

# ANALES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

XXII/2020



# Antes del estigma. La formación de los primeros museos etnográficos y antropológicos de la Europa colonial<sup>1</sup>

**Luis Ángel Sánchez Gómez**

Universidad Complutense, Madrid  
langel@ucm.es

**Resumen:** El propósito del texto es hacer un rápido repaso sobre los orígenes y las características que presentan los museos etnográficos y antropológicos, de orientación exótica y colonial, creados en Europa durante el último tercio del siglo XIX y comienzos del XX. Se anota su vinculación con el fenómeno de las exposiciones internacionales y coloniales, se advierte sobre las diferencias que pueden documentarse, presuntamente, entre los de orientación académica y los que presentan una intencionalidad más aplicada o comercial y, finalmente, se plantean ciertas dudas sobre su practicidad como elementos potenciadores o popularizadores del colonialismo.

**Palabras clave:** Antropología. Etnología. Etnografía. Colonialismo. Exposiciones internacionales.

**Abstract:** This text overviews the origins and general characteristics of the ethnographic and anthropological museums created in Europe during the last third of the 19th century and the beginning of the 20th. They are put in connection with the phenomenon of international and colonial exhibitions, we note the differences that can be documented, presumably, between those with an academic orientation and those with a more applied or commercial intention, and, finally, certain doubts are raised about their practicality as elements that enhance or popularize colonialism.

**Keywords:** Anthropology. Ethnology. Ethnography. Colonialism. International exhibitions.

## 1. Introducción

Antes de adentrarnos en materia, conviene aclarar el sentido de la expresión que encabeza esta intervención. Lo mejor es acudir al *Diccionario* de la Real Academia Española y consultar las acepciones del término «estigma». Recoge siete. Descartamos la primera por resultar demasiado limitada y corpórea, «marca o señal en el cuerpo»; la segunda, por todo lo contrario, pues lo define como

---

<sup>1</sup> Trabajo elaborado como parte del proyecto de investigación «Ciencia, racismo y colonialismo visual», financiado por MCIN/AEI (ref. PID2020-112730GB-I00).

«desdoro, afrenta, mala fama»; y la tercera por su exclusiva vinculación con lo religioso y sobrenatural. Las tres últimas tampoco nos resultan útiles, por asociarse con ámbitos especializados de la botánica, la medicina y la zoología, respectivamente. La acepción que nos interesa es la cuarta: «marca impuesta con hierro candente, bien como pena infamante, bien como signo de esclavitud». Esta escueta definición fija las tres características esenciales del «estigma»: es una marca dolorosa e indeleble, degrada a quien la porta y, se presupone, le ha sido impuesta por alguien con la autoridad moral y coercitiva suficiente para hacerlo.

El estigma al que nos referimos, grabado sobre la piel de todos los museos antropológicos y etnográficos creados en Occidente durante el siglo XIX y buena parte del XX, fue impuesto a partir de cierto momento y por determinados actores, tanto políticos como intelectuales. Es una marca que deshonra a los centros, a sus gestores, a quienes reunieron sus colecciones y a quienes defendieron su discurso, sustentado en buena medida sobre la dominación colonial y, de forma más o menos explícita, el racismo y la violencia, tanto física como cultural. Es cierto, no obstante, que esa degradación moral no resulta de la imposición de la marca, pues esta se limita a desenmascarar y denunciar una condición que surge de la propia esencia del museo antropológico y sus colecciones. Dicho esto, también es obvio que durante largo tiempo los museos antropológicos no solo quedaron al margen de cualquier proceso estigmatizador, sino que se convirtieron (o pretendieron serlo) en baluartes del conocimiento y en la prueba más evidente de la superioridad física, moral, política e intelectual de Occidente sobre el resto de los pueblos de la Tierra. Ahora nos interesaremos por esa etapa, más concretamente por los momentos de su formación e inicial «esplendor».

Establecido el sentido y la temporalidad del «estigma», debemos hacer un abordaje preliminar sobre la tipología de museo etnográfico y antropológico que vamos a comentar. El primer aspecto reseñable es que hablaremos de instituciones de titularidad mayoritariamente pública, aunque también se documentan centros privados que en un porcentaje importante acaban en manos de Administraciones o instituciones oficiales. Aunque la orientación etnográfica (que pone su énfasis en la cultura material) y la antropológica (más centrada en la «historia natural del hombre» y la «diversidad racial») se asocian en el discurso expositivo de ciertos museos europeos (aunque muchísimo menos que en el ámbito norteamericano), la primera resulta predominante. En todo caso, los que aquí nos ocupan son los museos que exhiben la cultura material y/o la condición étnica de los pueblos «exóticos». No vamos a comentar los museos etnográficos (o de folklore) dedicados a mostrar las formas de vida «tradicionales» de su propio ámbito territorial, es decir, de las gentes (de algunas de esas gentes) que habitan la región o el Estado que los instituye y acoge, que en su configuración más relevante (en el ámbito escandinavo) se desarrollan de forma paralela y en ocasiones interconectada con los exotistas. Por supuesto, muchos de estos museos han dado lugar a intensos debates y han sido objeto de críticas por cuestiones vinculadas con identidades, nacionalismos y los discursos discriminatorios o meramente paternalistas que pueden articular. Sin embargo, ninguno ha sido estigmatizado de forma comparable a como lo fueron los de orientación exotista-colonial. Finalmente, tampoco se revisarán los muy interesantes museos etnológicos misionales, que presentan unas características propias, muy singulares.

