

formas de maternidad  
diálogos entre maternidades  
románicas y negroafricanas



coordinador alfonso revilla carrasco





Servicio de  
Publicaciones  
**Universidad Zaragoza**

formas de maternidad; diálogos entre maternidades románicas y negroafricanas  
© Alfonso Revilla Carrasco.  
1.ª edición. Zaragoza, 2022  
Edita: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza  
ISBN: 978-84-18321-60-3  
Fotografía: Antonio Moliné, Isabel Revilla, Luis Miguel González, Alfonso Revilla y Soledad Córdoba (tallas románicas).  
Diseño: Alfonso Revilla Carrasco y Judit Pérez.  
Coordinador: Alfonso Revilla Carrasco.  
Prólogo: Juan José Andreu.  
Autores: Alfonso Revilla, Pedro Luis Hernando y Juan José Andreu.  
Colaboran: Museo de Arte Sacro de Teruel, Fundación Universitaria Antonio Gargallo. Grupo de investigación Argos (Gobierno de Aragón-UZ) y Universidad de Zaragoza.

### **prólogo**

por Juan José Andreu **p.6**

### **maternidades negroafricanas**

por Alfonso Revilla **p.8**

### **diálogo entre maternidades románicas y negroafricanas**

por Alfonso Revilla, Juan José Andreu y Pedro Luis Hernando **p.18**

### **maternidades románicas**

por Pedro Luis Hernando **p.38**



Museo de Arte Sacro de Teruel.

Exposición financiada por el proyecto “Culturas comparadas: maternidades africanas y vírgenes románicas”, presentado por el Museo de Arte Sacro de Teruel a la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo” en la convocatoria de actividades culturales, artísticas y científico-sociales.



## prólogo

por Juan José Andreu



No somos distintos; ni vamos a entrar en el mundo de lo onírico ni lo espiritual. Nos sumergiremos en ambas culturas en un mismo mundo, el de la Naturaleza y lo real; el mundo en que se necesita que todo lo regulado se produzca adecuadamente. Demandando por tanto que lo comprometido suceda. Son mujeres que muestran niños, salidos de su seno o sus descendientes directos. Demandamos a quien creemos que tiene el poder o acceso a quien lo tiene; esta demanda queda reflejada en el niño o niña. Lo normal es encontrar al niño en el lado izquierdo de la madre, representa la consciencia y discernimiento sobre la realidad. El niño a la derecha, si está yacente, ni mamando ni erguido, es el dolor por la muerte y la demanda de que no vuelva a suceder. En África, el nuevo rey solía ser el hijo mayor de la hermana mayor del rey muerto, casi nunca el hijo de su mujer, porque su sobrino es su sangre. Las representaciones de las madres cumplen el papel de seguidoras. Si el niño está mamando muestra la dependencia de la madre, tanto del niño como de su descendencia; en referencia a la fertilidad y fecundidad. Los niños nacen sonrosados y claros; nacen espíritus, pues el blanco es para el africano el color de los espíritus; nacen agua, por lo que si mueren el dolor es solo por la pérdida del agua que acopió la madre durante nueve meses. En África los bebés no son personas hasta que no cogen su color, lo que sucede cuando le salen los incisivos. Y casi que es esta la única diferencia visual entre las tallas de la exposición. No son fetiches, tampoco figuras de poder; son demandas para cumplir lo naturalmente establecido.



# maternidades negroafricanas

por Alfonso Revilla



La organización social de una parte significativa de las sociedades tradicionales negroafricanas se basaba en el parentesco en tanto descendientes de un tronco común que marcaba un linaje, cuya transmisión génica se efectúa a través de la procreación. Para una persona no poder tener descendencia es un drama debido a que no podrá prolongar el hecho de ser nombrado ni mantener los ritos que le permitirán como alma, existir en el más allá. Entre los Fon el futuro rey debe demostrar su fertilidad, para ser entronizado, acostándose con jóvenes privilegiadas de grandes familias; aquella que dé a luz el pri-

mer hijo concebido pertenecerá a la sociedad de las reinas madres. El tránsito a la maternidad, como cambio o modificación de la cualidad de ser mujer, era posterior a la iniciación, celebrada en torno a la aparición de la menstruación. Estas iniciaciones estaban acompañadas por ritos donde las manifestaciones artísticas, principalmente máscaras o tallas, tenía una función eminentemente didáctica, en tanto transmisión de conocimientos, valores y comportamientos, como ejemplifica la Máscara Heaume de la sociedad femenina Bundu o Sande (Laure, 2001).





El matrimonio era el paso consiguiente a la iniciación y previo a la maternidad, que permitía un sistema de intercambio y compensación que facilitaba el tránsito de mujeres fuera del linaje (Meyer, 2001). La maternidad, en las sociedades tradicionales negroafricanas, comporta la cualidad plena de ser mujer, debido a que la misma implica a nivel personal una existencia autónoma y a nivel social un reconocimiento que posiciona a la propia sociedad en un estado de plenitud, al traducirse como una bendición de los antepasados (Madangi, 2010). “La mujer estéril es una desgracia en la familia y en el clan. Es la mayor vergüenza que puede pesar sobre una mujer y su mayor tragedia, pues, al no tener descendencia, nunca podrá ser elevada a la categoría de antepasado, su espíritu permanecerá errante y no tendrá derecho a las exequias fúnebres de aquellos que han dejado descendencia” (Cortés, 2017, 54).

La maternidad africana es múltiple debido a que la función comunicativa es eminentemente social en buena parte de las estructuras africanas, lo que hace que la maternidad sea corresponsable con la parturienta, tías, vecinas o figuras como la madre del pueblo (que sustenta poder ejecutivo complementario al jefe o gobernador) o la madre sagrada que es el vínculo entre el mundo visible e invisible (Kerr, 2004).



