
**COLECCIONES DE ARTE PRIMITIVO EN MUSEOS
DE CARÁCTER PÚBLICO EN ESPAÑA**

Marina Muñoz Torreblanca
Universitat Pompeu Fabra

Recibido: 31 de enero de 2012
Aceptado: 15 de febrero de 2012

Resumen:

El artículo trata la cuestión de la ausencia de grandes colecciones etnográficas en los museos públicos de España. Para abordar la cuestión se introduce la fructífera relación entre arte primitivo y vanguardia gracias a la cual este tipo de arte se revaloriza, tanto desde el punto de la forma del objeto, como de su importancia a fin de tipología artística. A continuación, se trata el origen de las colecciones etnográficas en general y se revisa, brevemente, el caso de España. Las conclusiones apuntan a posibles vías de investigación para resolver la cuestión de la escasez de colecciones de arte primitivo y su posible influencia en las producciones de la vanguardia española.

Palabras clave: arte primitivo, antropología del arte, colecciones de arte primitivo, colecciones etnográficas, gabinetes de curiosidades, museos misionales

* * * * *

Introducción

En el año 2006 se inauguró en París, con gran éxito de público hasta el momento, el museo quai Branly en el cual se presentan colecciones de objetos de las civilizaciones de África, Asia, Oceanía y América. Alrededor de 3.500 objetos exhibidos que pretenden profundizar en las culturas presentadas y en la diversidad del significado de las piezas. Sus fondos (c.10.000 piezas) tienen origen en el Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie y en las colecciones de artes gráficas y pinturas de artistas franceses que en su mayoría proceden del Musée de l'Homme. En nuestro país no existe un museo de similares características. Este hecho es un tanto extraño ya que España tiene un pasado colonial, aunque bastante reducido para los siglos XIX y XX que es cuando se forman las grandes colecciones. Al igual que en Francia y en la mayoría de países europeos debería haber colecciones de arte primitivo en los museos estatales, sin embargo no es así. Igualmente, la ausencia de museos al que acudir para visitar piezas de arte primitivo, no impediría la posibilidad de observar la influencia de estas piezas en las producciones artísticas españolas, al igual que sucedió en la vanguardia parisina de principios del siglo XX en autores como Picasso, Matisse, Derain y otros, que permitió equiparar el arte primitivo con el resto de producciones artísticas aceptadas por el academicismo occidental. También en este caso se detecta la escasez de ejemplos susceptibles de ser incluidos en la corriente del "primitivismo" en

España. ¿No interesaba el Arte primitivo?, ¿No había muestras de Arte primitivo en España que reconvirtieran en objetos lo suficientemente atrayentes para el mundo académico español?, ¿Por qué no hubo en el Arte Moderno español producciones artísticas que se hubieran visto influenciadas por el Arte primitivo? Es posible que la escasa o nula exhibición de Arte primitivo en España impidiera que los artistas repararan en este arte. Pero, de haber sido así, ¿no había tenido España un pasado colonial y se podía haber abastecido de objetos, al igual que lo hicieron el resto de países europeos?¹

La vanguardia, el Arte primitivo y el caso español

Entendemos por arte primitivo aquel que se produce en las sociedades mal llamadas “primitivas”. Es decir, en sociedades con formas primeras de civilización y sin escritura alguna, independientemente de criterios geográficos o cronológicos. Hoy las piezas clasificadas como “Arte primitivo” se conservan en los museos, al igual que las piezas arqueológicas o las creaciones artísticas contemporáneas, sin embargo, no siempre fue así. A mitad del siglo XIX, los objetos producidos por indígenas de las nuevas tierras descubiertas eran considerados artefactos o evidencias de estudio por una incipiente ciencia: la Antropología. No obstante, buena parte de los objetos primitivos que hoy figuran por su valor estético como modelos de arte africano, oceánico o americano no eran considerados entonces como Arte. No se creía que fueran objetos dignos de aparecer al lado de otras obras que, por el contrario, sí que entraban dentro del celebrado canon Occidental. Para que el llamado “arte primitivo” fuera aceptado por el academicismo europeo hubo de esperar a que se produjera el fenómeno de la autonomía de la forma artística. Esto sucedió gracias a los artistas vanguardistas. Ellos fueron quienes cuestionaron muchos de los aspectos del paradigma clásico-renacentista, por lo que algunos de los preceptos clásicos² murieron definitivamente con el arte que ellos produjeron a principios del siglo XX.

Una de las primeras noticias del contacto entre las artes primitivas y los artistas de vanguardia³ está protagonizada por Maurice de Vlaminck quien, en 1906, compra una máscara fang que venderá poco después a su amigo Derain. Esta máscara, según William Rubin, llegó a ser el principal icono tribal entre la vanguardia del XX⁴. Robert Goldwater, en cambio, apunta al descubrimiento por parte de Vlaminck de un par de

¹ Las aportaciones de este artículo son originales y son parte de la tesis doctoral defendida por la autora en 2009 titulada: La recepción de “lo primitivo” en las exposiciones celebradas en España hasta 1929.

² Los pilares de la “estructura clásica del arte” son los principios de verosimilitud, naturalismo y sensualismo. La Vanguardia revoluciona el panorama artístico del siglo XX obviando estos principios. De este modo, en el campo visual, se renuncia a la perspectiva renacentista, se utilizan colores arbitrarios respecto de la naturaleza, la abstracción substituye la figuración y nuevos materiales dan lugar a géneros desconocidos.

³ Jean Louis Paudrat en su artículo “From Africa” incluido en el catálogo de la exposición “Primitivism in XXth century art”, expone la opinión de diferentes autores para intentar fijar el año concreto de los primeros contactos de los artistas de vanguardia con el arte africano y muy especialmente en el caso de Vlaminck. Todo parece apuntar al año 1904. De cualquier forma el autor afirma que se produjo “antes de 1906”. Véase J.L. PAUDRAT, “From Africa”. En W. RUBIN (ed.), Primitivism in XXth century art, New York, 1985, p.139.

⁴ W. RUBIN, “Modernist primitivism, an introduction”. En W. RUBIN (ed.), ob.cit., nota 3, p.13. El autor también menciona en la nota 36 que Jean Laude se refiere a ella en su obra *La peinture française*, pp.104-105 y 109. En el mismo catálogo otros autores aluden a esta máscara en p.139, p.214 y p. 406.

estatuillas⁵, un año antes en un Bistró de Argenteuil, que compra al dueño por dos litros de vino. El autor alude también a un hecho nada desdeñable para nuestro objeto de estudio, la cuestión de que Vlaminck visitaba habitualmente el *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*⁶ con su amigo Derain atraídos por “la fuerza” de las esculturas que se exponían. Dado que Matisse y Picasso también estuvieron en contacto con Vlaminck y Derain, pudieron haber conocido estos objetos a través de sus colegas y las colecciones personales de este tipo de objetos que comenzaron⁷ a reunirse en este momento. Además, todos ellos, pudieron haber contemplado los pabellones coloniales de la Exposición Universal de París de 1900 en la que, al igual que en otras ocasiones, se exhibían objetos primitivos. Por otra parte, también se conocen las visitas de Picasso al Museo del Trocadero entre el otoño de 1906 y junio de 1907, previamente a la realización de la obra *Las señoritas de la calle Avignon*, en la que los rostros de algunas figuras son fácilmente comparables a máscaras africanas. Finalmente, otros artistas de la vanguardia como Ernst Kirchner y Carl Schmidt-Rotluff, del grupo DieBrücke, descubrían casi al mismo tiempo las obras del Museo Etnológico de Dresde.

