

SEVILLA



**IDA: ADVANCED  
DOCTORAL RESEARCH  
IN ARCHITECTURE**

Antonio Tejedor Cabrera, Marta Molina Huelva (comp.)

IDA: Advanced Doctoral Research in Architecture  
Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

1.408 pp. 21 x 29,7 cm

ISBN: 978-84-16784-99-8

All right reserved. No part of this book may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or any means without prior written permission from the Publisher.

**EDITOR**

Universidad de Sevilla

**COMPILERS**

Antonio Tejedor Cabrera

Marta Molina Huelva

**DESIGN AND LAYOUT BY**

Pablo Blázquez Jesús

María Carrascal Pérez

Daniel Longa García

Marina López Sánchez

Francisco Javier Navarro de Pablos

Gabriel Velasco Blanco

**ADMINISTRATION AND SERVICES STAFF**

Adoración Gavira Iglesias

Seville, november 2017

© 2017. IDA: ADVANCED DOCTORAL RESEARCH IN ARCHITECTURE

SEVILLA

IDE

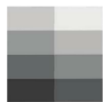
ORGANIZED BY

**iuacc**  
INSTITUTO UNIVERSITARIO  
ARQUITECTURA Y CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN

 **uidus**  
Escuela Internacional de Doctorado

**arquitectura**  
Escuela Técnica Superior  
Universidad de Sevilla

COLLABORATORS



Consejo Andaluz  
de Colegios Oficiales  
de Arquitectos



fundación **arquia**

All manuscripts have been submitted to blind peer review, all content in this publication has been strictly selected, the international scientific committee that participates in the selection of the works is of international character and of recognized prestige, an scrupulous method of content filtering has been followed in terms of its veracity, scientific definition and plot quality.

## COMMITTEES

### CONFERENCE CHAIRPERSONS

**Antonio Tejedor Cabrera**, *Coordinator of the PhD Program in Architecture and Director of the University Institute of Architecture and Construction Sciences, Professor Department of Architectural Design, University of Seville*

**Marta Molina Huelva**, *Secretary of the University Institute of Architecture and Construction Sciences, Professor of the Department of Building Structures and Geotechnical Engineering, University of Seville*

### ORGANISING COMMITTEE

**María Carrascal Pérez**, *Department of History, Theory and Architectural Composition, University of Seville*

**Mercedes Linares Gómez del Pulgar**, *Department of Architectural Graphic Expression, University of Seville*

**Ángel Martínez García-Posada**, *Department of Architectural Design, University of Seville*

**Pilar Mercader Moyano**, *Department of Architectural Constructions I, University of Seville*

**Domingo Sánchez Fuentes**, *Department of Urban Planning and Spatial Planning, University of Seville*

**Manuel Vázquez Boza**, *Department of Building Structures and Land Engineering, University of Seville*

### CONFERENCE SECRETARY

**Pablo Blázquez Jesús**, *Ph.D. student, Department of Architectural Design, University of Seville*

**Marina López Sánchez**, *Ph.D. student, Department of Architectural Design, University of Seville*

## SCIENTIFIC COMMITTEE

**José Aguiar**-Universidade de Lisboa  
**Benno Albrecht**-Università IUAV di Venezia  
**Francisco Javier Alejandro Sánchez**-Universidad de Sevilla  
**Darío Álvarez Álvarez**-Universidad de Valladolid  
**Antonio Ampliato Briones**-Universidad de Sevilla  
**Joaquín Antuña**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Ángela Barrios Padura**-Universidad de Sevilla  
**José María Cabeza Laínez**-Universidad de Sevilla  
**Pilar Chías Navarro**-Universidad de Alcalá  
**Juan Calatrava Escobar**-Universidad de Granada  
**María Carrascal Pérez**-Universidad de Sevilla  
**Helena Coch Roura**-Universitat Politècnica de Catalunya  
**Jorge Cruz Pinto**-Universidad de Lisboa  
**Carmen Díez Medina**-Universidad de Zaragoza  
**Fernando Espuelas Cid**-Universidad Europea  
**Alberto Ferlenga**-Università IUAV di Venezia  
**Luz Fernández-Valderrama**-Universidad de Sevilla  
**Vicente Flores Alés**-Universidad de Sevilla  
**María del Carmen Galán Marín**-Universidad de Sevilla  
**Jorge Filipe Ganhão da Cruz Pinto**-Universidade de Lisboa  
**Carlos García Vázquez**-Universidad de Sevilla  
**Sara Girón Borrero**-Universidad de Sevilla  
**Francisco Gómez Díaz**-Universidad de Sevilla  
**Amparo Graciani**-Universidad de Sevilla  
**Francisco Granero Martín**-Universidad de Sevilla  
**Francisco Hernández Olivares**-Universidad P. de Madrid  
**Miguel Ángel de la Iglesia**-Universidad de Valladolid  
**Paulo J.S. Cruz**-Universidade do Minho  
**Francesc Sepulcre**-Universitat Politècnica de Catalunya  
**Ángel Luis León Rodríguez**-Universidad de Sevilla  
**Mercedes Linares Gómez del Pulgar**-Universidad de Sevilla  
**María del Mar Loren Méndez**-Universidad de Sevilla