A nivel formal existen muchas variaciones en las maternidades africanas de las diferentes culturas, desde un bebé mamando o incluso dos simultáneamente (caso relativamente común entre los senufo), a los bebés en variadas posiciones en torno a la representación de la madre (sobre los hombros, rodillas, brazos o pies, en la espalda, sobre la base de la talla, en el regazo, apoyado en una rodilla o bien recostado sobre ambas, entronizado, sobre un brazo en posición casi sedente, etc) que aparece bien en posición sedente, con o sin taburete, como las maternidades yombe, o bien en posición erguida. Las maternidades dando de mamar son signos de perpetuación de la vida debido a que al retirarse la menstruación durante este proceso, se vincula la madre lactante a las mujeres mayores o antepasados femeninos haciéndolas partícipes de su fuerza espiritual (Meyer, 2001, 167). Las que están amamantando se muestran como “dispensadoras de vida y alimento, pues su función principal es dar la vida y preservarla [...] La leche materna no es sólo un alimento de vida, es la savia que realiza la transmisión de los valores humanos fundamentales. En muchas culturas, la mujer es la depositaria de la tradición y la salvaguarda de las genealogías” (Arrimadas, 2015).

Tallas románicas y africanas comparten una distancia emocional en la relación entre madre y niño o niña (en el caso de las negroafricanas), o entre la Virgen María y Jesús Niño, ya que ambas van más allá de las concreciones imperfectas, representando idealizaciones de la maternidad como acto creador. La maternidad africana subyace al acto de Creación Universal como una consecución del mismo en la fecundidad de los seres vivientes. “La maternidad es considerada como Materia Prima, capaz de concebir y materializar el acto de creación” (Olivares, 2000, 83).

## diversidad



## fertilidad como vínculo de lo viviente

Las representaciones de las maternidades católicas han sido asumidas con facilidad por las culturas africanas desde los primeros contactos con los europeos, en parte debido a que la representación de la Virgen con el niño es percibida por los africanos como un continuum de sus propias representaciones de maternidades. “La Maternidad se convierte en el orden de lo creado, como Materia Prima, Receptividad, Sustrato universal, capaz de concebir las formas superiores de la creación” (Olivares, 2000, 89).

## Ty Wara

Entre las culturas agrícolas como los Senufo la fertilidad es un concepto amplio que vincula la maternidad con la fecundidad de la tierra. “La fertilidad de la mujer está con frecuencia, asociada a la de los campos. Ritos ceremonias y máscaras suelen ser comunes para ambos casos” (Cortés, 2017, 55). No podemos olvidar que “la historia humana hasta las últimas etapas es en su mayor parte la historia de la interacción del hombre con su entorno. En muchos casos su arte se usa en ceremonias con la intención de controlar el entorno” (Willet, 2000, 12)

La disolución de las categorías dicotómicas afecta también a las relaciones con otros seres como los animales, estableciendo entre ambos, vínculos de carácter ontológico que les relaciona en destinos compartidos y hace que compartan identidades movedizas y transferibles; de esta manera lo distante como Otro se vuelve próximo. En este sentido “el arte interviene de forma activa como instrumento de domesticación simbólica, humanizando el elemento animal, convirtiéndolo y canalizándolo en beneficio de la comunidad” (Bargna, 2000, 40). De esta manera las máscaras Ty Wara participan en los ritos de fertilidad humana así como agraria donde el antílope culturiza la naturaleza salvaje controlando los espíritus que la habitan y delimitando el territorio civilizado (Bargna, 2000, 40).

## distancia emocional





## maternidad como representaciones de antepasadas

Algunas de estas representaciones de maternidades negroafricanas, no hacen alusión a la figura de mujer, sino de antepasada, donde se arraiga la comunidad, elucida el presente y proyecta el futuro. Estas representaciones de antepasadas madre son tales, “no porque ontológicamente sea distinta de otros seres, dotada de una existencia y una identidad inalterables, sino porque recibe sacrificios de sus descendientes y porque la efigie que los recibe garantiza su supervivencia” (Bargna, 2000, 38). A diferencia de la representación de la Virgen Madre cuyo culto es incondicional, en el caso de las representaciones de ancestra madre negroafricana requiere una reciprocidad, que en caso de no producirse bien por “muy exigentes o poco generosas pueden ser abandonadas y olvidadas, disolviéndose; en cambio, las muy celebradas pueden elevarse al rango de divinidad” (Bargna, 2000, 38). La diversidad de representaciones de ancestra madre no se contradice con una cierta unidad, aunque la identidad de la ancestra madre negroafricana no es dada en origen, sino adquirida, compuesta y modificada a partir de “almas corpóreas deteriorables” (Bargna, 2000, 38). “No existen jerarquías rígidas y estables e identidades unívocas y definitivas, sino relaciones de fuerzas variables en cuyo interior se establecen identidades dinámicas y de relación en un frágil equilibrio de diferenciación y participación” (Bargna, 2000, 38). De esta manera las representaciones no se perciben con unidades orgánicas naturalistas (no hay restricciones para salirse de los cánones del naturalismo en su forma académica), sino más bien como partes simbólicas, donde el tallista deconstruye las diferentes partes del cuerpo, tratándolas de forma diferenciada para reunificarlas en una representación unívoca de lo invisible.

## representación del niño o niña

La representación del niño en las maternidades negroafricana implica únicamente que ha nacido pero, no necesariamente que está vivo; en tanto el concepto de persona en buena parte de las culturas negroafricanas no es una categoría dicotómica (vivo-muerto), sino “metamórfica y compuesta” (Bargna, 2000) en un difícil equilibrio que se ejecuta en los ritos de paso. El niño de esta manera se encuentra en un limbo cercano al mundo de los muertos aunque posicionado en el mundo de lo viviente; es por ello que en la talla de las maternidades africanas ocupe un espacio satélite en torno a la madre, ocupando posiciones no centrales, sino circundantes en torno a la maternidad como centro visual y estructural de la talla. Amadou Hampâté Bâ citado por Arrimadas (2015) dice: “Todo lo que somos y todo lo que tenemos, se lo debemos solamente una vez a nuestro padre, pero dos veces a nuestra madre. El hombre, dicen en nuestro país (Malí), no es más que un sembrador distraído, mientras que la madre es considerada como el taller divino donde el Creador trabaja directamente, sin intermediarios, para formar y llevar hasta la madurez una nueva vida. Esta es la razón por la que en África la madre es respetada casi como una divinidad”.