## 2. Antecedentes

La imagen más característica de los museos etnográficos y antropológicos con trasfondo colonial toma forma durante el último tercio del siglo XIX, coincidiendo, como era de esperar, con el momento de expansión del moderno imperialismo europeo. Su discurso expositivo se articula en torno a la presentación (casi siempre jerarquizada) de la «diversidad racial» de las poblaciones humanas, con especial interés por las comunidades «exóticas», «salvajes» y «primitivas», aunque también es cierto que algunos de los más relevantes museos surgen a partir de colecciones procedentes de las «grandes culturas» orientales que, en este caso, combinan el interés artístico con el puramente etnográfico. En sus vitrinas se muestran de forma mayoritaria elementos de cultura material (objetos

de uso cotidiano, armas, «ídolos»), que se complementan, en porcentaje e intensidad variables, con la exhibición de restos humanos que obsesionan a una entonces joven y pujante antropología (física). Dentro de esta última parcela, las piezas más codiciadas son los cráneos y, si fuere posible, los esqueletos completos, sin desdeñar otros restos óseos ni partes blandas preservadas o momificadas, aunque ciertamente no abundan. No obstante, hasta desembocar en este modelo, diríamos que canónico, de museo etnográfico o antropológico, los caminos que recorre la exhibición del «diferente» y de lo diferente son tan variados como discontinuos. Hagamos un brevísimo repaso al tema.

Dejando a un lado la Antigüedad clásica y lo ocurrido en culturas orientales, admitimos que ese complejo proceso de exaltación y exhibición de lo exótico, extraño y lejano arranca en Europa durante el Renacimiento. La bibliografía disponible sobre las *Kunstkammern* y *Wunderkammern* ofrece luz sobre la temprana proyección que tienen en estas colecciones tanto objetos (*artificialia*) como plantas y animales (*naturalia*) traídos desde los lejanos territorios de Oriente y ultramar, unos y otros claramente singularizados respecto de las piezas domésticas por su condición de *exotica*<sup>2</sup>. No obstante, y a pesar de la diversidad de colecciones que se documenta durante las etapas renacentista y barroca, es evidente que entonces el modelo expositivo no resulta sistemático y tampoco proyecta mensajes racialistas. Ya se trate de un miembro de la realeza, de un noble, de un burgués acaudalado, de un clérigo «ilustrado» o de un estudioso vinculado de una u otra forma con las ciencias, el organizador y propietario de una *Wunderkammer* lo que pretende es impresionar a sus invitados, demostrar su capacidad (intelectual y práctica) para superar las barreras de lo cotidiano, para valorar, poseer y mostrar las maravillas de una naturaleza y de unas gentes tan exóticas como desconocidas. Son colecciones que exhiben plantas y animales preservados, materias primas y minerales procedentes de tierras lejanas y, en no pocas ocasiones, artefactos que bien pueden resultar llamativos por su sofisticación o, más frecuentemente, por sus extrañas formas o su aparente primitivismo. Sin embargo, y como he comentado en otro lugar (Sánchez Gómez, 2019), lo que entonces no resulta habitual es la exhibición de restos humanos, sea cual fuere su procedencia. En todo caso, se puede afirmar que, durante esta etapa renacentista e incluso en época barroca, dichas colecciones tienen un significado y una intencionalidad esencialmente estética o, al menos visual, apenas vinculada (salvo excepciones) con proyectos de explotación colonial.

Aunque no es posible fijar nítidas fronteras temporales, mediado el siglo XVIII el abigarrado gabinete de curiosidades de época barroca se está transformando en algo distinto, aunque no único<sup>3</sup>. Puede acabar asumiendo las características propias del museo de arte, del gabinete arqueológico, del museo de historia natural e incluso del museo anatómico. También se comprueba cómo las iniciativas privadas son entonces sustituidas en buena medida por proyectos de instituciones públicas. Si dirigimos nuestra mirada hacia los nuevos museos de historia natural, que supuestamente deberían de abrir paso (sin desaparecer) a los antropológicos del XIX, dos circunstancias llaman poderosamente la atención. La primera tiene que ver con el crecimiento exponencial de las colecciones de procedencia exótica que acumulan los más destacados centros en torno al cambio de siglo. Dejando al margen al imponente y enciclopédico Museo Británico, quizás el ejemplo más relevante de esta pujanza museística de la Ilustración es el Museo Nacional de Historia Natural de París, creado en 1793 (Lacour, 2010). De todas formas, y se trata de la segunda circunstancia apuntada, también comprobamos que la presentación de lo humano, de la condición animal del hombre (exótico o doméstico), es muy limitada o, cuanto menos, contradictoria. Es algo que se documenta tanto en las colecciones particulares como en los primeros museos públicos europeos, incluido el Museo Británico, que a comienzos del XIX se deshace de los esqueletos y demás elementos de anatomía humana que habían formado parte de su núcleo fundador original, la

<sup>2</sup> La bibliografía sobre el coleccionismo durante el Renacimiento y el Barroco es muy abundante. Citaré solo los trabajos de Schlosser (1988 [1923]), MacGregor (2007) e Impey y MacGregor (2017).

<sup>3</sup> Este párrafo y partes de los dos siguientes se toman de Sánchez Gómez (2019).

colección de Hans Sloane: son enviados al Real Colegio de Cirujanos de Londres, y allí dan origen —junto con la colección anatómica adquirida a John Hunter— a su famoso Hunterian Museum (MacGregor, 1995 y Delbourgo, 2017). Algo similar ocurre también en España, donde las colecciones particulares más destacadas de historia natural poseen piezas de procedencia exótica (más de origen natural que etnográfico, aunque estas existen) pero apenas cobijan elementos de anatomía humana, y lo muy poco que hay es de origen doméstico y de carácter teratológico. Así ocurre en la más importante de todas, la organizada en París por Pedro Franco Dávila (1711-1786), adquirida por el Estado español en 1771 con destino al recién creado Real Gabinete de Historia Natural (Sánchez Almazán y Cánovas Fernández, 2016). También en las del infante Luis Antonio de Borbón (1727-1785) o el cardenal Francisco de Lorenzana (1722-1804), que tras la muerte del primero acaban reunidas en una única colección (García Martín, 2012 y Revenga Domínguez, 2014).