En el mismo período, alrededor de 1911, un joven llamado Paul Guillaume solía frecuentar Montparnasse donde se reunían un grupo de bohemios, artistas y escritores. Se relacionó con mayor intensidad con Chaïm Soutine, Giorgio de Chirico y Amadeo Modigliani y comenzó, a pesar de su juventud (tenía veinte años), a comprar y vender “art nègre” a artistas de la Vanguardia. Fue en el mismo lugar y período donde conoció a Guillaume Apollinaire y se convirtió en un especialista en el terreno del arte africano. Guillaume y Apollinaire desarrollaron un profundo respeto el uno por el otro, unidos por su amor mutuo hacia el arte negro. En 1916 cuando Guillaume presentó la primera exposición pública de arte negro en París, fue Apollinaire quien le escribió el artículo de promoción. Y cuando Guillaume fundó la revista *Les Arts à Paris* en 1918, Apollinaire empezó a ser un colaborador habitual de la revista con artículos de temas relacionados

⁵ “ (...) in his autobiography, *Tournant Dangereux*, published in 1929, tells of seeing two Negro statues behind the counter of a bistro, among the bottles of picon and vermouth, and buying them for two litres of aramon Recalling this same incident in a book that appeared in 1943, however, Vlaminck places it in 1905, and describes three statuettes: two from Dahomey, painted red, yellow and white; and one, all black, from the Ivory Coast. (...) Then a friend of his father gave him two more Ivory Coast figures and a large white Congo mask” en R. GOLDWATER, *Primitivism in modern art*, London, 1986, pp.86-87.

⁶ En 1882 se inaugura en París el Museo de Etnografía del Trocadero que dirigía Ernest-Theodore Hamy (1882-1908). Sus colecciones africanas fueron creciendo a buen ritmo según la progresión de la ocupación francesa en África. La misión a Mali del general Archinard se hizo con más de 100 objetos entre 1886 y 1889. Los exploradores Joseph Chalet y Pierre Savorgnan de Brazza donaron 220 y 456 objetos recolectados durante sus estancias en el Congo. Pero entre sus piezas también se hallaban ciertos objetos que habían sido exhibidos en la Exposición Universal de París de 1878 y otras que habían figurado en exposiciones en Inglaterra y Holanda. Los comités de Guinea y Costa de Marfil cedieron después del cierre de la Exposición Universal de París de 1900 al Museo del Trocadero unos cuantos objetos que fueron exhibidos. Por lo que podemos hacernos una idea de las variadas procedencias de los objetos y del hecho de que no sólo el mundo relacionado con la antropología y los museos podía estar en contacto con colecciones de objetos de artes primitivas. René Verneau fue el segundo director del Museo (1908-1927). En 1928 se nombra como director del museo a Paul Rivet que designó a Georges-Henri Rivière como su adjunto. Ambos trabajaron para la anexión de las colecciones etnográficas del Trocadero al Museo de Historia Natural de París. En 1937, después de una revisión de las piezas, Rivet y Rivière presentaron una reconversión del Museo que será conocida como Musée de l'Homme creado para la Exposition Internationale des Arts et Techniques de la Vie Moderne. Parte de su colección se encuentra en la actualidad en el Musée du Quai Branly.

⁷ Para los primeros contactos entre el arte africano y los artistas de vanguardia y el inicio de sus colecciones privadas, véase J.L. PAUDRAT, “From Africa”. En W.RUBIN, William (ed.), *ob.cit.* nota 3, pp.139-143.

con las artes del África negra. Según el profesor Albert C. Barnes (quien también difundió el arte negro por América) Guillaume Apollinaire es “*el hombre que salvó el arte negro*”⁸. Cabe recordar también, que en el mismo contexto de la Vanguardia, conocidos artistas como Picasso⁹ y Matisse¹⁰ llegaron a tener sus propias colecciones de objetos etnográficos.

Las producciones de culturas exóticas fueron introduciéndose poco a poco en la Vanguardia, especialmente a través de contactos “alternativos” al museo (comerciantes, viajeros, reuniones de artistas, *marchands*...). Sin embargo, es necesario clarificar que no fueron acontecimientos para mostrar las culturas primitivas en y para ellas mismas en un sentido de “apreciación etnográfica”, sino que realmente fueron un interludio para la modernidad. Estos intereses se produjeron sobre todo en el período de entreguerras y son de lo más variado: Tristan Tzara celebró reuniones conocidas como ‘*soirées nègres*’ (acontecimientos públicos en donde se trataban aspectos de la cultura africana, salpicado con el interés de Tzara por los aborígenes de Oceanía), los nuevos ritmos de Debussy, Satie y Auric, la poesía de Blaise Cendrars y del ruso Tzara, las conferencias de Guillaume Apollinaire¹¹ y el intercambio de ideas entre Picabia, Duchamp, Robert y Sonia Delaunay. Todos ellos demostraron el interés para con las culturas primitivas. Asimismo, a la vez que se celebraban estas reuniones, los artistas plásticos empezaron a trabajar con las esculturas que llegaban a París de las colonias de ultramar.

Para el caso de España la mayoría del mundo académico coincide en el hecho de que la gran vanguardia artística que se desarrolla en París a principios de siglo XX no es equiparable a las vanguardias que se desarrollaban en el resto países europeos en el mismo período. En España se suelen citar como artistas vanguardistas a personajes de origen español como Picasso, Dalí y Miró pero que, principalmente, desarrollaron su carrera fuera del país. Otros nombres se presentan como personajes de la vanguardia pictórica española, por ejemplo, Isidre Nonell y José Gutiérrez Solana (relacionados por su estilo pictórico con el expresionismo), Juan de Echevarría (con el fauvismo) y Pau Gargallo (con el cubismo a propósito de sus esculturas). Sin embargo, no puede afirmarse que sus obras tuvieran una gran repercusión pictórica comparable al movimiento que se desarrolló en París. Tampoco destacaron producciones, en lo relacionado con el arte primitivo, en este período como para poder afirmar que se produce una influencia directa de las piezas de arte primitivo en las representaciones pictóricas o escultóricas producidas por alguno de los artistas citados. Pese a ello, sí que podríamos hallar influencia del “arte prehistórico”¹² que, a menudo, es confundido semánticamente con el “arte primitivo”; no obstante, esta cuestión no es ahora nuestro caso de estudio.

⁸ P. ARCHER-STRAW, *Negrophilia, Avant-garde in Paris: Black Culture in the 1920's*, London, 2000, p. 60 y nota 14, p. 62.

⁹ Véase el libro sobre la colección de arte primitivo de Picasso: M. STEPAN (ed.), *Picasso's collection of african art and Oceanic*, Berlin, 2006.

¹⁰ Véase J. D. FLAM, “Matisse and the fauces”. En W. RUBIN (ed.), *ob.cit.* nota 3, pp. 211-239.

¹¹ Guillaume Apollinaire fue uno de los primeros en estudiar y coleccionar arte negro con cierto criterio. Para ello utilizó una combinación entre la etnografía y la historia del arte. Fue el precursor de un ballet: “*La creation du monde*” (1923) en el que los decorados y vestidos fueron realizados por Fernan Léger y estuvieron inspirados en su totalidad en el arte negro.

¹² El libro de César Calzada titulado *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España* analiza unos cuantos casos en los que, según el autor, la necesidad de crear un arte nuevo llevó a los artistas españoles de vanguardia a indagar en facturas del pasado que no habían sido aún utilizadas hasta aquél momento.

También es importante señalar que muchos artistas de la vanguardia parisina tomaron contacto con el arte primitivo fuera de los museos o de las exposiciones universales. Principalmente el acercamiento se produjo al “*art nègre*” y, en menor medida, arte aborigen de Australia, Nueva Zelanda, Nueva Caledonia) y el del Noroeste Americano (costa del Pacífico, Arte Indio Norteamericano. Lo anterior quizás se explica por la proximidad entre Europa y África y porque Francia contaba con varias posesiones coloniales en ese continente, lo cual facilitaba los envíos y el comercio de estos objetos. Petrine Archer-Straw en su libro *Negrophilia, Avant-garde in Paris : Black Culture in the 1920's* (2000)¹³ expone que muchos artistas tomaron contacto con “*l'art nègre*” a través de pequeños comerciantes que vendían curiosidades y objetos kitsch, elaborados expresamente para el mercado europeo.