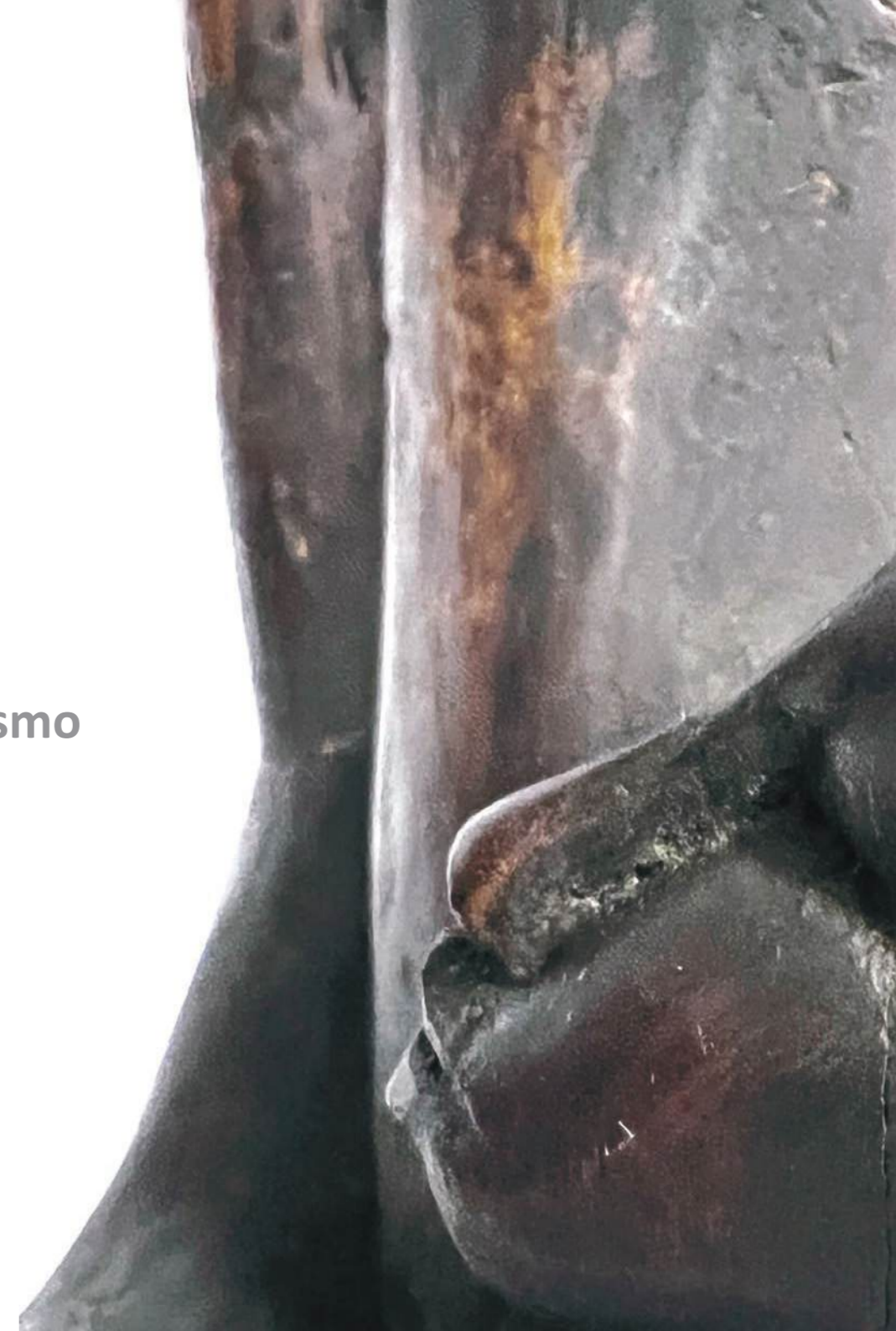


## representación del asiento

Un grupo significativo de maternidades aparecen en posición sedente, donde lo más relevante no es la posición de la maternidad, sino la presencia del asiento, en el que la madre diversifica su identidad al ser la poseedora, sin que su uso pueda ser transferible, puesto que cedería también parte de su ser y autoridad. De esta manera su conservación se comprende en tanto purificación del alma de la madre; además de ser una referencia de valor y prestigio social altamente jerarquizado.

Las maternidades románicas ocupan un lugar relevante en la estructura del tiempo artístico frente a las maternidades africanas que han sido relegadas a una visión exótica; no obstante, las manifestaciones artísticas románicas las hemos de percibir como uno de los contextos de representación del arte del pasado (Freedman 2006, 78) vinculadas al presente en función del rito. El historicismo imaginó el tiempo como una línea evolutiva más que como un espacio multidimensional heterocrónico (Moxey) donde ambas maternidades comparten el vínculo con el rito, donde la relación entre forma y función nos sitúa más allá de los planteamientos formalistas (esto es, un combinatorio de elementos morfológicos).

## heterocronismo





# diálogo entre maternidades románicas y negroafricanas

por Alfonso Revilla, Juan José Andreu y Pedro Luis Hernando





## muñecas mossi

**cultura:** fali, kirdi  
**procedencia:** Camerún  
**tipología:** figura propiciatoria  
**materia:** madera, fibras cuentas  
**datación:** mediados del siglo XX  
**tamaño:** 200/043/062 mm  
**colección:** colección particular

**cultura:** fali, kirdi  
**procedencia:** Camerún  
**tipología:** figura propiciatoria  
**materia:** madera, fibras cuentas  
**datación:** finales del siglo XX  
**tamaño:** 220/042/059 mm  
**colección:** colección particular

**cultura:** ashanti  
**procedencia:** Ghana  
**tipología:** figura propiciatoria  
**materia:** madera  
**datación:** finales del siglo XX  
**tamaño:** 250-110-030 mm  
**colección:** colección particular

**cultura:** moaga  
**procedencia:** Burlina  
**tipología:** maternidad propiciatoria  
**materia:** madera  
**datación:** finales del siglo XX  
**tamaño:** 340-040-080 mm  
**colección:** colección particular



Pequeñas tallas antropomorfas representadas de forma esquemática que ensalzan tanto un cuello elongado como la cabeza, que aluden a la forma del pene como símbolo de fertilidad. Para un pueblo agrícola y/o ganadero la fertilidad es una aspiración esencial ejercida como forma de supervivencia que requiere una familia numerosa. Para controlar la cantidad y preservar la salud

durante embarazos y partos tallan estos fetiches amuleto y los adornan con abalorios, cauris, semillas y todo tipo de pequeños objetos. Ejercen tanto como compromiso matrimonial como objeto didáctico.