El escaso interés que muestran los museos de historia natural del XVIII por la exhibición de restos humanos se podría explicar por el hecho evidente de que solo muy avanzado el XIX se desarrolla un nuevo paradigma morfológico que permite abordar el debate sobre la naturaleza animal del ser humano. Sin embargo, ya durante el último tercio del XVIII y comienzos de la siguiente centuria existe un sustrato filosófico-naturalista que podría haber facultado la proyección museográfica de la condición corpórea del ser humano. Si esto no ocurre, o no de forma claramente reconocible ni generalizada, quizás sea porque entran en juego otros factores. Se podría argumentar, por ejemplo, que siendo tan rico y variado el repertorio de especímenes que ofrece la naturaleza (sobre todo los llegados desde ultramar), la presencia de lo humano en estas colecciones resultaría escasamente atractiva, debido a su relativa uniformidad. La opción más interesante podría haber sido, precisamente, mostrar el repertorio de «razas» humanas entonces conocido, mediante la presentación de individuos disecados. Sin embargo, ni la taxidermia es un recurso fácil de aplicar al cuerpo humano (por su escasa y débil cobertura pilosa) ni la propia idea de disecar personas tuvo nunca buena prensa entre los naturalistas, tampoco la de preservar cabezas o cuerpos completos en alcohol. Y recurrir a un mero despliegue de huesos, cráneos o esqueletos no parece que se considere entonces ni atractivo ni relevante. Por otra parte, también es posible que los responsables de estos museos no conciban incluir al «hombre» entre el amplio repertorio de especímenes del reino animal que exhiben (y estudian), por considerarlo algo aparte, una creación absolutamente singular del Todopoderoso. Sea como fuere, la consecuencia última de ese escaso interés es que todo lo concerniente al ser humano como ente físico (ya sea de origen doméstico o exótico, este incluso en menor medida) se convierte durante más de un siglo en territorio administrado y exhibido de forma mayoritaria por los gabinetes y museos anatómicos. Así ocurre con el museo del doctor Pedro González Velasco, inaugurado en Madrid en 1875, que de forma en apariencia incongruente es denominado por su fundador tanto Museo Antropológico como Museo Anatómico. En todo caso, lo cierto es que mientras está en manos de su creador, hasta su muerte en 1882, el centro es básicamente un museo médico-anatómico, en el que los materiales antropológicos y etnográficos de origen exótico-colonial tienen una presencia muy limitada y poco o nada sistematizada (Sánchez Gómez, 2014).

Debo admitir que el museo del doctor Velasco se aleja en buena medida de las instituciones antropológico-etnográficas que aquí nos interesan. No obstante, también es verdad que en el momento de su inauguración todavía no se ha perfilado con claridad ese nuevo modelo de museo, que necesita de otros impulsos y de otros intereses para lograrlo. Ese momento llega algo más tarde, si bien es cierto que durante la primera mitad del XIX se pone en marcha ya algún destacado museo de orientación etnográfico-exotista. El primero y más importante es el Museo Etnográfico (*Museum voor Volkenkunde*) de Leiden, abierto en 1837, actual Museo Nacional de Etnología (*Museum Volkenkunde*), en cuyos orígenes se combinan las colecciones de procedencia pública y privada (Effert, 2008). En su etapa formativa, y todavía durante algún tiempo, el interés del centro se focaliza en piezas procedentes de culturas orientales «avanzadas», tengan o no la condición de colonia europea, que se reúnen de acuerdo con criterios de ordenación y sistematización. Por supuesto, se articulan mensajes de primitivismo y progreso, pero el sentido último de

la colección se fundamenta en una combinación de deleite estético, propósito educativo y utilidad práctica colonial. De hecho, el propietario de una de las colecciones (de piezas japonesas) que acaban dando forma al museo, el alemán Philipp Franz Balthasar von Siebold, es el autor de un interesante escrito, quizás el primero en publicarse, sobre la utilidad estética y práctica de los museos etnográficos de orientación colonial y la conveniencia de su fomento en los Estados europeos (Siebold, 1843).

### 3. Exposiciones y colonias

Ese fundamento parcialmente «aplicado» y el casi nulo interés inicial por lo antropológico (la «historia natural del hombre») que encontramos en el museo de Leiden se documenta en otros centros durante la segunda mitad del XIX, aunque difiera el origen de sus colecciones. En un buen número de casos su formación se vincula de forma directa con un tipo de evento de enorme espectacularidad, que quizás sea la más relevante creación económico-propagandística de la segunda mitad del siglo XIX: las exposiciones internacionales y coloniales<sup>4</sup>. Un ejemplo español interesante (y fallido) es el del Museo Ultramarino, creado sobre el papel en septiembre de 1874, almacenado (que no instalado) de forma provisional en varias salas de la Audiencia Territorial de Madrid (en la antigua Cárcel de Corte, actual sede del Ministerio de Asuntos Exteriores), nunca abierto al público y suprimido, «por carecerse de medios suficiente para organizarlo», en junio de 1884 (Sánchez Gómez, 1987: 160-165). En este caso, su creación se justifica por la necesidad de superar, en futuros certámenes, la pobre representación de las «provincias ultramarinas» en la Exposición Universal vienesa de 1873. Según el decreto fundador, el objetivo primordial del centro es convertirse en muestrario y trampolín comercial de «todos los objetos que sean manifestación de la naturaleza, del ingenio y de la actividad de aquellos territorios». Por ello, nueve de sus doce previstas secciones tienen una orientación esencialmente comercial, pero las tres restantes se adentran en el ámbito que nos interesa: una se dedica a «arqueología y numismática» (incluidos «ídolos y objetos de culto paganos»), otra a las «bellas artes» (incluidas las «artes indígenas tradicionales») y una más a «antropología y etnografía». Los propósitos iniciales se cumplen y la renovada e intensa presencia de las colonias españolas en las exposiciones universales de Filadelfia (1876) y París (1878), y en la colonial de Ámsterdam (1883), permite que se reúna un buen número de materiales, muchos de carácter etnográfico, que en un elevado porcentaje acaban enviándose a Madrid. De hecho, es la acumulación de piezas y la incapacidad material para ordenarlas y disponerlas de manera adecuada la razón que «justifica» su supresión. Lo paradójico es que, solo un año después, en 1885, arranca un proceso que culmina en la celebración de la gran Exposición de Filipinas de 1887, germen que permite la formación, ahora sí, del denominado Museo-Biblioteca de Ultramar en 1888, que abre sus puertas hasta 1908 en el antiguo Palacio de la Minería, hoy Palacio de Velázquez, en el parque del Retiro madrileño. Como su nombre indica, el nuevo museo asume también la función de biblioteca y centro de documentación sobre ultramar; en la práctica, sin embargo, su condición genérica ultramarina resulta fallida, pues la inmensa mayoría de los materiales que exhibe procede del certamen filipino. Por otra parte, su faceta «aplicada» resulta poco menos que nula, tanto por limitaciones propias como porque el «Desastre» de 1898 lo desvirtúa como institución colonial. Tras el cierre, la mayor parte de sus colecciones (mayoritariamente etnográficas) pasan al antiguo Museo Antropológico del doctor Velasco, que ya por entonces es de propiedad estatal y pronto, en 1910, será reconvertido en Museo de Antropología, Etnografía y Prehistoria (Sánchez Gómez, 1987 y 2003).

