

Conversaciones...

Conversaciones...

ISSN: 2594-0813

ISSN: 2395-9479

conversaciones@inah.gob.mx

Instituto Nacional de Antropología e Historia

México

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, ASCENSIÓN

¿Retorno a Viollet? Otra vuelta de tuerca a los criterios de la restauración monumental: la recuperación de los interiores históricos de la arquitectura del siglo XIX

Conversaciones..., núm. 3, 2017, julio, pp. 193-218

Instituto Nacional de Antropología e Historia

México

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en portal.amelica.org



ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ



ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Doctora en historia del arte, especialista en arquitectura contemporánea y teoría e historia de la restauración monumental. Entre sus principales líneas de investigación, destaca la teoría e historia de la restauración monumental en España en el siglo XX. Ha desarrollado una larga trayectoria docente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, del que es profesora titular desde el año 2000.

Portada interior: DORMITORIO DE TERESA AMATLLER. Detalle.
Archivo de la Fundación Amatller de Arte Hispánico. *Imagen: Fundación Montemadrid.*

¿Retorno a Viollet?

Otra vuelta de tuerca a los criterios de la restauración monumental: la recuperación de los interiores históricos de la arquitectura del siglo XIX

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Resumen

La intervención en la arquitectura del siglo XIX plantea un reto a la disciplina de la conservación del patrimonio cultural. Si para el resto de la arquitectura histórica el respeto a la pátina y a la autenticidad material del monumento resulta un dogma casi inapelable (al menos para un sector apreciable de profesionales y de escuelas), en el caso de los interiores históricos decimonónicos, sean éstos de corte ecléctico o modernistas (Art Nouveau), la tendencia dominante en los últimos años ha sido recuperar el esplendor original del edificio. Las brillantes y excepcionales restauraciones de relevantes edificios como el Rijksmuseum de Ámsterdam o la Casa Amatller de Barcelona apuntan en este sentido, ofreciendo materia de reflexión y debate a nuestra disciplina, en tanto que plantean un desafío a los ¿rígidos o estrechos? límites convencionales de la disciplina.

Palabras clave: Interiores históricos, modernismo, siglo XIX, Ámsterdam, Rijksmuseum, Cuypers, Barcelona, Casa Amatller, Josep Puig i Cadafalch.

Abstract

Intervention in 19th century architecture poses a challenge for the discipline of conservation and cultural heritage. While for the rest of historic architecture, the respect for its patina and for the material authenticity of the monument is almost an unappealable dogma (at least for a large sector of schools and professionals); in the case of historical-historicist interiors from the 19th century, whether these are eclectic or modernist (Art Nouveau), the dominant trend in the last years has been to recover the original splendour of the building. The brilliant and exceptional conservation projects of buildings such as the Rijksmuseum in Amsterdam or Casa Amatller in Barcelona point in that direction, offering food for thought and debate in our discipline, while they also pose a challenge to the conventional "rigid or narrow"? limits of the discipline.

Keywords: Historic interiors, Art Nouveau, 19th century, Amsterdam, Rijksmuseum, Cuypers, Barcelona, Casa Amatller, Josep Puig i Cadafalch.

La restauración en estilo¹, una constante en la historia de la intervención monumental

Cada cierto tiempo aparece una restauración que marca un hito en una década. Sin duda, la intervención en el *Rijksmuseum* de Ámsterdam, inaugurada en 2013, puede considerarse dentro de esta categoría por diversos motivos. La envergadura arquitectónica, artística, urbana y constructiva del proyecto, el valor de las obras maestras en él expuestas, su condición de símbolo nacional y, a su vez, de monumento clave para la arquitectura decimonónica holandesa, junto con los criterios de restauración planteados en la última intervención

¹ Este término, que procede del francés *restauration stylistique*, alude a una teoría de la restauración arquitectónica formulada en Francia en el siglo XIX, cuyo principal representante fue precisamente Viollet-le-Duc, que concibe la restauración como la reintegración de la unidad del estilo primitivo u original del monumento a través del conocimiento de la historia del arte (Rivera, 2008, 132-143).

dirigida por los arquitectos españoles Cruz y Ortiz, hacen de este caso un singular y relevante ejemplo de una de las tendencias que ha cobrado nuevo vigor en el panorama actual: la vuelta al estado constructivo inicial de los edificios, un aspecto que fue crucial en la restauración en estilo vinculada a Viollet-le-Duc y la escuela francesa del siglo XIX, y por extensión a toda Europa. Resulta obvio recordar que son muchas las diferencias entre aquel momento y el presente como para que podamos considerar que se trata de una traslación literal de los criterios, puesto que ni el contexto ni las herramientas de trabajo (mucho más desarrolladas en la actualidad) son las mismas, pero existen algunas coincidencias, sobre todo la búsqueda del estado original del monumento, también la moderna creencia sostenida por Viollet de que la restauración era una disciplina científica que tenía un método de trabajo que permitía conseguir el estado ideal del edificio², que permiten establecer este paralelismo entre ciertas restauraciones del siglo XIX y algunas del XXI.

Al respecto cabe plantearse muchas preguntas: la primera es si efectivamente la restauración en estilo desapareció en algún momento o, mejor, si es preciso matizar que nunca se fue. Si desplegamos una mirada atenta a la historia de la restauración monumental en Europa, creo que podemos llegar a concluir que nunca desapareció del todo, a pesar de las numerosas críticas experimentadas sobre todo por los excesos que conllevó la obstinada búsqueda del estado inicial de los edificios, que comprometieron la conservación de las fases históricas posteriores.

En el caso español, el retorno al edificio original ha sido objetivo recurrente en numerosas restauraciones realizadas incluso en los períodos en los que prevaleció una actitud más conservadora y menos intervencionista de la restauración, en especial durante la II República (1931-1936), período coincidente con una modernización de la disciplina en nuestro país (García, 2008; 2011). Este hecho vino propiciado, en nuestra opinión, por la tremenda fuerza que el historicismo y el eclecticismo tuvieron en la arquitectura española, puesto que tras la aparición del racionalismo y del movimiento moderno, pervivieron transformados en una arquitectura regional que seguía buscando la identidad española en las características locales que nos individualizaban frente a la homogeneizadora arquitectura internacional del Movimiento Moderno (Hernández, 2014). La pervivencia del neomodérn en algunos lugares de España como Aragón o la misma capital española, Madrid, ilustra de manera clara y reveladora este fenómeno (Biel y Hernández, 2005).

Por otro lado, la imponente tarea de reconstrucción de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945, condujo a restauraciones que sobrepasaron los límites de la prudencia sostenida desde los años 30 del siglo pasado, pero que eran necesarias debido a las heridas causadas por la guerra. Curar estos daños suponía reconstruir los edificios y las ciudades como si no hubiera pasado nada, como si la guerra no hubiera existido (García, *et al.*, 2010), lo que condujo lógicamente a la vuelta a una restauración estilística más próxima a Viollet que a la *Carta de Atenas*.

² Sobre esta cuestión el historiador del arte Ignacio González Varas manifiesta que para Viollet-le-Duc: “la restauración se apoyaba sobre investigaciones históricas y arqueológicas, elaboradas desde el método analítico, coordinando los datos extraídos de las observaciones y comparaciones entre las obras de arte bajo determinadas leyes de evolución de los estilos. El optimismo positivista demostrado por Eugène Viollet-le-Duc al afirmar que la restauración era una disciplina dotada de estatuto científico sólo a partir de su época, se soportaba en esta consideración positivista de la Historia del Arte: si la restauración, como afirmaba Viollet-le-Duc, tenía como objetivo “recuperar un estado completo” de un edificio, esta tarea se consideraba perfectamente factible en su época, en cuanto la arquitectura se convierte en un objeto de estudio científico, al igual que los objetos de otras ciencias; los elementos perdidos o deteriorados se podían recuperar y deducir por medio de un razonamiento científico. Debe reconocerse a Eugène E. Viollet-le-Duc el mérito de haber enunciado por primera vez y con gran claridad los nudos problemáticos de la restauración monumental” (González, 2001: 66).

Centrándonos en el presente, la reciente intervención en el *Rijksmuseum* debe, asimismo, ponerse a la altura de obras similares como la restauración del *Neues Museum* en Berlín dirigida por el arquitecto inglés David Chipperfield (Hernández, 2013). Ambas se centran en dos significativos y valiosos museos del siglo XIX, con una fuerte proyección simbólica y urbanística en sus ciudades, muy transformados tanto por el uso como por la historia, cuya recuperación se enmarca en proyectos culturales de primer orden y de relevancia nacional, que buscan situar a Ámsterdam y Berlín en la cabeza del panorama museístico internacional. En los dos casos, frente a la, a menudo aparatosa y vacía, arquitectura museística de moda, el valor histórico y arquitectónico ligado a esos edificios hace de ellos un reclamo de primer orden en la construcción de la identidad cultural de las dos ciudades.

Sin embargo, precisamente desde el punto de vista de los criterios de restauración, la actitud ante la arquitectura y la historia de estos edificios ha sido bien distinta por parte de los equipos que han trabajado en su recuperación. Ambos podrían considerarse, por tanto, como antagonistas de las dos actitudes planteadas en la restauración ya en el siglo XIX: la vuelta al original defendida por Viollet y la mínima intervención de la escuela heredera de Ruskin.

Proponemos esta clave de interpretación a riesgo de poder ser considerada como una visión simplista, pero no se trata de esto ni mucho menos, puesto que ambos proyectos tienen muchos matices y comparten el objetivo común de recuperar edificios que no estaban en uso (el *Neues Museum*) o funcionaban de manera incorrecta para los parámetros de la museología del siglo XXI (el *Rijksmuseum*). Funcionalismo y modernización han sido las claves para actualizar ambas construcciones, lo que requería sin duda añadir piezas de diseño contemporáneo en ellas, tal y como se ha hecho en los dos casos. Sin embargo, la actitud ante los revestimientos interiores, ante las lagunas de decoración producidas por la destrucción del museo alemán en la segunda guerra mundial, y por los cambios de gusto y modas en la museografía del siglo XX en el caso del museo holandés, han sido radicalmente divergentes. Mientras en Berlín se evitó la mímesis, el proyecto del *Rijksmuseum* busca de manera premeditada y consciente devolver el edificio, en su parte más valiosa y significativa, la planta principal (*Gallery of Honour*) donde se muestra la Ronda de Noche de Rembrandt, quizás la pintura holandesa más conocida y famosa de toda la historia de este país, al estado original diseñado por el arquitecto Pierre Cuypers.