## biiga



Talla antropomorfa esquemática elaborada sobre una base cilíndrica sin brazos ni piernas, destacando únicamente los senos como símbolo de maternidad. La forma de la cabeza es a menudo una estilización del goyonfo, peinado femenino trilobulado cuya parte central se extiende del alzado frontal a la nuca. Las líneas incisas representan trenzas.

## akua'ba



Estas figuras que comunican la idea de belleza Ashanti eran portadas por niñas y mujeres para propiciar su fertilidad y asegurar la belleza y salud de su descendencia. Entre los personajes míticos Ashanti destaca Anansi, hijo de Nyame, dios de los cielos y de Asase Ya, diosa de la tierra y de la fertilidad. Anansi media entre Nyame y los seres humanos en su función propiciatoria controlando el agua en su formas de mares, ríos y lluvia.



## maternidad mossi



Talla de madera que representa una mujer embarazada en posición erguida y con apoyo bipodal, manteniendo una gran verticalidad, con apenas una insinuación de flexión en las rodillas. Ambas extremidades se presentan verticales y separadas, tanto del tronco las superiores, como entre sí, las inferiores. Presenta unos pechos puntiagudos y ligeramente caídos, así como un elaborado tocado que termina en una prolongación separada del cuerpo.

**cultura:** mossi  
**procedencia:** Burkina  
**tipología:** maternidad mossi  
**material:** madera  
**datación:** mediados del siglo XX  
**tamaño:** 1230-210-210 mm  
**colección:** colección particular



## maternidad dogon



Pequeña maternidad andrógina tallada en posición erguida con las piernas ligeramente flexionadas y soportada en un pedestal. La representación femenina transporta un niño en la espalda y un cuenco en la cabeza sujetado por su brazo derecho. El escultor da gran importancia a las clavículas que discurren perpendiculares a los brazos. Con su brazo izquierdo se sujetan los pechos voluminosos que caen hacia abajo. En el rostro está representada la barba. El pelo está decorado con líneas paralelas, prolongándose desde la frente al comienzo de la espalda.

“Estas representaciones (maternidades), no son las del amor maternal, sino las de la fecundidad y la fertilidad. Según la teoría de W. Van Beek, la figura serviría de intermediaria entre una mujer estéril y los seres sobrenaturales capaces de resolver su problema. Por su parte G. Dieterlen explica el movimiento de las manos recogidas sobre el abdomen como signo de embarazo” Anne Leurquin, 2000.

**cultura:** dogón  
**procedencia:** Malí  
**tipología:** maternidad dogón  
**material:** madera, pátina  
**datación:** finales del siglo XX  
**tamaño:** 310-90-70 mm  
**colección:** colección particular



## maternidad Gwandusu



Estas maternidades son llamadas Gwandusu (Djo en singular y Jow o Djow en plural) y pertenecen a la hermandad Jo. Esta hermandad, no es de origen Mandé, sino que es una hermandad de carácter regional derivada de los Bamana, pues solo la practican los Bamana y algunas comunidades Senufo vecinas, en el sur de Malí. Jo es una hermandad de iniciación con muchas similitudes con el Poro, por lo que algunos plantean si no es una adaptación o escisión de este. Todos los jóvenes, chicos y chicas, debían hacerse miembros y participar en sus enseñanzas para tras siete años celebrar el ritual de paso o JoFaga (muerte del Jo), en el que los candidatos renacían simbólicamente siendo ya Jodenw (adultos). Tras esto ya podían celebrar cada año el Nenamaya ka dumuni duman (Dulzura de la vida), nombre del día ritual, al comienzo de la temporada de lluvias, en que estas figuras del 'culmen femenino', eran lavadas, purificadas, ungidas y como en el Poro, procesionadas sobre la cabeza y luego expuestas. Entonces, entre abluciones, se les pedía que fueran garantes de la fertilidad de la Tierra, de la fecundidad de las mujeres y de perpetuar las buenas relaciones con los Antepasados.

**cultura:** Bamana  
**procedencia:** República de Malí  
**tipología:** maternidad Gwandusu  
**materia:** madera, hierro, pátina  
**datación:** mediados del siglo XX  
**tamaño:** 828/216/22 mm  
**colección:** colección Juan José Andreu. Ex colección Robert Pringle delegado de la FAO en la década de 1960 en la región, datándola por ello en no menos de 20 años antes.



## Virgen de Lechago



En la Edad Media, las imágenes de la Virgen con el Niño son las que reciben el mayor respeto de los fieles, pues son el mejor instrumento para acercarse a Dios. Si la materia con la que están talladas se deteriora, y llega un momento en el que pierden la capacidad de atraer a dichos fieles, de reconfortarlos en la idea de que están ante Dios, estas imágenes se sustituyen. La Virgen con el Niño de Lechago, debió sufrir el paso del tiempo en su madera y policromía, y se veía la necesidad de tomar una decisión al respecto. El haber sido el icono de la salvación, la expresión iconográfica de la promesa de Dios de enviar a su Hijo para la salvación de los pecados, impedía su destrucción. Finalmente, se decidió guardarla detrás de uno de los retablos de la iglesia, fuera de la vista de la gente, pero dentro del espacio sagrado, para que pudiera seguir cumpliendo su efecto protector. Localizada durante unas obras, fue depositada en el Museo de Arte Sacro

**estilo:** románico  
**procedencia:** Lechago  
**tipología:** Virgen María con Jesús niño  
**materia:** madera tallada y policromada  
**datación:** finales del siglo XIII  
**tamaño:** 390/220/160 mm  
**colección:** Museo de Arte Sacro de Teruel





## maternidad Phemba



Phemba es una visualización de la 'Madre del Clan'. Los Kongo tienen un orden sucesorio matrilineal, por lo que la 'nueva madre' es relevante a la hora de la transmisión de poder tras el funeral del rey. Entre los Kongo la mujer tiene las mismas posibilidades que el hombre de ejercer el poder, ser Mfumu makanda, rey o jefe, aunque lo delegan en sus primogénitos. Estas representaciones son comunes a todos los Kongo pero parece que son de origen Yombé. Vemos una mujer de alto rango, de pie y no genuflexa o funda kata, lo que parece indicar que es 'Reina Madre' pues ha muerto el rey, su marido; presenta a su hijo como nuevo rey, que aunque simbólicamente niño debe ser ya adulto, pleno de vitalidad, fuerte, viril y consecuente, pues ha sido alimentado del pecho izquierdo de su madre, claro símbolo de su consciencia y dedicación como dirigente de su pueblo. Lleva un peinado distintivo que encierra precisa información y que es su prerrogativa y se conoce como mphemba; se presenta mostrando orgullosa todo su rango, que heredará su hijo. Son los brazaletes nlunga, las tobilleras y el collar que denotan su máxima jerarquía.

