

“Vivir el pasado”. Imaginación mito-poética en las casas-museo de El Greco y Cervantes

Julia Doménech

New York University in Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

Desde el Siglo XIX la idea de recuperar el pasado, de poder revivir literalmente la historia, se convierte en práctica común. El objetivo de este artículo es analizar cómo dos edificios determinados, las casas-museo de Cervantes y del Greco, a partir de su recreación mito-poética, articulan una determinada ideología histórica. El momento histórico preciso –reinado de Alfonso XIII– y la dirección institucional de ambos proyectos –Comisaría Regia de Turismo y Cultura Popular– evidencian una consciente apropiación y utilización de estos dispositivos turísticos, dentro de unas coordenadas contemporáneas precisas: el deseo de revivir, de resucitar, literalmente la historia.

ABSTRACT

During the Nineteenth-Century “Living the Past” became a constant intellectual and political endeavour. The aim of this article is to analyze how a certain historical-mindedness was projected upon some heritage spaces: the house-museums of Cervantes and El Greco, at the beginning of the 20th Century. The mythopoetic reconstruction of both spaces along with its institutional direction through the Comisaría Regia de Turismo, articulate a conscious desire of creating a precise National Identity through the staging of the past.

Entre el fin de las Guerras Napoleónicas y la Gran Guerra cristaliza el nacimiento del turismo moderno. El declive del Grand Tour, propiciado por las constantes acciones bélicas en el continente europeo, llevaron a una crisis las ideas sobre cómo y qué tenían que ver los viajeros-turistas europeos¹. A partir de estas fechas se conforma lo que John Urry denomina “la mirada del turista” (“*tourist gaze*”), es decir, una forma de visión estructurada y previamente determinada². Esta manera de ver se sostiene por instituciones estatales que establecen una perspectiva previa y una manera de viajar dirigida externamente, en las que priman el confort y un modo convencional de visión³.

En el caso español esta institucionalización del turismo viene determinada por la fundación de la Comisaría Regia (1911)⁴, institución anterior a la que habitualmente se considera como la decana: el italiano Ente Nazionale per le Industrie Turistiche (1919)⁵. La Comisaría Regia era heredera de las previas “Comisión Nacional para fomentar las excursiones turísticas y de recreo del público extranjero” (6 de octubre, 1905) y “Comisión Nacional Permanente”, dirigida por el Conde de Romanones y dependiente el Ministerio de Fomento. La Comisaría, dirigida desde su fundación (19 de junio) por el Marqués de la Vega Inclán, reorientará el turismo centrándose en la conservación del Patrimonio Histórico y, sobre todo, recrean-

do una determinada idea del pasado y de la historia de España (Fig. 1).

El propio Vega-Inclán define de este modo la importancia de la España monumental como objetivo de la propia Comisaría:

“Por lo que se refiere al monumento, tanto en Francia como en Italia y en España, países cuya historia se pierde en los remotos orígenes de las primeras colonias, varios siglos antes de Jesucristo, el elemento primordial de toda obra turística, considerada desde un punto de vista elevado y sin rebajar tan alta idea al nivel de una vulgar Agencia de viajes, el principal motivo y tema de atracción es, en nuestra opinión el monumento, entendiéndolo por el cuanto integra la exhibición de nuestro inmenso museo de arte.

Este será precisamente el atractivo más constante para todos los países jóvenes que admiran con religiosa veneración lo que a ellos les falta, encontrando aquí esculpidos en los viejos sillares la historia, la tradición y el arte que se pierde en los tiempos de la prehistoria”⁶.

La recreación de la nación como un “inmenso museo de arte” se verá no solamente apoyada por la conservación de determinados monumentos y ruinas (Sinagoga del Tránsito) (Fig. 2), sino también por la creación de: museos (Museo Romántico, 1924; Casa de Cervantes, 1916; Casa Museo del Greco, 1912), jardines, bibliotecas y archivos (estudios hebraicos en la ex sinagoga del Tránsito, 1913; Archivo Militar de Madrid a partir de la Guerra de Independencia, 1924), exposiciones (Cuadros del Greco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1909) (Fig. 3), publicaciones (destacamos la célebre colección *El Arte en España*) e incluso hospederías y paradores (Fig. 4)⁷. De estos nuevos museos nos detendremos por su tipología en la Institución Cervantina y en la Casa Museo del Greco.

El objetivo de este artículo es analizar cómo y de qué manera afectarán las casas museo de Cervantes y El Greco a esta recuperación del pasado, al deseo de escenificar, literalmente, la historia⁸.

1. “VIVIR EL PASADO”: LAS CASAS-MUSEO

El problema que la restauración de los monumentos y de su autenticidad enmascara una de los grandes debates del Siglo XIX: ¿cómo se manifiesta la historia? John Ruskin prestó una especial atención a esta cuestión ya que su interés residía en la relación entre presente y pasado. Ruskin describe en el volumen cuarto de *Modern Painters*, como, a su juicio, esta relación se mantenía intacta en el continente europeo habiéndose quebrado en el Reino Unido. El problema de la fragmentación, de la discontinuidad, parece ser el eje de los posicionamientos estéticos de la época. Stephen Bann analiza cómo el problema de la

