

LA TIERRA DE LAS MÁSCARAS VOLADORAS SIGUE VIVA: ALGUNAS MÁSCARAS INÉDITAS DE BURKINA FASO PROCEDENTES DE LA COLECCIÓN THOMAS G.B. WHEELLOCK

THE LAND OF FLYING MASK IS STILL ALIVE: SOME INEDIT MASK FROM BURKINA FASO FROM THE THOMAS G.B. WHEELLOCK COLLECTION

José Fenoll Cascales
Universidad Autónoma de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-4668-3471>
jose.fenoll@uam.es

RESUMEN

Este artículo presenta ocho máscaras inéditas de Burkina Faso procedentes de la colección de Thomas G.B. Wheelock. El estudio de estas piezas permite no sólo atisbar nuevos tipos desconocidos hasta el momento en la bibliografía precedente, si no también realizar algunas matizaciones sobre atribuciones anteriores de máscaras similares. A ello se ha de sumar que, con estas nuevas máscaras, se amplía el *corpus* publicado sobre ellas, generando así la posibilidad de enlazar y estudiar en futuros trabajos las relaciones de producción, influencias y recepciones que se producen entre ellas.

Palabras clave: Máscara / Burkina Faso / Mossi / Gurunsi / Arte africano / Colección Thomas G.B. Wheelock

ABSTRACT

This paper presents eight unpublished masks from Burkina Faso from the collection of Thomas G.B. Wheelock. The study of these pieces allows us not only to glimpse new types, hitherto unknown in the previous bibliography, but also to make some clarifications on previous attributions of similar masks. In addition, with these new masks, the *corpus* published on them has been extended, thus generating the possibility of linking and studying the relations of production, influences and receptions between them in future works.

Keywords: Mask / Burkina Faso / Mossi / Gurunsi / African Art / Thomas G.B. Wheelock Collection

1. INTRODUCCIÓN

La pobreza en lo que a piezas procedentes Burkina Faso en las colecciones españolas, ha llevado aparejada una práctica inexistencia sobre bibliografía al respecto de las producciones plásticas de lo antiguamente fue el Alto Volta (Fenoll, 2022: 223 con bibliografía). De hecho, sucede casi lo mismo para el resto del arte étnico no occidental, a excepción de aquellos lugares en los que la presencia colonial española fue importante. Así lo atestiguan en primer lugar el Museo de América o las excelentes colecciones de arte filipino y guineano del Museo Nacional de Antropología.

No obstante, las producciones artísticas de Burkina Faso son una de las más frecuentes dentro de los museos, del mercado de arte internacional y del coleccionismo privado en particular, por lo que constituye una necesidad acuciante para estas disciplinas el disponer de bibliografía al respecto de estos temas en castellano. En el idioma anglosajón, hay algunas publicaciones centradas en el arte de Burkina Faso como lo son los catálogos de las exposiciones realizadas por Kamer (1973) o Robbins (1979), incluso algunas pioneras como la de Lem (1947) en la que estudia algunas piezas del Alto Volta. Sin embargo, la referencia ineludible para el estudio de estas sociedades y su arte es sin duda Christopher D. Roy, profesor en la Universidad

de Iowa que dedicó toda su vida a la investigación a pie de campo de los grupos culturales de Burkina Faso con un especial énfasis en el conocimiento de los Mossi. En su producción destacan dos obras fundamentales: “Art of the Upper Volta River” (El Arte del alto río Volta) (Roy, 1987) y “Land of Flying mask. Art and culture in Burkina Faso from the Thomas G.B. Wheelock Collection” (La tierra de las máscaras voladoras. Arte y cultura de Burkina Faso de la colección Thomas G.B. Wheelock) (Roy, 2007). Mientras que la primera le sirvió como trabajo para obtener el grado de doctor, la segunda supone de largo el catálogo más amplio que existe en la actualidad sobre el arte de las culturas de Burkina Faso. Este hecho no es de extrañar, pues la colección de Thomas G.B. Wheelock se alza sin duda como la más rica, completa e importante en este ámbito (Roy, 2007: 24). Sin embargo, el fallecimiento del coleccionista ha dado lugar a que las piezas que integraban su gabinete hayan comenzado a disgregarse en el mercado de arte internacional. Aunque algunas de los ejemplares más importantes de su colección, acabasen en el Museo de la Universidad de Iowa (Gundlach y Fogel, 2023) muchas otras han salido y saldrán al mercado durante los próximos años, perdiendo en buena medida el carácter monográfico que integró la colección del norteamericano desde su confección.