En España tampoco hallamos una actividad en la vanguardia en la que se produjera una revalorización de las artes de otras culturas, grupos o reuniones artísticas a los que equiparar con los ‘*soirées nègres*’ de Tzara, por lo que podemos suponer que los contactos con el “circuito alternativo” (comerciantes de artefactos) de piezas de arte primitivo tampoco fueron posibles. Finalmente, aunque sí que se publicaron algunos artículos sobre la revalorización del arte africano en revistas de arte¹⁴, no se hallan personajes como Guillaume y Apollinaire que revitalizaran el panorama artístico-cultural español en la estimación de las producciones artísticas del Otro.

¿Podríamos concluir entonces que en España no se produce el fenómeno del “primitivismo”¹⁵ porque no hay colecciones de arte primitivo? Quizá porque no había un mercado en el que hubiera circulación de piezas, tal vez porque no interesó a ningún artista lo suficiente como para que creara su propia colección, acaso porque no había grupos de intelectuales que valoraran las culturas primitivas. Veamos el caso de las colecciones para intentar dar respuesta a estas preguntas.

El origen de las colecciones de arte primitivo

El origen de los museos de arte y etnología que contenían objetos no europeos se encuentra en los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII. Estos gabinetes respondían a la particular cosmología del coleccionista que iniciaba el repertorio con anhelos de conocimiento universal. No en vano las primeras colecciones de “curiosidades” datan de finales del Renacimiento. Los propietarios de estas “*Chambres de merveilles*” como también se llamaron, reunían toda clase de objetos de lo más heterogéneo: piezas de arqueología de antiguas culturas, joyas, animales disecados, minerales..., en definitiva, todo lo que pudiera parecer singular y exótico por su diferencia al coleccionista que los reunía.

Dado que los materiales preciosos estaban reservados a la orfebrería que se realizaba para la aristocracia y que los nobles eran los propietarios de dichos gabinetes,

¹³ P.ARCHER-STRAW, ob.cit. nota 8.

¹⁴ A modo de ejemplo: E. d' ORS, “L'Art Negre”, Barcelona, La Veu de Catalunya, 17 de febrero de 1921, J.SACS, “L'art primitiu”, Barcelona, Revista de Catalunya, agosto 1924, número 2 y J.SACS, “L'art adult comparat”, Barcelona, Revista de Catalunya, setiembre 1924, número 3.

¹⁵ Entendido como corriente de la Vanguardia en la que los objetos de arte primitivo realizan una clara influencia en las producciones artísticas del momento, tanto en la inspiración de la nueva pieza creada, como en la copia de alguno de los aspectos formales de la factura de la pieza primitiva en la nueva obra artística resultante.

también hallaremos en estas colecciones otra tipología de objetos que podríamos llamar “de prestigio”. Estos objetos, aunque elaborados con materiales procedentes de países exóticos, no son lo que conocemos estrictamente como objetos etnográficos o “arte primitivo” ya que se trataron de piezas realizadas en expreso para el gusto “distinguido”. Los objetos raros y bellos a los que nos referimos se elaboraban con materiales preciosos y se montaban sobre virtuosas creaciones. Algunos ejemplos son los marfiles afro-portugueses que datan de los siglos XV y XVII, elaborados en África para el público europeo. Podría también darse el caso que sólo se importara el material exótico para la realización del objeto como, por ejemplo, los cuernos de rinoceronte que se remitían a Europa para que en los talleres alemanes y portugueses se les diera forma en objetos que satisficieran el refinado gusto europeo.

Los gabinetes eran colecciones privadas que no participaban todavía de la idea de museo tal y como la percibimos en nuestros días. En la actualidad no consideramos el museo como un todo universal, ni en el tiempo ni en el espacio. En cambio, estos gabinetes querían tener una representación del mundo a través del mayor número de rarezas alcanzables al coleccionista y, en la medida de lo posible, procedentes de territorios lejanos. Para nosotros el museo se trata, en la mayoría de las veces, de un espacio de carácter público (una idea de la cultura política que deriva de la Revolución Francesa) y, en cambio, los gabinetes a los que nos referimos solían ser colecciones privadas de las clases adineradas muy lejos de lo que hoy entendemos por museo.

En los gabinetes de curiosidades el sujeto coleccionista, que habitualmente era un aristócrata, acumulaba especímenes naturales y objetos “etnográficos” que recogían para él soldados, misioneros y funcionarios de la metrópoli en tierras lejanas. El criterio para la selección de las piezas era el de la originalidad, la rareza o el exotismo, por lo que estas colecciones estaban generalmente desprovistas de un hilo conductor y se basaban, por tanto, en la perplejidad del mundo occidental respecto al Otro. Algunas de estas colecciones pasaron a formar parte de los museos etnográficos, en este caso eran y son, habitualmente, las piezas más antiguas. Otras veces han quedado diluidas en el mercado del Arte a través de la venta de objetos de manera aislada procedentes de colecciones o bien, disgregadas en parciales lotes de objetos procedentes de alguna colección y cuyo origen es muy difícil de seguir.

Separadamente del caso de los gabinetes de curiosidades, los museos de antropología también fueron depositarios de objetos etnográficos procedentes de países desconocidos, pero las relaciones entre museo y Antropología han sido irregulares desde los inicios de la disciplina a mitad del siglo XIX. En ocasiones, el museo ha ido recogiendo las novedades que la disciplina antropológica ha ido incorporando y ha realizado cambios en sus concepciones generales. Pero en cambio, en otros momentos, ha imperado la ignorancia mutua entre la institución y la disciplina, por lo que el estudio en una misma institución de la historia de las colecciones de objetos etnográficos que alberga no siempre es lineal desde su creación.

Según expone Montserrat Iniesta en su libro sobre la relación entre Antropología y museo, es muy difícil identificar disciplinariamente fórmulas de colección aparecidas en épocas anteriores a la conformación de la Antropología como disciplina científica, esto es con un corpus teórico y metodológico relativamente autónomo. De existir evidencias para este planteamiento se volvería anacrónicamente antropológico todo

aquello que interesaría a los antropólogos contemporáneos¹⁶. Por eso, la historiografía tradicional identifica las primeras colecciones etnográficas en los gabinetes de curiosidades, por el hecho de que son indisociables de la reflexión sobre el Otro, ligada además al contacto con los pueblos de las tierras descubiertas durante el Renacimiento y la práctica del colonialismo económico y cultural.

La mayoría de las colecciones de los museos de finales del siglo XIX y principios del XX se nutrieron con los botines de las expediciones punitivas a las colonias o con donativos individuales de los artefactos que los propios viajeros trajeron a Europa. Sin embargo también lo hicieron a través de las adquisiciones efectuadas en ventas de objetos primitivos¹⁷ que realizaron algunos coleccionistas, compañías de comercio o navieras que tenían negocios en las nuevas tierras. Esto significa que no sólo los museos eran depositarios de este tipo de objetos.

Gran parte de los museos europeos de etnología creados en el mismo período fueron diseñados y creados para albergar, específicamente, esta clase de objetos. Así, el Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leiden (1837) que contó con las colecciones japonesas de von Siebold, es el primer museo europeo consagrado a las temáticas “exóticas”. En 1868 se fundó en Berlín, el Königliche Museum für Völkerkunde (Museo de Etnología), y aunque la Alemania de Bismark se unió al hecho colonial bastante tarde, en la apertura del museo al público en 1886 ya contaba con unos diez mil objetos tribales fruto de diferentes expediciones¹⁸. Por otro lado, se abrió en París en 1878 el Musée Ethnographique des Mission Scientifiques (precursor del Museo del Trócadere) que dirigió el Dr. Hamy. En Londres, el British Museum ya existía desde 1753. Sus colecciones se vieron significativamente ampliadas durante la década de 1880, ya que en su apertura a mitad del siglo XIX tan sólo se contaba con 351 piezas¹⁹. Aún así, no fue hasta más adelante, bien entrado ya el siglo XX, cuando se produzca la consolidación de los museos etnográficos especializados fruto de las continuas colecciones que serán recogidas en territorios coloniales por antropólogos, viajeros, funcionarios coloniales y misioneros.