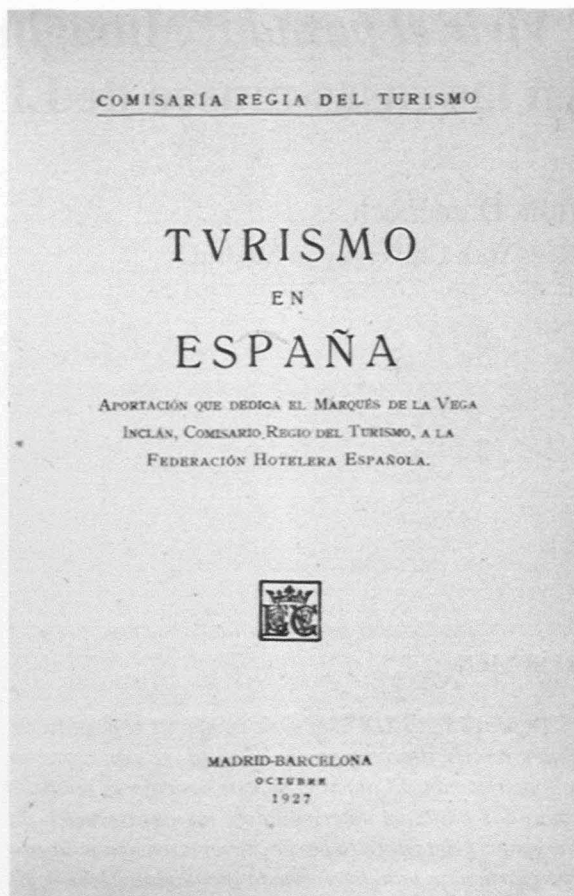


Fig. 1. *Comisaría Regia de Turismo. Turismo en España. Madrid, 1927.*

“integridad del pasado” aparece, así, salvado gracias a una “división mítica entre el todo y el fragmento”⁹. Así, es harto significativo que sea en uno de los propios escritos de la Comisaría Regia a propósito de las restauraciones donde se recupere la opinión de Ruskin¹⁰.

¿Pero dónde debemos situar estas casas museo que no son un monumento histórico artístico *per se*? Vega Inclán, con la creación de estas utópicas casas-museo parece querer hacer suyo el deseo de Walter Scott de reconstruir la historia; es decir, de construir el edificio como era, como es, conocido. Así, en el caso de Walter Scott, Bann nos explica que el edificio construido/reconstruido es un logro del conocimiento e imaginación de su autor más que de cualquier conexión entre el objeto existente con el pasado. Es decir, el edificio se manifiesta como una recreación mito poética en la que la arquitectura se transmuta en una apropiación épica del pasado. El meollo de la cuestión, concluye Bann, no está en la psicología o la estética sino en la “poética histórica”¹¹. Más tarde, arguye Bann estas

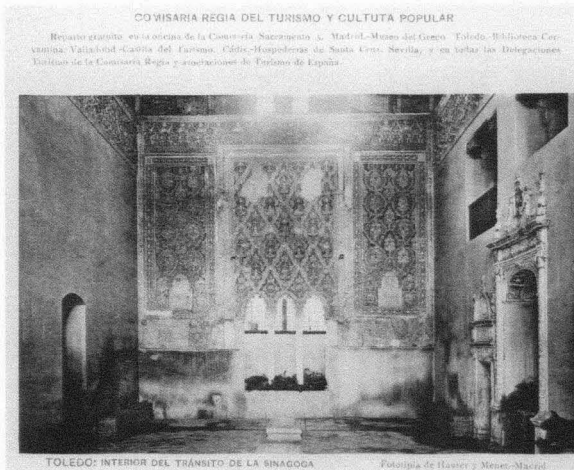


Fig. 2. Comisaría Regia de Turismo. Sinagoga del Tránsito.



Fig. 4. Toledo. Biblioteca de la Hospedería y Residencia de Artistas.

“poéticas históricas” se transformarán en “ideología histórica” (“historical mindedness”) y dependerán de unas técnicas retóricas específicas y recurrentes¹².

De acuerdo con Schechner, la idea de transformar un espacio en un lugar determinado articula su mutación en espacio teatral¹³. En este caso el espacio de una casa burguesa-museo se ha convertido en un espacio escénico, de performance turístico en el que son los propios visitantes-espectadores los que se identifican, imaginativamente, con la familia que habitó, vivió ese mismo espacio ya preformativo¹⁴. La popularidad o la creación de las casas museo ha sido analizada en su vertiente técnica de un modo casi exclusivo¹⁵. De nuevo es Stephen Bann quien en su ya clásico estudio sobre Du Sommerand y el Musée



Fig. 3. Exposición de Obras del Greco. Nuevo Mundo. 10 de mayo de 1909.

de Cluny (1835)¹⁶, creado ha comienzos del siglo XIX, nos da las claves para entender el deseo de reconstrucción de un espacio dentro de la “ideologización histórica” a comienzos del siglo. Tanto en el Museo como en el conocido texto de Du Sommerand —*Les Arts au moyen âge* (Paris, 1839-46)—, el objeto histórico se impone al texto, creándose la sensación de que el pasado puede ser revivido mediante la exhibición de objetos históricos, siempre que estos sean “el fruto de una colección metodológica”¹⁷

La idea de recrear mediante museos concretos e incluso recuperar edificios emblemáticos en los que habrían nacido o vivido pintores y escritores célebres, no es nada nuevo y corresponde con un deseo de recobrar la historia, es decir, en palabras de Bann, de “dar una forma específica al modo de exhibir los objetos y de producir un ambiente determinado en el que la historia pudiera ser visualmente representada”¹⁸. De esta manera, Bann analiza cómo estos dispositivos visuales restituyen la Historia, o diríamos mejor “La” Historia que desde el Estado se pretende sea restablecida.

En efecto, además de analizar la historización, y descontextualización de los objetos como si de un gigantesco

estudio de pintor trovador se tratara, Bann enfatiza la influencia de los dioramas y panoramas en la “reformulación de los códigos de representación histórica”¹⁹. Así, la posición que rompe con el punto de vista único y obliga al espectador a moverse alrededor del panorama o es transportado en el caso del diorama²⁰, permite que el ambiente rodee en un todo a ese espectador, proporcionándole una nueva sensación y visión del espectáculo-entretenimiento. En este sentido, para Bann, es determinante en los dioramas de Daguerre la presencia de elementos reales; por ejemplo, de rocas verdaderas del Vesubio en un diorama sobre este tema, que producen una ruptura espacial y sobre todo temporal. Estas nuevas representaciones sobrepasan los intentos de la pintura de historia reducida a meros souvenirs²¹.