**Margarita de Luxán García de Diego**-Universidad P. de Madrid  
**Madelyn Marrero**-Universidad de Sevilla  
**Juan Jesús Martín del Río**-Universidad de Sevilla  
**Luis Martínez-Santamaría**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Ángel Martínez García-Posada**-Universidad de Sevilla  
**Mauro Marzo**-Università IUAV di Venezia  
**Pilar Mercader Moyano**-Universidad de Sevilla  
**Antonello Monaco**-Università degli Studi di Reggio Calabria  
**Marta Molina Huelva**-Universidad de Sevilla  
**José Morales Sánchez**-Universidad de Sevilla  
**Eduardo Mosquera Adell**-Universidad de Sevilla  
**María Teresa Muñoz Jiménez**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Jaime Navarro Casas**-Universidad de Sevilla  
**José Joaquín Parra Bañón**-Universidad de Sevilla  
**Víctor Pérez Escolano**-Universidad de Sevilla  
**Francisco Pinto Puerto**-Universidad de Sevilla  
**Mercedes Ponce Ortiz de Insagurbe**-Universidad de Sevilla  
**Juan Luis de las Rivas Sanz**-Universidad de Valladolid  
**Carmen Rodríguez Liñán**-Universidad de Sevilla  
**Javier Ruiz Sánchez**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Joaquín Sabaté Bel**-Universitat Politècnica de Catalunya  
**Victoriano Sáinz Gutiérrez**-Universidad de Sevilla  
**Santiago Sánchez Beitia**-Universidad del País Vasco  
**Domingo Sánchez Fuentes**-Universidad de Sevilla  
**José Sánchez Sánchez**-Universidad de Sevilla  
**Juan José Sendra Salas**-Universidad de Sevilla  
**Julián Sobrino Simal**-Universidad de Sevilla  
**Federico Soriano Peláez**-Universidad Politécnica de Madrid  
**Rafael Suárez Medina**-Universidad de Sevilla  
**Miguel Ángel Tabales Rodríguez**-Universidad de Sevilla  
**Antonio Tejedor Cabrera**-Universidad de Sevilla  
**Jorge Torres Cueco**-Universidad Politécnica de Valencia  
**Elisa Valero Ramos**-Universidad de Granada  
**Manuel Vázquez Boza**-Universidad de Sevilla  
**Narciso Vázquez Carretero**-Universidad de Sevilla  
**Teófilo Zamarreño García**-Universidad de Sevilla

# LT4

ANÁLISIS Y PROYECTOS  
AVANZADOS



## ANALYSIS AND ADVANCED PROJECTS / ANÁLISIS Y PROYECTOS AVANZADOS

p. 1057-1067: **NATURE INSIDE. THE FIGURES OF THE TREE AND THE FOREST AS SYMBOLIC REFERENCES IN THE CONTEMPORARY JAPANESE ARCHITECTURE** / p. 1068-1079: **LA NATURALEZA INTERIOR. LAS FIGURAS DEL ÁRBOL Y EL BOSQUE COMO REFERENTES SIMBÓLICOS EN LA ARQUITECTURA JAPONESA CONTEMPORÁNEA**  
*López del Río, Alberto*

p. 1081-1088: **THE SATURATED WORLD OF CHARLES AND RAY EAMES: OBJECTS, ATMOSPHERE AND CELEBRATIONS** / p. 1089-1096: **EL MUNDO SATURADO DE CHARLES Y RAY EAMES: OBJETOS, AMBIENTES Y CELEBRACIONES**  
*Jódar Pérez, Ana Irene*

p. 1097-1103: **CARLO SCARPA: ABSTRACTION AS AN ARGUMENT OF THE SUBLIME. RESEARCH STRATEGY** / p. 1104-1111: **CARLO SCARPA: LA ABSTRACCIÓN COMO ARGUMENTO DE LO SUBLIME. ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN**  
*Ros Campos, Andrés*

p. 1113-1123: **REM AT BOTH SIDES OF THE MIRROR** / p. 1124-1134: **REM A LOS DOS LADOS DEL ESPEJO**  
*Butragueño Díaz-Guerra, Belén*

p. 1135-1144: **DOMESTIC BIG DATA. CLUSTER TOOL FOR THE ANALYSIS, ASSESSMENT, DIAGNOSIS AND DESIGN OF THE CONTEMPORARY COLLECTIVE HOUSING IN DENSE CITY CENTRES** / p. 1145-1155: **DOMESTIC BIG DATA. CLUSTER TOOL PARA EL ANÁLISIS, EVALUACIÓN, DIAGNÓSTICO Y PROYECTO, DE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN LOS CENTROS DENSIFICADOS DE LA CIUDAD**  
*Sallago Zambrano, Borja*

p. 1157-1167: **ARCHITECT, WORK AND METHOD** / p. 1168-1179: **ARQUITECTO, OBRA Y MÉTODO**  
*Besa, Eneko*

p. 1181-1191: **A CRITICAL ANALYSIS OF THE ARCHITECTURAL WORK OF MILTON BARRAGÁN** / p. 1192-1203: **ANÁLISIS CRÍTICO DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILTON BARRAGÁN**  
*Casado López, Guillermo*

p. 1205-1216: **CONTEMPORARY ARCHITECTURE AND ITS INTEGRATION WITH PATRIMONIAL ARCHITECTURE** / p. 1217-1228: **ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA Y SU INTEGRACIÓN CON EDIFICIOS PATRIMONIALES**  
*Martínez Gómez, Josué Nathan*

p. 1229-1240: **THE URBAN FORM IN MORELLA AS A HISTORIC LABORATORY IN THE 21ST CENTURY** / p. 1241-1251: **LA FORMA URBANA EN MORELLA COMO UN LABORATORIO HISTÓRICO EN EL SIGLO XXI**  
*Beltran Borràs, Júlia*

p. 1253-1263: **MODEL MANAGEMENT OF HABITABILITY IN PROTECTED WILD AREAS (ASP) CASE STUDY TORRES DEL PAINE NATIONAL PARK (PNTP), PATAGONIA CHILE** / p. 1264-1274: **MODELO DE HABITABILIDAD EN ÁREAS SILVESTRES PROTEGIDAS (ASP) CASO DE ESTUDIO PARQUE NACIONAL TORRES DEL PAINE (PNTP), PATAGONIA CHILENA**  
*Villanueva, Laura; Cuchi, Albert*

p. 1275-1282: **DWELLING. INVARIANTS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE** / p. 1283-1290: **LA MORADA. INVARIANTES EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA**  
*Moreno Sánchez-Cañete, Francisco José; Martínez Díaz, Daniel; Bolívar Montesa, Carmen; Muñoz Carabias, Francisco*

p. 1291-1300: **THE RECONSTRUCTION OF THE TRADITION. JUVENAL BARACCO AND THE RECOMPOSITION OF THE LOST CITY** / p. 1301-1311: **LA RECONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN. JUVENAL BARACCO Y LA RECOMPOSICIÓN DE LA CIUDAD PERDIDA**  
*Montestruque Bisso, Octavio*

p. 1313-1321: **FROM THE IMMEASURABLE TO THE MEASURABLE** / p. 1322-1331: **DE LO INCONMENSURABLE A LO MENSURABLE**  
*Delpino Sapeña, Rossana María.*