Es por ello necesario recopilar, documentar, estudiar y publicar algunas de las piezas más importantes del *corpus* antes de que estas se disgreguen y el acceso a ellas se torne prácticamente imposible. En este sentido, constituye una oportunidad fundamental la reciente subasta de parte del legado de Wheelock en la casa *Material Culture* de Filadelfia (29/10/2024), donde en una única sesión se adjudicaron los 230 lotes propuestos para su venta. La riqueza etnográfica y la variedad formal de las piezas ofrecidas constituye una oportunidad excelente para no solo publicar algunas de las máscaras más importantes de la colección por primera vez, sino también para comenzar a solventar el problema planteado previamente, la ausencia de bibliografía en castellano sobre el arte africano del Alto Volta.

Para comprender en su mayor plenitud las piezas estudiadas es necesario caracterizar sucintamente el país del que proceden. Geográficamente Burkina Faso es un Estado sin litoral situado en África Occidental con una extensión de 274 200 km². Se trata de un país plano, sin elevados accidentes geográficos y con biomas que se extienden desde el desierto semiárido hasta la sabana arbolada (Pigeonnière y Jomni, 1998). Su red hidrográfica está configurada en torno a la cuenca del río Volta y sus afluentes más importantes son el Volta Blanco, el Volta Rojo y el Volta Negro. En la actualidad, hace frontera con hasta seis países: Malí, Níger, Benín, Togo, Ghana y Costa de Marfil (Pigeonnière y Jomni, 1998). En lo que a población se refiere, Burkina Faso comprende más de sesenta grupos étnicos diferentes.

2. LA COLECCIÓN THOMAS G.B. WHEELOCK

Desde principios de la década de 1970 Thomas G.B. Wheelock comenzó a recolectar un conjunto ordenado de piezas tanto artísticas como etnográficas procedentes de Burkina Faso (Wheelock, 2007: 14 y ss.; Roy, 2007: 26). A lo largo de más de cuatro décadas los continuos viajes de Wheelock al Alto Volta y el contacto con los comerciantes de arte locales le permitieron conocer en profundidad las sociedades de las que adquirió directamente objetos de su cotidianidad, de su esfera política y religiosa (Wheelock, 2007: 14 y ss.). Estas más de 2000 piezas han sido sin duda el mayor conjunto en el mundo occidental que documenta la vida y el arte de los pueblos de Burkina Faso. Así, además de las máscaras y las esculturas antropomorfas de antepasados las flautas, muñecas, armas, equipamiento de caballo, bastones, artículos personales, adornos, talismanes, cucharas, lámparas, pipas o recipientes cerámicos dan cuenta de la realidad material de estas culturas africanas. Es en este sentido en el que hay que comprender la importancia de la selección de estas piezas por D. Roy (2007) en la monografía sobre el Arte de Burkina Faso, puesto que con este libro contribuía a solventar uno de los grandes vacíos en la bibliografía precedente, la documentación no solo del arte (Roy, 1987) o de la arquitectura (Bordier y Minh-ha, 1985), sino también de la cultura material y cotidiana profundamente vinculada con los valores mencionados, pero desligada generalmente de ellos en el campo de la Historia del Arte. Es importante señalar que la publicación de la colección comienza prácticamente desde el momento en el que Wheelock contacto con la cultura de Burkina Faso a principios de la década de 1970, fosilizándose en una temprana publicación de las primeras piezas que Wheelock había

conseguido por parte de la Galería del Centro Universitario del Estado de Colorado (1975). Sobre los procesos de formación de la colección, resulta complicado apuntar información dado que Wheelock nunca escribió demasiado sobre el tema. Se sabe que la mayor parte proviene de la compra directa a vendedores locales de Uagadugú como Bandé Saidu, Issa Oudraogu o Bernad Yameogo, con quienes tuvo algunos problemas a cerca de la autenticidad de las primeras piezas ofrecidas al coleccionista americano. Durante estos primeros momentos fue asesorado en sus adquisiciones por Toumani Triandé, el por entonces director del Museo Nacional de Alto Volta. Su método de compra consistía en viajar recurrentemente hasta la capital de Burkina Faso y allí visitar diariamente a estos vendedores para ver las nuevas piezas que habían llegado hasta sus locales (Wheelock, 2007: 14 y ss.).

3. ALGUNAS MÁSCARAS INÉDITAS

Pese a que en la publicación de 2007 Roy recogiese una parte importante de las máscaras de la colección de Wheelock, no todas ellas fueron incluidas en la monografía. Ello da lugar a que algunas de las que quedaran inéditas constituyan importantes testimonios de la variedad formal de los pueblos burkineses, siendo así ejemplos que reúnen los rasgos característicos de la producción plástica de cada uno de los grupos culturales presentes en el caso de estudio. A ello se une que algunas de las piezas aquí recogidas representan tipos con pocos ejemplares similares publicados o algunas se tratan directamente de piezas únicas sin ningún paralelo en la bibliografía precedente. Por tanto, la publicación de este seleccionado *corpus* de nueve piezas contribuye a la caracterización y publicación por vez primera de nuevos tipos de máscaras para algunos grupos étnicos de Burkina Faso (Vid. Mossi 1, Mossi 2 y Winiamama 2).