A esto se une, desde nuestro punto de vista, la escenificación del espectáculo turístico en una casa burguesa, en la que la familia se integra de un modo perfecto al intentar imaginar el pasado histórico de estos escritores o artistas transformados en verdaderos “héroes del pasado”. Hoy, no solo las casas históricas se transforman en espacios que se pueden visitar proporcionando al turista la sensación de estar en contacto con una “back region”²², sino que los museos, las exposiciones, se transforman en casas como en la reciente *At Home in Renaissance Italy*, (Victoria & Albert Museum, octubre 2006-enero 2007). En ella, el espacio del museo intentaba recrear una casa del renacimiento italiano dentro de ese gran museo burgués que es el V&A. Esta experiencia era, en cambio, similar a las casa museo en cuanto a su intención última, ya que el espectador-visitante imaginaba sentirse dentro de un espacio histórico, aunque los modos y recursos fueran diferentes dejando más a la propia imaginación fragmentando en nuestra sociedad los dos momentos espacio-temporales.

En el Reino Unido, es en el Siglo XIX cuando se institucionaliza el ‘Shakespeare’s Birth-Place’ comprado en 1847, lugar al que acudieron Dickens, Keats y, cómo no, Walter Scott. Parece que fue en el jubileo celebrado en septiembre de 1769, dirigido por el célebre actor inglés Garrick, cuando se inició un creciente interés por la casa de Stratford. La casa natal de Shakespeare antecede en unos años a los primeros intentos, que datan de 1872, de dedicar la casa en la que Cervantes vivió en Valladolid a una función cultural. El proceso de identificación, reconocimiento y fundación de la “Sociedad: La Casa de Cervantes de Valladolid” (1875) fue un impulso promocionado por José Santa María de Hita y no dirigido ni condicionado por las autoridades en un primer momento. Jesús Urrea nos cuenta cómo incluso la lápida con la inscripción: “Aquí vivió Cervantes / Año de 1603”, fue erigida sin ceremonia alguna²³. De este primer intento privado por crear una institución cervantina, nos interesa, por sus connotaciones historicistas, el deseo de decorar la “Casa” como un escenario. Urrea rescata los textos que quedan



Fig. 5. Valladolid. Casa de Cervantes.

como únicos y primeros vestigios anticuaristas de un farmacéutico, Mariano Pérez Minguez, el Sommerand español, quien: “... ayudado por los propietarios, decoró la casa ‘con muebles y objetos antiguos, dándose a aquel histórico recinto todo el color posible de época’”²⁴. La decoración incluía “un lecho del siglo XVII”. La recreación de una pretendida cocina de época etc., confería a la casa “un ambiente que la imaginación completaba”²⁵. El origen de esta curiosa aventura museística es el deseo de imitar lo que ya se venía haciendo en otros países europeos. Urrea recoge un interesante dato de época al justificar que se cobraba la entrada “como se ha hecho y sigue practicándose dentro y fuera de España en muchos monumentos que guardan recuerdos de algún genio inmortal”²⁶.

La referencia parece hacerse eco de la casa natal de Shakespeare que a mediados del siglo XIX contaba con guías publicadas y descripciones de su interior. De esa guía, nos llama la atención que ya se hacían eco de la no autenticidad de los objetos expuestos: “In this lowly dwelling some antiquated lumber was formerly imposed upon the World as its original furniture at the period of Shakespeare, but to none of which the least authenticity belonged...; for it is well known that the furniture of this house has undergone more alterations than the building itself...”²⁷.

Los criterios para la elección de objetos dejan de estar basados en cualidades históricas o artísticas y pasan a depender de un tercer tipo de rol, tipo que Riegl clasifica como objetos identificados con “los signos visibles del tiempo y de la decrepitud”²⁸. Es decir, desde un primer momento es más importante la adecuada escenificación del espacio que la propia elección de objetos; elección carente, en muchos casos, de rigor historicista.

Tras unos años en los que siguió funcionando, poco a poco esta primitiva casa-museo cervantina fue siendo abandonada y se encontraba ya en un estado casi ruinoso cuando, en 1912, Vega Inclán se hace cargo de ella, con el

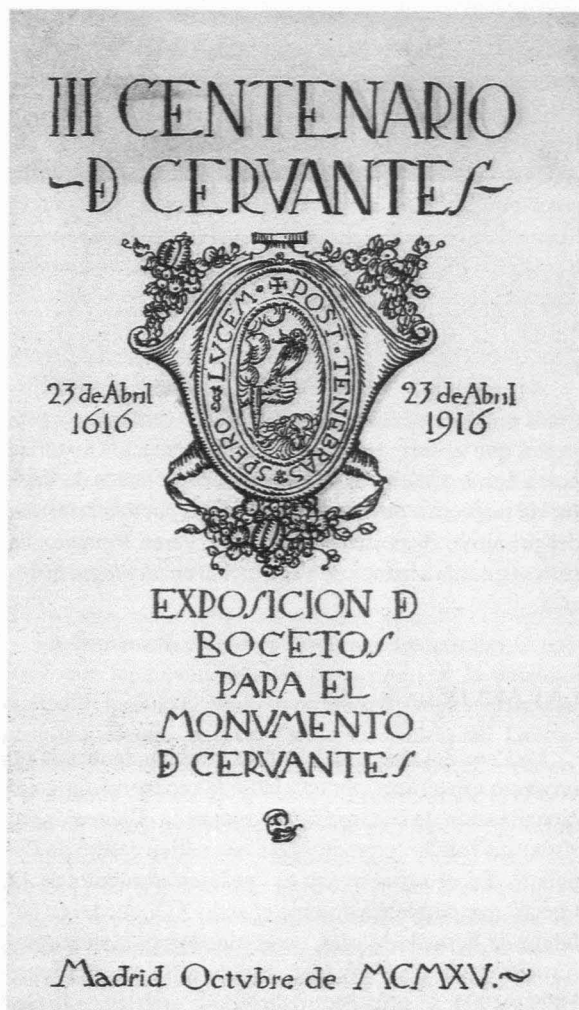


Fig. 6. III Centenario de Cervantes. Exposición de Bocetos para el Monumento de Cervantes. 1915.