p. 1333-1343: **HIDDEN SPACE CARTOGRAPHY. ARCHITECTURAL EXPERIMENTATION LABORATORY** / p. 1344-1354: **CARTOGRAFÍAS DEL ESPACIO OCULTO. LABORATORIO DE EXPERIMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA**  
*García García, Tomás ; Montero-Fernández, Francisco J.*

p. 1355-1364: **ARCHITECTURE & ENTROPY. TIME AND DESTRUCTION AS A CREATIVE SUBJECT** / p. 1365-1375: **ARQUITECTURA Y ENTROPÍA. TIEMPO Y DESTRUCCIÓN COMO GENERADORES DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO**  
*Blázquez Jesús, Pablo*

p. 1377-1381: **ARCHITECTONICAL LIMITS IN THE BIDIMENSIONAL WORK OF EDUARDO CHILLIDA** / p. 1382-1386: **LÍMITES ARQUITECTÓNICOS EN LA OBRA BIDIMENSIONAL DE EDUARDO CHILLIDA**  
*Dovale Carrión, Carmiña*

p. 1387-1396: **DISASSEMBLING DOMESTICITY. HABITING HETEROTOPIAS** / p. 1397-1406: **DESMONTANDO LA DOMESTICIDAD. HABITANDO LAS HETEROTOPIAS**  
*M-Millana, Elena*

# ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA Y SU INTEGRACIÓN CON EDIFICIOS PATRIMONIALES

Martínez Gómez, Josué Nathan <sup>(1)</sup>

(1) Doctorando UPC-Proyectos arquitectónicos, archinat@hotmail.com

**Resumen:** Una de las intervenciones más complejas que hay en la arquitectura es la de intervenir edificios con un valor patrimonial importante. No solo por lo construido sino por la postura ética del autor y el nuevo valor estético que cobrará esa obra como parte de una ciudad histórica. Lograr un equilibrio para que la arquitectura contemporánea no se someta a la patrimonial, ni la patrimonial se vea disminuida ante una intervención contemporánea requiere de un diálogo equilibrado donde ambas aporten en sus tiempos contrarios.

La hipótesis considera que: Todo edificio cuyo autor tiene un soporte teórico basado en la Ética, la Memoria y la Fenomenología es coherente con su contexto histórico y asegura su presencia en la cultura del lugar. También se consideran otros conceptos como el Tiempo, la Abstracción, las Vanguardias, el Sujeto, la Estética, la Crítica, la Síntesis, y la Multiplicidad Histórica que son también tópicos para estudiar su relación y constituyen un marco de conocimientos para dar soporte a una teoría que aborde la integración de la intervención contemporánea en un contexto histórico.

Son dos los Objetivos propuestos en este trabajo: por un lado es demostrar la importancia de tener una base teórica en intervenciones patrimoniales y por otro, plantear una metodología que sea capaz de repetirse en otros casos de estudio para hacer una crítica de arquitectura y evaluar si la intervención es acorde con el contexto histórico.

El Museo Kolumba de Peter Zumthor me permite exponer la coherencia entre la obra construida con la ética del arquitecto y el sentido de apropiación de sus visitantes. Por ello se profundiza tanto en sus ideas escritas como en su museo, además de otras reflexiones teóricas.

**Palabras Clave:** Kolumba, Zumthor, Abstracción, Síntesis, Dialogía.

## 1. Introducción

La respuesta arquitectónica tiene distintas referencias, unas propias de la formación académica, otras de la vida personal y profesional, pero también las hay externas como consecuencia del procesamiento razonado de situaciones específicas que rodean un edificio que pueden ser: históricas, geográficas, sociales y culturales. Peter Zumthor describe sus motivaciones a través de sus libros: *Atmosferas* (2006) y *Pensar la arquitectura*<sup>1</sup> (2009). Sus escritos son básicamente reflexiones recopiladas a través de su experiencia. Ahí explica los principales elementos para hacer de su arquitectura una vivencia plena, pretendiendo la interrelación del uso, del espacio y del lugar tanto físico como el histórico, y cuya búsqueda es que la persona que visite un edificio -en este caso el museo Kolumba-, al salir de este, su experiencia se haya enriquecido cultural y espacialmente.

Zumthor defiende su arquitectura con argumentos de respeto con el contexto donde los sujetos perciban que sus edificios han estado ahí desde siempre. ¿Qué tan cierto es esto? ¿Lo que argumenta en sus libros corresponde a su obra construida? Si lo que dice Zumthor en sus libros difiere a su obra construida, y si su obra construida es descontextualizada, y además de lo anterior el uso de los espacios difiere de las sensaciones pretendidas para los usuarios, estaremos básicamente ante un problema de ética.

El método propuesto consiste en contrastar los textos de Peter



Fig. 1 Método de trabajo (dibujo por el autor).

<sup>1</sup> Libro en que Zumthor habla sobre la esencia de lo que él considera es la calidad arquitectónica.



Zumthor (entrevistas y libros escritos), una vez contrastados -y analizados- teorizarlos con conceptos que sistemáticamente resuman su proceso proyectual. Para ello estos conceptos serán fundamentados con otros más a través de las aportaciones de intelectuales clásicos y contemporáneos, y así proponer una visión teórica que dé soporte a su obra construida. Una vez hecho esto, es imprescindible contrastar esa teoría con su obra construida mediante, fotografías, dibujos y análisis con el software UCL Depthmap de la disciplina Space Syntax. Por último, el conocer las opiniones de críticos de arquitectura será necesario para contrastar todo y concluir el grado de coherencia de su quehacer arquitectónico (Fig. 1).

Ahora bien, ¿Cómo saber si esa intervención hecha desde nuestro presente tiene el sentido apropiado, y la validez suficiente para justificarse a sí misma en un entorno histórico? El arquitecto tiene la difícil tarea de hacer que cada una de las piezas formen un todo, consecuentemente todo lo que no encaja en esa trama que está narrando es dejado de lado y condenado ser omitido de la historia del edificio. Aquí reside la importancia de abordar estos conceptos, pues el arquitecto tendrá la oportunidad según lo considere de redimir etapas y sujetos en el tiempo que por una u otra razón han sido olvidados.