Este regreso a Cuypers, magnífico desde el punto de calidad de los acabados y de recuperación de los espacios originales del edificio del siglo XIX, impacta por su belleza en el espectador, pero provoca a la vez numerosas preguntas al historiador. Es en esta perspectiva de análisis en la que me sitúo personalmente: de la fascinación como visitante a la duda como historiadora respecto a la vigencia y validez de criterios que entran en confrontación directa con los argumentos esgrimidos durante décadas en el ámbito científico de la conservación del patrimonio cultural, donde se ha defendido (podría decirse que casi a capa y espada) el respeto a la autenticidad material e histórica de los materiales.

La recuperación de los interiores históricos, un reto para la teoría de la restauración del siglo XXI

Un interior histórico se ha definido como “aquel en el que el espacio conserva un tanto por ciento elevado de reminiscencias del pasado y, principalmente, en aquellos casos donde se establece una relación temporal y espacial estrecha entre continente y contenido”, con un elevado valor social, cultural, antropológico y patrimonial (Piera, 2016: 17).

“Un interior histórico puede ser todavía un espacio vivido” sostiene Mónica Piera Miquel, Presidenta de la *Associació per a l'Estudi del Moble* (Piera, 2016: 8). Sin duda alguna es así, de hecho estos espacios –continúa Piera– “son una parte relevante del patrimonio y

un recurso útil y gratificante para transmitir cultura. Entrar en un interior del pasado nos transporta directamente a una época y nos permite sumergirnos, por ejemplo, en la parte más íntima de un personaje” (Piera, 2016: 8). La razón estriba en que estos interiores son “reflejo de las circunstancias y la época de las personas que lo habitan, un testimonio de la estética y sociología de este período. Es [son] por tanto un fiel reflejo del individuo y de su tiempo. De ahí, el indiscutible valor de los interiores históricos” (Piera, 2016: 40).

Muchos de estos espacios fueron viviendas, talleres y estudios de artistas. Otros, como en el caso del *Rijksmuseum*, conservan el uso original, si bien han podido experimentar numerosas y a menudo radicales transformaciones. El problema es cómo abordar la conservación de estos espacios sin falsearlos, pero al mismo tiempo sin comprometer su sensación de vida. La paradoja es que conservarlos y abrirlos al público (en el caso de viviendas y otros espacios privados), musealizarlos en suma, supone congelar su historia en un momento dado que es el que se privilegia en la visita, construyendo en torno al mismo un discurso narrativo. Y a veces “La elección de un discurso o de un momento histórico determinado obliga a recuperar, pero también a crear, incluso de la nada, el interior de época deseado” (Piera, 2016: 20).

La musealización lleva a la restauración y, como reconocía recientemente Pilar Vélez, la Directora del *Museu del Disseny* de Barcelona, esta última disciplina ha experimentado grandes cambios a lo largo de las últimas décadas, en especial movidos por la búsqueda de la autenticidad, tanto para la arquitectura como para los bienes muebles, y por el respeto a su historia. Sin embargo —continúa la historiadora del arte—, no es fácil ni conveniente establecer reglas universales, y ciertas intervenciones y añadidos “planteados con criterios y ejecutados con rigor y medida, pueden contribuir a explicar mucho mejor un conjunto, un interior, a permitir captar su ambiente, su atmósfera” (Piera, 2016: 6).

La defensa del caso por caso y la necesidad de recuperar el valor ambiental de los espacios interiores, siempre tan importantes en la arquitectura histórica, pero especialmente relevantes en el caso del siglo XIX, en el que el avance de las industrias artísticas se puso al servicio de la arquitectura para materializar el desarrollo social y el progreso material de la época, puede conducir a la adopción de criterios miméticos en la restauración que entran en confrontación con los que guían la intervención en los exteriores de dichos edificios o en la restauración de otros edificios históricos.

Lo curioso es que la arquitectura histórica siempre ha tenido espacios interiores que deben ser preservados, pero éstos han cambiado y se han transformado en gran medida con el paso del tiempo. Sin embargo, la proximidad cronológica de los interiores de la arquitectura decimonónica, que incluye la facilidad de acceso a numerosa documentación sobre el estado original de estos espacios, junto con los valores culturales y simbólicos a ellos asociados, ha conducido a individualizarlos como un grupo específico dentro de los bienes que integran el patrimonio, que parece reclamar para sí criterios específicos de intervención. Algo similar a lo que sucede con la arquitectura del siglo XX (Salvo, 2016).

A juzgar por algunas de las restauraciones realizadas en España en los últimos años, parece que el valor didáctico y experiencial (en tanto que estos espacios provocan una experiencia cultural en el espectador), pesa por encima de otros aspectos, y conduce a la asunción de criterios de intervención, metodológicamente impecables, pero visualmente quizás ilusionistas, puesto que en las intervenciones se habla de *recreación de la atmósfera de la*

época, contextualización, interpretación, conceptos que parecen evitar la idea de la estricta *conservación*³, y que se traducen en operaciones que pueden llegar a confundir al espectador que los contempla, que se encuentra inmerso en un espacio del siglo XIX, que en realidad es el producto de una profunda restauración del siglo XXI. Esto puede evitarse (y en algunos casos así se ha hecho) mediante la documentación y difusión del proceso de intervención, en aras de facilitar una clara lectura del monumento antes, durante y después de las obras.

El Museo Cerralbo⁴, por ejemplo, es una casa histórica que testimonia la forma de vida de la alta sociedad madrileña del siglo XIX, a la vez que ilustra acerca del gusto del coleccionismo español a finales de aquella centuria a través de la figura del marqués de Cerralbo. Como en muchos otros casos, el edificio había sido modificado, con alteraciones de la decoración interior y de la presentación de la colección, por lo que el criterio fue “devolver el palacio al esplendor de antaño, testimonio de unas inquietudes y formas de vida muy concretas” (Piera, 2016: 31).

La meta fundamental es la recuperación del conjunto, considerando la ambientación como una pieza histórica y aceptando que hay que prescindir de la apreciación individualizada de las piezas a favor del conjunto. El resultado más significativo al reubicar las colecciones según la disposición original es la contextualización de los espacios, devolverles su significado. La recuperación se lleva a cabo con rigor histórico, tratamos de ser respetuosos con la apariencia original de cada sala, nunca nos dejamos guiar por el gusto personal (...)(Piera, 2016: 32).

En la intervención, iniciada en el año 2000, se buscó sobre todo el valor ambiental de conjunto, que admitía la réplica de piezas originales cuando fuera necesario, entre ellas motivos ornamentales de los muros, cortinas, papeles pintados, incluso un tapiz del siglo XVIII que, por motivos de conservación, no podía exponerse. Esto fue posible gracias a la extensa documentación fotográfica conservada en el archivo del museo. El objetivo era conseguir “un conjunto armónico que nos informa sobre las formas de habitación de un sector de la sociedad del siglo XIX en donde el tiempo parece haberse detenido” (Piera, 2016: 37).

En la Fundación Fernando de Castro de Madrid⁵ la actitud ha sido diferente y ha primado “un criterio arqueológico en el que se respeta la pátina del tiempo como parte integrante del conjunto” (Piera, 2016: 43). Para los interiores “se decidió que su restauración reflejase el desarrollo de los diferentes periodos en que la casa había estado en uso” (Piera, 2016: 44). Podría afirmarse que aquí se ha optado por la continuidad histórica frente a la congelación del tiempo realizada en el Museo Cerralbo. En otros casos, por ejemplo en algunos de los pabellones del Hospital de Sant Pau (Barcelona), sin embargo se ha preferido “recuperar al máximo posible el aspecto original de los paramentos y reproducir la sensación espacial que comportaba” (Piera, 2016: 96). Por último también se da una situación de cierto eclecticismo

³ En la actualidad se constata una tendencia a eludir el uso del término conservación o restauración a favor de otros que no tienen que ver con nuestra disciplina. Puede ser un síntoma de nuestro tiempo, en el que se tiende a evitar los límites para favorecer intervenciones en el patrimonio construido que no estén constreñidas por lo que supone conceptualmente el uso de la palabra restauración (Hernández, 2016: 31-51).

⁴ Una detallada presentación de la intervención contemporánea en este museo puede consultarse en el texto redactado por Lourdes Vaquero Argüelles, directora del Museo Cerralbo, “Hacia la recuperación de la atmósfera original”, presentado en las jornadas *La recuperació d'interior històrics* (Barcelona, 2016) (Piera, 2016: 29-38).

⁵ La restauración de este edificio puede consultarse en el texto redactado por Miguel Muñoz-Yusta del Álamo, director de dicha fundación, “Fundación Fernando de Castro, cuando el tiempo se detiene en un interior”, presentado en las jornadas *La recuperació d'interior històrics* (Barcelona, 2016) (Piera, 2016: 39-46).

motivado por la búsqueda de la autenticidad del edificio. Nos referimos en concreto al Palacio Güell de Barcelona, restaurado entre 1982 y 2011 por el *Servei de Patrimoni Arquitectònic Local* de la Diputación de Barcelona. En palabras de Joan Clos, director de dicho servicio:

En la restauración del Palau Güell se ha intentado recuperar la autenticidad gaudiniana del edificio, a través de un análisis crítico del objeto con la adopción en cada momento de la solución más adecuada en cada caso. Así se han realizado recuperaciones analógicas del material, dado que se tenía la información necesaria para poderlo hacer; se ha adoptado la diacronía armónica, completando elementos que, siguiendo un lenguaje contemporáneo, marquen la diferencia con el original pero sin desmerecer ninguno de los dos; así con la reconstrucción mimética, se reconstruyeron fragmentos perdidos de los cuales únicamente se tenían trazas documentales⁶ (Piera, 2016: 136).