En resumen, los museos etnográficos fueron desde su creación y durante casi todo el siglo XX un almacén de artefactos exóticos en las que el objeto primitivo quedaba “encerrado” en la vitrina, sometido a sistemas occidentales de clasificación y desprovisto de su entramado cultural. Llegados a este punto, sólo quedaban dos soluciones. La primera de ellas, recuperar los objetos desde el punto de vista artístico,

¹⁶ M. INIESTA, *Els gabinets del món, Antropología, museus i museologies*, Lleida, 1994, p. 102.

¹⁷ “(...) museums were not the only beneficiaries of gifts and auctions. The Bertin Collection, exhibited at the Trocadéro in 1878 and sold in Paris in 1887, is a case in point. In addition to objects from Tahiti, Bertin owned and important group of pieces from German and Netherlands New Guinea. A catalog was published for the sale (...) the collection was purchased by several buyers, including Hamy, director of the Musée d’Ethnographie, and Heyman, the dealer in the Rue de Rennes where Matisse brought his first piece of African sculpture. One can suppose that even at this early date several antique dealers were selling exotic objects to collectors who were not necessarily connected with anthropology: Bertin was a wholesale jeweller”. Como vendedor de joyas el autor supone en una nota que Bertin visitaría Ámsterdam para la compra de diamantes y en donde podría haber adquirido objetos de las posesiones coloniales no-francesas. P. PELTIER, “From Oceania”, En W. RUBIN (ed.), *ob.cit.* nota 3, p.102 y NOTA 17, p. 120.

¹⁸ J-L. PAUDRAT, “From Africa”. En W. RUBIN, *ob.cit.* nota 3, p.133.

¹⁹ Del total de 351 piezas, tan solo 29 procedían de África. Señalado en J-L. PAUDRAT, “From Africa”. En W. RUBIN, William (ed.), *ob.cit.* nota 3, p.133.

tal y como hizo la vanguardia del siglo XX, reclamando un gran museo para estas artes como hizo Apollinaire²⁰. Lo que a la larga se vio plasmado en las Salas del Louvre (Pavillon des Sessions, 1996) encumbrando así las artes primitivas en el Arte Universal. Y como segunda solución, reconstruir el entramado cultural de origen de la pieza, por lo que los antropólogos modernos abogaron por el retorno a la comunidad de salida a través del trabajo de campo. Con esta última postura, en muchas ocasiones, los objetos dentro del museo concebidos como testimonios científicos de “cultura material” ya no fueron necesarios para los antropólogos. ¿Cómo valorar y exhibir entonces las piezas primitivas? La última apuesta con la creación del Musée du Quai Branly de Paris en 2006 intenta que los visitantes vean los objetos primitivos desde diferentes puntos de vista, no en vano el acceso al museo se realiza a través de una especie de laberinto en penumbra en el que el visitante inicia su viaje de iniciación a la contemplación de estos objetos. En un mundo cada vez más globalizado en la que la presencia de los Otros cada vez es más cercana y en el que la multiculturalidad se encuentra asentada en la sociedad occidental ya no tienen sentido los sistemas herederos del dominio colonial. Por ello, los museos que contienen colecciones etnográficas están renovándose, para reflexionar sobre los artefactos y la relación que se establece entre los Otros y nosotros mismos.

Las primeras colecciones de objetos exóticos en España

En España aparecían casi al mismo tiempo las colecciones de la Corona y las cámaras de maravillas entendidas como colección. Según Miguel Moran y Fernando Checa, “*hasta la segunda mitad del siglo XVI no se puede hablar en España de una idea de colección que adquiriera el sentido de Wunderkammer*²¹, pues sólo ante los bienes que el emperador Carlos V se reserva para su retiro en Yuste podemos afirmar que nos encontramos ante el embrión de lo que será desarrollado en plenitud por Felipe II²². Por otra parte, a finales del siglo XVI hacen su aparición las cámaras de maravillas en Sevilla, gracias a las condiciones político-culturales de la ciudad y sus relaciones con las Indias. Pero es a través de los inventarios de las colecciones de Carlos V cuando los citados autores afirman que las colecciones del monarca son las primeras ligadas a la mentalidad manierista y, por tanto, alejadas de contenidos medievales. Sin embargo, será su hijo, Felipe II, quien se convertirá en un verdadero príncipe del Renacimiento, el que deje a su muerte un importante legado: palacios, residencias reales, colecciones de pintura y obras de arte, colecciones de instrumentos científicos, piezas naturalistas, una completa armería, una famosa biblioteca en El Escorial. Sentando así las bases para las colecciones artísticas de la Corona de España.

²⁰ «*Le musée ethnographique du Trocadéro mériterait d'être développé et non pas seulement au point de vue ethnographique mais surtout au point de vue de l'art. Il devrait encore être agrandi de façon à ce que les statues et les autres œuvres d'art ne fussent pas entassés pêle-mêle dans les vitrines, parmi les ustensiles de ménage et les défroques sans intérêt artistique. On pourrait même faire plus et il n'y a pas de raison pour qu'on ne fonde pas un grand musée d'art exotique, qui serait à cet art que le Louvre est à l'art Européen. (...) On y mettrait encore les différentes œuvres d'art qui ornent le musée du Trocadéro. Les administrations des diverses colonies seraient chargées de pourvoir à l'enrichissement de ce musée, qui ne tarderait pas à devenir un des monuments les plus utiles de la civilisation* » Paris-Journal, 10 septembre 1912. En G. APOLLINAIRE, À propos d'art nègre, Toulouse, 1999, pp.10-11.

²¹ Wunderkammer significa colección en alemán, con ello se entiende un conjunto de objetos considerados por su valor histórico, artístico o “raro” (especialmente para nuestro caso) y recopilados sistemáticamente.

²² M. MORAN y F. CHECA, El coleccionismo en España, Madrid, 1985, p.41.

Felipe II, como monarca ilustrado, miró hacia las colecciones del contexto europeo en el que se hallaba inmerso, en concreto, su foco de interés se hallaba en Centroeuropa y en la colección de Fernando I del Tirol quien poseía una biblioteca, una armería y *Kunstkammer*. Esta *Kunstkammer* constaba de 18 armarios de madera en los que los objetos se ordenaban por materiales. Entre ellos: “*vasos de cristal, el célebre salero de Benvenuto Cellini [regalo de Francisco I de Francia, en la actualidad en el Kunsthistorisches Museum de Viena], alabastros, meteoritos, piedras de Méjico, instrumentos de hierro, de tortura y útiles de escultor, objetos de pluma donde se encontraban las del tesoro de Moctezuma; labores de marfil, trabajos en coral, piezas medievales raras y de las Indias, (...)*”²³ lo que puede darnos una idea de lo ecléctico de esta colección. Otros referentes del momento fueron la colección de Rodolfo II de Praga y la del Archiduque Alberto V de Baviera.