La presentación de materiales exóticos en una exposición universal o internacional también está en el origen de un interesante museo etnográfico-colonial-comercial austriaco. Sí, es cierto que

<sup>4</sup> Sobre la formación de museos a partir de (o vinculadas con) las principales exposiciones internacionales y universales de la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX, véase Sánchez Gómez (2013). De este artículo se toma abundante material incluido en el presente trabajo.

el Imperio austrohúngaro posee una notable proyección política y territorial en la Europa del último tercio del siglo XIX, pero su condición nada tiene que ver con el colonialismo o el imperialismo ultramarinos. De todas formas, esto no es obstáculo para que el prestigio de la nación reclame la ejecución de grandes empresas paracoloniales, como expediciones científicas y proyectos museísticos de hondo calado. Este es el contexto que hace posible la fundación del *Orientalisches Museum* (Museo Oriental) de Viena, en 1874, consecuencia directa del éxito de los materiales de Asia y Extremo Oriente exhibidos en la Exposición Universal vienesa de 1873, que a su vez eran parte de los reunidos por una expedición austriaca organizada poco tiempo atrás. En 1886 el centro se reconvierte en el *Österreichisches Handelsmuseum* (Museo Austriaco del Comercio), aunque conserva casi todas sus colecciones artísticas y etnológicas. Sin embargo, once años después, cuando su director pasa a ocupar ese mismo cargo en el *Museum für Kunst und Industrie* (Museo de Arte e Industria) —actual *Museum für angewandte Kunst* (Museo de Artes Aplicadas)—, se lleva consigo la mayor parte de las colecciones de arte primitivo y oriental, obligando al antiguo centro a centrarse en su faceta educativo-comercial. De hecho, en 1898 se transforma en la *Exportakademie*, germen de la actual *Wirtschaftsuniversität Wien*, o Universidad de Economía de Viena. De forma paralela, aunque con orígenes y desarrollo diferentes, se termina formando el Museo Imperial de Historia Natural de Viena, que abre sus puertas en 1889, aunque es solo en 1928 cuando sus colecciones dan forma a una institución autónoma: el Museo de Etnología (*Museum für Völkerkunde*), actual *Weltmuseum Wien*.

La interacción entre exposiciones y museos sigue cauces singulares en el ámbito alemán. Lo primero que hemos de advertir es que, si existe un país que ha mantenido una relación compleja con el universo de las exposiciones modernas, ese es Alemania. Antes de la unificación, los principales estados alemanes participan de forma destacada y con notable éxito —sobre todo Prusia— en casi todas las exposiciones universales europeas y norteamericanas. Después de 1871, la relevancia de esa presencia se incrementa de modo exponencial, alcanzando su momento de mayor dramatismo en la internacional parisina de 1937, con el literal enfrentamiento que entonces se documenta entre los pabellones soviético y alemán. Sin embargo, pese a que tanto Prusia como la Alemania imperial (y la nazi) se esfuerzan en proyectar una imagen de Estado moderno e industrializado en todas las exposiciones, no se organiza una gran exposición internacional en territorio alemán hasta las postrimerías del siglo XX (en Hannover, en 2000). Pese a todo, en numerosas ciudades alemanas se presentan exposiciones regionales y nacionales durante los luego conocidos como *alte gute Zeiten* (los «viejos buenos tiempos») del Segundo Reich. Aunque prácticamente todas tienen una orientación industrial, muchas cuentan con una sección colonial singularizada. Así ocurre con la *Handels- und Kolonialausstellung* (Exposición Comercial y Colonial) que se asocia a la *Nordwestdeutsche Gewerbe- und Industrieausstellung* (Exposición Industrial y Empresarial de la Alemania Noroccidental) y que tiene lugar en Bremen en 1890. En esta ocasión, las colecciones etnográficas y las figuras y grupos escultóricos de nativos que se muestran tienen tal éxito de público que, aun sin organizarse como museo, se habilitan como exposición visitable hasta 1895<sup>5</sup>. Muy poco después, en enero de 1896, se constituye formalmente —en un nuevo edificio creado al efecto— el *Städtisches Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde* (Museo Municipal de Historia Natural, Etnografía y Comercio), que es ampliado y convertido en museo estatal en 1933<sup>6</sup>, transformado en 1935 en el *Deutsches Kolonial- und Übersee-Museum* (Museo Colonial y Ultramarino Alemán) y finalmente, en 1951, rebautizado como *Übersee-Museum Bremen* (Museo Ultramarino de Bremen) (Gawarecki y Seybold, 2007). En la actualidad, el museo mantiene

<sup>5</sup> Parte de los materiales que se exhiben comienzan a ser reunidos en la segunda mitad del siglo XVII, por iniciativa de una asociación de comerciantes convertida más tarde en sociedad científica, llegando incluso a crearse un museo de acceso semi-público en 1783.

<sup>6</sup> A pesar de la pérdida de las colonias tras la Gran Guerra, el museo permanece abierto, gracias en parte a la iniciativa de una importante comunidad de comerciantes que mantiene vínculos comerciales con las antiguas colonias. Luego, a partir de 1933, el museo ve reforzada su situación debido a que el partido nazi convierte a Bremen en la *Hauptstadt der Kolonien*, la Capital de las Colonias, aunque ya no exista ninguna colonia alemana en ultramar.