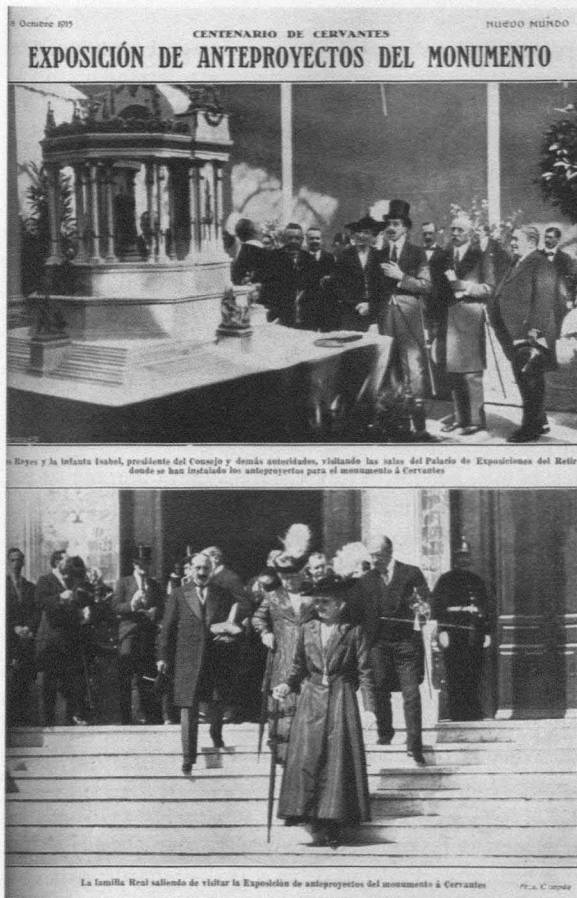


Fig. 7. Exposición de anteproyectos para el monumento a Cervantes. *Nuevo Mundo*, 8 de octubre de 1915.

patrocinio de la Hispanic Society de Nueva York y de Alfonso XIII. A partir de este momento la institucionalización del proyecto y el marco en el que se sitúa pierden el carácter anecdótico para pasar a formar parte de un plan global de recobrar y en cierto sentido, resucitar el pasado, en palabras de Vega Inclán el deseo por recuperar “monumentos de arte o vivientes recuerdos de nuestras gloriosas patrias”²⁹. El centenario de *El Quijote*, primero y el de Cervantes más tarde encuadran la reconstrucción y oficialización de la Casa de Cervantes (Fig. 5).

El centenario de *El Quijote* tuvo una mayor repercusión en el ámbito intelectual mientras que el de Cervantes la encontró en el ámbito institucional y político. Eric Storm se remonta a la pérdida del 98 y a unos artículos de Benito Pérez Galdós en *Vida Nueva*, “en los que afirmaba que tras la pérdida de las colonias *El Quijote* constituía el

principal objeto de orgullo nacional”³⁰. Mas adelante, es en *El Imparcial* donde se gesta la iniciativa de impulsar las celebraciones del centenario, apoyada por José Ortega Munilla y Jacinto Octavio Picón. Desde un plano académico fueron Juan Valera, con una conferencia para la Real Academia de la Lengua con asistencia del Rey Alfonso XIII, y Menéndez Pelayo y con su célebre discurso en la Universidad Central, los que marcaron el centenario. Storm analiza que, a pesar de las críticas inherentes de ambos discursos, “los católicos conservadores utilizaron el centenario sobre todo para señalar el lazo de unión indisoluble entre el pueblo español y la fe católica”³¹. De carácter distinto fueron los textos de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) y *La ruta de Don Quijote*, de Azorín: en ambos se entretienen muchas de las visiones y construcciones de la Generación del 98, en su aspecto más crítico y en la identificación entre el pueblo español y el personaje de Cervantes³².

Para el centenario de Cervantes, años más tarde, es el Monumento a Cervantes (Fig. 6) el que acapara la aten-

ción social y de la prensa, con la asistencia de los Reyes al palacio de Exposiciones del Retiro para ver los anteproyectos, como muestran estas imágenes de *Nuevo Mundo* (Fig. 7). Pronto la elección del jurado y el propio monumento son considerados como una “empresa verdaderamente nacional” para recordar “que hubo un pretérito en que la literatura castellana, como las castellanas armas, no tenía rival peligrosa”³³. El fallo del jurado no se alejaba de las pronósticos y fue el proyecto de Teodoro de Anasagasti y de Mateo Inurria el premiado con el primer premio, seguido por el de Rafael Martínez Zapatero y Lorenzo Coullaut Valera y, en tercer lugar, por el de Hernández Briz y Angel Ferrant³⁴.

Este profundo carácter oficial e institucional no aparece reservado en un primer momento a la Casa de Cervantes ya que, aunque el Rey visite las obras durante su estancia en Valladolid en 1915, esa visita aparece reflejada escasamente en la prensa³⁵. Es más, parece que el empeño de Vega Inclán y del propio mecenas del proyecto, Alfonso XIII, se enmarcan en otro contexto distinto: el de la Comisaría Regia de Turismo³⁶.

Enfrentado con la decoración y restauración de la Casa de Cervantes, Vega Inclán es consciente del peligro de realizar un pastiche. Así, afirma su “... decidido propósito de evitar restauraciones y disfraces que borran generalmente el carácter de nuestros mas preciados monumentos, y con la arraigada creencia y religioso respeto con que consideraba las modestas viviendas, ¿qué orientación ni que otro procedimiento debía y podía guiarme más que una absoluta austeridad?”³⁷. Vega Inclán se encuentra en esta disyuntiva entre crear un monumento atractivo para el público y el de respetar una determinada visión de austeridad para preservar una concepción espiritual de la obra de Cervantes, ya que: “Aun cuando siempre creímos que el mejor monumento es la el de la obra cultural misma que difunda esta Institución, las muchedumbres y los pueblos piden y necesitan monumentos tangibles...”³⁸. Este deseo de austeridad y limpieza contrasta con la posible decoración anterior de la que solo podemos imaginar su carácter, sin duda, trovador.