**cultura:** Kongo  
**procedencia:** República democrática del Congo.  
**tipología:** maternidad Phemba, la madre del clan.  
**materia:** madera, pátina  
**datación:** mediados del siglo XX  
**tamaño:** 530/170/160  
**colección:** colección Juan José Andreu. Colectada en Kikwit, RDC, en 1945 por las Misiones Claretianas de Madrid.



## Virgen de Torrelacárcel



La imagen de Torrelacárcel ejemplifica perfectamente la tipología escultórica propia de los años de la reconquista y repoblación de las tierras de Teruel. La Virgen se encuentra sentada en un escabel o silla baja, mirando fijamente al espectador. El gran tamaño de sus ojos indica la intención del artífice de reforzar esta relación visual con el fiel. Mirada hierática característica de las imágenes marianas más antiguas, pero postura reveladora de un cambio de mensaje. En efecto, la mano derecha de la Virgen está cogiendo el manto, con la clara intención de cubrir al Niño. Con su mano izquierda lo sujeta para que no se caiga de su rodilla. Un mensaje más relacionado con la relación materno-filial de ambas figuras, y por lo tanto, con la humanidad de Cristo, que con la Virgen silla de los primeros años del arte medieval. La caja sobre la que se dispone la imagen nos da una idea de cómo pudieron ser estas imágenes utilizadas durante las campañas militares.

**estilo:** románico  
**procedencia:** Torrelacárcel  
**tipología:** Virgen María con Jesús niño  
**materia:** madera tallada y policromada  
**datación:** finales del siglo XIII  
**tamaño:** 630/280/160 mm  
**colección:** Museo de Arte Sacro de Teruel





## Nkisi Mphemba



El Nationaal Museum van Vereld, de los Países Bajos, sobre una figura similar dice: “Figura femenina en actitud de súplica. Encierra en su vientre bilongo la medicina que le otorga poder. De su espalda emerge una serpiente que sobresale sobre sus hombros coronando su cabeza en actitud protectora. Reposa sobre su hombro izquierdo un ancestro cuyo espíritu vela por el buen resultado. Entre sus brazos acuna a un antepasado reencarnado, al que acerca un recipiente de libaciones”. Richard Edward Dennett comerciante en la zona que en 1887 recopiló la pieza, sugiere que la mujer: “Representa una sacerdotisa comprometida con las fuerzas del mundo de los muertos, Mpemba, y la reencarnación. Se dice que este tipo de nkisi se usaba además para tratar la disfunción física y mejorar la posición social”.

La superstición va implícita con lo imprevisible y desconocido, más aún cuando el entorno es inseguro y hostil. Y los minkisi, plural de nikisi, son la puesta en escena de un intercambio constante entre el “mundo de los vivos” visible y el “mundo de los muertos” invisible, que se adhiere al mundo visible en el bilongo, usado para curar, aliviar, localizar brujas o causar daño.

**cultura:** Vili  
**procedencia:** República de Angola (Provincia de Cabinda)  
**tipología:** maternidad Nkisi Mphemba  
**materia:** madera, caurí, espejos, pigmentos, pátina  
**datación:** comienzos del siglo XX  
**tamaño:** 660/190/260 mm  
**colección:** colección Juan José Andreu. Ex colección Rita Suchard.



## Virgen de la Rosa



La imagen de la Virgen con el Niño de Villanueva del Rebollar de la Sierra, también conocida como Virgen de la Rosa es un buen ejemplo de la fuerza simbólica que este tipo de esculturas medievales ha mantenido a lo largo de los siglos. En este caso, lo que ocurrió fue que se sustituyó la cabeza de la virgen románica por otra más moderna, de yeso policromado, que es la que podemos ver hoy en día. También se reemplazó la mano derecha original por otra moderna, de mayor tamaño, que sería la que portaba el objeto identificativo de la advocación, en este caso, la rosa. Todo lo dicho, junto con el estado de conservación que presentan los vestidos tanto de la Virgen como del Niño, lleva a pensar que esta imagen estuvo oculta por un manto, como los que tanto éxito tuvieron en los años del barroco. Lo visible sería precisamente lo alterado, la cabeza y la mano derecha. No obstante, la imagen original, siempre ha estado presente

**estilo:** románico  
**procedencia:** Villanueva del Rebollar de la Sierra  
**tipología:** Virgen de la Rosa  
**materia:** madera tallada y policromada  
**datación:** finales del siglo XIII  
**tamaño:** 740/240/230 mm  
**colección:** Museo de Arte Sacro de Teruel





## Virgen de Torremocha



En la escultura medieval, la dimensión de las imágenes es muy variable, la grandeza de la representación de la Virgen con el Niño se expresa independientemente del tamaño de la escultura. Esta imagen procedente de la localidad de Torremocha, es un buen ejemplo de ello. La talla recoge todos los elementos identificables de esta iconografía. La Virgen se sienta en una silla baja, vestida con túnica y manto, dejando ver sus pies calzados. El Niño se sienta en su rodilla izquierda, con el libro de los elegidos. Ambas figuras extienden su mano derecha, en la que portarían su elemento significativo, probablemente una esfera. A pesar de tratarse de una imagen tan pequeña, la devoción que transmitió le permitió mantenerse durante tantos siglos como referente religioso de su iglesia. Esa misma devoción movería a los fieles a mantener la imagen con la dignidad merecida, aunque ello supusiera pintarla y repintarla con sucesivas capas de policromía.

**estilo:** románico  
**procedencia:** Torremocha  
**tipología:** Virgen María con Jesús niño  
**materia:** madera tallada y policromada  
**datación:** siglo XIV  
**tamaño:** 490/230/230 mm  
**colección:** Museo de Arte Sacro de Teruel



## maternidad zaramo



Maternidad posicionada de rodillas sobre un asiento derivado hacia tres soportes por medio de ricos juegos geométricos. La maternidad permanece arrodillada con los brazos discurriendo paralelos con respecto al tronco y apoyando las manos sobre las rodillas. En su parte posterior se representa un niño que se sujeta con las manos sobre los hombros de la madre y los pies sobre los glúteos.