(aunque, como es obvio, completamente reformados y modernizados su diseño y su discurso) su triple orientación original: etnológica, naturalista y comercial, si bien esta última no pretende vehicular iniciativas comerciales, sino proyectar recorridos históricos y culturales sobre la historia del comercio ultramarino.

La notable exposición industrial de Bremen de 1890 es claramente superada por la gran *Gewerbeausstellung* (Exposición Industrial) de Berlín, de 1896, que alcanza unas dimensiones y una relevancia equiparables a la mayoría de las exposiciones internacionales contemporáneas; y lo mismo se puede decir de su extensa sección colonial, a la que se adjudica el calificativo (no del todo ajustado a la realidad) de *Erste Deutsche Kolonialausstellung* o Primera Exposición Colonial Alemana. En este gran espectáculo, los numerosos materiales etnológicos exhibidos no pretenden articular discursos académicos, sino servir de reclamo sobre el hecho colonial, algo común a todos los eventos de esta condición. Como casi siempre ocurre, el éxito del certamen es enorme, gracias a la ya por entonces típica asociación de exotismo, patriotismo y negocio. Sus promotores (un grupo de empresarios) no pueden ni quieren desaprovechar los réditos del evento, por lo que acuerdan que todas aquellas colecciones que no deban ser devueltas a sus propietarios sirvan como núcleo original de un *Deutsches Kolonialmuseum* (Museo Colonial Alemán), que nada tiene que ver con el Museo de Etnología berlinés. Tras algún retraso en el proceso, el museo es inaugurado por el káiser Guillermo II el 13 de octubre de 1899. El nuevo centro se instala en un edificio de mediano tamaño (hoy desaparecido) y no demasiado acorde para la función museística: el que había ocupado el antiguo *Marine-Panoramas*, de planta circular, como corresponde a los espacios de exhibición de estos exitosos espectáculos visuales del último tercio del siglo XIX, situado junto a la antigua estación Lehrter Bahnhof, hoy la gran Hauptbahnhof berlinesa. A pesar de su incómoda configuración, sus responsables ponen en práctica una exposición permanente muy atractiva para el gran público, que sigue casi al pie de la letra el modelo de la exposición colonial (Schneider, 1982 y Zeller, 2002). Así, junto a las clásicas secciones sobre historia, estadística, productos de importación y exportación, higiene, misiones, memorabilia o geografía (diseñadas de forma más o menos tradicional), la parcela más llamativa y extensa del museo es la dedicada a la recreación de escenarios nativos de los diferentes territorios colonizados, que incluyen chozas indígenas, viviendas de colonos, animales disecados, maniqués y hasta una pequeña corriente de agua. A pesar de tales atractivos y de que, al parecer, el número de visitantes es relativamente elevado, ya en 1906 los problemas de financiación se hacen patentes, pues los ingresos por entradas no cubren los gastos. Aunque se buscan alternativas y pese a que desde el Museo de Etnología, que luego citamos, se propone su anexión a este centro —más en calidad de reclamo para ampliar el espectro del público visitante que como fondo museográfico de relieve—, nada se hace al respecto, viéndose obligado a cerrar sus puertas en 1915, cuando ya el imperio colonial alemán amenaza con desintegrarse. Una pequeña parte de sus colecciones es adquirida por el Linden-Museum de Stuttgart (un museo etnológico estatal aún en marcha); el resto parece que pasa a los almacenes del Museo de Etnología de Berlín.

A diferencia de no pocos museos coloniales que son incapaces de sobrevivir a la renovada coyuntura que generan los procesos de descolonización, la institución belga que ahora revisamos —el *Musée Royal de l'Afrique Centrale*— continúa viva y en plena actividad. En esta ocasión, el evento que da origen al futuro museo es la exposición colonial que tiene lugar en Tervuren, a las afueras de Bruselas, como sección complementaria de la gran exposición universal de 1897, la segunda que tiene lugar en la ciudad en menos de un lustro. Sin duda, estamos ante uno de los eventos coloniales más impactantes —al margen de valoraciones éticas— vistos nunca en Europa (Wynants, 1997), convirtiéndose en el más exitoso vehículo con el que cuenta Leopoldo II, el rey de los belgas, para publicitar entre su gente la necesidad de poseer colonias (aunque esas colonias sean de su real y exclusiva propiedad), presentando de forma espectacular las presuntas riquezas económicas que se podrían obtener de aquellos territorios. El éxito del certamen es tal, que de forma inmediata Leopoldo II plantea la creación de un museo permanente sobre la empresa colonial belga en el Congo. Ante el incremento constante de las colecciones, el edificio original (el

pabellón principal de la exposición de 1897) pronto se queda pequeño. Aunque en 1904 el diplomático Roger Casement ha publicado ya su demoledor informe sobre la criminal empresa colonial leopoldina, el monarca no renuncia a su empeño propagandista y ordena la ampliación del centro. El nuevo e impactante edificio (verdadero palacio-museo) se inaugura durante una nueva exposición universal, la de 1910, que igualmente cuenta con una sección colonial en el parque de Tervuren. Curiosamente, en ese momento el Congo ya no es propiedad del rey, pues éste ha vendido a buen precio su antigua posesión al Estado belga. En todo caso, el palacio acoge desde esa fecha el denominado *Musée du Congo Belge*, que a partir de 1960 —tras la independencia del Congo—, se transforma en el *Musée Royal de l'Afrique Centrale*, para ser finalmente reformado y reabierto en 2018 como AfricaMuseum, con un discurso museográfico renovado, más o menos crítico con el colonialismo y la propia historia del centro.