En este caso, Vega Inclán aboga por una experiencia casi mística del visitante, “dejando a los privilegiados que sepan sentir la más dramática de las emociones al contemplar las desnudas paredes y la disposición primitiva de aquellos sagrados aposentos, pero sí rodeándolos de elementos que deban perdurar y dar vida a aquel homenaje, cimentándolo principalmente sobre libros y lecturas en dos bibliotecas...”³⁹. De este modo, el 23 de abril quedo inaugurada la Biblioteca Popular Cervantina.

Pero no debemos olvidar que el deseo de la Junta es el de motivar en el visitante de la casa-museo una determinada imagen simbólica de España. Vega Inclán es consciente de ello: el “pensamiento predominante para la realización de esta obra” es el “tan honroso como arduo era

el problema de habilitar estas modestísimas mansiones con la dignidad, decoro y respeto con que deben contemplarse por las muchedumbres que por ellas desfilen, para rendir un homenaje a Cervantes, al habla castellana y a España, en fin”⁴⁰. La presencia de Lepanto es requerida en esta perfecta simbiosis de los castellano y de lo católico con la que el nacionalismo contemporáneo estaba reutilizando la figura de Cervantes: “Allí solo cabe alguna reliquia de Lepanto y un libro ante el cual la humanidad acuda con su admiración y su homenaje”⁴¹. Este recuerdo lepentino se materializa con la compra de *Batalla de Lepanto*.

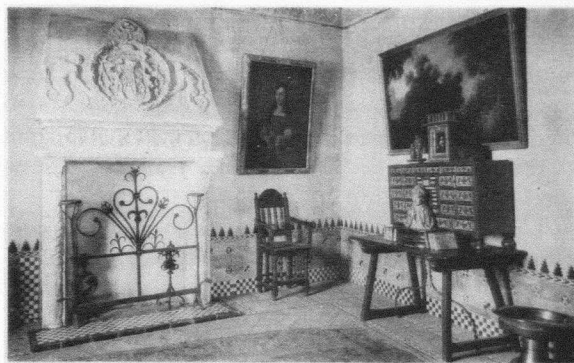
A pesar de que Vega Inclán había hecho acopio de distintos muebles y objetos para decorar la casa museo, ésta parece que se encontraba lejos de una recreación histórica por, a nuestro juicio, el propio deseo y las dudas de Vega Inclán respecto a otro tipo de museo. La *poética histórica* del primitivo dispositivo ideado por Pérez Minguez ha sido sustituida a manos de Vega Inclán en *ideología histórica*.

LA CASA DEL GRECO

La Casa del Greco se enmarca también dentro de un proyecto específico: por una lado, la recuperación y nacionalización de El Greco⁴² y por otro, la concreción turística de Toledo como destino casi exótico dentro de España⁴³. En el primer caso el “redescubrimiento de El Greco” que comienza durante el siglo XIX queda, en palabras de Fernando Marías, determinado por la monografía de Cossío de 1908. Esta monografía, escrita entre 1899 y 1904, se sitúa dentro de toda la estética de la Generación de 1898⁴⁴. En esta lectura del Greco, que subraya la relación “entre El Greco y la religiosidad popular castellana”⁴⁵ de la época, influye el pensamiento institucionalista.

Es la versión de Cossío, que la Comisaría Regia adopta encargándole –no pudiendo ser de otro modo– el volumen *El Greco*, que se publica con el número 10 de la colección *El Arte de España*. Esta edición en inglés y en francés es la carta de presentación para el turista no sólo local, sino extranjero, provocando una imagen y construcción predeterminada.

No obstante, esta visión se oficializa con la Exposición de Cuadros del Greco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inaugurada por el Rey el día 10 de mayo de 1909 (Fig. 3). La Exposición sirve como aperitivo para la propia Casa Museo del Greco, que Vega Inclán había adquirido previamente y que había cedido al Estado (Sesión 31 de octubre de 1907). Fueron diecinueve los lienzos expuestos y ya la prensa mostraba, junto a las imágenes del Rey, fotografías de la futura Casa Museo. El proyecto no podía ser calificado sino de “patriótico”⁴⁶.



TOLEDO: CASA DEL GRECO, CHIMENEA DEL RENACIMIENTO Fotografía de Hauser y Menet-Madrid

COMISARÍA REGIA DEL TURISMO Y CULTURA POPULAR

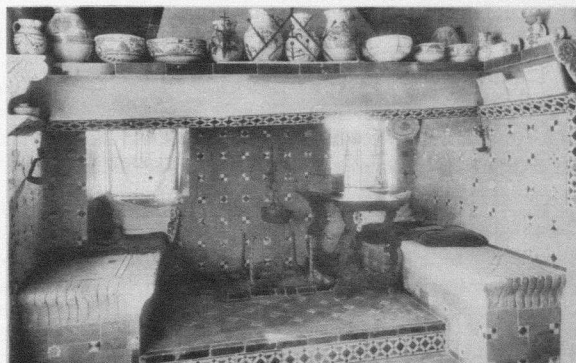
Reparto gratuito en la oficina de la Comisaría, Sacramento s. Madrid-Museo del Greco, Toledo-Biblioteca Cervantina, Valladolid-Castilla del Turismo, Cádiz-Hospederías de Santa Cruz, Sevilla, y en todas las Delegaciones

Fig. 8. Comisaría Regia de Turismo. Toledo. Casa del Greco: chimenea.