Los grupos étnicos del Alto Volta utilizan las máscaras en la mayoría de sus actos religiosos como los funerales o rituales para la protección del clan. Para ellos máscaras son la corporeización de los espíritus sagrados en los que creen y de los que parten sus cosmogonías. Es por ello que máscara no es la representación de un espíritu, sino el espíritu en sí mismo, al que el escultor da forma de acuerdo a su creatividad y las creencias religiosas de pueblo. Así, en muchos ejemplares las formas abstractas se entremezclan entre varios animales como los búfalos, los antílopes, los cocodrilos o las aves, configurando un animal fantástico relacionado de alguna forma con las leyendas orales de esa comunidad (Roy, 2007: 40 y 41). No se ha de obviar que las máscaras aquí estudiadas no son sino el remate de un traje mayor confeccionado con fibras vegetales que cubre la totalidad del cuerpo del danzante. En el momento del inicio de la *performance*, la personalidad del danzante debe quedar totalmente ocultado, al transmutar en ese momento en el espíritu de la máscara (Roy, 2015: 48 y ss.).

Metodológicamente, el estudio realizado bajo estas líneas ha sido desarrollado en base al estudio de cada una de las máscaras de sus características plásticas. A ello le ha seguido un vaciado bibliográfico y de bases datos como el *Van Rijn Archive of African Art* (YVRA) y el *African Heritage Documentation & Research Centre* (AHDRC) o de algunos museos como el de Quai Branly o el Metropolitano de Arte de Nueva York en busca de paralelos para las piezas tratadas. A ello hay que añadir la revisión de los materiales filmados por D. Roy en sus sucesivos viajes antropológicos a Burkina Faso, los cuales se encuentran disponibles en el canal de *Youtube* que el investigador tenía hasta su fallecimiento.

3.1 MOSSI

Son el grupo étnico más grande de Burkina Faso, cuya formación abarca al menos a la mitad de la población del país. Hablan el mòoré, una lengua voltaica que los relaciona culturalmente con otras etnias de los países vecinos como los Lobi o los Dogón (D. Roy, 2015: 7). Su arte tiene dos raigambres marcadas, la política (llevada a cabo principalmente por el subgrupo Nakomsé) y la espiritual (característica de los Nyonyosé) (D. Roy, 2015: 10), siendo esta segunda en la que se han de interpretar las máscaras del grupo presentadas en este epígrafe.

3.1.1. Máscara Mossi en forma de murciélago.

Se trata de una máscara de casco o cimera con la representación de la cabeza de un murciélago. De ella surge desde la nuca una supraestructura que se bifurca en forma de “V”, que repre-



Figura 1. Máscara Mossi en forma de murciélago. Colección Thomas B. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: material culture (Filadelfia, USA).

senta las alas del animal. La decoración geométrica de las tablas se conforma en base a frisos superpuestos de triángulos vaciados, solo interrumpidos en el centro del desarrollo por un motivo en forma de cruz. Ambas tablas se rematan con dos formas troncopiramidales invertidas rellenas de cenefas lineales. En la cabeza del animal se indica los ojos ovalados, las orejas cortas, puntiagudas y pequeñas y la boca con un espacio vaciado en negativo, decorándose los laterales con los mismos motivos decorativos que aparecen en las tablas. No obstante, la máscara se encuentra incompleta, puesto que en la parte central de la supraestructura se ubican dos agujeros para pernos con los que uniría una tabla central, hoy desaparecida, restos del anclaje mediante cuerdas se pueden observar al arranque del prótomo. Este esquema de máscara y sistema aunque es inusual, si dispone de un paralelo directo en la otra máscara publicada de la colección Wheelock (D. Roy, 2015: Pl. 25; 117). La rareza del ejemplar hizo que D. Roy considerarse la máscara estudiada por él como un pájaro al considerar los tablones en V y el central como plumas. Sin embargo, la máscara tiene claramente las orejas bien desarrolladas, lo que debería de invalidar su adscripción como ave. Así pues, salvo que se trate de algún tipo de animal híbrido desconocido hasta el momento todo apunta a que estas máscaras, tanto la presente como la estudiada por Roy corresponden con representaciones de murciélagos. Estos animales no son desconocidos en las máscaras de otras etnias de Burkina Faso como los Bobo o los Bwa, representándose la cabeza del animal de forma idéntica a como lo hace en los cascos de las piezas aquí estudiadas. Madera y pigmentos naturales. Medidas: 89 x 53 x 15 cm. N° de Inv. en la colección: TW0131, número original 1947. (FIGURA 1)