‘Retorno a Cuypers’, el lema de la restauración de la planta noble del *Rijksmuseum* de Ámsterdam

La Galería de Honor y el Gran Hall del *Rijksmuseum* de Ámsterdam son un ejemplo perfecto de estos espacios interiores con valores patrimoniales que acabamos de presentar. (Figuras 1a y 1b) Situados en la planta principal del edificio, no sólo son el lugar más importante y central del mismo, sino también el corazón del museo, puesto que albergan su pieza más importante y famosa: la *Ronda de Noche* de Rembrandt, pintura en torno a la que giran las demás obras de la Edad de Oro del arte holandés. Precisamente la decoración interior de la planta noble del *Rijksmuseum* sirvió a Cuypers, arquitecto autor del proyecto, para crear el ambiente adecuado para estas obras, un espacio criticado desde el mismo momento de su construcción por ser considerado excesivo (básicamente por resultar demasiado ornamentado y colorista para el gusto protestante), y que fue ocultado en reformas posteriores por capas de pintura blanca, en una especie de *damnatio memoriae* que perseguía convertir lo que, a los ojos de los holandeses, era un museo demasiado católico y medieval, en una austera iglesia luterana.⁷

⁶ Cita original: “En la restauració del Palau Güell se ha intentat recuperar l'autenticitat gaudiniana de l'edifici, a través d'una anàlisi crítica de l'objecte amb l'adopció en cada moment de la solució més adient en cada cas. Així s'han realitzat recuperacions analògiques del material, atès que es tenia la informació necessària per poder-ho fer; s'ha adoptat la diacronia harmònica, completant elements que, seguint un llenguatge contemporani, marquin la diferència amb l'original però sense desmerèixer cap dels dos; així com la reconstrucció mimètica, reconstruint peces perdudes de les quals només es tenien traces documentals” (Piera, 2016: 136).

⁷ “The building was controversial because Dutch Protestants were suspicious of its ornateness. It was too Catholic –the King himself dismissed it as ‘an archbishop’s palace’. Gradually, the building decayed and became leaky, the dazzle of its polychromatic interior decoration either faded or was whitewashed, and in the Sixties walls were punched through to access extra floors in box-in-box structures built in the void of two central courtyards” (Wright, 2013: 53) (“El edificio era controversial porque su ornamentación le parecía sospechosa a los Protestantes holandeses. Era demasiado católico – el mismo rey lo descartó como ‘un palacio de arzobispo’. Gradualmente, el edificio se fue degradando y tuvo filtraciones, el destello de su decoración policromada interior se desvaneció o fue encalado, y en la década de 1960 los muros fueron perforados para generar accesos a pisos adicionales en estructuras *box-in-box* construidas en el espacio de dos patios centrales”). Numerosos estudios inciden en este aspecto: “Le musée fut aussitôt critiqué: trop médiéval, pas assez hollandais... Le roi Guillaume III n’assistait pas à l’inauguration. Il avait déclaré: « Je ne mettrai pas les pieds dans ce couvent! »” (Coignard, 2013: 49) (“El museo fue criticado de inmediato: demasiado medieval, no suficientemente holandés... El rey Guillermo III no asistió a su inauguración. Había declarado: “¡No meteré los pies en ese convento!”).



FIGURAS 1A Y 1B.
RIJKSMUSEUM
Galería de Honor y
Gran Hall hacia 1905.
*Imagen: Archivo histórico del
Rijksmuseum (<https://www.rijksmuseum.nl/en>)*



FIGURA 2. RIJKSMUSEUM. Fachada principal, estado actual. *Imagen de la autora.*

La historia del edificio se remonta a 1789, cuando se funda la institución en La Haya. En 1808, el museo es llevado a Ámsterdam por el rey Luis de Holanda, hermano de Napoleón, y en 1817, tras el fin del imperio napoleónico y la restauración de la monarquía holandesa, la colección se traslada a la *Trippenhuis*. En 1875 se decidió la construcción de un nuevo edificio, por lo que se convocó un concurso del que resultó ganador Pierre Cuypers (1827-1921), el arquitecto holandés más importante de la época, autor asimismo de la Estación Central de Ámsterdam y de numerosas iglesias. Admirador de Viollet-le-Duc y ferviente católico, Cuypers diseñó un monumental edificio historicista que mezclaba elementos góticos y renacentistas, y que provocó un fuerte rechazo social desde el momento mismo de su inauguración en 1885 (Figura 2).

Transformado profundamente a lo largo del siglo XX, en diversas reformas que se suceden desde la misma muerte del arquitecto, el aspecto que presentaba en el año 2000 el museo era radicalmente diferente al del edificio diseñado por Cuypers. Los patios originales habían desaparecido, ocultos por construcciones realizadas para ganar espacio de exhibición y satisfacer las crecientes demandas de un museo nacional como éste. Por otro lado, la planta noble presentaba unos muros blancos, muy del gusto de la museografía *white box* característica del movimiento moderno⁸. Sin duda pesaron en estos cambios no sólo la generalización desde mediados del siglo pasado de una preferencia por los fondos neutros para la exhibición de obras de arte, sino también el propio carácter del pueblo holandés: “Somos una nación completamente moderna. Queremos un edificio neutro en donde seamos libres de proyectar nuestra propia narrativa. Nos parece difícil lidiar con la arquitectura contundente de Cuypers”⁹ (De Vries, 2013: 53).

⁸ “Viewing it now, it is hard to conceive of a mentality that could whitewash the museum’s walls and cover its floors with lino. But that’s exactly what the directors did from the 1920s onwards, whether through Calvinist or Modernist zeal” (Parnell, 2013: 39) (“Al verlo ahora, es difícil concebir una mentalidad que fuera capaz de encalar los muros del museo y de cubrir sus pisos con linóleo. Pero eso fue justamente lo que hicieron los directores a partir de la década de 1920, ya sea por fervor calvinista o modernista”).

⁹ Cita original: “We’re a thoroughly modernist nation. We want a neutral building where we’re free to Project our own narrative. We find it difficult to deal with Cuypers’ forceful architecture” (De Vries, 2013: 53).

Lo cierto es que el *Rijksmuseum* no ha tenido una buena fortuna crítica ni en el momento de su inauguración ni en la historiografía artística posterior, demasiado reluciente a admitir valor alguno en la arquitectura del XIX. De hecho, todavía hoy este edificio se considera un *outsider* en la ciudad, pese a ello (o más bien, debido a este carácter singular), tiene hoy una condición de icono: “Es un fenómeno único y domina la ciudad. Sólo existe un *Rijksmuseum*, y debemos estimarlo y dejarlo en paz”¹⁰ (De Vries, 2013: 53). A ello se añade su valor identitario y nacional, puesto que no sólo se trata de un monumento en sí mismo por su cualidad arquitectónica, sino que en su interior se reúne la colección de arte más significativa de los Países Bajos, en especial del siglo XVII, el llamado Siglo de Oro Holandés. Más aún, pocos museos pueden decir que se encuentran inmersos en un marco (la ciudad) que conserva de manera muy vívida el aspecto de aquella época, de tal manera que la visita al museo produce una sensación que el exterior del mismo refuerza.

*El placer particular de ver arte en el lugar en el que se produjo tiene una dimensión especial en Ámsterdam. Si se va al Rijksmuseum y se ve el arte que perteneció a las personas que allí vivieron en ese momento; al salir, se ve una ciudad que aún se ve más o menos del mismo modo que cuando aquellas personas vivían allí*¹¹ (Hall, 2013: 95).

Por lo tanto, a comienzos del siglo XXI urgía una operación de gran calado que presentara la institución de la manera adecuada al mundo en el nuevo milenio. Una intervención que seguía a las grandes remodelaciones realizadas en los últimos años en museos de escala internacional como el *British Museum* o el *Louvre*, y con la que los gestores del *Rijksmuseum* reclamaban para esta institución la posición internacional, entre los 10 mejores museos del mundo, que a su juicio merecía la colección que reúne obras maestras de Rembrandt, Vermeer y Hals. Esta iniciativa formaba parte de un proceso más amplio y ambicioso de remodelación de la ciudad que incluía la transformación del *Stedelijk Museum*, y la modernización del Museo de Van Gogh y del Museo Marítimo Nacional.

Convocado en el año 2000 un concurso internacional restringido ganado por el estudio de los arquitectos españoles Cruz y Ortiz con el lema *Cuypers for the 21st century*, la intervención desarrollada durante diez años a partir de 2003 apareció como la oportunidad para recuperar y modernizar el edificio¹². La renovación del museo, adaptándolo a las necesidades expositivas y funcionales del siglo XXI, incluyó la actualización de instalaciones, la reforma y distribución de la circulación interior, la creación de nuevos accesos, la recuperación de espacios originales demoliendo construcciones accesorias de nulo valor y liberando los dos extraordinarios patios, y la construcción de pabellones nuevos como el dedicado a la colección de arte asiático; por último, pero no menos importante, la reordenación de la colección con una nueva y cuidada museografía diseñada por el arquitecto francés Jean Michael Wilmotte, a quien se debe la actual presentación de la colección del Louvre.

¹⁰ Cita original: “It’s a unique phenomenon, and dominates the city. There is only one *Rijksmuseum*, and we must cherish it and leave it in peace” (De Vries, 2013: 53).

¹¹ Cita original: “The particular pleasure of seeing art in the place where it was produced has a special dimension in Amsterdam. You go to the *Rijksmuseum* and you see art that belonged to people who lived here and then, when you go outside, you see a city that still looks more or less the same as it did when those people lived here” (Hall, 2013: 95).

¹² No es el objetivo de este trabajo analizar el interesantísimo proyecto de Cruz y Ortiz, puesto que nos centramos en exclusiva en la restauración de los espacios interiores de la planta noble del museo. Sin embargo, existe una nutrida bibliografía que lo estudia y que puede ser consultada (Huisman, 2013; Meurs, 2013; Cruz y Ortiz, 2013).

En este proyecto de remodelación general del edificio y de su colección se consideró objetivo de primer orden presentar en el lugar y con la decoración original la *Ronda de Noche* (1642), obra maestra de Rembrandt y la pieza más importante de todo el museo, la única pintura que se mantenía además en su posición primigenia desde la inauguración del *Rijksmuseum*¹³. De este trabajo se encargaría el arquitecto holandés Van Hoogevest y la restauradora Anne van Grevenstein (directora del *Stichting Restauratie Atelier Limburg* responsable de la reconstrucción de los motivos ornamentales del museo). El objetivo básico, tal y como recoge la prensa especializada y los numerosos estudios publicados sobre esta obra¹⁴, fue *devolver a su esplendor inicial* la zona noble del museo que incluía el Gran Hall, la Galería Noble, la Galería de Rembrandt y las dos cajas de escaleras. Un acuerdo al que se llegó tras un profundo debate entre todos los departamentos y profesionales participantes en el proyecto.