La “salvación de más de cuarenta lienzos del Greco (sic), que fatalmente estaban pereciendo en la imperial ciudad”⁴⁷ ha sido el objetivo primero de Vega Inclán, que propone además la creación de un Museo del Greco. Museo dedicado al pintor o convertido en “... Museo Castellano... donde se conozca y estudie, desde el Greco hasta D. Vicente López, y donde se exhiba con todos los elementos, condiciones y ambiente que deben tener los museos para lograr la mas intensa y refinada contemplación”⁴⁸. El canon oficial quedaba así definido: de El Greco a Vicente López. Canon marcado por un profundo casticismo del pintor cretense que el propio Vega Inclán subrayaba citando a Cossío:

“La adusta y agria Castilla fue para él benigna, porque lo hizo libre. Solitario en ella, olvida reglas y abandona maestros, se acoge así propio, intima con el espíritu y la naturaleza regionales, derramase en ellos libremente, a la vez que se deja penetrar por los mismos; se apodera, al fin, del genio de la tierra y del alma española...”⁴⁹.

La Casa Museo, restaurada por el arquitecto Eladio Laredo, debería ser visitada conjuntamente con la Sinagoga del Tránsito (Fig. 2), también adquirida por Vega Inclán. Se creará así un nuevo dispositivo turístico en el que una nueva construcción de Toledo quedaba predeterminada. Desde entonces son dos los hitos que caracterizan y exotizan a la Ciudad Imperial: por un lado El Greco y por otro, el carácter multicultural de sus sinagogas y posteriormente de la Mezquita del Cristo de la Luz. De este modo, Toledo se convierte en la “Ciudad de las tres culturas”. Las visitas del Rey en 1913, 1914 y 1915 quedan recogidas en un álbum con imágenes del Monarca a la Casa del Greco⁵⁰. Son estas vistas una manera tanto de reforzar la identidad nacional –viajes que habían comenzado cuando Maura fue nombrado primer ministro en 1903 y



TOLEDO: CASA DEL GRECO, COCINA

Fotografía de Hauser y Menet-Madrid

COMISARÍA REGIA DEL TURISMO Y CULTURA POPULAR

Reparto gratuito en la oficina de la Comisaría, Sacramento s. Madrid-Museo del Greco, Toledo-Biblioteca Cervantina, Valladolid-Castilla del Turismo, Cádiz-Hospederías de Santa Cruz, Sevilla, y en todas las Delegaciones de la Comisaría Regia y Asociaciones de Turismo de España.

Fig. 9. Comisaría Regia de Turismo. Toledo. Casa del Greco:cocina.

viajó por el país con Alfonso XIII⁵¹— como de promoción turística⁵². La visita a la Casa del Greco es ya una referencia obligada en 1914, cuando M.^a del Pilar Baviera y Borbón recorre España, quedando así conservada en su álbum privado⁵³.

Esta extraña conjunción entre Casa Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito aparece, subyacentemente, en la guía escrita por Rafael Doménech. La guía comienza con una inefable descripción del personaje que construyó la Sinagoga del Tránsito (1336-1357) y, según creía la tradición, también la casa sobre la que se sitúa la Casa Museo del Greco: Samuel ha Leví. La descripción, teñida por un ignominioso antisemitismo, culpa al Tesorero Real de Pedro I y a los judíos en general de “la opresión que éstos ejercieron sobre el pueblo de Castilla”⁵⁴. Tras el prendimiento y la caída de Leví, el autor refuerza el mito del oro, la alquimia y la hechicería practicados por el banquero hebreo en los sótanos.

La siempre problemática presencia y expulsión de los judíos en la Península queda por un lado desactivada y, por otro alentada. Así, la Comisaría Regia de Turismo anuncia la “Consolidación, conservación y exhibición de la *ex Sinagoga* del Tránsito” (subrayado mío) en el año 1912, junto a la creación allí de una Biblioteca para facilitar los estudios hebraicos, en 1913. Pero, simultáneamente, edita el panfleto que acabamos de ver con diatribas antisemitas; librito traducido, escrito por lo tanto para ser leído por turistas extranjeros. Asimismo no debemos confundir el propósito de las visitas a la “*ex Sinagoga*” ya que ésta, vacía de contenido, de historia, queda transformada en un mero artefacto cultural⁵⁵. El Tránsito, incluso hoy en día como Museo Sefardí, ya nunca será una sinagoga. La presencia de los judíos en España es, por lo tanto, historia y refleja la mentalidad contemporánea que transfor-

ma en vestigios del pasado los monumentos de origen hebreo⁵⁶.

La intención de la guía *La casa del Greco* es ofrecer un marco no solo turístico, sino casi espiritual de la visita a Toledo. De este modo se recomienda al viajero visitar primero *El entierro del Conde de Orgaz* en la cercana Iglesia de Santo Tomé: "... maravilla de nuestro arte, que tan prodigiosamente encierra muchos aspectos del alma española y toda la del Greco"⁵⁷. Esta misma idea aparecía en el volumen de Cossío para la Comisaría, al afirmar que la pintura "... es la obra más significativa y de mayor alcance del Greco, así como la página más substancial y penetrante de la pintura española"⁵⁸. Este paseo turístico se transforma en un camino metafórico en la prosa de Rafael Doménech, ya que: "Vuestro espíritu fuertemente impresionado por la visión del Entierro del Conde de Orgaz y el paisaje severo del Tajo y los cigarrales, va interrogando aquellas reliquias del pasado, con el deseo de que os cuenten las historias que presenciaron y las leyendas que oyeron recitar a los moradores de la imperial ciudad"⁵⁹. Resucitar el pasado constituye el fin último de esta visita.