Principalmente los intereses de Felipe II se centraban en el estudio de la naturaleza²⁴, por lo que junto a la colección de objetos científicos también figuraban elementos naturalistas como huesos o pieles de animales²⁵. La colección de aparatos científicos constaba de 104 piezas y entre ellas se distinguían relojes y autómatas. Pero la verdadera *Wunderkammer*, que cita Miguel Moran y Fernando Checa consistía en la colección que califican de ecléctica y que consta de: “*antigüedades, medallas, camafeos, instrumentos de música (...), piedras preciosas, objetos preciosos [escritorios chinos, cajas de laca roja y negra, sillas de la India], (...) cuernos de rinoceronte, uñas de tigre, ramas de coral (...)*”²⁶.

Durante el siglo XVI en el que vivió Felipe II, las tierras exóticas hacia las que miraba Europa eran las Indias. El hecho de que España las “descubriera” en 1492 favoreció el trasiego de objetos procedentes de unas culturas hasta entonces desconocidas. La primera evidencia “*constituye el presente que Hernán Cortés hizo al Emperador Carlos V del Tesoro de Moctezuma en 1519*”²⁷. El famoso tesoro es “*un conjunto muy variado de objetos, regalos y presentes del propio Moctezuma y de otros señores a Hernán Cortés y otros capitanes de su hueste. (...) Pero la mayor cantidad y calidad de los objetos suntuarios que constituyen el tesoro de Moctezuma fueron hallados en Tenochtitlan, en el palacio que sirvió de alojamiento a los españoles al llegar a la ciudad, capital del Imperio*”²⁸.

El interés del Tesoro de Moctezuma, que no sólo se circunscribe al envío de Hernán Cortés de 1519, es relevante por el hecho del inicio del trasiego de piezas

²³ M. MORAN y F. CHECA, ob.cit. nota 22, p.65.

²⁴ Sirva como ejemplo el encargo que realizó Felipe II a Francisco Hernández quien recogió “*la historia de todos los animales y plantas que se han podido ver en las Indias Occidentales, explicados y dibujados en 15 tomos en que se inclúan ‘las mismas tallas, colores y vestidos de los hombres y los ornatos de sus galas’, así como de cuantos diferencias de yerbas avia, arboles (...)’ animales bravos, mansos, terrestres, marinos, monstruos (...); todo ello como producto de la expedición que realizó Hernández desde 1574 a 1577, y que constituye uno de los experimentos más avanzados en el campo científico en el siglo XVI*” En M. MORAN y F. CHECA, ob.cit. nota 22, p.107.

²⁵ “*Sabemos que a El Escorial llegaron en 1575 unos huesos de ballena y que, años más tarde (1582-83) aparecieron un elefante y un rinoceronte; igualmente, entre las cosas curiosas de la donación regia de 1587 aparece ‘un pellejo de animal que llaman armadillo, cubierto todo de conchas, que dicen ser de animal de mar y tierra y que los ay en el Pirú’*” En M. MORAN y F. CHECA, ob.cit. nota 22, p.107.

²⁶ M. MORAN y F. CHECA, ob.cit. nota 22, p.120.

²⁷ M. MORAN y F. CHECA, ob.cit. nota 22, p.49.

²⁸ J. ALCINA FRANCH, “El tesoro de Moctezuma”. Cuadernos Hispanoamericanos, nº 539-40 (1995), p.237.

exóticas desde Nuevo Mundo no solamente a España sino también a Europa, a partir de la conquista de Tenochtitlan. Aunque en la actualidad quedan algunos objetos repartidos entre varios museos, los inventarios²⁹ revelan un gran número de piezas de los que nada se sabe. Los inventarios son, la mayoría de veces, la única evidencia de que los objetos llegaron y existieron pero, lamentablemente, no siempre es posible seguir las pistas de esos cientos o miles de objetos llegados a Europa entre los años 1519 y 1526 o 1530. José Alcina Franch advierte que Carlos V como Emperador de Alemania, “*repartió un buen número de ellos a muchos de sus parientes (...) Ese ir y venir de piezas exóticas, como regalos de parientes a parientes, es prácticamente imposible de seguir*”³⁰.

Pero no sólo fueron las Indias los lugares exóticos desde donde llegaron objetos. Cabe recordar en este punto que, durante los siglos XVI y los inicios del siglo XVII, el Pacífico fue un océano de descubrimientos hispanos. A lo largo de este período los navegantes españoles exploraron y descubrieron la mayor parte de los archipiélagos comprendidos entre los trópicos: la Polinesia, la Micronesia y la Melanesia, circunnavegaron Nueva Guinea, reconocieron los litorales orientales y nororientales de Australia y hallaron el estrecho de Torres. Sin embargo, muchos de estos descubrimientos se creen realizados por vez primera a cargo de franceses o ingleses a partir de la segunda mitad del siglo XVIII obviando, la mayoría de las veces, las pioneras expediciones españolas³¹.

A finales del siglo XVIII en pleno período de la Ilustración las naciones europeas, y en especial Inglaterra potencia hegemónica tras la Paz de París, ponen sus miras en el Pacífico. A partir de ese momento (1793) y hasta los inicios del siglo XIX se sucede una célebre etapa exploradora con marinos como Cook, Bouganville, Surville, La Pérouse, Vancuvec y otros. Protagonizan navegaciones de las que destaca el aspecto científico, por eso son llamadas “expediciones científicas”, aunque a menudo enmascararan entre sus objetivos intereses geopolíticos o comerciales. En el caso español, la llamada “Expedición Malaspina” constituye el más importante viaje científico dentro del programa de exploraciones que la corona española organizó en el último tercio del siglo XVIII³².

El alma de la expedición fue Alejandro Malaspina y José Bustamante, quienes presentaron al gobierno español la organización de una expedición político-científica con el fin de visitar casi todas las posesiones españolas en América y Asia en 1788. El plan de un viaje científico y político alrededor del mundo se parecía a los realizados por Inglaterra y Francia. Se trataba de conocer e informar sobre la situación política, económica, social, demográfica, administrativa y militar de los territorios españoles en

²⁹ Para el caso del Tesoro de Moctezuma uno de los primeros inventarios data del 15 de mayo de 1522, según el cual Hernán Cortés “*envía a la Península 260 objetos: 84 piezas de plumería, mantas y vestidos de cuero, 53 piezas de oro y jade representando figuras antropo y zoomorfas, 10 piezas de oro –una mariposa, dos máscaras y un lanzadardos- 38 joyas de oro y otras muchas de carácter diferente*” en J. ALCINA FRANCH, ob.cit. nota 28, p.240.

³⁰ J. ALCINA FRANCH, ob.cit. nota 28, p.241.

³¹ Véase el monográfico Los viajeros españoles por el Pacífico. Revista Española del Pacífico, Asociación Española de Estudios del Pacífico (AEEP), CSIC, nº2 (1992), y O.WALLACE y E. J. PORRÚA, “Los viajes españoles a las costas de Alaska entre 1774 y 1792 y su contribución a la etnografía del área”, Anales del Museo de América, nº10 (2002).

³² Para una breve referencia de los grandes viajes españoles al Pacífico Asiático véase M^a D. HIGUERAS RODRÍGUEZ, “El lago español: tres siglos de presencia española en el Pacífico” en AA.VV. Los paraísos Perdidos, Ilusión y Realidad en los mares del Sur. Madrid, 2007, pp. 22-26.

América y en el Pacífico, además de investigar y fomentar el comercio con la metrópoli. Recordemos que la presencia de ingleses, franceses y rusos en el Pacífico exigía una revisión de las rutas comerciales y un perfeccionamiento de las cartas hidrográficas.

En el plano científico los modelos a seguir por Malaspina fueron los de Cook y La Perouse, tanto que incluso los navíos que fueron diseñados y construidos en expreso para la expedición española llevaron el nombre de dos célebres naves de Cook la “Atrevida” y la “Descubierta” (*Resolution* y *Discovery*). Dotada de una tripulación de astrónomos e hidrógrafos de la Marina española, naturalistas (Antonio Pineda, Tadeo Haenke), dibujantes (José Guío, Fernando Brambila, José del Pozo), botánicos (Luis Née)... estos científicos llevaron a cabo investigaciones en historia natural, mineralogía, botánica, zoología, etnología y astronomía. Las colecciones recolectadas durante la expedición (incluidos objetos etnográficos) fueron destinadas al regreso al Real Gabinete y al Jardín Botánico.