Walter Benjamín a través de su *Angelus Novus* argumentaba que al mirar al pasado no veía una cadena de hechos sino que veía un paisaje de ruinas sobre ruinas. Por tanto el arquitecto se ve en la tarea de hacer un todo con trozos de historia. Teniendo además la finalidad de dar un sentido que busque unir los hechos en una trama más general. El concepto de multiplicidad histórica por sí solo se define como caótico. Es aquí, en esta lucha de distintas interpretaciones de la realidad pasada donde el arquitecto puede redefinir la búsqueda de elementos estratégicos para poder precisar su actuar. Y dentro de esa multiplicidad histórica encontrará las pautas que le ayuden a conseguir una síntesis en la que la materialización de su obra arquitectónica sea lo más adecuada ética, estética, técnica y políticamente posible.

## 1.1 La Abstracción como síntesis

Mucho se ha hablado de la obra de Zumthor, pero en ningún caso sus textos antes citados fueron analizados desde el punto de vista de la ética, la memoria y la fenomenología; ni se han profundizado para poner en consideración si sus reflexiones sustentan sus obras. Por lo que la originalidad del tema es aportar un punto de vista diferente sobre sus mecanismos proyectuales.

Esta abstracción cuenta una historia vivencial la cual es el enlace del sujeto con los tiempos. No es aislado este esfuerzo de síntesis del arquitecto pues su finalidad es la de lograr a través de este enlace el encuentro del sujeto al que dirige esa abstracción con los otros sujetos (anteriores, y también a los posteriores (Fig 2).

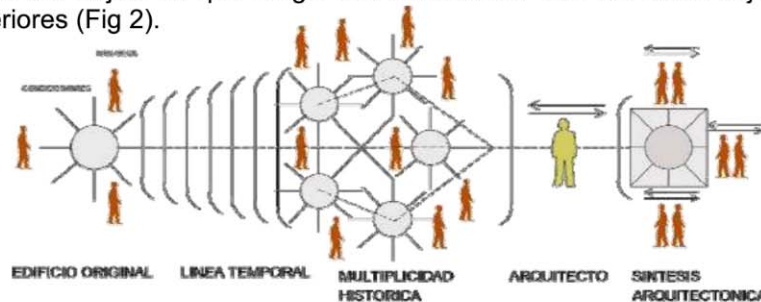


Fig. 2 Multiplicidad histórica y síntesis arquitectónica (Dibujo por el autor).

## 2. Base teórica conceptual

Del análisis de sus textos se desprenden los tres conceptos fundamentales que son: la **Ética** para entender su postura ante el contexto, la **Memoria** para comprender su situación con el lugar y la **Fenomenología** como evaluación de los materiales empleados en la intervención del museo y su relación con los visitantes. Además de estos conceptos se exploran otros con la finalidad de conocer teóricamente hasta qué punto la arquitectura contemporánea propuesta por Zumthor en su museo es un ejemplo adecuado de intervención contemporánea con edificios antiguos.

### 2.1 La Ética

Si tengo la impresión de que mi nombre podría emplearse con fines comerciales no me enrolo. No he construido una villa a los herederos de Hugo Boss, ni un museo para un coleccionista de arte en Texas, he rechazado la propuesta de Audi para realizar concesionarios de exposición en todo el mundo y también la de Giorgio Armani para una pasarela en Milán, eran cosas que no me convencían del todo. Zumthor (Wessely 2001).

Es en este punto cuando inicia la responsabilidad del arquitecto al decidir hacer o no un encargo, “creo en los valores humanistas. Si la obra sirve realmente a los hombres o la ciudad, entonces es bonito construir. Pero si todo acaba desliziándose en el mundo del comercio me interesa menos” (Idem)<sup>2</sup> cuando decide hacerlo, piensa que para ese “habitar” los espacios han de ser los adecuados. Así el fin de la arquitectura es “habitarla” habitarla bien, en el sentido de darle su uso apropiado, es decir hablamos de “hábitos y de habitar” (Díaz 2005, 40), palabras cuyo origen etimológico es la ética, proviniendo el primero del nombre éthos que para los griegos significa “habito” o “costumbre” y el segundo viene del sustantivo “ethos” que puede significar “lugar habitual” (Idem) y a la vez el término “habitar” se deriva de “habitare” (ocupar un lugar o vivir en él).

Así, lograr un buen vivir es poner en orden de jerarquías las diversas áreas de conocimiento que intervienen en las fases del proyecto pues “no es lo mismo iniciar a partir de: la política, la técnica, la estética y la ética, que hacerlo en orden inverso: ética, estética, técnica, política” (Domínguez 2005, 6) y empezar por ese sentido inverso es la parte más delicada para Zumthor: “tengo que tener cuidado de que nadie destruya mi primera imagen... Estamos rodeados por la política, por las leyes, por el dinero... A veces las personas quieren quitar o hacer daño a mi imagen” (Zumthor 2009).<sup>3</sup> González Torres señala que “Las responsabilidades ante un cliente no son solo de tipo técnico, político o financiero” (Torres 2008, 37); Zumthor menciona que con su equipo tienen obras, pero estas no les compensan económicamente pues no trabajan por dinero sino por la pasión de construir (Wessely 2001).<sup>4</sup> De acuerdo a Gonzales Torres según la actual estructura de aceptación de lo que es y hace el arquitecto, el grado de conciencia ética y el éxito económico son inversamente proporcionales (Torres 2008, 37).

La importancia de tener claro a partir de qué punto empieza la responsabilidad ética del arquitecto está dada en tres pautas<sup>5</sup> que de acuerdo a Paul Ricoeur son:

**La prefiguración** –o fase previa a la obra construida- exige que el arquitecto tenga claro que su responsabilidad en el objeto edificado va a afectar en más personas, teniendo la oportunidad a través de esta fase en dar una mejor respuesta a unas necesidades concretas de usuarios y contextos. Así expresa Zumthor que “Las representaciones arquitectónicas cuyo contenido es lo aún no construido se caracterizan por el empeño en dar habla a algo que todavía no ha encontrado su lugar en el mundo concreto, pero que ha sido pensado para ello” (Zumthor 2009, 12).