**cultura:** zaramo  
**procedencia:** Tanzania  
**tipología:** maternidad zaramo  
**materia:** madera  
**datación:** mediados del siglo XX  
**tamaño:** 840-340-380 mm  
**colección:** colección particular





## maternidad Katieleo



Katieleo o Kan Tyelo es la 'Madre Ancestral', refleja a la madre del poblado y es la divinidad central del ciclo iniciático del Poro, suele estar sola pero puede llevar un niño aunque este siempre estará suelto o encima pero no en el pecho mamando. En su faceta como Maleeo en la región de los Kufulo, Maleeo es posicionada junto a los tambores sagrados ante quienes se lleva a los infractores, sobre todo a ladrones y asesinos para ser sometidos a juicio. Junto a Koulotyolo 'el Creador', representan una sola deidad dual. Dentro del Poro la asociación femenina Sandogo o Sakrobundi es la que reúne a las curanderas o terapeutas, las Nö kariga y las adivinas o Djenebele, que también están presentes en los funerales y tienen la potestad de seleccionar a sus discípulas. Están relacionadas con el espíritu del bosque, almacén de donde consiguen sus pócimas y ungüentos. Se ocupan también de una parte importante de los rituales y asuntos religiosos. En Junio, previas las lluvias, en día de luna llena, ungen estas figuras con crema de karité y las mujeres las procesionan sobre sus cabezas entre improvisadas letanías y cantos alusivos a los dones concedidos ese año.

**cultura:** Senufo  
**procedencia:** República de Malí y Burkina Faso  
**tipología:** maternidad Maleeo o Katieleo  
**materia:** madera, pátina  
**datación:** mediados del siglo XX  
**tamaño:** 705/164/172 mm  
**colección:** colección Juan José Andreu. Ex colección Robert Pringle delegado de la FAO sobre la década de 1960 en la región, datándola por ello en no menos de 20 años antes.



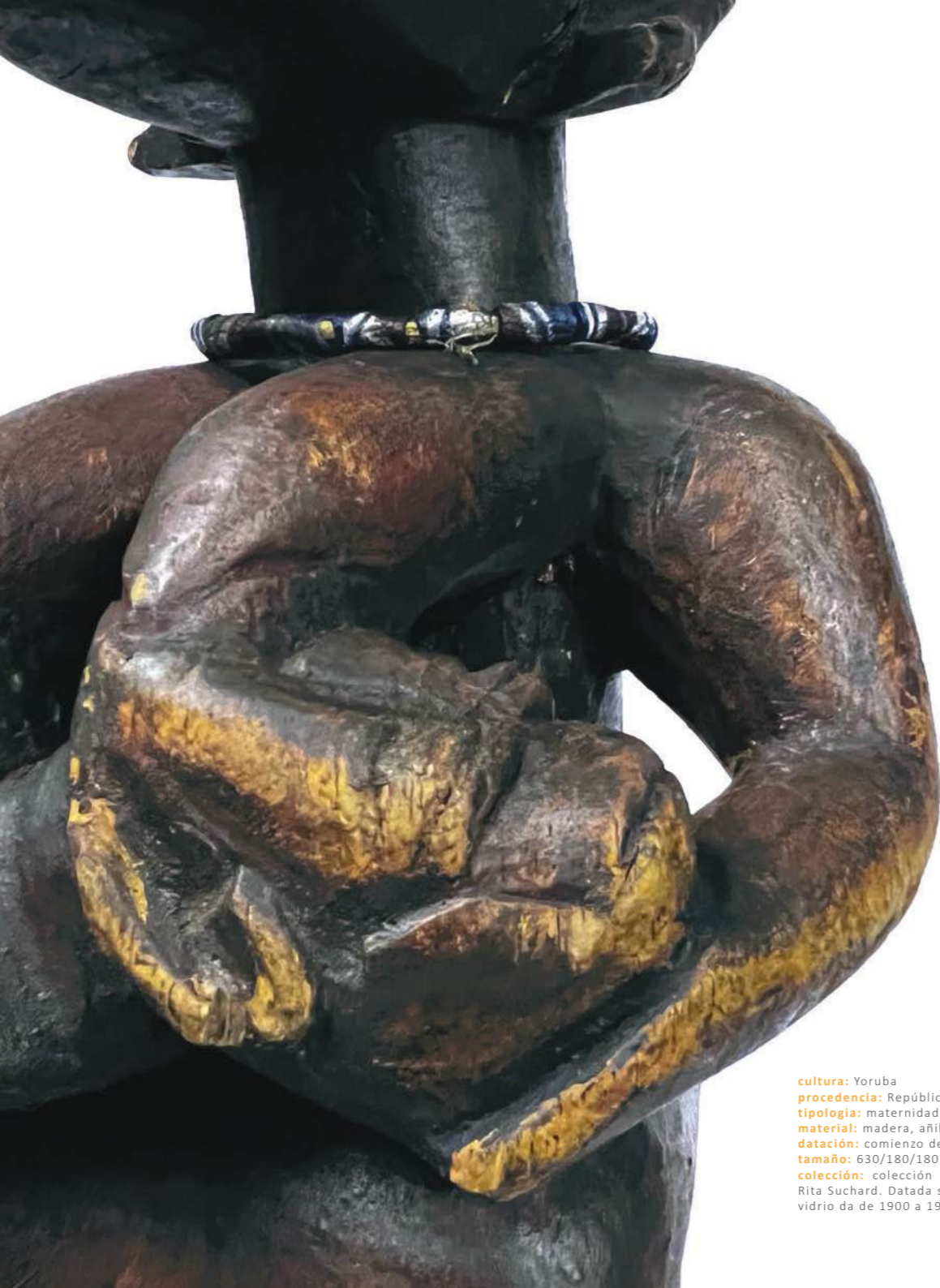
## Virgen de los Morales



Que la Virgen María fue la elegida como madre de Dios, como instrumento para que el hijo de Dios se formara en carne mortal, tuvo en la creación artística medieval dos vías iconográficas. Una de ellas, remarcará la humanidad de la Virgen y su humildad al aceptar su designación, siendo representada con túnica y manto, y sentada sobre un sencillo escabel. La otra vía, presentará a la Virgen como reina, acomodada en un trono con respaldo alto y reposabrazos, y con la correspondiente corona sobre su cabeza. Esta es la iconografía elegida por el artista para la imagen de la Virgen con el Niño de Villalba de los Morales. Para ello diseñará una escena en la que se tenga muy presente el trono. Además, talla una gran corona tanto para la Virgen como para el Niño, siendo el elemento más visible de la composición. María es la reina, y el Niño el rey de reyes. Un único objeto, condiciona la lectura simbólica de la obra y le da el sentido deseado.