3.1.2. Máscara-polea Mossi con representación femenina.

En esta máscara facial se representa sobre la parte que esconde la cara a una mujer. No obstante, esta representación no es la tradicional de las máscaras faciales *karan-wemba* de los Mossi en las que se ubica a una mujer estante desnuda con los brazos caídos en paralelo al cuerpo y los pechos marcados. En este caso, la mujer aparece representada de forma abstracta sobre la máscara, tomando así la forma de una gran polea antropomorfa, siguiendo el esquema compositivo de las poleas de los telares tradicionales burkineses (Mato, 1977: 28; Roy, 2007: 452). Así, sobre dos patas largas laterales ubicadas en los extremos de la máscara surge la imagen femenina, arrancando esta desde el torso donde se ubican los pechos. So-



Figura 2. Máscara en forma de polea Mossi con representación femenina. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York. Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

bre los hombros se ubica un cuello cilíndrico muy prolongado, rematado con una cabeza femenina de ojos oblongos, nariz rectangular, boca con dientes de animales, escarificaciones triangulares en la frente y peinado recogido hacia el centro de la cabeza. Esta pieza es una máscara única dando lugar a uno de los tipos hasta ahora nunca documentados por la Academia en la plástica de Burkina Faso; la máscara con esquema compositivo de polea antropomorfa (*Head-Pulley Mask*). En este sentido, es importante remarcar la faceta creativa de los escultores de máscaras Mossi a la hora de concebir una imagen plástica de los espíritus que representan estas máscaras (Roy, 2007: 40). Así pues, aunque es común encontrar algunas representaciones y tipos de máscaras estandarizados (véase las representaciones zoomorfas estudiadas más abajo), no es raro encontrarse con una máscara que siendo claramente auténtica no es posible adscribirla a otro ejemplar de su mismo grupo. En muchas ocasiones esto viene derivado de la influencia compositiva de unos grupos sobre otros, generando estilos a medio camino entre los tradicionales de dos etnias (Roy, 1987b). En otras ocasiones, la singularidad de la máscara está condicionada por la idea del artesano, que aún creado dentro de uno canon religioso, goza de cierta libertad para dar lugar a este tipo de creaciones, en las que se unen dos de las producciones más comunes de los escultores: las máscaras y las poleas. Estilísticamente remite a las comunidades Yatenga o Kurumba por el tipo de máscara facial y la decoración geométrica con grandes triángulos y rombos (que se alternan pintados en blanco, ocre y negro). Madera, pigmentos naturales y comerciales. N° de Inv. en la colección: TW0136, número original 1471. (FIGURA 2).

3.1.3. Máscara Mossi de antílope.

Máscara de casco o cimera en la que se representa al herbívoro con un morro cónico casi en forma de pico y vaciado lateralmente desde ambos lados. Por su parte, la máscara hereda de las formas del antílope un par de extensos cuernos rectos y rallados ubicados tras las orejas que son filiformes y están vaciadas parcialmente para general el negativo del interior del oído. Posee también pequeña cresta que recorre todo el casco. La decoración con se articula con patrones de triángulos, líneas, cuadrados y rombos que copan toda la superficie alternando los colores ocre, blanco y negro. Tiene síntomas de haber estado en uso durante largo



Figura 3. Máscara Mossi de antílope. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

tiempo, puesto la parte inferior del casco, en la que se encuentran los agujeros en los que se coloca la fibra vegetal del resto del traje de la máscara, tiene algunas reparaciones, como una segunda línea de agujeros en la parte posterior, debido a una rotura de la línea original. Las máscaras de antílope son sin duda una de las producciones más abundantes dentro de la producción de máscaras de Burkina Faso en general y de los Mossi en particular. No obstante, es poco frecuente encontrar ejemplares en los que el espacio de la boca esté vaciado, suele tratarse de una prolongación cónica maciza. En esta tipología al presente ejemplar se pueden sumar los ejemplares del Museo de Arte de la Universidad de Iowa (Nº de Inv.: 1979.43, un ejemplo muy singular puesto que conserva todo el traje de fibras vegetales), del Museo de Brooklyn (Nº de Inv.:73.179.6) (Roy, 2015: Pl. 29 y 31) o de la propia colección Wheelock (Roy, 2007: Nº 101 y 102). Madera y pigmentos naturales. Medidas: 61 x 18 x 38 cm. Nº de Inv. en la colección: TW0007. (FIGURA 3).