A pesar del cambio de denominación, el museo de Tervuren ha conservado hasta hace muy poco una fortísima impronta colonialista, gozando de notable predicamento y gran éxito de público. Y esto ha sido así, en primer lugar, porque la empresa colonial belga sigue viva hasta 1960; en segundo, porque (a diferencia de lo ocurrido con el museo ultramarino madrileño) el Museo del Congo hace suyos desde el principio los recursos discursivos y expositivos propios de una exposición colonial; y, en tercero, porque (a diferencia del museo colonial alemán) cuenta con una generosa financiación pública. Aunque, obviamente, el nuevo centro no puede reproducir la «exhibición viva» de los nativos ni recrear sus aldeas, durante décadas muestra en sus ampulosas salas buena parte de lo que se había visto en Tervuren en 1897. Las exóticas y muy llamativas piezas que se exhiben son, como siempre ocurre, un buen reclamo; pero a esto se unen dos factores que refuerzan su interés. De un lado, el museo despliega sugerentes obras de artistas belgas, muchas de ellas destacadas muestras de *art nouveau*. De otro, en sus salas se pueden contemplar grandes murales e impactantes grupos escultóricos de nativos y nativos africanos que parecen transportar a los visitantes a las lejanas y aún tenebrosas (más aún en el Congo) tierras africanas. Además, la faceta aplicada del museo (el fomento de la explotación económica de la colonia) parece haber gozado de una presencia ajustada hasta el fin del colonialismo belga, que no altera la proyección más espectacular del centro y, al unísono, preserva el lado más comercial del proyecto.

#### 4. Proyectos académicos

Aunque gran parte de los museos etnográficos creados o consolidados durante el último tercio del XIX y las primeras décadas del XX tienen vínculos más o menos directos con las exposiciones internacionales, no todos tienen su origen en estos singulares eventos. Es más, ya hemos anotado que alguno especialmente relevante, como el de Leiden, se instala en su formato original en fecha tan temprana como 1837, y otros muchos se asientan sobre colecciones que se han venido formando desde varios siglos atrás. Sin duda el caso más relevante en toda Europa de museo etnográfico, tanto por la calidad como por el volumen de sus colecciones, es el del *Königliches Museum für Völkerkunde* (Museo Real de Etnología, hoy *Ethnologisches Museum*)<sup>7</sup>. Es esta una institución de marcado carácter académico fundada en 1873 (aunque retrotrae sus orígenes hasta colecciones reales prusianas del siglo XVII), que tiene como primer director al etnólogo Adolf Bastian y que no se postula (al menos de forma directa) como herramienta gestora de intereses coloniales o comerciales ultramarinos. Es más, en su desarrollo tiene nula incidencia el fenómeno de la exposición internacional y tampoco resulta significativo (en lo que se refiere a la captación de materiales) el colonialismo oficial germano, pues no hemos de olvidar que echa a andar en fecha muy tardía, en 1884, y termina pronto y de forma abrupta tras su derrota en la Primera Guerra Mundial. El objetivo del centro es el conocimiento científico de la humanidad (primitiva), de la diversidad de etnias

<sup>7</sup> Junto con el *Museum für Asiatische Kunst* (Museo de Arte Asiático) y el *Museum Europäischer Kulturen* (Museo de las Culturas de Europa) forma el *Museumkomplex Dahlem*, instalado en esta zona de la ciudad de Berlín desde 1967. A finales de 2021, el Museo Etnológico y el Museo de Arte Asiático se han trasladado al nuevo *Humboldt Forum*, también en Berlín.

y culturas y, también es cierto, el establecimiento de determinadas jerarquías raciales, todo ello a través de lo que se podría definir como «cosificación» de los denominados «pueblos naturales» (Zimmermann, 2001: 172-198).

Aunque vinculados con una exposición internacional (la de 1878, luego lo estarán con otras, ya en el siglo xx), los orígenes de los dos principales museos franceses de orientación etnográfico-exotista se asientan también sobre proyectos más académicos que estrictamente utilitaristas: el *Musée d'ethnographie du Trocadéro* (futuro *Musée de l'Homme*) y el *Musée Guimet* (actual *Musée national des arts asiatiques-Guimet*). Las colecciones originales de este último, iniciativa particular del industrial Émile Guimet, se exhiben con extraordinario éxito en aquella exposición, no en vano se trata de forma preferente de impactantes piezas asociadas a religiones asiáticas y orientales, que van mucho más allá de las chinerías y del japonésismo ya por entonces de moda. Pocos meses tras el cierre del certamen, en 1879, abre ya sus puertas en Lyon el Museo Guimet; solo una década más tarde se inaugura la nueva (y actual) sede en la céntrica plaza de Jena de la capital francesa. El Museo del Trocadero tiene, es cierto, una trayectoria diferente (Dias, 1991). Se crea a partir de una importante muestra de materiales etnológicos reunidos por varias «misiones etnográficas» oficiales desplegadas desde mediados del xix, a los que se suman las piezas que consigue recabar (provenientes de muy diversos centros e instituciones francesas) quien es su principal impulsor, el médico y antropólogo Ernest Hamy. El éxito que tiene la exhibición de todas estas colecciones durante el certamen de 1878 lleva a que en 1882 reabra sus puertas reconvertida en institución permanente de carácter oficial, dirigida por el propio Hamy y con sede en el famoso y denostado Palacio del Trocadero, edificio principal de la muestra del 78.