Las razones eran evidentes. Cuypers, en colaboración con el historiador del arte, político y primer conservador del *Rijksmuseum*, Victor de Stuers, y el escritor, poeta y filósofo Joseph Alberdingk Thijm, había concentrado la atención del edificio en la planta noble para la que diseñó un *unicum*, una obra de arte global (*Gesamtkunswerk*) en la que arquitectura, escultura, pintura y ornamentación se integraban en un proyecto singular cuya intención era levantar un templo que contase las excelencias de la historia y del arte holandeses¹⁵ (Parnell, 2013: 34; De Jong, 2013: 43). “Esta Galería de Honor es el clímax del museo, tanto en términos de su disposición como de su colección, y de manera comprensible refuerza la idea de que el museo celebra la Edad Dorada Holandesa del siglo XVII por encima de lo demás”¹⁶ (Parnell, 2013: 34).



PIERRE CUYPERS
Imagen: Wikimedia
Commons

¹³ Con motivo de la inauguración del museo, tras la remodelación del mismo, Tacco Dibbits, el director de colecciones del *Rijksmuseum*, afirmaba que Cuypers había diseñado todo el museo en torno a la Ronda de Noche, “and we wanted to respect that” (Vogel, 2013) (“y queríamos respetar eso”).

¹⁴ Todos los textos consultados apuntan en el mismo sentido. “the highceilinged late-nineteenth century galleries have been restored to their former glory, while the original monumental ornaments that decorated the walls and ceilings have been reinstated in the Gallery of Honour, the Grand Hall, the Night Watch Gallery and the stairwells.” (Interiors, 2013: 69); “The monumental stairwells, library and majestic Gran Hall have all been fully restored and redecorated with original ornamental elements including paintings by Georg Sturm which were removed at the start of the twentieth century” (De Jong, 2013: 6) (“las galerías con plafones altos de finales del siglo XIX se han devuelto a su gloria pasada, mientras que se han reinstalado los ornamentos originales monumentales que decoraban las paredes y plafones de la Galería de Honor, del Gran Hall, de la Galería de la Ronda nocturna y de las escaleras”. “The monumental stairwells, library and majestic Grand Hall have all been fully restored and redecorated with original ornamental elements including paintings by Georg Sturm which were removed at the start of the twentieth century”) (Interiors, 2013: 69) (“Las escaleras monumentales, la biblioteca y el majestuoso Gran Hall se han restaurado y redecorado con los elementos ornamentales originales, incluyendo pinturas por Georg Sturm que se habían quitado a inicios del siglo XX”).

¹⁵ “Ornamental bands frame the paintings, making it clear we are entering a temple dedicated to art” (De Jong, 2013: 41).

¹⁶ Cita original: “This Gallery of Honour is the museum’s climax, in terms both of its layout and collection, and it understandably reinforces the idea that the museum celebrates the 17th-century Dutch Golden Age above all else” (Parnell, 2013: 34).

A ello apunta, de hecho, el mismo diseño espacial y el tratamiento de la luz, con una especie de atrio (el Gran Hall) que conduce al templo de una sola nave con capillas (la Galería de Honor), cuyo recorrido culmina en el momento cumbre donde se muestra, en la cabecera, la Ronda de Noche (Galería de Rembrandt). Un espacio con evidentes referencias litúrgicas católicas, que se completaba con un complejo y erudito programa decorativo inspirado en el pensamiento tipológico medieval, que —como es bien sabido— recurría a presentar unidos episodios del Antiguo y Nuevo Testamento para asociar acontecimientos del pasado con la vida de Cristo. Este recurso sirvió a Cuypers, Stuers y Alberdking¹⁷, los tres profundamente católicos, para formular un extenso programa iconográfico en el que se relacionaban acontecimientos históricos gloriosos del pasado y del presente (en representación de la vida social), junto con alegorías de las virtudes cívicas y morales que caracterizaban al pueblo holandés (el mundo intelectual), mientras en el suelo del Gran Hall un mosaico con imágenes del zodíaco, del día y la noche, y de las estaciones, aludía al mundo terrenal (De Jong, 2013: 43). En suma, una *catedral secular* que presentaba las obras de arte inmersas en una interpretación integral del mundo, que debía servir de inspiración a artesanos, artistas y visitantes (De Jong, 2013: 47).

De acuerdo con la cultura arquitectónica de la época, y en clara deuda con la poética de Viollet-le-Duc¹⁸, Cuypers concebía la ornamentación como un medio para hacer hablar la arquitectura, para expresar una voluntad didáctica que aquí estaba orientada a manifestar la potencia y el esplendor del arte holandés. Para ello utilizó vidrieras con personificaciones de las artes, la teología y la filosofía diseñadas por él mismo y realizadas por la firma inglesa W.F. Dixon, y pinturas historicistas que representaban hechos y personajes heroicos de la historia de Holanda realizadas por el artista austriaco Georg Sturm (1855-1923), quien ya había colaborado con Cuypers en la decoración de la Estación Central de Ámsterdam. Este *carácter parlante* de la arquitectura se reforzaba por los versos e inscripciones diseñadas por Alberdink que aclaraban (por si quedaba alguna duda), el sentido de las pinturas y los motivos ornamentales.

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, resultaba obvio para los restauradores y los arquitectos responsables de las obras que recuperar el edificio original requería restablecer el programa ornamental tal y como Cuypers, Stuers y Alberdking lo habían concebido. Rescatar el sentido de esta arquitectura pasaba necesariamente por devolverle su elocuencia a través de su decoración original. Una arquitectura tan expresiva se había quedado muda, porque lamentablemente había sido profundamente alterada: el suelo de terrazo había sido eliminado y la decoración de los muros y bóvedas destruida o cubierta por capas de estuco y

¹⁷ “De Stuers and Alberdink Thijm are extremely erudite. The referendary referred to such handbooks as *Metamorphosean* by Ovidius and *Iconologia* by Cesare Ripa, both revised by Karel van Mander. Thus, making it clear that the Rijksmuseum is not only an art, but also ‘a historical and cultural museum’. Alberdink Thijm supports these ideas by writing poetry and texts based on Catholic doctrines, which are incorporated into the ornaments. Furthermore, he couples the presentations with each other as in a mediaeval cathedral. He’s responsible for the construction of the Grand Hall. They introduce art and history from our fatherland ‘in an intelligible manner’ envisioned as ‘a harmonious whole’, derived from the public unity.” (De Jong, 2013: 43). (“De Stuers y Alberdink Thijm son extremadamente eruditos. El repertorio refería a manuales tales como *La metamorfosis* de Ovidio e *Iconología* de Cesare Ripa, ambos revisados por Karel van Mander. Esto demostraba que el *Rijksmuseum* no solo es arte, sino un ‘museo histórico y cultural’. Alberdink Thijm apoya esas ideas escribiendo poesía y textos basados en doctrinas católicas, que están incorporadas en los ornamentos. Además, asociar las presentaciones entre ellas como en una catedral medieval. Es responsable de la construcción del Gran Hall. Introduce arte e historia de nuestra patria ‘de manera inteligible’, vista como ‘un todo armónico’, derivado de una unidad pública”).

¹⁸ “Cuypers is responsible for the framework: the stonework, frames and ornamental bands, as well as the vines and stars on the arches. He utilised the chromatics of his great exemplar, the French restoration architect Eugène Viollet-le-Duc, and painted the walls, arches and pillars as a coherent whole. Viollet-le-Duc writes: ‘decorative art expands or diminishes a building, makes it bright or sombre, falsifies the proportions or makes them count; distances or enhances, keeps pleasantly entertained or bores, divides or brings together, conceals faults or exaggerates them. It’s a goddess, who is good and evil, but never indifferent’” (De Jong, 2013: 43). (“Cuypers es responsable de la infraestructura: el trabajo de cantería, los marcos y las bandas ornamentales, así como las decoraciones de vides y estrellas en los arcos. Utilizó la paleta cromática de su gran ejemplo, el arquitecto restaurador francés Eugène Viollet-le-Duc, y pintó los muros, arcos y pilares como un conjunto coherente. Viollet-le-Duc escribe: “el arte decorativo expande o aminora un edificio, lo hace luminoso o sombrío, falsifica las proporciones y las revaloriza; distancia o realza, mantiene placenteramente entretenido o indiferente”).

pintura blanca¹⁹, por lo que la tarea resultaba extremadamente difícil (Figura 3). Para ello se utilizó una metodología interdisciplinar que combinó la realización de catas y estratigrafías que permitieron sacar a la luz muestras de la decoración original, la investigación en archivo bajo la dirección de la historiadora Carien de Boer-van Hoogevest que aportó numerosos documentos, bocetos y apuntes con anotaciones de Cuypers y fotografías históricas previas a las reformas realizadas con posterioridad a los años 20, y la realización de múltiples pruebas para conseguir la paleta más aproximada a los colores originales utilizados por el arquitecto. Una vez alcanzando un consenso sobre estos, se procedió a la restauración. En cuanto a las pinturas ornamentales de arcos, muros y bóvedas, se decidió utilizar pinturas sintéticas para abordar la reconstrucción²⁰ de los motivos ornamentales porque, debido a que se extendieron sobre las diferentes capas de pintura blanca aplicada con el paso del tiempo, era el material que mejor se adhería a estas, además de ser reversible y permitir un buen sistema de mantenimiento (De Poll, 2013: 33). Esto facilita además, según los restauradores, que si dentro de 10 años cambia el gusto o las ideas sobre cómo exhibir las piezas de la colección, puede desmontarse la reconstrucción (De Vries, 2013: 53).



Figura 3. RIJKSMUSEUM
Galería de Honor hacia 1959,
tras las diversas reformas
realizadas a partir de 1922.
*Imagen: Archivo histórico del
Rijksmuseum (<https://www.rijksmuseum.nl/en>)*

¹⁹ "In 1920, part of the rather bright paintwork disappeared under the whitewash, a development that continued at a faster pace after the war. In the 1970s in particular, the Gallery of Honour and various museum galleries were painted White. At that time the draperies were also removed that could be used to close off the alcoves (...) The terrazzo floor in the Grand Hall was removed in the early 1990s due to the formation of cracks; it had already been covered with linoleum for decades" (Huisman, 2013:52). ("En 1920, parte de la pintura bastante brillante desapareció debajo de un encalado, un desarrollo que continuó a mayor velocidad después de la guerra. En la década de 1970 en especial, la Galería de Honor y varias galerías de museos se pintaron de blanco. En esa época, también se eliminaron los drapeados que se podían emplear para cerrar las alcobas. (...) El piso de *terrazzo* del *Gran Hall* se quitó a inicios de la década de 1990 debido a la formación de grietas; ya llevaba décadas cubierto por linóleo").