3.1.4. Máscara Mossi en forma de ave.

Máscara de casco en la que se representa la cabeza de un ave. Para el pico se utiliza el mismo sistema que para la máscara de antílope anterior (3.1.3), vaciando lateralmente el prisma que actúa a modo de pico. El otro elemento que presenta una especial relevancia en la máscara es la cresta, tan característica de las máscaras de esta etnia. De hecho, en el centro de la cresta surge un añadido vertical rematado en un prótomo en forma de cabeza de gallina guineana (*Numida meleagris*). Aunque no es raro que las máscaras zoomorfas tengan a modo de elemento añadido pequeñas tallas de pájaros (Roy, 2007: Nº 48, 59 y 111), rara vez aparecen estos animales en forma de prótomo sobre las cabezas de otros. Así, aunque la gallina de Guinea es un animal que suele representarse en las máscaras de Burkina Faso (Roy, 2007: Nº 73, 78; Museo de Quai Branly. Nº de Inv.: 71.1930.31.112, 71.1930.31.113, 71.1930.61.1005, 75.2012.0.138), lo hace generalmente de forma autónoma y como protagonista de la máscara, no como un añadido a otra. De nuevo, este parece integrar un tipo único de máscara no documentado hasta momento, que contribuye a ampliar el repertorio de formas de máscaras Mossi. Conserva parte de los tejidos vegetales que integrarían el traje de la máscara en su danza. Madera, pigmentos naturales y comerciales, fibra vegetal. Dimensiones: 53 x 28 x 23 cm. Nº de Inv.: TW0017, original nº 791. Por el bajo número de inventario dentro de la colección se puede apuntar que la pieza fue adquirida por Wheelock, a principios de la década de 1980. (FIGURA 4)



Figura 4. Máscara Mossi en forma de ave. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

3.2 LOS GRUPOS GURUNSI: WINIAMA Y NUNA/NUNUMA

Tanto los Winiama como los Nuna y los Nunuma son subgrupos de la población Gurunsi. De hecho, estas etnias Gurunsi son consideradas como las generadoras de una parte importante de los estilos de máscaras de la parte central del país, de las que surgen otros estilos como los de los Mossi (Roy, 1987b: 40 y 42). En general, los Gurunsi creen en un dios supremo creador de los hombres, los animales y las plantas, de nombre Yi, que dejó tras su retirada todo el dominio a Su, divinidad a la que dedican un altar central en cada uno de sus poblados. Además, existen también toda una serie de altares privados en cada una de las casas de los distintos clanes de los poblados en los que se rinde culto a esta divinidad mediante ofrendas con las que se pide por su protección, por la fecundidad de las mujeres del poblado y para que no actúe contra los individuos del poblado (Roy, 2007: 46). Dentro de las formas representativas de las máscaras Gurunsi se encuentran las que representan animales, las que tienen forma antropomorfa o las que son completamente abstractas. No obstante todas comparten los patrones geométricos y los colores tradicionales obtenidos de los pigmentos naturales, el negro (el cual debiene de hervir semilla de acacia), el rojo (obtenido de tierras férricas) y el blanco (generado a partir del caolín) (Roy, 1987: 240 y ss.). No obstante, los patrones geométricos no son motivos decorativos carentes de significado, si no todo un rico elenco de metáforas y dogmas que son transmitidas desde los ancianos del clan hacia los iniciados en la religión. Un ejemplo de esto son por ejemplo las cenefas con patrones de cuadrados negros y blancos alternos que representan leyes para el comportamiento moral y ético (Roy, 1999; 2015: 31). Los Gurunsi tienen además dos tipos de máscaras, las de uso religioso cuya puesta en danza queda restringida a los ritos agrícolas, funerales de los ancianos del clan y a bailes con los purificar y proteger la aldea. Por otra parte, existen las máscaras de entretenimiento, las cuales se utilizan a diario en los mercados frente a las multitudes y los turistas, o en los distintos festivales de máscaras que se realizan en Burkina Faso (Roy, 2007: 47-49).

Los Winiama se ubican al oeste del centro del país, entre los grupos Bwa y Nunuma con los que comparten muchas características tanto sociales como artísticas. Hablan el Winien, integrado dentro del conjunto de lenguas Gur (Roncador y Míche, 1998). Su población oscila en torno a los 25000 individuos.



Figura 5. Máscara Winiama de triple cresta. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

3.2.1. Máscara Winiama de triple cresta.

Este tipo de máscara facial con crestas o cuernos recibe el nombre de *Keduneh* (Roy, 2007: 47). Se trata de una pieza en la se representa un rostro antropomorfo con ojos realizados con círculos concéntricos, orejas rectangulares macizas, boca romboidal poblada con dientes rectangulares arriba y abajo, vaciando su centro para dar lugar entre ellos al óculo para la visión del danzante, que se encuentra en la boca del espíritu representado. De la barbilla sale una protuberancia prismática que sirve para asistir este tipo de máscaras que por su tamaño y longitud son mucho más pesadas y difíciles de manejar. Sólo se decoran las caras exteriores de las dos crestas laterales, apareando estas ornamentadas con ricos patrones geométricos en los que se suceden de arriba abajo, triángulos, rectángulos, cruces y de nuevo triángulos. La rareza de esta máscara no es que pertenezca al tipo *Keduneh*, sino a que presente tres crestas o cuernos, puesto que la mayor parte de los ejemplares tienen solo uno o dos, no encontrándose ningún ejemplar publicado que posea la característica de este, de hecho, esta se trata de la única máscara *Keduneh* de triple hoja que se puede rastrear en el inventario de la colección Wheelock. No obstante, es posible ver que dentro de su rareza, el propio Roy documentó al menos dos más de estas máscaras *in situ*¹. Son consideradas por los Winiama como una máscara que representan a un espíritu peligroso por sus grandes cuernos, a lo que se ha de sumar que cuando estas máscaras se danzan de forma errática y quien las porta lleva en sus manos hachas, mazas o lanzas (Roy, 1987: 218). Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 81 x 28 x 25 cm. Original n° 2166. Procedencia: Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York. (FIGURA 5)