**La configuración**, se refiere al proyecto en la etapa de ejecución, es que el arquitecto a través de sus conocimientos técnicos y su capacidad estética pueda desarrollar el proyecto previamente planteado. “Para mí, el núcleo propio de toda tarea arquitectónica reside en el acto de construir, pues es aquí, cuando se levantan y se ensamblan los materiales concretos, donde la arquitectura pensada se convierte en parte del mundo real” (Idem, 11).

**La refiguración**, se refiere a la evaluación del edificio en su etapa de uso, en lo particular para lo que es destinado y en una escala mayor para saber cómo impacta y modifica el medio. “Me encanta la idea de hacer un edificio... que se convierta en parte de su entorno... imaginarme cómo un edificio mío será recordado por alguien al cabo de 25 o 30 años... He aquí mi primera incursión trascendente: intentar hacer arquitectura como entorno” (Zumthor 2006, 65). Así el arquitecto debe tener en cuenta que -de acuerdo a Bohigas- la arquitectura –su construcción-, además de ser un arte, es un servicio que va directo a la sociedad (Bohigas 2004, 34).<sup>6</sup>

## 2.2 La Memoria

Con cada nuevo edificio se interviene en una determinada situación histórica. Para la calidad de esta intervención, lo decisivo es si se logra o no dotar a lo nuevo de propiedades que entren en una relación de tensión con lo que ya está allí, y que esta relación cree sentido. Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente. Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes. Zumthor (2006, 65).

<sup>2</sup> Fragmento de entrevista, <http://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/una-entrevista-con-peter-zumthor-11/03/2012>

<sup>3</sup> Durante su discurso pronunciado en la ceremonia de premios Pritzker Zumthor habló entre otras cosas sobre lo delicado que ha sido conservar sus proyectos desde la concepción hasta finalizada la obra. [http://www.pritzkerprize.com/2009/ceremony\\_speech1-07/06/2012](http://www.pritzkerprize.com/2009/ceremony_speech1-07/06/2012)

<sup>4</sup> De igual forma para la Bruder Klaus Zumthor renunció a sus honorarios porque el proyecto le parecía interesante (Kimmelman, 2011).

<sup>5</sup> Retoma de Paul Ricoeur las fases y las explica enfocando a la responsabilidad del arquitecto con la sociedad. DOMINGUEZ, Luís Angel, *Arquitectura ética: La responsabilidad estética y social*. Khora II 8 P 6, Ed ETSAP-UPC, 2005.

<sup>6</sup> Bohigas, Oriol Citado por GONALEZ TORRES, 2008. Del libro: *Contra la incontinenia urbana, reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, p 34 Electa Editorial, Bcn, 2004.

El término de memoria aparece recurrentemente en la arquitectura cuando se hace una intervención en un lugar de relevancia histórica, incluso debe ser atendida en zonas sin trascendencia histórica pero que aun así está presente en el imaginario de sus habitantes pues existe una relación sensible entre el grupo y el espacio construido. Maurice Halbwachs explica que para los ciudadanos es de un especial interés el aspecto material de la ciudad, y que estos son mucho más sensibles a la desaparición de tal calle o de tal edificio que a los acontecimientos políticos o religiosos de una importancia social mayor, pero sin un referente visual (Ontañón 2005, 74). Muntañola nos dice que ese apego a través de generaciones forma una relación intrínseca entre el territorio y la gente dando como resultado el origen de una cultura (Muntañola 2004, 33).

La atención que da Zumthor por “proyectar edificios que, con el correr del tiempo, queden soldados de esta manera natural con la forma y la historia del lugar donde se ubican” (Zumthor 2009, 17). Nos manifiesta la intención de que sus usuarios se reconozcan en su cultura a través de su arquitectura y que esta les manifieste emociones. Asimismo Ruskin en la lámpara de la memoria, comenta que si tenemos una casa con antigüedad no deberíamos siquiera pensar en derrumbarla ya que estaría desapareciendo cada recuerdo, cada vida que allí nació y murió, perteneciente al constructor o a los hijos de él. Es decir, que en su momento pertenece a ese presente, pero también a las futuras generaciones, y que, al otorgarle un valor patrimonial como herencia arquitectónica es cuando toma un lugar en la memoria colectiva.

Maurice Halbwachs explica mejor el término de la memoria colectiva planteando de forma sistemática sus características así como su diferenciación con la memoria individual la cual toma posesión de sí misma a partir del análisis de la experiencia personal y sobre la base de las enseñanzas recibidas de los otros, los testimonios recibidos del otro, como información que se recibe y almacena individualmente, por ejemplo los lugares visitados en común. Por lo tanto, cada memoria individual de los miembros de un grupo no es más que un punto de vista sobre la memoria colectiva, un punto de vista que puede cambiar según el lugar que cada uno toma y que ese punto cambia según las relaciones que cada cual mantiene con otros medios. Esto le lleva a afirmar que uno no recuerda solo y “plantea la posibilidad de la existencia de una memoria estrictamente individual pero antes insiste en el carácter marcadamente social de los recuerdos personales (Ontañón 2005, 66).

Es necesario tratar estas definiciones entre memoria individual y colectiva pues tanto el objeto de estudio como toda arquitectura patrimonial configuran puntos de referencia que sirven de nodos y mojonos<sup>7</sup> afectando en el imaginario de los habitantes de una ciudad. Por lo que la memoria urbana forma parte también de cómo se interviene en un edificio patrimonial.

En este proceso no deberíamos destacar, en absoluto, ninguna forma especial, pero sí dejar sentir ese asomo de plenitud, y también de riqueza, que le hace a uno pensar: eso ya lo he visto alguna vez, y, al mismo tiempo, sé muy bien que todo es nuevo y distinto, y que ninguna cita directa de una arquitectura antigua revela el secreto de ese estado de ánimo preñado de recuerdos. Zumthor (2009, 8).

El problema según Rybczynski, es que en la forma no está el problema actual de la producción arquitectónica sino más bien en el fondo, radicando el problema en que se usen ciertas formas y usos de materiales sin considerar los motivos detrás de su utilización en otras épocas, cayendo en una copia rutinaria que degrada la arquitectura (Torres 2008, 38).

