de Publicaciones  
Universidad Zaragoza



Museo Arte Sacro Teruel