El sustrato académico-coleccionista del Museo del Hombre es ciertamente notable, pero otra institución europea lo posee de manera aún más significativa. Me refiero al Museo Pitt-Rivers de la Universidad de Oxford, creado a partir de las colecciones etnográficas y arqueológicas reunidas por Augustus Henry Lane-Fox, luego Pitt-Rivers, un destacado oficial del ejército británico que desde fecha temprana (al parecer, por todo lo visto en la gran exposición londinense de 1851) se interesa por la evolución de las armas y pronto por todo tipo de útil o artefacto elaborado por el ingenio humano, por sus tipologías y transformaciones, especialmente las provenientes de pueblos exóticos y primitivos (Chapman, 1985). El empeño coleccionista de Pitt-Rivers crece de forma exponencial tras recibir en 1882, de forma totalmente inesperada y ya retirado del ejército, una fabulosa herencia que incluye el nuevo apellido. Dos años después dona sus colecciones a la Universidad de Oxford. Aunque parte de los materiales son accesibles al público desde 1887, el museo se inaugura con sus instalaciones completamente acondicionadas en 1892. Como es bien sabido, y más allá del enorme volumen de sus colecciones, la característica más destacada de este museo radica en haber mantenido con muy pocos cambios su diseño expositivo original, circunstancia requerida de forma expresa en el acuerdo de donación: evolucionista clásico, esencialmente tipológico y decimonónicamente abigarrado. Es verdad que, sin romper del todo con el modelo original, se está renovando el sistema y la terminología del etiquetado y que se lleva a cabo una cierta revisión crítica de su historia y significado. Su imbricación con el mundo académico se consolida al asumir la universidad la solicitud de que el museo se vincule con una «*lecturer hall*», que asume nada menos que Edward Burnett Tylor, aunque lo cierto es que el escaso vínculo que había mantenido Tylor con el estudio de la cultura material hace que esa tarea la asuman, con mayor dedicación, el naturalista Henry Moseley y el arqueólogo Henry Balfour, primer conservador del museo. En cualquier caso, el *Pitt-Rivers Museum* se articula, desde su creación y más aún tras su instalación en la universidad, como una institución con un objetivo esencialmente científico-educativo, dirigido tanto al ámbito académico como al conjunto de la ciudadanía. Obviamente, las connotaciones vinculadas con la idea de progreso y la superioridad de Occidente sobre el resto de los pueblos son obvias, pero también es verdad que el proyecto museológico queda lejos de los que se observan en otras instituciones contemporáneas y, más aún, con algunas creadas ya durante el primer tercio del siglo xx.

## 5. ¿Practicidad colonial o mero academicismo?

Más allá de su evidente vínculo con la expansión colonial, ¿se puede afirmar que los primeros museos etnográficos y antropológicos resultaron útiles para la consolidación del colonialismo y la exaltación de la superioridad racial del «hombre blanco»?

Antes de nada, debemos insistir sobre el hecho de que ese «evidente vínculo con la expansión colonial» no implica ni que los museos surjan ni que dependan directa o exclusivamente del colonialismo. El conocimiento de otras tierras y de otras gentes, con o sin colonialismo de por medio, es condición indispensable para reunir materiales y proyectar discursos sobre tales gentes, por supuesto, pero los proyectos futuros dependen de muy diversas variables. Lo habitual es asumir que esa relación de utilidad existe, aunque sea de forma más ideológica que práctica. Así, refiriéndose expresamente al *Field Museum* de Chicago, aunque haciéndolo válido para el conjunto de museos antropológicos y de historia natural de finales del XIX, Fowler (2003: 20) afirma que: «*Wittingly or not, exhibits and publicity often reflected the ideas about subjugation of the natural world in name of Progress and about the 'place' of natural man and colonialized peoples in the scheme of things current in 1900*». Con todo, y aunque lo anotado sin duda es cierto, también parece evidente que la utilidad práctica directa (comenzando por la capacidad de influir de forma determinante en la mente del público, o incluso de sectores relevantes de ese público) que tienen tales museos debió de ser muy reducida, al menos hasta el periodo de entreguerras. En efecto, pese al ingente tamaño de las colecciones etnográficas que algunos atesoran, son pocos los que las exhiben de forma seductora, o simplemente atrayente. Es más, la precariedad en las instalaciones suelen ser la norma, limitación a la que se suman unos horarios de apertura casi siempre muy restringidos. Estas y otras carencias las apunta el etnógrafo norteamericano George A. Dorsey, conservador del Field Museum de Chicago, en un artículo de tono algo chauvinista publicado en la revista *American Anthropologist* en 1899, resultado de una visita realizada el año anterior a un buen número de museos etnográficos y antropológicos de Reino Unido y la Europa central. Aunque destaca la relevancia del museo de la Universidad de Oxford (el Pitt-Rivers) y los Etnológicos de Leyden, Viena y Berlín, asegura que ninguno está a la altura (en cuanto a calidad arquitectónica y a instalaciones) del Museo de Historia Natural de Nueva York. Del resto, casi todos le resultan, por una u otra razón, decepcionantes. Así, considera que el del Trocadero parisino, aunque posee extensas colecciones, no se ajusta a «*museum purposes; it is poorly lighted, and does not seem to be clean, while the cases are the poorest of any museum visited in Europe*» (Dorsey, 1899: 468). Además, en casi todos son inadecuados los sistemas de etiquetado y catalogación (comparados, por ejemplo, con el Field Museum), y en la mayoría las horas de visita no son solo limitadas, sino que lo habitual es que no todos los días resulte posible el acceso al conjunto de las salas.

Dorsey no menciona los museos de orientación colonial-comercial, pero no parece que tuvieran tampoco una proyección muy potente. En realidad, da la impresión de que los museos etnológico-coloniales (que no son los simplemente etnográficos) adquieren su dimensión más espectacular en ciertos países europeos durante las décadas de 1920 y 1930, aunque alguno tuviera su origen en un momento anterior. Pienso concretamente en el *Musée Royal de l'Afrique Centrale* (cuya popularidad y proyección son ciertamente muy notables en el contexto de la sociedad belga tras su reinstalación en el gran palacio inaugurado en 1910, en el marco de una nueva exposición internacional) y en el *Musée permanent des colonies*, instalado en el Palacio de la Porte Dorée con motivo de la gran exposición colonial parisina de 1931 y rebautizado en 1935 como *Musée de la France d'Outre-mer*. Con una u otra denominación, el nuevo centro permite por fin vehicular en clave formativa la *grandeur* imperial gala. El edificio que lo acoge (el creado para la exposición) es llamativo por su modernidad y pureza de líneas, pero, más aún, por los impactantes relieves exotistas (y enaltecidos de la empresa colonial) que cubren sus fachadas. Algo similar ocurre en su interior, donde destacan de forma poderosa unos enormes y coloristas murales de temática colonial. En lo que se refiere a la presentación de sus colecciones, tanto durante la exposición como ya en calidad de museo, el nuevo centro no resulta demasiado innovador, aunque sí puede presumir