²⁰ "Therefore, we didn't completely return to the original state, but reconstructed the ornaments with modern materials (...). The retouching of the colours was applied without affecting the existing layers. The reconstruction is reversible and therefore provides the ideal protection for the authentic material. The finished result is beautiful, visually colourful concept carried out by persons with varying disciplines" (De Jong, 2013: 67). ("Por lo tanto, no regresamos completamente al estado original, sino que se reconstruyeron los ornamentos con materiales modernos (...). El retoque de los colores se aplicó sin afectar las capas existentes. La reconstrucción es reversible y por lo tanto provee una protección ideal para el material auténtico. El resultado final es bello y un concepto visualmente colorido realizado por personas de diferentes disciplinas").

Para los restauradores, la decoración es auténtica y vívida. Más aún, se halla completamente mimetizada con el edificio:

Apenas se pueden distinguir las partes nuevas de las originales y ninguna curva o línea son exactamente iguales. Eso es porque utilizamos técnicas pictóricas antiguas. A veces improvisamos usando técnicas de dibujo a mano alzada, y en lugares en donde utilizamos plantillas, éstas fueron dibujadas a mano y cortadas. Esto realza en gran medida la vitalidad de las pinturas²¹ (De Poll, 2013: 33).

Respecto al suelo de terrazo y mosaico, éste hubo de ser completamente reconstruido, puesto que había sido eliminado en diversas fases. La operación fue posible gracias a la numerosa documentación encontrada durante la investigación (apuntes, bocetos, fotografías históricas). Los mosaicos fueron realizados en Italia y luego remontados *in situ*.

Por último, los 70 lienzos de George Sturm (38 ubicados en el Gran Hall y 32 en la Galería de Honor), desmontados a mediados del siglo XX cuando se borró la decoración decimonónica de Cuypers y conservados en los depósitos, fueron localizados, restaurados y colocados en su posición original (Figuras 4a y 4b).

Sin duda los promotores son conscientes de que se trataba de una intervención poco usual: "Un retorno al original sencillamente no se suele hacer, y eso es precisamente lo que se ha hecho en el *Rijksmuseum*. Algunas personas incluso han dicho que tenemos más Cuypers del que hubo en un inicio"²² (De Vries, 2013: 51); pero era la necesaria para devolver la naturaleza de obra de arte integral que tenía esta zona del museo, un edificio con carácter claramente didáctico en el que cada elemento revelaba al visitante algún dato acerca de la gloriosa historia del país.

La restauración del interior, llevada a cabo desde 2001 hasta casi 2013 por 200 profesionales (dato que refleja la envergadura de la tarea), se completó con la limpieza de la fachada al exterior. Ésta se presentaba oscurecida y sucia como resultado de años de polución. Fue limpiada cuidadosamente y al mismo tiempo se sustituyeron las cubiertas y se repararon los elementos metálicos.

Considerado unánimemente el *templo* del arte holandés, el resultado final de la restauración, a los ojos de los expertos y los visitantes ha sido extraordinario: "El edificio está nuevamente radiante"²³ (De Poll, 2013:29), "Estamos apenas ahora, por primera vez, viendo el edificio en su verdadera gloria, algo que generaciones enteras se perdieron porque todo estaba cubierto de un gris mortuorio y el interior estaba cerrado. Lo que ahora vemos irradia; es un fenómeno"²⁴ (De Vries, 2013: 55). Mientras la prensa especializada califica el trabajo como "sorprendente"²⁵ (Wright, 2013: 50); "la magníficamente restaurada Galería de Honor"²⁶ (Jurkait y Siderius, 2013: 24); "más que una renovación, es un renacimiento"²⁷ (Coignard, 2013: 46); "el museo ha recuperado mucho de su esplendor del siglo XIX, acoplado con iluminación y tecnología del siglo XXI"²⁸ (Vogel, 2013).

²¹ Cita original: "One can hardly distinguish the new parts from the originals, and not a single curl or line is exactly the same. That's because we used old painting techniques. We sometimes improvised using free-hand drawing techniques, and in the places where we stencilled, we used stencils which had been drawn by hand and then cut out. It greatly enhances the liveliness of the paintings." (De Poll, 2013: 33).

²² Cita original: "A return to the original simply isn't is normal practice, whereas that's precisely what has been done at the Rijksmuseum. Some people have even said that we've got more Cuypers than there was in the first place" (De Vries, 2013: 51).

²³ Cita original: "The building is once again radiant" (De Poll, 2013:29).

²⁴ Cita original: "We are only now, for the first time, seeing the building in its true glory, something which whole generations missed out on because everything was covered in a grey pall and the interior was shuttered up. What we now see radiates; it is a phenomenon" (De Vries, 2013: 55).

²⁵ Cita original: "amazing" (Wright, 2013: 50).

²⁶ Cita original: "the magnificently restored Gallery of Honour" (Jurkait y Siderius, 2013: 24).

²⁷ Cita original: "plus qu'une renovation, c'est une renaissance" (Coignard, 2013: 46).

²⁸ Cita original: "the museum has regained much of its 19th-century grandeur, paired with 21st-century lighting and technology" (Vogel, 2013).



FIGURAS 4A Y 4B. RIJKSMUSEUM
Galería de Honor y Gran Hall
después de la restauración, estado actual.
Imagen: <https://www.rijksmuseum.nl/en>



La recuperación de esplendor original de la arquitectura modernista catalana.

El caso del *Rijksmuseum* no es único, ni mucho menos, pero quizás sea uno de los más llamativos realizados en los últimos años. Su restauración debe ponerse en relación, además, con otras intervenciones acometidas en edificios de cronología similar y, en concreto, debe hacerse notar la similitud de actitudes y de criterios planteados en la restauración de la arquitectura *Art Nouveau* europea (Sandrolini, *et al.*, 2011), y más aún, en el caso de España, la restauración de la arquitectura modernista catalana.

Modernismo y Barcelona son dos palabras que aparecen indisolublemente unidas y que se han convertido en un reclamo turístico de primer orden, en particular en el caso del singular arquitecto Gaudí. Sin ánimo de entrar en particularidades respecto a la restauración de las obras de Gaudí²⁹, llaman la atención las numerosas intervenciones realizadas durante los últimos años en excepcionales edificios de la capital catalana como son la Casa Amatller, el *Palau Güell*³⁰, la Casa Lleó Morera³¹, la Casa Batlló y la vivienda del artista Ramón Casas situada en el Paseo de Gracia 96.

Todos estos proyectos ponen de manifiesto el creciente y sostenido aprecio social hacia el modernismo catalán, unas formas artísticas que aparecen vinculadas a un momento clave de su historia (la *Renaixença*), desarrollada en las últimas décadas del siglo XX, protagonizado por una activa y emprendedora burguesía que encontró en este estilo la mejor vía para construir su imagen pública y privada. En este contexto, restaurar la arquitectura modernista significa contribuir al tirón turístico de la capital catalana, de hecho existe ya una completa y organizada ruta del modernismo barcelonés³², a la vez que recuperar la imagen de uno de

²⁹ Este es un tema que ha suscitado un extraordinario debate. En marcha está la restauración y musealización de la Casa Vicens, la primera vivienda modernista que realizó en Barcelona, y además hay que mencionar el completamiento de su obra mayúscula e inacabada, la Sagrada Familia, que no puede calificarse con propiedad de restauración. Respecto al proyecto de la Casa Vicens puede consultarse el texto “La museització de la Casa Vicens: l’interior és l’exterior”, de Jordi Falgàs Casanovas, director de la *Fundació Rafael Masó* y autor del proyecto museológico de la Casa Vicens (Piera, 2016: 109-117).

³⁰ Respecto a la restauración de este palacio puede consultarse el documento “La restauración”, publicado en la página web de la Diputación de Barcelona [<http://palauguell.cat/es/la-restauracion>], (consultado el 7 de enero de 2016); así como las siguientes publicaciones (González, 1993, 1997; Lacuesta, 2000; González, *et al.*, 2001; Rivera, 2002) y el texto de Joan Closa Pujabet “L’Arquitectura com a protagonista. El Palau Güell”, presentado en las jornadas *La recuperació d’interior històrics* (Barcelona, 2016) (Piera, 2016: 133-138).

³¹ “La Casa Lleó Morera culmina la restauración de sus interiores”, artículo de Rosario Fontova publicado en *El Periódico* el 15.03.2008, [<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/casa-lleo-morera-culmina-restauracion-sus-interiores-26741>], (consultado en la edición digital el 7 de enero de 2016). El responsable de la restauración fue el Grupo Núñez i Navarro, que adquirió la casa en 2005. La intervención se centró en especial en la fachada y el patio posterior, y en las plantas interiores, tanto en los espacios comunes como en los despachos, inaugurándose la visita al público de la planta noble en 2015. “Barcelona recupera el genio modernista de la Casa Lleó Morera”, artículo de David Morán, publicado en el diario *ABC*, el 20.01.2014, [<http://www.abc.es/catalunya/disfruta/20140120/abc-barcelona-recupera-genio-modernista-201401171024.html>], (consultado el 7 de enero de 2016).

Más información sobre esta restauración puede consultarse en la web de la empresa constructora Núñez i Navarro, [<http://www.nnrehabilitacion.com/ca/projectes/casa-lleo-i-morer>].

³² La Ruta del Modernismo de Barcelona es un itinerario que incluye 120 edificios de Gaudí, Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch, entre otros arquitectos, quienes junto con otros profesionales “hicieron de Barcelona la capital mundial del Modernismo”. Esta ruta se presenta en su página web: [http://www.rutadelmodernisme.com/default.aspx?idioma=es&contenido=body_queeslarutaes.htm], (consultado el 9 de diciembre de 2016).