Un poco antes de la expedición Malaspina, en 1771, se compró por orden de Carlos III la colección de Pedro Franco Dávila compuesta por multitud de objetos de estudio, curiosidades diversas y antigüedades, creando con ello el Real Gabinete de Historia Natural. En la colección se incluían muchas piezas de “*glíptica, bronce, escultura y cerámica adquiridas en su mayor parte en París y algunas procedentes de la colección del conde de Caylus*”. Sobre la base del conjunto de Franco Dávila, el rey Carlos III dió instrucciones para que se hicieran envíos para completar el Museo con todo tipo de ejemplares animales, minerales, plantas, curiosidades de arte, indumentaria, armas e instrumentos. En 1783 ingresó una colección de antigüedades de un barco apresado a los ingleses. En 1786 lo hizo la colección recogida en el Estrecho de Magallanes por Antonio de Córdova, capitán de la fragata de la expedición. En 1789 las autoridades de Guatemala enviaron una colección de antigüedades de Palenque, iniciándose así el conocimiento del arte maya. En 1795 se incorporaron las grandes colecciones americanas y oceánicas recogidas durante la expedición de Malaspina que se encontraban en el Real Gabinete a la que ya nos hemos referido. En 1858 se encargaría el catálogo de todas las “*colecciones Histórico Etnográficas y de Antigüedades que se habían ido acumulando poco a poco y sin orden ni concierto en el Museo de Ciencias Naturales*”³³. En 1865-1866 se aportaron numerosos objetos procedentes de la llamada “Expedición al Pacífico” de la que formaba parte Fernando Amor, Manuel Almagro, Francisco Martínez y Marcos Ximénez de la Espada. Finalmente, todo ello fue recogido el 20 de marzo 1867 con motivo de la fundación el *Museo Arqueológico Nacional* por Real Decreto de Isabel II. En este Real Decreto también se decía que el Museo poseía ocho mil piezas en su Sección Etnográfica, “*con el propósito de proporcionar una idea de las costumbres, hábitos, trajes, organización y cultura de las diversas gentes y razas que pueblan el globo*”³⁴.

³³ “Se encomienda la labor a Florencio Janer que concluye en el plazo de dos años y que plasma en Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid (1860), ms. Museo de América”. Reseñado en J. M. LUZÓN, “Fechas para la historia del Museo Arqueológico Nacional y colecciones precedentes” en AA.VV., De Gabinete a Museo, tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2003.

³⁴ En A. MARCOS POUS, “Museo Disperso: Museo Nacional de Etnología”, ob.cit. nota 33, p.456.

La creación del Museo Arqueológico Nacional (MAN) estuvo motivada por la necesidad de disponer de un museo donde, al igual que en los restantes países europeos, se pudieran conservar, clasificar y exponer los materiales arqueológicos, etnográficos, de artes decorativas y numismáticos que habían reunido mayoritariamente los monarcas españoles en la Real Biblioteca y en el Real Gabinete de Historia Natural. El Museo fue incorporando a partir de su fundación todo tipo de colecciones. Aunque a partir de 1867 su nombre fue el de “Arqueológico” no se tratará de una exclusiva colección de antigüedades. Así, en 1883 *“una comisión formada por Rada, Gorostízaga y Mélida se encarga de distribuir los objetos de la colección formada en el Ministerio de Ultramar”*³⁵. Por ello, se ingresa en el MAN *“una colección etnográfica y numerosos objetos de las Antillas y Filipinas”*. En 1887, el Museo participa en la *Exposición de Filipinas* donde se expusieron objetos³⁶ traídos del Ministerio de Ultramar, como veremos con detalle en el capítulo tercero. En el MAN también se conservan valiosos objetos procedentes de las expediciones de 1884-1886 de Amado Osorio y del gobernador de la Guinea Española, Montes de Oca, por los territorios africanos cercanos a las posesiones que España ya había conquistado.

Posteriormente, el 29 de abril de 1875 el rey Alfonso XII inauguró el “Museo Anatómico”, aunque popularmente se le conocerá como Museo Antropológico. Su fundación se debió a la iniciativa personal del médico segoviano Pedro González de Velasco, que invirtió todos sus ahorros en la construcción del edificio. En aquel momento las colecciones estaban formadas por objetos minerales, vegetales y animales, así como muestras de antropología física y termología, también antigüedades y objetos etnográficos, por lo que su colección podría considerarse con un típico “museo de lo natural”. A la muerte del Dr. Velasco el estado compró el edificio y sus colecciones. En 1890 el Museo de Ciencias Naturales tomó la decisión de utilizar el antiguo museo del Dr. Velasco como una ampliación del suyo. *“En 1895 traslada allí su Sección de Antropología, Etnología y Prehistoria, que se había creado en 1883 gracias a la iniciativa de Manuel Antón. Dicha sección se formó con parte de las colecciones del Dr. Velasco y con parte de las colecciones traídas por diferentes expediciones y viajes científicos llevados a cabo en los últimos años del siglo XIX, con sus propias colecciones que de esta tipología se conservaban en el Museo de Ciencias Naturales”*³⁷. En 1910, esta sección del Museo de Ciencias Naturales se convirtió en el Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria a través de un Real Decreto.

Los acontecimientos que sacudían la historia de España a partir de la primera década del siglo XX dejaban en un segundo plano los museos. No fue hasta los años cuarenta que se reconsideraron tanto sus colecciones, como sus discursos expositivos. En 1940 se constituyó por Orden Ministerial el Museo Nacional de Etnología, que no se trataba de un nuevo museo, sino de una concepción diferente en la ordenación de las colecciones del ya citado Museo Nacional de Antropología. A partir de este momento se

³⁵ Reseñado en LUZÓN, J. M., “Fechas para la historia del Museo Arqueológico Nacional y colecciones precedentes”, en ob.cit. nota 33, p.520.

³⁶ José María Luzón reseña en *“Fechas para la historia del Museo Arqueológico Nacional y colecciones precedentes”*, en ob.cit. nota 33, p.520, nota 56, que el Museo Arqueológico Nacional conserva un ejemplar del catálogo ilustrado. Por otra parte, la Biblioteca Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú conserva varias referencias a la creación de esta exposición en el epistolario de Víctor Balaguer bajo el registro 129, titulado *Exposición de Filipinas: correspondencia. Años: 1886-1888*.

³⁷ P. ROMERO DE TEJADA, “Museo Nacional de Etnología (Madrid, 1875-1993)” en *Diccionario Histórico de la Antropología Española*, Madrid, 1994, p. 500.

dió mayor importancia a la exposición de las colecciones etnográficas relegándose a un segundo plano las de antropología física. En 1993 se fusionaban el Museo Nacional de Etnología con el Museo del Pueblo Español y se le vuelve a llamar Museo Nacional de Antropología. En 2004 se vuelven a separar definitivamente dando lugar al Museo Nacional de Antropología y al Museo del Traje (al que se asignaron las colecciones del antiguo Museo del Pueblo Español).

Por otra parte el 19 de Abril de 1941 fue creado el Museo de América retomando lo que en otras ocasiones se había querido fundar como Museo de Ultramar o Museo Arqueológico de Indias. Pero hasta que en 1962 no estuvo finalizado el edificio que tenía que albergar las diferentes colecciones sus fondos depositados en fue el Museo Arqueológico Nacional. Los fondos del Museo de América están constituidos por las antiguas colecciones de Arqueología y Etnografía Americana del Museo Arqueológico Nacional, entre las que se encuentran las del Gabinete que Carlos III creó en 1771 para incorporar las primeras piezas arqueológicas recogidas en América, así como los objetos etnográficos de las expediciones científicas. En la segunda mitad del siglo XX aumentaron sus colecciones precolombinas y etnográficas, así como de arte colonial. En 1965 se inauguró su actual sede en la que expone piezas precolombinas, virreinales y etnográficas.