El interior de la reconstruida Casa Museo es similar al de la Casa de Cervantes, teniendo un especial énfasis su carácter castellano y austero, mezclando objetos y subrayando la condición hispana del espacio (Fig. 8). Los objetos siguiendo la idea de Riegl, captan el estado de decrepitud y proporcionan al espectador un carácter de recreación de la historia. De estas fotografías de época nos llama especialmente la atención la cocina (Fig. 9), muy similar a la actual de Valladolid. En ambas, como en el comedor de esta última, la influencia pictórica ha subvertido el orden natural y es ahora la pintura la que contamina los dispositivos visuales, influyendo en la escenificación naturalista de mesas y cocinas que parecen más bodegones españoles del XVII que verdaderas casas. La descripción

de estas estancias es escueta en la descripción de la guía: "... son como pequeñas salas de un Museo; hay en ellas muebles antiguos, ejemplares de nuestra imaginería y cuadros del Greco, Valdés Leal..."⁶⁰. En la Casa Museo del Greco se incorpora también una Capilla y un jardín con tinajas, rejas del Renacimiento y azulejos árabes construyendo un *bric à brac* de nuestro pasado.

La idea de revivir el pasado como objetivo último de este espacio queda magistralmente expresado por el propio autor:

- "Yo te deseo lector, que el espíritu del pasado reviva en tu corazón y recite en los oídos de tu alma hechos de nuestras grandezas y leyendas poéticas de nuestro pueblo.
- En el camino accidentado y tal vez prosaico de tu vida, te detendrás un momento en la morada del Greco para soñar. Todo es vivir, porque 'la vida está tejida con los mismos hilos de nuestros ensueños'"⁶¹.

Quedan así fijados los propósitos de la Comisaría Regia de Turismo y del propio Vega Inclán: resucitar el pasado a partir de unos dispositivos preformativos-turísticos que construyen una determinada idea de Nación. La identidad española en un momento de auge nacionalista, no solo periférico, sino también dentro del propio Estado, se articula con la utilización de estos "héroes del pasado", que son esgrimidos por parte del Gobierno creando una verdadera ideología histórica. Para hacerlo, el turismo se convierte en un arma enormemente eficaz al resultar un elemento aparentemente inocuo. "Resucitar el pasado", o mejor "un determinado pasado", es la ideología que se cuela en estas supuestas inofensivas casas-museo, que se apropian de –y distorsionan– la obra artística de Cervantes y del Greco.

NOTAS

¹ Este artículo ha sido posible gracias a una ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia, Plan Nacional de Investigación Científica y Desarrollo e Innovación Tecnológica, Proyecto de Investigación "Lo español" como mascarada. *Cultura visual, turismo y construcción de la identidad cultural desde el 98 hasta el "boom" de los 60 del siglo XX*, HUM2005-04403/ARTE.

Una primera versión de algunas de estas ideas fue presentada y discutida en el *Workshop /Lo Español como Mascarada*, en la Universidad Complutense de Madrid (noviembre, 2006). Desde aquí agradezco a los profesores Christopher Pinney (UCL) y Annie Coombes (Birckbeck College) sus comentarios y contribuciones. Y, cómo no, a mis compañeras del grupo de investigación Jordana Mendelshon, Miriam Basilio y sobre todo a su directora, Estrella de Diego, por su ayuda y constantes aportaciones en el desarrollo de esta investigación.

² John URRY, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in contemporary Societies*, London, 1990.

³ Paul FUSSELL, *The Norton Book of Travel*, New York, 1987.

⁴ ROSA CAL, "La propaganda del turismo en España, primeras organizaciones", *Historia y Comunicación Social*, n.º 2, pp. 125-133, Servicio de publicaciones U.C.M., 1997.

⁵ James BUZARD, *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways of Culture 1800-1918*, Oxford, 1993.

⁶ MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN, *Turismo en España*, Madrid-Barcelona, Comisaría Regia de Turismo, 1927, p. 17.

⁷ Véase VEGA INCLÁN, 1927:

- "Consolidación, conservación y exhibición de la ex Sinagoga del Tránsito". Toledo, 1912.