Este fenómeno de recuperación, restauración y musealización de viviendas modernistas en Barcelona no ha escapado a la atención de los medios y especialistas, pudiendo calificarse casi de un efecto dominó, ya que sin duda la recuperación de las primeras viviendas ha impulsado la musealización del resto: “En els últims anys la ciutat de Barcelona, sortosament, ha afegit a la seva oferta cultural un grup no gens menyspreable de cases museu que permeten conservar un patrimoni molt valuós i alhora complementar l’accés i estudi a l’art l’arquitectura de la ciutat” (Piera, 2016: 116). (“En el último año, la ciudad de Barcelona, afortunadamente, ha añadido a su oferta cultural un grupo nada menospreciable de casas museo que permiten conservar un patrimonio muy valioso y ahora completar el acceso y estudio al arte y arquitectura de la ciudad”).

los momentos históricos más sobresalientes de esta comunidad autónoma³³, reclamando —de alguna (y quizás subconsciente) manera— para el presente la gloria del pasado, puesto que con estas intervenciones *Barcelona regresa a 1900*.³⁴

Traer a la actualidad y poner de nuevo en valor una etapa como ésta, asociada al progreso social, económico y cultural de Cataluña, requería la restauración de sus obras más señeras, con especial atención a la recuperación de los magníficos interiores modernistas que caracterizaron estos edificios. Por eso, el criterio dominante en estas intervenciones ha sido la restauración mimética sobre todo de los revestimientos murales y los elementos de artes aplicadas, para mostrar estos edificios en el apogeo y fulgor de su momento original, debido en buena parte a la presencia de los mejores artesanos y artistas del momento, y al sofisticado desarrollo y uso de las técnicas y materiales más avanzados de la época. Por ello se han imitado y replicado papeles pintados, esgrafiados, pavimentos y otros tipos de elementos ornamentales en madera, metal y piedra, además de mobiliario, cuando no ha sido posible recuperar el original, para recobrar el ambiente característico de la burguesía catalana del momento. El tema es de tal actualidad que ha suscitado incluso la celebración de seminarios específicos como *La recuperació d'interiors històrics*, organizado en marzo 2016 por el Museo del Disseny de Barcelona, la *Associació per a l'estudi del moble* y el Ayuntamiento de Barcelona.

Un ejemplo muy elocuente de esta tendencia, similar por otro lado a la desarrollada en la recuperación de los interiores diseñados por Pierre Cuypers para el *Rijksmuseum*, es la restauración de la vivienda situada en la primera planta de la Casa Amatller, un edificio levantado por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) por encargo del industrial chocolatero catalán Antoni Amatller (1851-1910) entre 1898 y 1900 (Figura 5). Tal y como refleja la prensa cotidiana en las crónicas publicadas con motivo de la apertura al público de este espectacular edificio en 2015, se insiste en la necesidad de utilizar estos criterios para poder dar la imagen adecuada de una característica vivienda modernista catalana.

Para devolver la vivienda al estado que tenía a principios del siglo XX, cuando Amatller compartía techo con su hija Teresa, han hecho falta casi 5 millones de euros sufragados por la Fundación Montemadrid, el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat y la Fundación Amatller. También ha sido necesario revertir buena parte de las modificaciones que la hija realizó hasta 1960 —solo se mantiene un vestidor proyectado por Josep Gudiol Ricart en 1934—, recuperar espacios ocupados por el Instituto de Arte Hispánico y, finalmente, restaurar —o, según el caso, replicar— el mobiliario original ideado por Gaspar Homar y los hermanos Salat. «Las réplicas eran necesarias para completar la museografía», apunta Alcolea [Santiago Alcolea, director de la Fundación Amatller de Arte Hispánico] al tiempo que destaca que buena parte del éxito de la restauración se basa en la gran cantidad de información histórica, «fotografías antiguas, documentación de Puig Cadafalch y planos del edificio» que se conservan de la época.

³³ Son numerosos los artículos publicados en prensa en los que se trata el tema de esta manera: “Barcelona, más modernista que nunca con restauraciones y nuevos monumentos visitables”, publicado en el diario digital *20 minutos*, el 16.04.2014, [<http://www.20minutos.es/noticia/2081054/0/renacimiento/modernismo/barcelona-espana/#xtor=AD-15&xts=467263>], (consultado el 9 de diciembre de 2016).

³⁴ La prensa es especialmente significativa al respecto: “El esplendor modernista de la casa Amatller devuelve a Barcelona a 1900. La obra de Puig i Cadafalch abre al público tras dos años de rehabilitación y hace visitables todas las casas de la Manzana de la Discordia”, artículo publicado en el diario nacional *ABC*, 13/3/2015, escrito por David Morán, [<http://www.abc.es/catalunya/20150313/abci-esplendor-modernista-casa-amatller-201503121940.html>], (consultado el 9 de diciembre de 2016).

Ahora, siguiendo los pasos de la casa Lleó i Morera, visitable desde el año pasado, la casa Amatller se suma al itinerario cultural de la ciudad y completa un tramo central del modernismo, esos pocos metros de Paseo de Gracia comprendidos entre las calles Aragón y Consell de Cent, que va camino de convertirse en uno de los rincones más fotografiados de la ciudad.³⁵



FIGURA 5. CASA AMATLLER. Vista de la fachada, estado actual. Imagen: Fundación Montemadrid.³⁶

³⁵ Cfr. *Op. cit.* nota anterior.

También “La Casa Amatller recupera el esplendor de 1900 tras restaurar el primer piso. La vivienda del industrial chocolatero Antoni Amatller recupera el aspecto original, tal y como la ideó Puig i Cadafalch”, artículo de EUROPA PRESS publicado en el diario catalán *La Vanguardia*, el 12/03/2015. En el texto se describe el grado de intervención acometido en la restauración del siguiente modo:

“El interior modernista de la Casa Amatller de Barcelona ha regresado a los orígenes de su concepción modernista de 1900 tal y como la ideó el arquitecto Josep Puig i Cadafalch, tras la restauración de mobiliario, columnas, suelo, techos y decoración original del piso principal, donde vivía el industrial chocolatero Antoni Amatller a principios del siglo XX.

La intervención ha durado más de cinco años y su objetivo principal ha sido la recuperación del ambiente propio del domicilio tal como el chocolatero lo conservaba a principios de siglo. Por este motivo, se ha tenido especial cuidado a la hora de restaurar las luces del techo y las paredes de la casa, intentando ajustar la intensidad y la calidad de su iluminación a unos valores similares a los de las instalaciones originales de electricidad y gas.

Para este cometido, ha sido indispensable disponer de información histórica proporcionada por fotografías antiguas, la documentación de Puig i Cadafalch y esbozos de la propia Casa Amatller, entre otros. La explicación histórica que recibirá el visitante aportará nuevas claves del Modernismo y repasará aspectos como la industrialización que dio lugar a la recuperación económica del momento; el mecenazgo de una burguesía empresarial; la transformación del *Eixample*; el espíritu de la *Renaixença*, y el esfuerzo colectivo que se esconde en el Modernismo.”

³⁶ Agradecimientos: A Gabriel Morate, Director del Departamento de Conservación de Patrimonio de la Fundación Montemadrid, por facilitarme una extensa documentación sobre el proceso de restauración de la Casa Amatller.

La restauración de la Casa Amatller se ha realizado en varias fases y es producto de la colaboración de diversas instituciones públicas y privadas. Con un presupuesto de 4,9 millones de euros, las obras se pusieron en marcha a partir del convenio firmado el 30 de junio de 2009 entre el Ayuntamiento de Barcelona, la *Conselleria de Cultura* de la Generalitat, la Fundación Montemadrid y la *Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic*³⁷. Los promotores concebían esta intervención no solo como la recuperación de uno de los edificios modernistas que forma parte de la extraordinaria 'manzana de la discordia', un singular conjunto de viviendas *Art Nouveau* levantadas en el Paseo de Gracia de la capital catalana, sino también como un centro cultural de interpretación del modernismo catalán³⁸. El objetivo era "dotar a la Casa de un discurso museológico y de una serie de instalaciones que faciliten la conservación y la acogida a los visitantes, y que recreen, con la mayor fidelidad posible, las condiciones domésticas de 1900" (Montesinos y Casar, 2016: 331).

El *proyecto cultural de restauración*³⁹ de este edificio ha durado ocho años y se ha estructurado en las siguientes fases: restauración de la fachada, rehabilitación y adecuación del segundo piso y reubicación en el mismo de la biblioteca y fototeca del *Instituto Amatller de Arte Hispánico*; una vez liberado de las instalaciones del Instituto, restauración del interior del piso principal de la casa Amatller a su antiguo estado de 1900 y adecuación de su interior para la visita pública; y finalmente, restauración y adecuación integral de los espacios comunes de la casa Amatller⁴⁰ (Figuras 6a, 6b y 6c).

³⁷ El Ayuntamiento de Barcelona aportaba 1,1 millones de euros, la *Conselleria de Cultura* de la Generalitat 1,1 millones, la Fundación Montemadrid 2,3 millones y la *Fundació Privada Institut Amatller d'Art Hispànic* 430.000 euros. [<http://www.fundacioncajamadrid.es/>], (consultado el 7 de enero de 2016).

³⁸ Al respecto pueden consultarse numerosos documentos como: "La Casa Amatller regresará a 1900", artículo de José Ángel Montañés, publicado en *El País*, 7/noviembre/2008, (consultado el 7 de enero de 2016) [http://elpais.com/diario/2008/11/07/catalunya/1226023665_850215.html]; también "La Casa Amatller abrirá como centro modernista en 2012", publicado en *El País*, 4 agosto 2009, artículo de José Ángel Montañés, [http://elpais.com/diario/2009/08/04/espana/1249336825_850215.html], (consultado el 7 de enero de 2016).

³⁹ De esta manera ha sido denominado por la Fundación Montemadrid, una de las instituciones promotoras. Más información acerca de este proyecto se encuentra en [<http://www.fundacionmontemadrid.es/area/3/cultura/23/patrimonio:-casa-amatller-barcelona>], (consultado el 7 de enero de 2016).

⁴⁰ Una detallada explicación de la intervención se encuentra en el texto de Santiago Alcolea Blanch, "La Casa Amatller: Què podem aprendre més enllà de Puig i Cadafalch", presentado en las jornadas *La recuperació d'interior històrics* (Barcelona, 2016) (Piera, 2016: 61-72) y en la comunicación "La Casa Amatller. La conservación del legado de los oficios artesanales" presentado por los arquitectos José Manuel Montesinos Pérez y José Ignacio Casar Pinazo, al *Congreso Internacional El Modernismo en el arco mediterráneo*, celebrado en 2016 (Montesinos y Casar, 2016). También la prensa ha explicado de manera detallada las obras: "La reforma de uno de los hitos del modernismo catalán, la Casa Amatller, se inaugurará en las próximas semanas. Han sido ocho años apasionantes de investigación, hallazgos y rehabilitación hasta el más mínimo detalle para devolver a este edificio su aspecto y esencia originales.