Los Nuna/Nunuma se encuentran ubicados al sur del centro de Burkina Faso, entre los grupos Bwa, Mossi y Lela. Hablan el Nuni (Roncador y Mieke, 1998) y su población está estimada en torno a los 100.00 habitantes²

1 D. ROY *Masks Greet Guests in the Village*. wood, hemp, Photograph: 2006. JSTOR, <https://jstor.org/stable/community.11881379>. Consultado el: 29 Nov. 2024.; D. ROY, *DANCE OF THE SPIRITS: Winiama masks in Oulo* <https://youtu.be/ZraP3WcqS4U?t=1291> Consultado el: 29 Nov. 2024.

2 D. ROY. *Nuna People. Art and Life in Africa*. Universidad de Iowa. <https://wayback.archive-it.org/823/20220111220420/https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/show/Nuna> Consultado el: 29 Nov. 2024.



Figura 6. Máscara de serpiente Nuna. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York. Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

3.2.2. Máscara de serpiente Nuna.

Esta máscara facial, es uno de los tipos de mayor longitud producidos en toda África. La altura de este tipo de piezas supera los cuatro metros. En ellas se representa una serpiente, cuya cabeza viene a coincidir con el rostro de quien porta la máscara. El morro del reptil se prolonga hacia la parte inferior del rostro, dando lugar casi a una barbilla que sirve como asidero para ser bailada. En la cabeza aparecen dos ojos realizados con círculos concéntricos en los que se alternan los tres colores presentes en la máscara, el rojo, el azul y el negro. En torno a la cabeza surge una cenefa de triángulos en blanco y negro, desde los que surge el cuerpo principal de la máscara. Ese cuerpo principal está concebido en dos partes para facilitar su transporte, ambas se unen con una espiga de madera que sale de una de las partes y encaja en la otra. La supraestructura vertical que compone el cuerpo de la serpiente se realiza con esas tablas mencionadas en forma de zig-zag pero con un nervio central que se acaba rematando en un final puntiagudo pintado en rojo, que destaca sobre el resto que solo está realizado en blanco y negro. Aunque no se trata de un tipo de máscara inédito, si es cierto que todavía no son muchos los ejemplares publicados. En los museos occidentales se pueden rastrear algunos paralelos como el ejemplo de la colección del Instituto de Arte de Minneapolis (AHDRC# 0006416-001), realizada posiblemente por el mismo taller que el ejemplar aquí estudiado. Otra pieza similar se encuentra en el Museo de Quai Branly (Nº Inv. 73.1962.6.1), con medidas prácticamente análogas a esta pieza (445 x 22 x 25 cm.). El propio Wheelock poseyó una máscara similar a esta, aunque relacionada estilísticamente con los Bwa, ampliamente estudiada, expuesta y difundida (LaGamma, 2003: 62-63 con bibliografía; Roy, 2007: 401). La serpiente es un animal totémico generalmente relacionado en las étnias de Burkina Faso con la creación de algunos clanes (Roy, 1987: 268), hecho que le lleva a encabezar algunas procesiones de máscaras tal y como documentó Huet (1978). Madera tallada y policromada en blanco, negro y rojo con pigmentos naturales. Tamaño: 439 x 25 cm. (FIGURA 6).



Figura 7. Máscara de facóquero/potamóquero Nunuma. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York. Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

3.2.3 Máscara de facóquero/potamóquero Nunuma.

Esta máscara de casco representa la cabeza de un facóquero o un potamóquero, un tipo de jabalí. Los ojos del animal se insertan en dos formas romboidales de las que surgen círculos concéntricos. Tras ellos, hacia la nuca surgen las orejas del animal que se proyectan hacia el plano vertical y se rematan de forma semicircular. Lo más característico en las representaciones burkinesas de este animal es la colocación de sendas tiras de formas cónicas en los laterales de la máscara en el lugar comprendido entre los ojos y el hocico. En la máscara se aprovecha este hocico del animal para vaciarlo y proporcionar al danzante un óculo a través del cual disponer de visión del exterior. En el extremo distal del morro se inserta una pareja de colmillos que se tuercen en la parte superior hacia el interior de la máscara. No se trata de la única máscara de este tipo en la colección de Wheelock, pues tuvo al menos un ejemplar más que compró a William Wright (Roy, 2007: 398). La representación de este animal se interpreta por norma general como la de un mamífero recurrente en su cotidianidad, con el que escenifican escenas que han visto en la naturaleza como el momento en el que estos animales huyen de las hienas (Roy, 1987: 298). Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 36 x 22 x 28 cm. Número de inventario en la colección: 568. El bajo número dentro de la colección indica que Wheelock adquirió esta máscara relativamente pronto, quizás incluso a finales de los 70. (FIGURA 7)