Finalmente, antes de concluir las referencias a los museos de antropología y etnología españoles debemos mencionar el caso del actual Museu Etnològic de Barcelona que nace en 1949. La creación del Museo Etnológico y Colonial de Barcelona, tal y como se llamó hasta 1960 el actual Museu Etnològic, como bien expone Luís Calvo Calvo³⁸, procede en buena parte del interés creado por la expedición que la Dirección General de Marruecos y Colonias, a través del Instituto de Estudios Africanos organizó a la Guinea Española en 1948. Esta expedición fue dirigida por Santiago Alcobé, con August Panyella como secretario. Entre otros asuntos, se recolectaron colecciones de cultura material y se realizaron algunos estudios etnográficos. A su vuelta a la ciudad Condal, Panyella insistió a Tomàs Carreras i Artau, en la ponencia de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, para constituir el nuevo museo. Luís Calvo Calvo defiende que el Museu Etnològic rechazó, en un inicio, la construcción del museo mediante la colecciones en el mercado o la recepción de legados, por lo que para dotar al museo de contenido se siguió la línea etnográfica de “trabajo de campo” en la que las colecciones se recogían “in situ”. Esta actividad se desarrolla principalmente en el período 1953-1973 en el que se organizan diferentes expediciones a Marruecos (1952, 54, 55,67 y 69), Guinea Española (1957 y 1960), Gabón-Guinea (1959), Nueva Guinea (1967) y otros tantos lugares de todos los continentes en busca de evidencias de cultura material.

En conexión con el Museo Etnológico, por las relaciones entre sus miembros, existe también en Barcelona una colección remarcable colección privada por la cantidad y calidad de sus piezas de artes no europeas (África, Filipinas, Indonesia, Japón, Nueva Guinea...) Se trata de la Fundació Folch, creada en 1975 y cerrada en la actualidad al público³⁹. La mayoría de piezas con las que cuenta la colección se adquieren a finales de

³⁸ La bibliografía sobre las colecciones y el desarrollo del Museu Etnològic es más bien escasa. Las informaciones aquí referidas son de L. CALVO CALVO, *Diccionario Histórico de la Antropología Española*, Madrid, 1994, pp. 509-512.

³⁹ La colección de la Fundació Folch siempre ha sido una colección privada que podía visitarse bajo cita previa. A partir del año 2005 la colección se cerró completamente al público a raíz de un “selecto” robo

los años cincuenta y no derivan de primeras expediciones a territorios coloniales o bien. Sus piezas fueron exhibidas por su calidad en varias exposiciones sobre arte africano⁴⁰ celebradas hace pocos años antes del cierre de la colección.

Cómo abordar la ausencia de colecciones de arte primitivo

Se puede afirmar que en España se formaron colecciones de arte primitivo en museos estatales. Sin embargo sus fondos fueron bastante reducidos si se los compara con los de las grandes colecciones etnográficas de museos europeos: British Museum (Londres), Ethnologisches Museum o Dahlem Museum (Berlín), Tropenmuseum (Ámsterdam), el Musée Royal de l’Afrique Centrale (MRAC), Africa Tervuren (Bélgica) y Musée du Quai Branly (París). Cabe señalar también que en España, las expediciones etnológicas fueron escasas y se iniciaron entrado ya el siglo XX, mientras que en el resto de países europeos se comenzaron casi cien años antes. Como ejemplo citaremos el caso del Museu Etnològic de Barcelona que se dota de la mayoría de las piezas en el período 1953-1973, cuando el resto de países europeos ya habían adquirido, o saqueado, ya cuantiosas colecciones en territorios coloniales. No obstante, las evidencias materiales, así como crónicas de viajes sobre los objetos exóticos procedentes de las Indias que datan del siglo XV y XVI, son cuantiosas y ricas para el caso de España. Es importante aclarar que el arte precolombino no es considerado arte primitivo, al tratarse de pueblos con sistema de escritura. En definitiva, los objetos procedentes de América fruto del “descubrimiento” de 1492, no fueron considerados arte primitivo, pero sí son válidos para el estudio de primeras colecciones de objetos etnográficos.

Por otra parte, los logros coloniales españoles a finales del siglo XIX, son poco relevantes comparados con el resto de países europeos. España pierde en 1898 casi todas las posesiones coloniales que le quedaban (Cuba, Puerto Rico y Filipinas), por lo que en el momento en el que se inicia la carrera colonial la política del país en materia de Ultramar estaba sumamente desgastada y quedó reducida a las posesiones del Golfo de Guinea y a la costa siciliana. Como ejemplo citaremos el caso de Guinea en el que el gobierno español no desarrolló los medios para llevar a cabo la ocupación de los territorios ya explorados por Manuel Iradier (expediciones en 1874, 1877 y 1884). Tampoco la esfera privada patrocinó expediciones comerciales con el objetivo de ocupar e instalarse en el nuevo territorio. Por lo que, en consecuencia, franceses y alemanes se hicieron con el control, en una efectiva ocupación de tan sólo dos años. Lo que también derivó en importantes colecciones etnográficas francesas y alemanas sobre culturas como la Bidjogo (Guinea Bissau), Baga (Guinea Bissau), Sapi (Sierra Leona), Bamana (Mali), Senufo (Costa de Marfil) muy escasas en los museos españoles si se tiene en cuenta la primera exploración del río Muni.

(11/04/2005) de las mejores piezas fang de la colección que podrían haberse cotizado a muy alto valor en el mercado.

⁴⁰ En la exposición “Memòria i desconcert. Art a Guinea Ecuatorial” celebrada en Girona en 2002, la Fundació Folch presta cuatro figuras fang: marioneta fang (nº inv.163), 1 bieri masculino (Nº inv.178) y 2 bieri femeninos (Nº inv.172, Nº inv.174). Véase catálogo J. CREUS y E. KJANGANI OSE, *Memòria i desconcert. Art a Guinea Ecuatorial*, Museu d’art de Girona, Girona, 2002. Pocos meses después, en la exposición “África. Colecciones privadas de Barcelona” celebrada por la Fundación Francisco Godia del 27 de febrero al 30 de junio de 2003, se expusieron 4 piezas fang de la Fundació Folch. Véase catálogo *África. Colecciones privadas de Barcelona*, Barcelona, 2003, pp. 51 a 54.

Llegados a este punto parece que todo apunta a concluir que España queda aislada del resto de países europeos y no aporta indicios en torno al arte primitivo, ni para el caso de las producciones de vanguardia, en las que la pieza primitiva ejerce una influencia en la obra moderna de destacados artistas como Picasso, Gauguin, Léger, Brancusi y muchos otros. Ni en el caso de grandes colecciones etnográficas, ya que el país quedó rezagado tras el pistoletazo de salida en la carrera colonial de finales del siglo XIX. Caben, sin embargo, algunos aspectos que considerar y que pueden arrojar luz al asunto.

Además de las Cámaras de Curiosidades, los Gabinetes de curiosidades, los primeros museos de Antropología, Ciencias Naturales y/o Etnografía de iniciativa privada o pública, hay otro elemento a considerar en el caso de la introducción en Europa de piezas de culturas no europeas: la vía misional. Ésta fue una importante manera de recolectar de forma sistemática y sobre el terreno, “cultura material” de los pueblos que los misioneros intentaron evangelizar, casi siempre, en zonas alejadas de los modelos de la civilización occidental. En muchas ocasiones las expediciones misionales precedieron a las civiles, por lo que entre las colecciones misionales también se pueden dar primeras recolecciones de objetos, susceptibles de haber sido exhibidas en exposiciones universales. Por otra parte, podrían ser también piezas valiosas al ser de las primeras recogidas y por ello, de las más antiguas.