Paul Ricoeur nos habla sobre una distancia importante que no se puede medir físicamente más que a través de la memoria, retoma de Aristóteles y este a su vez de Platón el término de ausente para «hacer presente lo ausente» como algo irreal producto de la imaginación y como «ausente-que-ha-sido», «lo anterior» refiriéndose a la memoria, la conexión entre pasado y presente hacen una convivencia entre nosotros mismos y nuestra cultura. En palabras de Paul Ricoeur “la gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe”, así la arquitectura se convierte en un vehículo de diálogo para aproximarnos a la cultura, aquí cobra sentido “hacer presente lo ausente” como producto de la imaginación del arquitecto con “lo ausente que ha sido” con el estudio de este con la memoria no palpable del lugar (Ricoeur 2002, 9-10).

Cada caso que hay que intervenir en un centro histórico requiere su particular análisis, y así definir qué solución será la más adecuada, sin embargo es necesario tener en cuenta lo que dice Borga y Muxí en que “la cuestión principal que hay que debatir es la del patrimonio histórico, la de la memoria colectiva, la monumentalidad y el sentido que transmite” (Borga 2000, 35). Tener presentes estos temas como prioritarios ayudará a reducir márgenes de error evitando el perjuicio de la arquitectura preexistente.

---

<sup>7</sup> Kevin Lynch en su libro *La Imagen de la ciudad*, describe como ciertos elementos arquitectónicos y urbanos sirven de referencias de orientación a los habitantes de sus ciudades y como cada uno de estos elementos difieren de unas personas a otras.



## 2.3 La Fenomenología

En la entrevista titulada *Construyo desde la experiencia* (2001), Zumthor preguntó a su entrevistador que cómo pensaban publicarla, a lo que Heide Wessely le respondió que sería “en la sección de crítica, acompañada de fotos, dibujos y la traducción inglesa del texto”, Zumthor respondió: “sin fotos sería mejor (...) La arquitectura se puede experimentar cuando se experimenta la arquitectura” (Wessely, 2001). Pallasma, también arquitecto, crítico de arquitectura y teórico de la fenomenología, señala que ahora la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa, fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica, y ya no en un lugar de encuentro situacional y corporal (Pallasma 2011, 29).

Zumthor es muy enfático al definir su lógica sobre la experiencia de la arquitectura que debe hacerse a través de la vivencia directa y no de la literatura, la fotografía u otro tipo de lenguaje. Se considera un fenomenólogo que parte de las experiencias del mundo de las cuales muchas están relacionadas con su formación y su trabajo como arquitecto. “Como todo humano he vivido, visto, oído y leído mucho. Todo esto conforma mi experiencia y a partir de esta trabajo” (Wessely 2001).

Narra cómo cuando niño el contacto de su mano con el picaporte, ese acto suponía su acceso a sentimientos y aromas variados (Zumthor 2009, 7). También describe su paso por el jardín, el ruido de los guijarros bajo sus pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, el recorrer del sombrío pasillo y su llegada a la cocina el cual era el espacio más iluminado. Estos fueron y son estímulos que se esfuerza en reproducir dentro de sus obras, pero sin dar jerarquía a ninguno en especial, y se pregunta ¿cómo podrían servirle de ayuda para evocar aquellas atmosferas donde la presencia de las cosas tienen su lugar y su forma justa? (Idem, 8). De acuerdo a Pallasma la vivencia de la arquitectura es multisensorial, y mejora a través de los sentidos la experiencia existencial constituyendo una experiencia fortalecida del yo “perceptivo” (Pallasma 2011, 43).

La pretensión de Zumthor es que el usuario a través su cuerpo<sup>8</sup> tenga una experiencia plena en la que se funda en el espacio y el uso de este, por lo que la atención que dedica en resolver la mejor opción en materiales, luz y proporciones, es fundamental para lograr esa relación, sin embargo el sentido de esa síntesis aparece en el objeto arquitectónico, cuando logra suscitar significados de determinados materiales constructivos que solo son perceptibles en este objeto (Zumthor 2009, 10). Pallasma nos dice que la arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales (Pallasma 2011, 11). Zumthor trabaja con ese objetivo a través de los materiales, donde en cada caso se pregunta qué puede significar un determinado material en un determinado conjunto arquitectónico, y sus respuestas las encuentra en “la forma de uso habitual de ese material como también en las peculiares propiedades sensoriales y generadoras de sentido” (Zumthor 2009, 10). Así el ojo estimula e invita a las sensaciones musculares y táctiles para lograr la experiencia. Siendo la vista la que incorpora y refuerza otras modalidades sensoriales, –nos dice Pallasma– “el ingrediente táctil inconsciente de la vista es especialmente importante y está fuertemente presente en la arquitectura histórica pero muy descuidado en la arquitectura de nuestro tiempo” (Pallasma 2011, 26). Muntañola prefiere la noción de “embrague” entre territorio y sociedad, con la intención de entender la transparencia global como una interacción social que afecte a todos los sentidos del cuerpo humano y no solo al de la vista (Muntañola 2002, 34). En su libro *Kunsthaus Bregenz*, el autor comenta que el edificio es exactamente lo que se ve y lo que se toca, lo que se siente bajo los pies: “un hormigón fundido, cuerpo de piedra. Los pisos y las escaleras son pulidos, las paredes y los techos tienen un brillo de terciopelo” (Zumthor 1999, 13). Esto es importante pues el hecho de que el edificio sea lo que se ve y se toca es que nos convencemos de la veracidad de la materia y con ello se logre la penetración de los sentidos en sus superficies<sup>9</sup> (Pallasma 2011, 32).

En cada edificio intento crear cierta tensión entre las partes, no digo equilibrio, unas veces es así y otras no. Pero esto es pensando en la gente. Miran el edificio desde fuera y dicen vaya una caja! y, luego que entran pero esta habitación es bonita con la vista al jardín... Comparada con música o arte contemporáneo tiene la arquitectura un potencial de acogida mucho mayor para la gente normal, porque si sencillamente funciona bien o es práctica y bonita, la gente está dispuesta a aceptar una nueva respuesta ya que sienten ese diálogo entre forma y contenido. Yo les entro por el contenido y tienen que aceptar la forma con el tiempo. Zumthor (Wessely, 2001).