3.2.4 Máscara de antílope Nunuma o Bwa.

La máscara de casco representa sobre la cimera la testa de un antílope Nyala (*Tragelaphus angasi*). Esta identificación se puede realizar a través de la forma de los cuernos en forma de “S” del animal (Roy, 1987: 114)³, que la máscara integra en una posición más adelantada que las de las orejas, situadas justo al límite del borde de unión al que iría anclado el traje vegetal. Los ojos se realizan con círculos concéntricos y se encuentran separados por una cresta semicircular de color rojo, tan característica de las máscaras del grupo. Por su parte, el hocico se encuentra muy poco proyectado y está como en la máscara de facóquero/potamóquero vaciado para servir de

³ Este método de atribución no está carente de polémica, puesto que invalida uno anterior de Lem (1949: 19-20), en el afirmaba que el uso de cuernos rectos o en forma de “S” representaba el sexo del animal. No obstante, en las distintas especies de antílope, la hembra nunca desarrolla cornamenta.



Figura 8. Máscara de antílope Nunuma o Bwa. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

mirilla para el danzante. Dentro del arte burkinés, el antílope es sin duda uno de los animales más representados, si no, el mayoritario. Esto se debe a que muchas de los grupos creen descender de un antílope al que consideran generador de su estirpe (Roy, 1983: 11 y 12 con bibliografía; 1987: 202; Hanna-Vergara, 1996: 127 y ss.). Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 56 x 20 x 30 cm. N° de Inv.: TW0075, número original 2158. (FIGURA 8).

4. CONCLUSIONES

Con este trabajo se ha dado lugar a la primera publicación científica que contribuye a ampliar el catálogo de máscaras producidas en Burkina Faso desde la publicación de ya mencionado clásico *“Land of Flying masks”* en 2007. Además, la publicación de estas piezas supone que, por vez primera desde entonces, se ha retomado el estudio de la colección Wheelock, que como ya se ha mencionado, se trata del conjunto cerrado más importante en el mundo occidental (y probablemente del mundo entero) sobre el arte de Burkina Faso. Esta fuente excepcional sobre una de las producciones plásticas más interesantes e importantes de toda África comienza ahora disgregarse, de lo que surge la imperiosa necesidad de estudiar y documentar al menos los tipos de piezas nuevos que no han sido reflejados en la bibliografía precedente. Así, al profundizar en las máscaras seleccionadas para este artículo, se ha podido reconocer la adscripción animal de un tipo de máscara singular dentro de los Mossi en la que representan al murciélago (3.1.1), e incluso dar lugar a una nueva variante de las máscaras de esta etnia no documentada hasta el momento, la máscara con forma de polea femenina (3.1.2). A su vez, el estudio y reconocimiento de nuevas variantes dentro de las máscaras conocidas con anterioridad como la cresta Winiamá, con un ejemplar de triple supraestructura (3.2.1), relata la variabilidad formal que estas máscaras pueden adoptar y la riqueza y originalidad con la que los escultores africanos realizan estas piezas sagradas. El resto de las máscaras estudiadas, si bien se tratan de modelos conocidos por anterioridad, son en algunos casos piezas con escasos ejemplares conocidos, por lo que sólo con la ampliación de los catálogos de estas máscaras se podrá llegar a un siguiente nivel de conocimiento sobre ellas. En ese siguiente nivel se podrá comenzar a distinguir talleres y producciones locales adscribibles a un área concreta o incluso a un propio artesano, como ya se ha realizado para algunos tipos de

objetos concretos como las muñecas Mossi (Roy, 1981). Así, la serpiente, el jabalí y el antílope de los Nuna/Nunuma, o el ave y el antílope con pico de los Mossi, completan algunos aspectos poco tratados sobre estos tipos de máscaras y amplían sus variantes conocidas hasta ahora.

Con ello y con todo, solo con la realización de estudios de este tipo, en el que se den a conocer piezas inéditas y carentes de cualquier duda en cuanto a su autenticidad y procedencia, se podrá avanzar en el estudio del arte africano en general y del de Burkina Faso en particular. Completar y añadir ejemplares a las bases de datos como *African Heritage Documentation & Research Centre* (AHDRC), se presenta en la actualidad como un paso necesario a través del cual se podrán jalonar los siguientes pasos que la investigación en esta materia ha de efectuar. Así, unos estudios que en la actualidad se encuentran centrados en repensar y considerar el origen de las colecciones occidentales y como se han de gestionar en los museos modernos (Bosc-Tiessé, Monginot y Desportes, en prensa), debe también de continuar añadiendo ejemplares sus *corpora*, puesto que, ampliando las fuentes de información disponibles, se ampliará cualquier panorámica que de estas piezas se quiera extraer.