**estilo:** románico  
**procedencia:** Villalba de los Morales  
**tipología:** Virgen María con Jesús niño  
**materia:** madera tallada y policromada  
**datación:** siglo XIV  
**tamaño:** 680/290/240 mm  
**colección:** Museo de Arte Sacro de Teruel





## Yemoya Aiyè



Yemoya Aiyè, la “Madre Tierra” para los yoruba, conocida en otros sitios como Yemayá o Jemanjá y Dona Janaína en Brasil. El nombre deriva de Yèyé omo ejá, “Madre de seres nacidos en el agua”, dado que en el origen del culto, en tiempos ancestrales, Yemoya era un río que los Egba asociaban con la fertilidad. El ‘yá’ de la última sílaba, pronunciado ‘djá’, alude a la tierra o ejá, pues no hay cauces sin tierra. Se manifiesta en los festivales mediante los elegun, haciendo caer en trance a sus adeptos y posibilitando de esta manera la posesión. Es divinidad de la feminidad, fertilidad y belleza, asociada a los lípidos manantiales y fértiles cursos de agua de aluvión, inundables, como los meandros y desembocaduras. Yemoya, en los inicios en Ifé representaba la génesis del mundo o Àiyé y de la vida o Emi: establecía los procesos de fecundidad y maternidad, regulaba los cultivos del ñame, celebrando su siembra y cosecha y como progenitora de los seres nacidos del agua, de la pesca. Los expertos afirman que aparece en los relatos primitivos sobre la creación del mundo y como hija de Olokun, divinidad de mares y océanos, siendo femenina en Ifé y masculina en Benín.

La talla representa una madre amamantando a su hijo, sentada sobre sitial y con el tocado usado en Oshogbo, sobre ella un pájaro representa su conexión con la divinidad y protección contra la brujería. El conjunto emerge de un pedestal que en cada cuarto muestra la cara de un leopardo, lo que la sitúa como propiedad de la realeza, estatus reafirmado por su collar y pulseras de pasta de vidrio con cuentas azules y blancas.



**cultura:** Yoruba  
**procedencia:** República de Nigeria  
**tipología:** maternidad Yemoya Aiyè (región Oshogbo)  
**materiales:** madera, añil, fibra vegetal, pasta de vidrio, pátina  
**datación:** comienzo del siglo XX  
**tamaño:** 630/180/180  
**colección:** colección Juan José Andreu. Antigua colección Rita Suchard. Datada sobre 1920 a 1930, aunque la pasta de vidrio da de 1900 a 1910.



# maternidades románicas

por Pedro Luis Hernando



Es lo habitual que, al contemplar una imagen románica de la Virgen con Niño, lo que veamos sea a una madre con su hijo. La interpretación de una obra de arte funciona como un espejo. Interpretamos lo que vemos en función de nuestra propia formación, experiencia, circunstancias personales o entorno. En la actualidad entendemos su mensaje como el de una maternidad, y recordamos los conceptos positivos que nos han enseñado, o que hemos podido experimentar en torno suyo, tales como el amor, la protección, o el amparo. Y lo pensamos así porque este es nuestro concepto de maternidad, creado en función de nuestro entorno.

En el arte antiguo occidental observamos imágenes similares, en las que una figura femenina asiste en distintas circunstancias a un niño. Tal es el caso de la diosa Isis Lactante, o de la diosa Hera amamantando a Hércules. También encontramos matronas o nodrizas en el arte clásico, especialmente en Roma. La historiografía tradicional establece una línea de conexión entre todas ellas, atendiendo a su similitud, aspecto y actitudes. Pero esta relación, también se basa en la existencia de unas circunstancias y de unos entornos de interpretación, que tienden a unir similitudes formales con similitudes simbólicas. Las maternidades africanas utilizan la imagen de la madre con su hijo, y bajo el concepto general de dicha relación materno filial, comunican muchas cuestiones importantes de la vida y las creencias de la sociedad a la que van dirigidas, como puede verse en el capítulo anterior de esta publicación. Al comparar cualquiera de ellas con las imágenes cristianas, no nos importa tanto que se parezcan más o menos, sino ver cómo culturas distantes comparten un estrato experiencial común, que se traduce a partir de elementos formales también comunes, pero que no necesariamente expresan los mismos objetivos simbólicos. Es evidente que, si el artista necesita construir la imagen de una madre con su hijo, sea cual sea el objetivo comunicativo pretendido, el resultado se defina a partir de la utilización de estas dos figuras en alguna actitud cotidiana, o al menos en una posición o postura reconocible como tal.

El caso de las imágenes de la Virgen con el Niño de la Edad Media puede considerarse un buen ejemplo de que, más allá de lo estrictamente estético, no deberíamos interpretar nada de lo que vemos en una obra de arte sin antes conocer y comprender el contexto y los acontecimientos que se producen en torno suyo. Por ello, hay que interpretar las maternidades medievales poniéndolas en relación con el momento en el que se origina la iconografía que transmite el mensaje. Este momento es el Concilio de Nicea del año 325,

convocado principalmente para tratar determinados aspectos sobre la doble naturaleza de Cristo, y como consecuencia, aclarar cuestiones relacionadas con ello como por ejemplo, la consideración de María como madre de Jesús o como madre de Dios. Los trabajos del concilio concluyen que Dios y hombre son indisolubles en Cristo, y por lo tanto, que los cristianos podían referirse a María como Teotokos, o madre de Dios. Este resultado es el que subyace como mensaje en las representaciones medievales, y especialmente en las maternidades románicas, la doble e indisoluble naturaleza de Cristo.

Quien interpreta la obra de arte, con la idea de que una imagen puede transmitir un concepto mejor que las propias palabras, no tiene en cuenta que, a la vez, puede simplificarlo de tal modo que la comprensión del mensaje, basándose en la mera contemplación del objeto representado se transforme, sea ininteligible o incluso pueda interpretarse erróneamente respecto de la intención original. Las maternidades cristianas han sufrido este proceso de simplificación simbólica, que en ocasiones ha tenido como resultado una consideración excesiva de la figura de la Virgen contraria, por lo tanto, a la doctrina eclesiástica.