(...) El industrial Antoni Amatller (1851-1910), heredero de la fábrica de chocolates Amatller y un hombre apasionado de la fotografía y gran coleccionista, fue quien adquirió el inmueble, un anodino bloque de pisos, en 1875, y encargó a Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) su reconstrucción. Entre 1898 y 1900, este se transformó con una mezcla de estilo gótico catalán y elementos simbólicos, la fachada y el interior del edificio, que pronto se convirtió en un hito de la arquitectura modernista.

(...) Recrear cada detalle de la casa original ha sido posible en parte gracias a la pasión por la fotografía de Antoni Amatller, quien captó imágenes de cada rincón y estancia. También se han hallado todas las facturas originales de la remodelación del edificio que llevó a cabo Puig i Cadafalch, así como una lista de los 50 profesionales que colaboraron en ella. La mano del insigne arquitecto intervino en todas las áreas de la construcción y decoración de la casa. Puig i Cadafalch diseñó los muebles, encargó con minuciosidad los trabajos a los distintos artesanos, forja, cerámica, esgrafiado, estucos, ebanistería...

(...) La Casa Amatller fue la primera edificación de la 'Manzana de la Discordia', referencia mitológica a la manzana de oro que la diosa Eris debía otorgar a la más bella entre Afrodita, Atenea y Hera, y que se aplicó a la disputa ficticia entre las tres casas situadas en el Passeig de Gràcia entre las calles Consell de Cent i Aragó, obra, cada una de ellas, de los tres grandes maestros del modernismo catalán: la Casa Amatller, de Puig i Cadafalch; la Casa Batlló, de Antoni Gaudí, y la Casa Lleó Morera, de Domènech i Montaner.

(...) En la restauración se ha recuperado, siempre que ha sido posible, las sedas, los terciopelos y los papeles pintados de las paredes, los techos de madera decorada y los suelos de mosaicos, maderas e hidráulicos originales. Los elementos que más deteriorados estaban y cuya recuperación fue imposible se han reproducido con toda fidelidad gracias a la documentación fotográfica y a los restos encontrados. Son una maravilla los papeles pintados con diseños de principios de siglos, según las últimas tendencias de París, plasmados hasta el más mínimo detalle. También se ha dedicado mucho esfuerzo a la recuperación del mobiliario original, cosa que se ha conseguido con la mayoría de los objetos.

La intervención ha estado acompañada de un Plan de Comunicación y Difusión, diseñado por la Fundación Montemadrid, que incluye entre otras acciones una exposición sobre la fotografía en la restauración monumental, talleres educativos, vídeos de documentación de la obra y un libro dentro de la Serie *Monumentos Restaurados* que documente toda la intervención realizada bajo la dirección inicial del arquitecto Salvador Tarragó Cid, a quien siguió el arquitecto José Ignacio Casar Pinazo.



FIGURA 6A. CASA AMATLLER.

Salón de la vivienda de Antoni Amatller en su estado original.

Imagen: Archivo de la Fundación Amatller de Arte Hispánico, Fundación Montemadrid.

El proyecto museográfico ayudará al conocimiento de Antoni Amatller, un hombre que importó sistemas de producción modernos a su fábrica de chocolates e introdujo carteles y cromos como técnica de publicidad de su producto, encargando el diseño a artistas como Ramón Casas, Apel.les Mestres y Alphonse Mucha, quien realizó el cartel del centenario de la marca. Ubicará al visitante en el monumento histórico y convertirá la Casa Amatller en un espacio único donde respirar la atmósfera de una casa de 1900 en Barcelona.” Cfr. “Rutas urbanas. Burguesía de chocolate. Una minuciosa restauración devuelve la Casa Amatller al turismo barcelonés”, artículo de Anna Borràs publicado en el suplemento *El Viajero* del diario *El País*, 24.01.2014, pág. 12.



FIGURA 6B. CASA AMATLLER. Salón de la vivienda de Antoni Amatller, transformado en biblioteca de la Fundación Amatller de Arte Hispánico, antes de la restauración. *Imagen: Fundación Montemadrid.*



FIGURA 6C. CASA AMATLLER. Salón de la vivienda de Antoni Amatller, tras la restauración. *Imagen: Irene Ruiz.*

Este arquitecto explicaba a la prensa, que ha celebrado con un reconocimiento unánime la restauración, en el momento de apertura al público del edificio, los criterios de intervención en la vivienda del industrial catalán.

La intervención en el edificio proyectado por el arquitecto Puig Cadafalch, que ha durado 22 meses y ha tenido un coste de casi 5 millones de euros, ha consistido en la restauración del mobiliario, las columnas, el suelo, los techos y la decoración original de la residencia del industrial, en el que también vivió su hija Teresa Amatller (...) además de recuperar pavimentos, paramentos, restituir techos (madera, policromía, esgrafiados), vitrales emplomados, luces de techo, e instalar un ascensor y los elementos de seguridad, se han eliminado las modificaciones posteriores que Teresa Amatller introdujo en la vivienda tras la muerte de su padre.

Estas actuaciones han permitido recuperar las alcobas con arcos, así como la habitación original de Teresa Amatller, al tiempo que se 'ha dotado a la casa de un discurso museológico que recrea lo más fielmente la vida en la casa en 1900'.⁴¹

Por su parte, Santiago Alcolea, presidente de la Fundación Institut Amatller de Arte Hispánico, ha comentado que "para el éxito de la restauración ha sido fundamental disponer de una importante cantidad de información histórica como las fotografías antiguas, muchas de ellas realizadas por Antoni Amatller, la documentación del arquitecto Puig Cadafalch, así como el expediente y los planos del edificio depositados en el Archivo Municipal Administrativo"⁴². También ha sido relevante, añade Alcolea, que "se hayan conservado un porcentaje elevado de las decoraciones arquitectónicas originales, gracias en gran parte al cuidado y el respeto de las adaptaciones efectuadas por Josep Gudiol Ricart en 1960, cuando se convirtió en la sede de la Fundación Amatller de Arte Hispánico"⁴³. Por último, "La recuperación de varias piezas del mobiliario original que se encontraban fuera de la casa, donadas por las personas que las custodiaban, ha sido también trascendental, mientras que en algunos casos se ha recurrido a réplicas exactas"⁴⁴, ha explicado Alcolea.

La restauración de esta extraordinaria obra, relevante muestra del gusto de un singular personaje como es el industrial Antoni Amatller, fotógrafo aficionado, gran viajero y sofisticado coleccionista de piezas arqueológicas de vidrio, ha significado asimismo una excelente oportunidad para conocer detalles desconocidos de la historia constructiva de esta casa, entre ellos el uso de papeles pintados diseñados por artistas franceses como Isidore Leroy (Piera, 2016: 65) o de tejidos decorativos procedentes de los famosos almacenes ingleses Liberty&Co que ponen de manifiesto el cosmopolitismo de su dueño (Piera, 2016: 66). (Figuras 7a y 7b).

⁴¹ Opinión recogida en el artículo "La Casa Amatller recupera el esplendor de 1900, tras restaurar su primer piso", publicado el 12.03.2015 por la agencia EFE en el periódico digital *El diario.es*, [http://www.eldiario.es/cultura/Casa-Amatller-recupera-esplendor-restaurar_0_365714132.html] (consultado el 7 de enero de 2016).

⁴² Cfr. Op. cit. nota precedente.

⁴³ Cfr. Op. cit. nota precedente.

⁴⁴ Cfr. Op. cit. nota precedente.



FIGURA 7A. CASA AMATLLER. Dormitorio de Teresa Amatller, estado original.
 Archivo de la Fundación Amatller de Arte Hispánico.
 Imagen: Fundación Montemadrid.



FIGURA 7B. CASA AMATLLER. Dormitorio de Teresa Amatller, estado actual tras la restauración.
 Imagen: Sergio Sebastián.

La presentación actual de la vivienda, abierta a la visita pública de grupos reducidos dadas las dimensiones y la naturaleza de los bienes que contiene, entre ellos el extraordinario dormitorio de Teresa, incluidos mobiliario y decoraciones murales, pavimentos y otros ornamentos, sirve no sólo para mostrar la personalidad de su dueño, sino también para explicar la poética arquitectónica de Puig i Cadafalch, la génesis y la trascendencia de esta obra en el contexto de la ciudad y del modernismo catalán, y la importancia del colectivo de industriales, artistas y artesanos que la hicieron posible, justificando sobradamente el apelativo *cultural* para este proyecto de restauración.

Conclusiones

Las recientes restauraciones del *Rijksmuseum* de Ámsterdam y de algunos singulares ejemplos de la arquitectura modernista catalana como la Casa Amatller acometidas en los últimos quince años, representan sin duda el *Zeitgeist*, el espíritu de nuestra era. Más allá de sofisticadas operaciones técnicas, de gran dificultad en el caso del museo holandés, estas obras evidencian la persistente fascinación del público y de los mecenas, gestores y políticos, por la recuperación del edificio original, la manera más segura de conectar y apropiarse simbólicamente de la sofisticación y la estética de ese brillante pasado, que tanto en el caso del museo holandés como en el de la arquitectura modernista catalana coinciden cronológicamente en un marco temporal, el siglo XIX, caracterizado por una inusitada fe en el progreso cultural y técnico.

Una actitud que, por otro lado, muestra el alejamiento de una parte sustancial de los profesionales y de la población respecto a los criterios de intervención más conservacionistas, en los que se respeta la pátina en la obra de arte; así como la fascinación y persistencia hasta la actualidad de una manera de concebir la restauración monumental como instrumento para dar forma a un estado ideal de la arquitectura histórica, tal y como sustancialmente la entendió Viollet-le-Duc y sus numerosos seguidores en la centuria decimonónica.

La arquitectura del XIX, como la del siglo XX (Salvo, 2016), admite con dificultad el paso del tiempo, máxime cuando sus valores simbólicos y estéticos pesan más que el valor histórico considerado como la suma de fases que han dado lugar al estado actual del monumento y que debería *a priori* conservarse (con todos los matices posibles que deben aplicarse caso por caso, dado que en algunas ocasiones se trata de modificaciones carentes de interés alguno).