Según Pallasma la arquitectura tiene que mantener un sentido de la distancia, “la resistencia y la tensión con relación al programa, la función y el confort” (Pallasma 2011, 53). Siendo imprescindible que la arquitectura no exhiba sus intenciones utilitarias y sensoriales, manteniendo sus misterios con la intención de activar nuestra imaginación y las emociones de los visitantes. Zumthor dice: “Estar dentro, estar fuera. Fantástico... tiene lugar allí un juego entre lo individual y lo público... Esta fachada

---

<sup>8</sup> Se habla sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia. (PALLASMAA 2011, p. 9-10)

<sup>9</sup> Pallasma se refería a los materiales naturales como la piedra, el ladrillo y la madera, los cuales también hablan sobre su origen y sobre su edad. Sin embargo, considero que la idea fundamental de enterarse sobre la veracidad de la materia también aplica a los materiales considerados modernos.

dice: yo, soy, puedo, quiero, independientemente de lo que haya querido tanto el propietario como el arquitecto. Y la fachada también dice: pero no os enseñe todo" (Zumthor 2006, 47-48).

Cuando me concentro en un determinado lugar, para el cual debo hacer un proyecto, si intento sondearlo, comprender su estructura, su historia y sus características sensoriales, ya desde muy pronto empiezan a confluír en este proceso de visualización precisa de imágenes de otros lugares: lugares que conozco. Cuya forma llevo dentro de mí como un símbolo de determinados estados de ánimo y cualidades, e imágenes de lugares, o situaciones arquitectónicas. Zumthor (2009, 41).

Esas imágenes que lleva Zumthor con él serían denominadas por Pallasma como imágenes de acción, pues hay un efecto de operación en las imágenes de arquitectura al haber una reacción corporal como aspecto inseparable de la experiencia de la arquitectura (Pallasma 2011, 53), en el caso del autor su "colección de imágenes" son elementos o encuentros donde el pasado interactúa con la memoria y es incorporado en las acciones como movimientos corporales. Continúa Pallasma explicando que las experiencias están estructuradas en actividades definidas y no por elementos visuales. "Uno se encuentra con un edificio; nuestro cuerpo se aproxima... se relaciona, se mueve a través suyo,... la arquitectura inicia, dirige y organiza el comportamiento y el movimiento, consiguiendo acercarse o enfrentarse al edificio" (Pallasma 2011, 54). "Es increíblemente importante inducir a la gente a moverse libremente, a su aire, en una atmósfera de seducción y no de conducción" (Zumthor 2006, 43). Además la arquitectura tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo.<sup>10</sup> Zumthor describe que cuando trabaja no lo hace con la forma sino con elementos, como son el sonido, los ruidos, los materiales, la construcción... Con un ojo puesto simultáneamente en el lugar y el uso, ve el lugar y piensa si puede influir en él o no, y el uso que se persigue (Zumthor 2006, 69-71). Por lo que su manifestación plástica no es lo importante sino el propósito al que está destinada a servir.

### 3. Museo Kolumba, los vestigios arquitectónicos como pautas de ejecución

Durante la Segunda Guerra Mundial Colonia sufrió una destrucción de un 80% de su ciudad al ser bombardeada por los aliados en mayo de 1942, quedando reducida a escombros y manteniéndose en pie la catedral gótica (Fig. 3). El objeto de estudio, está inserto en una ciudad, la cual desde su fundación en el año 38 a. C. ha sido referencia religiosa, comercial y universitaria. Al igual su situación política fue objeto ocupaciones y adhesiones.<sup>11</sup>



Fig. 3 Colonia, 1945 (Imagen de archivo).



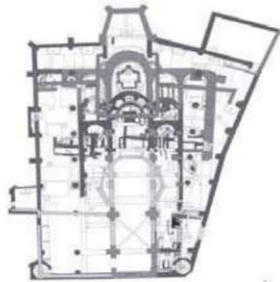
Fig. 4 Emplazamiento (Dibujo por el autor).

<sup>10</sup> Podemos decir que previamente nace de la vivencia personal en su etapa infantil en que se absorben infinidad de emociones que llegan a marcar una conducta, describe que cuando niño, entraba a la cocina de su tía una, cocina tradicional y como se veía envuelto en la atmósfera de ese espacio, que para él ese se convirtió en el símbolo de lo que es una cocina. Zumthor, Peter, *Pensar la arquitectura*, p 7, ed. GG.

<sup>11</sup> Fundada como *Oppidum Ubiorum* (ciudad de los Ubios) declarada después como capital de una provincia romana llamada *Colonia Claudia Ara Agrippinensium* (Colonia Agrippina), hasta su ocupación por los francos en 459. En el 313 se convirtió en sede del obispado. En la Catedral conservan las reliquias de los Reyes Magos (dadas en 1164 por el arzobispo Rainald de Dassel) también se conservan las reliquias de Santa Úrsula y San Alberto Magno. Por ello se convirtió en un importante centro de peregrinación medieval. La base del crecimiento de la ciudad fue su situación a orillas del río Rin, en la intersección de las principales rutas comerciales. Para la Edad Media fue una importante ciudad comercial y universitaria contando con una de las universidades más antiguas de Europa. 459 fue ocupada por los francos, en 1475 fue Ciudad Imperial Libre, principios del s XIX y como consecuencia de las guerras Napoleónicas, pasó a ser subprefectura del antiguo departamento francés del Roer, se adhirió a la Confederación Germánica tras el congreso de Viena bajo el control de Prusia. [http://es.wikipedia.org/wiki/Colonia\\_\(Alemania\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Colonia_(Alemania)).



El museo de arte de la Arquidiócesis de Colonia, fundado originalmente en 1853, desde el año 2004 se llama Kolumba debido a su nuevo emplazamiento (Fig. 4), ubicado en medio de las ruinas de la iglesia Parroquial de Santa Kolumba del gótico tardío ([www.kolumba.de](http://www.kolumba.de) 2012). En el año 1990 la Arquidiócesis eligió el solar de la antigua iglesia, donde se habían hallado vestigios romanos, carolingios, merovingios, románicos y góticos descubiertos en las excavaciones del año 1973-76 (Fig. 5), aunado con los restos de la iglesia de Santa Kolumba de 1480 destruida en los bombardeos de 1943, la capilla de la Virgen de las Ruinas de 1949<sup>12</sup> (Fig. 6) y la capilla del sacramento de 1956 (Navarro, 2009) constituían una serie de capas de gran valor patrimonial condensado en un solo sitio, por lo que se decidió convocar a un concurso público el 16 de diciembre de 1996, además se ha invitado a 7 equipos de arquitectos, entre ellos estaba Peter Zumthor.