En definitiva, el estudio del arte africano es prácticamente residual en el campo de la Historia del Arte en España, pero aguarda aún muchas y muy notables sorpresas, no sólo cuando se aborda el estudio de las colecciones nacionales, sino también cuando se analizan los huecos inéditos en las colecciones extranjeras. Así, que como las máscaras bailaron (y bailan) sobre la tierra rojiza de Burkina Faso, esperamos ver desfilar en los próximos años publicaciones relativas a este tema, para que con ellas se comience a revertir las carencias que acusa esta disciplina en nuestro país.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Bordier, Jean-Paul y Minh-Ha, Trinh T. (1985). *African Spaces: Designs for Living in Upper Volta*. Londres: Africana publishing company.
- Bosc-Tiessé, Claire, Monginot, Paule y Desportes, Coline (En prensa). “*Collections Premières*” - *Collections sous l'ancien régime et le premier XIXe siècle*, Paris: INHA.
- D. Roy, Christopher (1981). Mossi Dolls. *African Arts*, vol. 14, n.º 4 (Aug. 1981). 47-51.
- D. Roy, Christopher (1983). Form et signification des masques Mossi/Form & Meaning of Mossi Masks. *Arts d'Afrique Noire*, N°48, 12-19
- D. Roy, Christopher (1987). *Art of the Upper Volta Rivers*. Meudon: A. & F. Chaffin.
- D. Roy, Christopher (1987b). The Spread of Mask Styles in the Black Volta Basin. *African Arts*, Vol. 20, No. 4 (Aug. 1987): 40-47+89-90
- D. Roy, Christopher (1999). The Laws of Man and the Laws of God: Graphic Patterns in Voltaic Art. *Baessler-Archiv*, N°47: 223-258.
- D. Roy, Christopher (2007). *Land of Flying mask. Art and culture in Burkina Faso from the Thomas G.B. Wheelock Collection*. Nueva York: Prestel.
- D. Roy, Christopher (2015). *Mossi*. Milán: 5 Continents Editions.
- Fenoll Cascales, José (2022). Una “Biiga” Mossi de Burkina Faso en las colecciones del Museo de Culturas del Mundo (Barcelona). *Boletín de Arte-UMA*, n.º 43: 223-226, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14275>
- Galería Del Centro Universitario Del Estado De Colorado (1975). *Art from Upper Volta from the collection of Thomas G. B. Wheelock*. Fort Collins: Thomas G.B. Wheelock.
- Gundlach, Cory y Fogel, Jonathan (2023). New Perspectives. *The Stanley Museum of Art. Tribal Art Magazine*, N°107: 50-57.
- Hanna-Vergara, Emily (1996) *Masks of Leaves and Wood among the Bwa of Burkina Faso*. Tesis doctoral. Universidad de Iowa, Iowa.
- Huet, Michel (1978). *The Dance, Art and Ritual of Africa*. Nueva York: HarperCollins Publishers.
- Kamer, H. (1973). *Haute-Volta*. Brujas: Comisión de la Comunidad Europea.
- Lagamma, Alisa (2003). *Genesis. Ideas of origin in African sculpture*. Nueva York: Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.
- Lem, F. H. (1949). *Sudanese Sculpture*. Paris: Arts et métiers graphiques.
- Lerebours Pigeonnière, Anne y Jomni, Sylvie (1998), *Atlas du Burkina Faso*, París: Les Édi-

tions J.A.,

- Mato, Daniel (1977). *Arts of Africa. Weaver and carver*. Manitoba: Universidad de Manitoba.
- Robbins, Warren M. (1979). *Traditional Sculpture from Upper Volta: An exhibition at the Museum of African Art, Smithsonian Institution*. Washington, DC: Smithsonian Institution.
- Roncador, Manfred von; Miehe, Gudrun (1998). *Les langues gur (voltaïques). Bibliographie commentée et inventaire des appellations des langues*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Wheelock, T. G. B. (2007). "Introduction". En: D. Roy, Christopher (2007). *Land of Flying mask. Art and culture in Burkina Faso from the Thomas G.B. Wheelock Collection*. Nueva York: Prestel.

WEBGRAFIA Y DOCUMENTOS DIGITALES

- D. Roy, Christopher, *Masks Greet Guests in the Village*. wood, hemp, Photograph: 2006. JSTOR, <https://jstor.org/stable/community.11881379> . Consultado el: 20 Enero. 2025.
- D. Roy, Christopher, *DANCE OF THE SPIRITS: Winiam masks in Oulo* <https://youtu.be/ZraP-3WcqS4U?t=1291> Consultado el: 20 Enero. 2025.
- D. Roy, Christopher, *Nuna People. Art and Life in Africa*. Universidad de Iowa. <https://way-back.archive-it.org/823/20220111220420/https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/show/Nuna> Consultado el: 20 Enero. 2025.