Desde la mirada contemporánea, estos edificios son restaurados para ser devueltos al momento álgido de su valor cultural, elevados de nuevo a la calidad de íconos de una etapa histórica, situación que asegura la proyección de estos edificios al competitivo panorama cultural y turístico internacional. En este sentido, se constata cómo se está produciendo un renacer del siglo XIX que se traduce también en la recuperación de los criterios de restauración de dicha centuria. Se trata, sin duda, de una expresión del actual gusto del momento, que conecta con el esplendor y la sofisticación artística alcanzada a finales del siglo XIX y comienzos del XX, traída al presente a través de la restauración monumental, y que probablemente expresa además un cansancio respecto al minimalismo dominante en la arquitectura y la decoración durante décadas (Spuybroek, 2011). Pasear hoy por la primera planta del *Rijksmuseum* o la vivienda de Antoni Amatller produce similar impacto e impresión que la visita al interior del Castillo de Pierrefonds reconstruido por Viollet. Según la periodista Anna Borràs: "cruzar

el imponente vestíbulo de la Casa Amatller es entrar de pleno en la Barcelona burguesa y cultivada de principios del siglo XX" (Borrás, 2014: 12). En la misma línea, el periodista Vis Molina calificaba este edificio como "un lugar único que le transporta a un momento histórico en el que la ciudad entera hervía de dinamismo y creatividad".⁴⁵

Podría afirmarse que el siglo XIX ha regresado para quedarse entre nosotros, haciendo que nos planteemos nuevas preguntas acerca de por qué sucede un hecho de estas características y qué consecuencias puede tener dentro del debate disciplinar de la conservación del patrimonio cultural un tipo de intervención que lo que persigue es reproducir la imagen fiel al original del monumento para producir un impacto estético (también una experiencia cultural) en el visitante, con el fin de transportarle a otra época.

Una pregunta inicial que podría plantearse en este sentido es si el objetivo de la restauración monumental es éste: la búsqueda de determinadas experiencias a través del contacto con el patrimonio monumental, o si lo es conservar la integridad de sus valores culturales, en los que deben estar presentes las variaciones introducidas por el tiempo.

Pero al mismo tiempo, considerando el éxito mediático y la excelente acogida entre el público de las mismas, ¿pueden éstas condenarse por no adecuarse estrictamente a los criterios establecidos en las Cartas Internacionales de hace tantas décadas? O, al contrario, ¿deberemos admitir que esta actitud de retorno al esplendor original, tan íntimamente relacionada con la escuela francesa liderada por Viollet y que forma parte por tanto de nuestra herencia cultural europea, integra sustancialmente una posible manera de restaurar que ha convivido, con altibajos, con otras actitudes y criterios menos intervencionistas?

No sé si existe una respuesta única a estas preguntas. Como historiadora formada en la escuela romana de la conservación crítica, personalmente me siento más afín a una actitud menos intervencionista; sin embargo, como visitante de estos monumentos debo confesar la fascinación que me produce sentirme transportada al esplendor artístico y cultural de hace más de cien años, y reconozco, por otro lado, el valor de la extraordinaria calidad técnica y artesanal de estas restauraciones. En cualquier caso, considero un imperativo analizar estos ejemplos, reconstruyendo la crónica de estos procesos para comprender el contexto en el que surgen, las motivaciones que los empujan y la valoración crítica de sus resultados. Quizás otros investigadores experimenten esta (o una similar) contradicción, lo que debería conducirnos a una reflexión y a un debate más vivo sobre los criterios de intervención en estos edificios. Es decir, a realizar 'una vuelta de tuerca' en la teoría de la restauración monumental y en el uso que damos hoy al patrimonio cultural, entre el consumo turístico, la experiencia estética y el incremento del conocimiento sobre nuestro pasado que nos aportan estos espléndidos edificios.

⁴⁵ "Un viaje en el tiempo por la Casa Amatller", artículo de Vis Molina, publicado en el suplemento *El Cultural*, del diario *El Mundo*, 13.03.2015, [<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Un-viaje-en-el-tiempo-por-la-Casa-Amatller/7525>], (consultado el 7 de enero de 2016). El artículo inicia del siguiente modo: "La Casa Amatller recupera su esencia modernista después de las exhaustivas obras de restauración efectuadas en el piso principal. La intervención, que ha contado con el apoyo de la Fundación Montemadrid, ha durado cinco años y su culminación supone el inicio de una nueva etapa para la Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico, con el reto de gestionar un equipamiento cultural tan extraordinario como esta vivienda y ofrecer a los visitantes la oportunidad de conocer de cerca el contexto histórico, económico y social que dio origen al Modernismo."

Referencias

- Anon (2013) "Interiors. Dutch Enlightenment", *Architecture today* (236): 68-78.
- Biel, Pilar y Ascensión Hernández (2005) *La arquitectura neomodéjar en Aragón*, Rolde de Estudios Aragoneses, Zaragoza.
- Borrás, Anna (2014) "Rutas urbanas. Burguesía de chocolate. Una minuciosa restauración devuelve la Casa Amatller al turismo barcelonés", *El Viajero*, suplemento del diario *El País*, 24 de enero de 2014, p. 12.
- Coignard, Jerome (2013) "Le renouveau du Rijksmuseum à Amsterdam", *Connaissance des Arts* (714): 46-55.
- Cruz y Ortiz (2013) "Palimpsesto y museo, Rijksmuseum Amsterdam", *Arquitectura Viva*, 148, pp. 66-81.
- De Jong, Cees W. and Patrick Spijkerman (eds.) (2013) *The New Rijksmuseum. Pierre Cuypers and Georg Sturm exonerated*, VK Project, Amsterdam.
- De Poll, Frank van (2013) "The whole museum was dismantled and redecorated. Luck gave the restorers a helping hand", *SMAAK*, April 2013, Special Rijksmuseum Amsterdam, pp. 26-33.
- De Vries, Marina (2013) "Reopening could well lead to re-evaluation of Cuypers", *SMAAK*, April 2013, Special Rijksmuseum Amsterdam, pp. 50-55.
- García, M^a Pilar (2008) "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental", *Loggia: Arquitectura y restauración* (21): 8-25.
- García, M^a Pilar, M^a Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez (coords.) (2010) *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Trea editorial, Gijón.
- García, M^a Pilar (2011) "La renovación de la Historia de la Arquitectura y del Arte en las primeras décadas del siglo XX: Manuel Gómez-Moreno", In: María Pilar Biel Ibáñez y Ascensión Hernández Martínez (coords.), *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 125-158.
- González, Antoni (1993) "Método y criterios en la restauración del Palau Güell de Barcelona", *Informes de la Construcción* 45(428): 19-38.
- González, Antoni (1997) "El restauro del Palazzo Güell como ejemplo del método SCCM", *Tema. Tempo, materia, architettura, Dossier: Il restauro in Spagna* (1): 47-61.
- González, Antoni, Raquel Lacuesta, Josep M. Moreno, Jaume de Puig y M. Gràcia Salvà (2001) *El Palau Güell*, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona.
- González Varas, Ignacio (2001) "Aproximación a la teoría de la restauración monumental en el siglo XIX", In: *La Catedral de León: el sueño de la razón*, catálogo de la exposición, Edilesa, León, pp. 64-73.
- Hall, Michael (2013) "A road runs through it", *Country Life* (14): 92-95.
- Hernández, Ascensión (2013) "L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico", *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro* (51): 89-106.
- Hernández, Ascensión (2014) "La restauración monumental como instrumento constructor de la memoria", In: Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Daniel Tobón, Carlos Mario Vanezas (eds.), *El arte y la fragilidad de la memoria*, Instituto de Filosofía, Facultades de Artes, Universidad de Antioquia y Editorial Sílabas, Medellín, pp. 307-348.
- Hernández, Ascensión (2016) "Restauración, transformación, reciclaje. La deriva de la disciplina más allá de los criterios consolidados", In: Ascensión Hernández (ed.), *Conservando el pasado, proyectando el futuro. Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI/Preserving the Past. Projecting the Future. Tendencias in 21st Century monumental restoration*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 31-51.
- Huisman, Jaap (2013) *The new Rijksmuseum Cruz y Ortiz architects*, Naio10 Publishers, Rotterdam.
- Jurkait, Karsten and Siegrid Siderius (2013) "Refurbishing of the Rijksmuseum in Amsterdam", *Arup journal* 48(2): 6-25.
- Lacuesta, Raquel (2000) "Restaurar la arquitectura modernista. La aportación del historiador del arte", In: Ignacio Luis Henares Cuéllar y Salvador Gallego Aranda (coords.), *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*, Universidad de Granada, Granada, pp. 331-342.
- Meurs, Paul and Marie Thérèse Van Thoor (2013) *Rijksmuseum Amsterdam. Restoration and transformation of a National Monument*, Nai010 Publishers and TU Delft, Rotterdam.
- Molina, Vis (2015) "Un viaje en el tiempo por la Casa Amatller", *El Cultural*, suplemento del diario *El Mundo*, 13 de marzo de 2015. (<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Un-viaje-en-el-tiempo-por-la-Casa-Amatller/7525>), [consultado el 30 de enero de 2017].
- Montesinos, José Manuel y José Ignacio Casar Pinazo (2016) "La Casa Amatller. La conservación del legado de los oficios artesanales", In: *Congreso Internacional El Modernismo en el arco mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad, CIMAM 2016*, Universidad Politécnica de Cartagena, Cartagena, pp. 329-338.

Parnell, Steve (2013) "House of Holland", *Architectural Review* 234(1398): 32-43.

Piera, Mónica, Xavier Nadal y Guillem Masalles (coords.) (2016) *La recuperació d'interiors històrics*, Associació per a l'Estudi del Moble y Museu del Disseny de Barcelona, Barcelona.

Rivera, Javier (2002) "Restaurar Gaudí: de la reconstrucción mimética a la analogía formal pasando por la diacronía armónica", *Loggia: Arquitectura y restauración* (14-15): 42-59.

Rivera, Javier (2008) *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Abada Editores, Madrid.

Salvo, Simona (2016) *Restaurare il novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Quodlibet, Macerata.

Sandrolini, Franco, Elisa Franzoni, Humberto Varum y Ryszard Nakonieczny (2011) "Materials and technologies in Art Nouveau architecture: Façade decoration cases in Italy, Portugal and Poland for a consistent restoration", *Informes de la Construcción* 63(524): 5-11.

Spuybroek, Lars (2011) *The simpathy of things: Ruskin and the ecology of design*, V2, Rotterdam.

Vogel, Carol (2013) "Glories restored, Rijksmuseum is reopening after 10 years", *The New York Times*, April 1, 2013. (<https://mobile.nytimes.com/2013/04/02/arts/design/glories-restored-rijksmuseum-is-reopening-after-10-years.html>), [consultado el 30 de noviembre de 2016].

Wright, Herbert (2013) "Getting it Rijk", *Blueprint* (327): 50-56.