La labor de los misioneros religiosos en tierras lejanas y, en ocasiones, todavía sin explorar por la metrópoli, podría ser comparable al trabajo de campo de un antropólogo en el sentido de acercamiento para la comprensión de la cultura del Otro. La intención de esta aproximación era, principalmente, la de poder difundir e influir mejor el mensaje evangelizador que estos religiosos tenían como cometido. Así, la actividad misionera de diversas órdenes religiosas ofrecía como complemento a las tareas de evangelización, culturización y de transformación económica, una actividad de recolección de objetos (lo que deriva en colecciones), que sirvieran a modo de testimonios materiales sobre la presencia misionera entre las nuevas culturas por evangelizar. Los trabajos escritos de misioneros en esos territorios son también, a menudo, los primeros estudios etnográficos de que disponemos y se basan en el estudio de las lenguas de estos países (con el objeto de traducir catecismos y liturgias), así como de sus costumbres y de sus producciones artísticas.

La relación entre el Estado y las misiones se intensifica, inevitablemente, después del reparto colonial, ya que buena parte de los países colonizadores intentan instaurar una “política colonial”. El Estado se servirá de los misioneros para llegar mejor a los pobladores de los nuevos territorios. Para el caso español las actuaciones de la Iglesia siempre han estado muy ligadas a la política de la Corona y del Estado. Recordemos también que las misiones españolas han colaborado ampliamente con el hecho colonial desde tiempos del “descubrimiento” de América. La acción de la Iglesia española en el Nuevo Mundo es ampliamente conocida. Para el caso de Filipinas, a modo de ejemplo entre otras órdenes como los jesuitas, citaremos la presencia de la Orden de los Agustinos, quienes llegarán a ser conocidos como “Agustinos Filipinos”, estaría muy ligada a la Corona. El agustino Padre Martín de Rada, por ejemplo, ya viajó a China como embajador de Felipe II en 1565.

La tradición misionera de los padres agustinos de Valladolid data de 1565, cuando fray Andrés de Urdaneta y otros cuatro agustinos, acompañaron la expedición de Legazpi que llegó al archipiélago filipino desde México. Para 1572 ya se había fundado en el seno de la Orden de San Agustín la Provincia de Filipinas con una actividad predominantemente misionera. En segundo lugar, cabe destacar la visita de los primeros españoles a China en 1575, los padres agustinos Martín de Rada y Jerónimo Marín. Y en tercer lugar, la llegada de los padres Francisco Manrique y Mateo Mendoza a las costas de Japón en 1584. Gracias al fuerte asentamiento en Filipinas⁴¹ los agustinos fueron evangelizando el territorio desde el siglo XVI hasta el siglo XIX.

Las misiones se nutrían de grupos de religiosos enviados desde México y de los conventos agustinos españoles, pero desde el siglo XVIII, tras graves problemas en la formación de nuevos religiosos, se decidió crear un único centro de formación de misioneros de la ciudad de Valladolid, donde también había una Universidad. Tras la concesión de la bula papal en 1736 por Clemente XII, así como las cédulas reales en 1743 por parte de Felipe V, protector del colegio, se procedió a la construcción de un edificio en estilo neoclásico, por parte del arquitecto Ventura Rodríguez quien lo inició en 1759 terminándose en 1930⁴². De este convento salieron más de 2.000 religiosos que fueron destinados a Filipinas y China y que enviaron “objetos curiosos” a España. En Valladolid se puede visitar en la actualidad el Museo de Arte Oriental en el que se muestran las colecciones recogidas por estos religiosos. Se pueden contemplar no solo objetos de arte sino también una buena colección de objetos etnográficos.

A modo de conclusión podemos afirmar que en España sí que existen indicios de colecciones etnográficas fuera de los museos de carácter público (del Estado) entre los que se hallan objetos de arte primitivo. El reto se encuentra en analizar la vía misional como vía de entrada de este tipo de piezas y como tradición etnográfica en lo relacionado con la recolección de artefactos. Sin duda, por los acontecimientos históricos que se suceden en España, la no participación en el reparto colonial de finales del siglo XIX implicó la disipación de misiones científicas en busca de objetos para los museos estatales, pero este hecho no significa que no existan colecciones de este tipo de objetos en el país. Ya hemos citado los museos misionales y las órdenes que no tienen exhibidas sus colecciones, pero hay además que tener en cuenta las colecciones privadas como la Fundación Folch que hemos esbozado en el artículo. Este caso es otro ejemplo de una cuestión que merece ser revisada.

Por último, resta pendiente abordar la cuestión de la influencia de las piezas primitivas en las producciones de la vanguardia artística española para constatar la presencia del primitivismo en España al igual que sucedió en París a principios del siglo XX. Esta presencia se podía deber tanto a la imitación de las formas primitivas a modo de representación en la nueva obra producida por el artista moderno, como a la actuación del arte primitivo como objeto conductor para la nueva obra resultante. Es decir, tomando la obra primitiva como inspiración y fusionándola luego con el estilo propio del artista para crear así nuevas obras que pudieran incluirse dentro de la

⁴¹ “En Filipinas se llegan a fundar y administrar 272 parroquias, 187 iglesias con sus conventos, 60 escuelas, una universidad, etc., especialmente en las islas de Panay y Luzón” en: J.L. CANO DE GARDOQUI, “El Museo Oriental del Real Colegio de Agustinos de Valladolid”, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº78 (1er semestre 1994), p.248.

⁴² J. L. CANO DE GARDOQUI, ob.cit. nota 41, p.249.

corriente del primitivismo. Lamentablemente, no hay estudios que constaten la existencia de obras españolas en las que el primitivismo pueda ser reconocido. Tampoco se hallan estudios para el mercado de piezas primitivas en España, ni para el caso de los intelectuales españoles influyentes en la consideración del Otro en el período de vanguardia. Con todo, pueden apuntarse otra vía de investigación.

Del 17 de junio al 30 de julio de 1995 se celebró una exposición en la Galería Cyprus Art de Sant Feliu de Boada (Girona), titulada “Orígenes: Homenaje al artista primitivo” en la que se exhibieron obras de Sergi Aguilar, Andreu Alfaro, Frederic Amat, Arranz Bravo, Eduardo Arroyo, Francesc Artigau, LLuis Bruguera, Jorge Castillo, Antoni Clavé, Xavier Corberó, Modest Cuixart, Eduardo Chillida, Joanet Gardy, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijoan, Isao, Robert Llimós, Víctor Pedra, Riera i Aragó, Antonio Saura, Eudald Serra y LLuís Vidal. El catálogo de esta exposición es de las pocas muestras españolas que tratan la relación del artista moderno con lo primitivo que, a modo de monográfico, se pueden localizar en torno al tema. Esta relación se refiere a actitud del artista y no a la influencia de objetos de arte primitivo en sus producciones pero podría ser aceptada como solución para el caso español. No se trataría de un primitivismo “estricto” en la relación “pieza primitiva antigua-artista moderno”, pero dada la ausencia de este tipo de obras en el país sí que podría analizarse la relación “artista moderno-actitud primitiva”.

BIBLIOGRAFIA DESTACADA:

- AA.VV., De Gabinete a Museo, tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2003.
- AA.VV., Los paraísos Perdidos, Ilusión y Realidad en los mares del Sur. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.
- ARCHER-STRAW, Petrine, Negrophilia, Avant-garde in Paris: Black Culture in the 1920's, London, 2000.

- MORAN, Miguel y CHECA, Fernando, El coleccionismo en España, Madrid, Cátedra, Ensayos de Arte, 1985.
RUBIN, William (ed.), Primitivism in XXth century art, New York, MOMA, 1985,