- Descubrimiento, consolidación y ornato del Patio de Yeso en el Alcázar de Sevilla, 1914.
- Traslado de la Puerta de Marchena y su instalación en los jardines nuevos de los Reales Alcázares de Sevilla, 1915.
- Urbanización y apertura de una nueva calle en la Judería de Sevilla. Barrio de Santa Cruz, 1916.
- Exploraciones en el patio de la Iglesia del Salvador Sevilla (descubrimiento capiteles romanos y visigóticos), 1917.
- Habilitación provisional y saneamiento de la ruinoso techumbre del Monasterio de Leire. Octubre, 1922.
- Traslado e instalación en los jardines de Valladolid del Arco de ingreso del Convento de la Armadilla (Cogeces del Monte). 1925.
- Consolidación de una parcela en las ruinas de los Palacios de Villena, en Toledo, y construcción de una capilla absidal para emplazar y exhibir un magnífico artesonado mudéjar. 1924-1925.
- Auxilio para la reparación de la techumbre de la Iglesia de la Magdalena Valladolid y reparación de una Cruz gótica de Conjuero en la Placeta de la Parroquia de Santiago. 1925.
- Adquisición, traslado y colocación en el Parador de Navarredonda (Gredos) de dos portadas de sillería de los siglos XV y XVI”.
- 8 Dejamos aparte la Casa Museo de Lope de Vega en Madrid al depender de la Real Academia de la Lengua y pertenecer a otro momento histórico e ideológico radicalmente distinto. El 13 de junio de 1931 se forma el Patronato de la Fundación y el 15 de junio de 1932 recibe la Academia el edificio madrileño. Las obras dirigidas por el arquitecto Pedro Muguruza se terminan en octubre de 1935.
Veáse: R. MENÉNDEZ PIDAL, “El Hogar de Lope de Vega” y P. MUGURUZA, Julio CAVESTANY y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Noticia sobre la Reconstrucción de la Casa de Lope de Vega” en Centro de Estudios Históricos Fichero de Arte Antiguo, *La Casa de Lope de Vega*, Madrid, 1935.
- 9 Stephen BANN, *The Clothing of Clio. A study on the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge & New York, 1984, p. 130.
- 10 Veáse Comisaría Regia, *Noticias...*, 1919.
- 11 BANN, 1984, pp. 101-102.
- 12 BANN, 1984, p. 138.
- 13 Richard SCHECHNER, *Performance Theory*, London and New York, Routledge, 2003, p. 174.
- 14 Judith ADLER, “Travel as Performed Art”, *The American Journal of Sociology*, vol. 94, n.º 6 (mayo, 1989), pp. 1366-1391.
- 15 Veáse entre otros: Jessica F. DONNELLY (ed.), *Interpreting Historic House Museums*. Oxford, 2002. David HERBERT, *Heritage, Tourism and Society*. New York & London, 1995. R. PRENTICE, *Tourism and Heritage Attractions*, London, 1993.
- 16 Aunque ree laborado en *The Clothing of Clio* como capítulo 4.º, el tema apareció por vez primera en: Stephen BANN, “Historical Text and Historical Object: The Poetics of the Musée de Cluny”, *History and Theory*, vol. 17, n.º 3 (octubre, 1978), pp. 251-266.
- 17 BANN, 1984, p. 79.
- 18 BANN, 1990, p. 134.
- 19 BANN, 1978, p. 264.
- 20 Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge & London, 1991, 112-113. Id. ‘Géricault, the Panorama and the Sites of Reality in the Early Nineteenth Century’, *Grey Room*, 9 (2002): 5-25.
- 21 BANN, 1984, p. 57, 62.
- 22 En palabras de MacCannell un “stage three”, es decir un espacio creado por y para la mirada del turista –“front region- que le proporciona la sensación de visitar lo oculto –“back region”- lo genuino en un deseo de escenificar la autenticidad. Véase: Dean MACCANNELL, *The Tourist*, New York, 1976, p. 91 et al.
- 23 Para una exhaustiva historia de la Casa de Cervantes vease: Jesús URREA, *Museo Casa de Cervantes*, Valladolid, 2005, p. 33 et al.
- 24 URREA, 2005, pp. 45-46.
- 25 URREA, 2005, pp. 46 y 50.
- 26 *Ibidem*.
- 27 R. B. WHELER, *An Historical Account of the Birth-Place of Shakespeare*, Stratford, 1863, p. 18.
- 28 BANN, 1990, p. 131.
- 29 MARQUES DE VEGA INCLÁN, *La casa de Cervantes*. Valladolid, 1918, p. 10.
- 30 Eric STORM, *La Perspectiva del Progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*, Madrid, 2001, p. 291. Véase también: Eric STROM, “El tercer centenario del Don Quijote en 1905 y el nacionalismo español”, *Hispania*, LVII/2, (1998), pp. 625-654.
- 31 STORM, 2001, p. 297.
- 32 BANN, 2001, p. 299 et al.
- 33 “El monumento a Cervantes. Los anteproyectos”, *Nuevo Mundo*, 15 de octubre, 1915, s.p.
- 34 Don Antonio, el inglés, “El monumento a Cervantes. El fallo del jurado”, *Nuevo Mundo*, 22 octubre, 1915.
- 35 URREA, 2005, p. 63.
- 36 Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística, “Casa de Cervantes en Valladolid. Noticia de se adquisición y obras ejecutadas desde enero de 1913 a octubre de 1915”. Biblioteca Real. Caj. Foll. 319 (15).
- 37 VEGA INCLÁN, 1918, pp. 13-14.
- 38 Vega Inclán, 1918, p. 17.
- 39 *Op. cit.*, p.14.
- 40 VEGA INCLÁN, 1918, p. 13.
- 41 *Op. cit.*, p. 15.
- 42 Veáse: Jonathan BORWN, “El Greco, the Man and the Myths” en *El Greco of Toledo*, Boston, 1982, pp.15-32.
- 43 La construcción de Toledo como destino turístico será presentada en comunicación en el Workshop *Lo español como Mascarada*, U.C.M., septiembre 2007 “A View of Toledo by El Greco. Toledo y sus representaciones turísticas en el exterior”.
- 44 Fernando MARIAS, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 1997, pp. 11-21.
- 45 MARIAS, 1997, p. 16
- 46 “La Casa y el Museo del Greco”. *Nuevo Mundo*, 13 de mayo, 1909.
- 47 MARQUÉS DE VEGA INCLÁN, *Catalogo de la Exposición de Cuadros del Greco*, Madrid, 1909 (p.sn).
- 48 *Ibidem*.
- 49 *Ibidem*.

- ⁵⁰ Biblioteca Real, FO. 101193971.
- ⁵¹ Eric STORM, "The Problems of the Spanish Nation-building Process around 1900", *National Identities*, vol. 6, n.º 2, (2004), p.150.
- ⁵² Véase: Carlos REYERO, "El turista ante el arte. Caracterización de un tipo moderno", *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas, 2006, vol.II, p. 27
- ⁵³ M.ª del Pilar BAVIERA Y BORBÓN, *Reisse nach Spanien*, April-Mai 1914. (Biblioteca Real, Fot 925.)
- ⁵⁴ Rafael DOMÉNECH, *La Casa del Greco*, Barcelona, 1913, p. 7.
- ⁵⁵ Esta idea de "vaciar de historia" ha sido formulada por Stephen Bann en relación a los monasterios franceses tras la Revolución Francesa. Véase: Stephen BANN, *Romanticism and the Rise of History*, New York, 1995, p. 110.
- ⁵⁶ Esta misma idea se desprende del panfleto *Conference on the Restoration of Continental Jewish Museums, Libraries and Archives*, Londres, 1943. La Conferencia alude, en plena Segunda Guerra Mundial, a la idea pseudo-científica de los Nazis de crear el Museo Judío en Berlín; museo que pretendían de una raza extinta.
- ⁵⁷ DOMÉNECH, 1913, p. 11.
- ⁵⁸ COSSÍO, p. 9.
- ⁵⁹ DOMÉNECH, 1913, p. 11.
- ⁶⁰ DOMÉNECH, 1913, p.12.
- ⁶¹ *Ibidem*.