de parafernalia colonial. Al margen de pinturas, banderas y emblemas, lo más llamativo siguen siendo los materiales etnológicos y los dioramas (tanto de temática exotista como histórica), a los que se suma el nuevo contexto de admiración que se genera en torno al denominado «arte negro» (L'Estoile, 2001; Hodeir, 2002). Además, el centro se asegura la visita del público gracias a unos complementos muy atractivos: una enorme sala de cine, un gran planisferio luminoso y un espectacular acuario. Sin embargo, pese a tan llamativo despliegue de medios, la pedagogía colonial-imperial del museo sobrevive como tal durante poco más de dos décadas, hasta que el arranque de los procesos de descolonización fuerza la reorientación ideológica del centro. Así, en la década de 1960 se convierte en *Musée des arts africains et océaniens*; en *Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie* en 1990; y, finalmente, (tras el traslado de sus fondos al *Musée du quai Branly*) desde 2007 es sede de la *Cité nationale de l'histoire de l'immigration* que, a su vez, acoge al *Musée de l'histoire et des cultures de l'immigration*. Pese a todo, los llamativos relieves de sus fachadas hacen imposible olvidar cuáles fueron los orígenes de la institución.

## Bibliografía

- CHAPMAN, William Ryan (1988): «Arranging Ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and the Typological Tradition». En G. W. Stocking Jr. (ed.): *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 15-48.
- DELBOURGO, James (2017): *Collecting the World. The Life and Curiosity of Hans Sloane*. Londres: Allen Lane.
- DIAS, Nélia (1991): *Le Musée d'ethnographie du Trocadero (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*. París: Éditions du CNRS.
- DORSEY, Gegore [sic, George] A. (1899): «Notes on the anthropological museums of Central Europe». *American Anthropologist. New Series*, 1 (3), pp. 462-474.
- EFFERT, Rudolf (2008): *Royal Cabinets and Auxiliary Branches. Origins of the National Museum of Ethnology 1816-1883*. Leiden: CSWS Publications.
- FOWLER, Don D. (2003): «A Natural History of Man: Reflections on Anthropology, Museums, and Science». *Fieldiana. Anthropology. New Series* 36. (Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002), pp. 11-21.
- GARCÍA MARTÍN, Francisco (2012): *El Gabinete de Historia Natural del Infante Don Luis Antonio en Boadilla del Monte*. Toledo: Ledoria.
- GAWARECKI, Kathrin y SEYBOLD, Silke (2007): «Der Vergangenheit kann man nicht entkommen. Eine koloniale Spurensuche im Übersee-Museum Bremen». En U. van der Heyden y J. Zeller (eds.): *Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland*. Erfurt: Sutton Verlag, pp. 317-323.
- HODEIR, Catherine (2002): «Un musée permanent pour une exposition éphémère?». En G. Viatte y D. François (dir.): *Le Palais des Colonies. Histoire du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*. París: Réunion des musées nationaux, pp. 23-41.
- IMPEY, Oliver y MACGREGOR, Arthur (ed.) (2017) [1985]: *The Origin of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth— and Seventeenth-Century Europe*. Londres: Ashmolean Museum.
- L'ESTOILE, Benoît de (2001): «'Des races non pas inférieurs, mais différentes': de l'Exposition coloniale au Musée de l'Homme». En Claude Blanckaert (ed.): *Les politiques de l'anthropologie. Discours et pratiques en France (1860-1940)*. París: L'Harmattan, pp. 391-473.
- LACOUR, Pierre-Yves (2010): «La place des colonies dans les collections d'histoire naturelle 1789-1804». En A. Bandau, M. Dorigny y R. von Mallinckrodt (eds.): *Les mondes coloniaux à Paris au XVIIIe siècle. Circulation et enchevêtrement des savoirs*. París: Karthala, pp. 49-73.
- MACGREGOR, Arthur (ed.) (1995): *Sir Hans Sloane: Collector, Scientist, Antiquary, Founding Father of the British Museum*. Londres: British Museum Press.

- MACGREGOR, Arthur (2007): *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula (2014) «El coleccionismo ilustrado del cardenal Lorenzana. Entre España y México». En O. Flores (coord.): *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 205-221.
- SÁNCHEZ ALMAZÁN, J. y CÁNOVAS FERNÁNDEZ, C. (eds.) (2016): *Una colección, un criollo erudito y un rey. Un gabinete para una monarquía ilustrada*. Madrid: CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel (1987): «La etnografía de Filipinas desde la administración colonial española». *Revista de Indias*, 179, pp. 157-186.
- (2003): *Un imperio en la vitrina: el colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2013): «La reencarnación de lo efímero o cuando las exposiciones universales *parían* museos». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII (1), pp. 145-166.
- (2014): «El Museo Antropológico del doctor Velasco (anatomía de una obsesión)». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVI, pp. 265-297.
- (2019): «“Con su piel natural”. La exhibición museológica de cuerpos y restos humanos preservados». *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 71(2) (<https://doi.org/10.3989/asclepio.2019.15>).
- SCHLOSSER, Julius von (1988) [1923]: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal.
- SCHNEIDER, Gerhard (1982): «Das deutsche Kolonialmuseum Berlin und seine Bedeutung im Rahmen der preußischen Schulreform um die Jahrhundertwende». En *Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum*. (Herausgegeben von den Mitarbeitern des Historischen Museums der Stadt Frankfurt am Main). Gießen: Anabas, pp. 155-199.
- SIEBOLD, Philipp Franz von (1843): *Lettre sur l'utilité des musées ethnographiques et sur l'importance de leur création dans les états européens qui possèdent des colonies [...] à M. Edme-François Jomard*. París: Benjamin Duprat, Librairie de l'Institut et de la Bibliothèque Royal.
- WYNANTS, Maurits (1997): *Des Ducs de Brabant aux villages Congolais. Tervuren et l'Exposition Coloniale 1897*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale Tervuren.
- ZELLER, Joachim (2002): «‘Das Interesse an der Kolonialpolitik fördern und heben’. Das Deutsche Kolonialmuseum in Berlin». En U. van der Heyden y J. Zeller (ed.): *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*. Berlín: Berlin Edition, pp. 142-149.
- ZIMMERMANN, Andrew (2001): *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*. Chicago: The University of Chicago Press.