Independientemente de dicha simplificación en la recepción del mensaje, existen dos tipologías de imágenes que reproducen la figura de la Virgen María con Jesús Niño. En las primeras imágenes medievales se nos presenta la figura de la Virgen como si se tratara de un trono que básicamente sirviera de asiento para el Niño. Los brazos de la Virgen se adaptan en el trono, como si formara parte de él. No se trata tanto de revelar una maternidad en sentido estricto, sino más bien de proclamar a María como justo medio al servicio de Dios.

Pero si se quiere cambiar el mensaje, cambiarán las formas, dando lugar a la segunda tipología. Si se quiere que la imagen ofrecida a los fieles como mensaje y catequesis se relacione más con el amor y menos con el castigo, se deberán cambiar algunas cosas. Será este cambio del mensaje lo que hará que cambien sutilmente en lo formal, pero profundamente en lo conceptual, alguno de los elementos que conforman esta iconografía, con la intención de profundizar en el mensaje de la maternidad. Maternidad como mensaje universal que sirve para aproximar a los fieles a la experiencia positiva y salvadora de conocer a Dios. Frente a la figura de la Maiestas Domini del Juicio Final, se contraponen la de un niño que, con su madre, viene a vivir entre los hombres, y a morir por ellos.

En las maternidades románicas, representadas en las imágenes seleccionadas para la exposición, puede verse la importancia de dichos cambios de posición. La mano izquierda de la Virgen sujeta al Niño transmitiendo la intención de evitar que se caiga. El artista la ha tallado de tal modo que el espectador pueda verla e interpretarla de acuerdo con dicho mensaje. Su tamaño es mucho mayor que el que le correspondería en función del de la Virgen. Es lo que ocurre en la imagen procedente de VILLALBA DE LOS MORALES.

## la mano de la Virgen

La mano también adquiere importancia en la talla de la Virgen de TORREMOCHA. Se apoya en el hombro derecho del Niño. La misma importancia que el gesto de la de TORRELACÁRCCEL, que con la mano izquierda coge su manto como queriendo cubrir al Niño. En todos los casos, se consigue que el mensaje transmitido sea el de una relación materno filial, semejante a la de cualquier madre de la época.



## asiento o trono

Debemos observar el lugar en el que se sienta la figura de la Virgen. En primer lugar, cabe decir que el mero hecho de que aparezca un mueble en una representación artística de la Edad Media, ya está transmitiendo una determinada posición social o económica. La imagen de TORRELACÁRCCEL se sienta en un escabel, un mueble bajo, sin respaldo. La de VILLALBA se dispone sobre un trono, con brazos y respaldo. Si bien en ambos casos se trata de ricos muebles, al aparecer el trono, se entiende que la Virgen es reina. En cualquier caso, el asiento es objeto de decoración pintada y de un trabajo de talla especial.

El arte occidental, formalmente construido a partir de los sistemas de representación clásicos, se basa fundamentalmente en la representación de la realidad. Mayor es el grado de realismo, mayor es su consideración estética como bello. ¿Cómo interpretar este concepto de belleza a partir de la imagen evidentemente irreal de una maternidad románica?. En estas imágenes ni siquiera se aplica el concepto de isonomía, igualdad o equilibrio entre las partes que conforman una unidad, ni en la imagen individual ni en la relación entre las dos figuras. La explicación consiste en entender estas esculturas como un símbolo. Se prioriza lo que significan en detrimento de cómo son representadas. La Virgen es el modelo paradigmático de belleza porque es la madre de Jesús, de modo que la belleza simbólica se superpone a la realidad de la forma y a como la materia ha sido manufacturada.

## belleza formal frente a belleza simbólica

## hieratismo y humanidad

Uno de los instrumentos formales más utilizados en el arte de la antigüedad es el del hieratismo, es decir, la reproducción de una persona sin ningún tipo de gesto. En esencia, el no mostrar gestos no es propio del ser humano, quien se caracteriza precisamente por los diferentes tipos de sensaciones y humores. Lo hierático en el arte antiguo se pone en relación con lo divino, en el sentido de que, si los dioses no se muestran directamente ante los fieles, tanto menos evidenciarán sus sentimientos. Uno de los cambios formales que diferencia al cristianismo es que Dios se presenta ante los seres humanos, y que éstos pueden dirigirse a Él en la figura del Hijo que se hace carne. Al ver la imagen de la Virgen románica no podemos si no recordar el concepto de hieratismo. Mira hacia el frente, con unos grandes ojos abiertos, sin gestualidad ni movimiento. Es una madre, pero indica con ello que participa de algún modo de la esencia de Dios. Lo mismo ocurre con la figura de Cristo. Tiene la forma de un pequeño niño, pero lejos de lo que suelen hacer los niños cuando se encuentran sobre el regazo de sus madres, mira al frente con sus dos grandes ojos, de manera estática y sin movimiento. Es un niño, pero también es Dios.





- Cortés, J.L. (2017). Atlas ilustrado. Susaeta
- Olivares, C. (2000). Magna Mater, luz y vida. En Sanz, R. (Comis.), No te olvides de África. Cabildo de Lanzarote.
- Kerr, R. C. (2004). Madre África. Conceptos maternos en escultura tradicional africana. Cuaderno de arte Conde Duque. Concejalía de Madrid, Gobierno de Canarias.
- Ballesteros, F. (2008). Madre África. La maternidad en el arte del África Negra. Organiza Farmacéuticos Mundi. Patrocina Generalitat Valenciana. Colabora Universitat de València.
- Arrimadas, J. (2015). Maternidades, Arte de África. Tomado de [http://www.artedeafrika.com/index-exposicion.php?category\\_id=41](http://www.artedeafrika.com/index-exposicion.php?category_id=41)
- Laure, M. (2001). África negra: máscaras, esculturas joyas. Libsa.



gracias a todos los que han hecho posible este proyecto en especial a Pedro Luis Hernando, director del Museo de Arte Sacro de Teruel; a Juan José Andreu y Luis Miguel González por sus consejos y trabajo; a Soledad Córdoba por las fotografías de las tallas románicas.