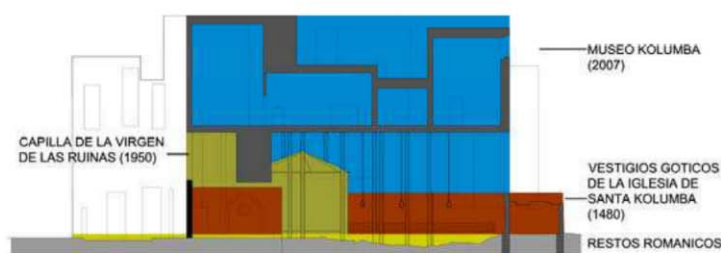
**Fig. 5** Planta de excavación (Imagen de archivo).



**Fig. 6** Capilla de la Virgen de las Ruinas, 1949 (Imagen de archivo).

En la base del concurso se proponía el concepto “Museo para la reflexión” como principal para el nuevo museo, donde se exhibiría su colección permanente de obras de arte medieval en conjunto con exposiciones de arte contemporáneo. De acuerdo al programa arquitectónico no debía tener tienda ni cafetería, sustituyéndose por una sala de lectura, que sirviera como zona de descanso a través de los recorridos.

Se presentaron un total de 167 proyectos hasta el mes de abril de 1997 fecha en que finalizó la recepción de propuestas (Idem). Para el día 13 de junio de 1997 el fallo del jurado fue a favor de Peter Zumthor. En la descripción del proyecto recalca su intención de unir todos los segmentos encontrados en el lugar, sin pretender intensificar los cambios históricos o eliminar los vestigios, más bien unificar las estructuras preexistentes. Su idea fue elevar el nuevo edificio a 12 metros de altura (Figs. 7 y 8), logrando con ello envolver los antiguos estratos, lo que le permite proponer un recorrido irregular por encima de las ruinas.



**Fig. 7** Sección del proyecto (Dibujo por el autor).



**Fig. 8** Zona de restos arqueológicos (Roland Halbe).

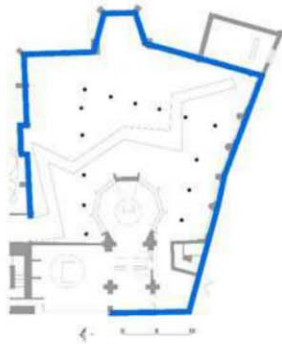
### 3.1 La Memoria de una Iglesia

De toda la intervención, es en la sala de restos arqueológicos donde la vivencia radica más en saber que se está en un lugar sagrado estimulado por las proporciones, materiales e iluminación del espacio, para hacer consciente al usuario que los vestigios que yacen a sus pies en su tiempo también evocaron la misma solemnidad por sus propios sujetos.

<sup>12</sup> Schwars enunció los principios de conservación para la reconstrucción de Colonia, en las iglesias propuso la creación de una pequeña habitación, capilla o cripta que conservase la “presencia sagrada” del lugar de acuerdo a sus posibilidades económicas. PEHNT, W.: “La forma pura e povera: construiré tra le rovine”. En PEHNT, W. y STROL, H.: Rudolf Schwarz 1897-1961. Milán: Electa, 2000.-pp 144-155. (retomado de Revista, Proyecto, Progreso Arq, N1 El esp y la enseñanza...)



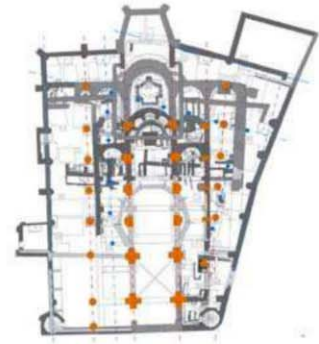
El espacio quedó definido por el antiguo perímetro de los muros (Fig. 9). Recuperando así la noción de lugar que de acuerdo a la antigua definición aristotélica "...lugar es la primera envoltura (o cerco) del contenido..." en este caso la más externa que contiene a las previas y desprovista de adornos y símbolos, decía Camilo Boito que en caso de reconstitución, hay que considerar sólo la masa y el volumen, dejando de alguna manera en blanco el tratamiento de las superficies y el de las ornamentaciones. Además, de acuerdo a Hegel "...Lugar es tiempo colocado en el espacio" (Muntañola 2009, 75) lo cual este palimpsesto de capas bien refleja muchos tiempos históricos contenidos dentro de esos muros.



**Fig. 9** Muro perimetral nuevo y antiguo. (Dibujo por el autor).



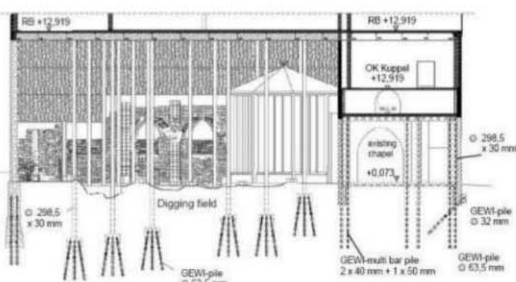
**Fig. 10** Ladrillos de 36 mm de alto y longitudes de hasta 520 mm (Claudio\_este).



**Fig. 11** Columnas nuevas en azul (Dibujo por el autor).

Tiene un sistema de cimentación mixto, la antigua cimentación gótica trabaja con la nueva. El material del revestimiento es el ladrillo. Y fue elegido por ser principalmente el material empleado para las reparaciones después de la guerra, además por tener una larga tradición en la zona (Zumthor 2014). Así, los nuevos ladrillos color gris claro neutro para integrar cromáticamente los distintos elementos góticos que aun existían en pie, fueron encargados al danés Christian Petersen (Fig. 10). El sistema empleado fue elevar las salas con 14 columnas de hormigón (Fig. 11) a 12 metros de altura (Fig. 12).

Integra su propio patrón a los de las columnas existentes, además, La esbeltez y material de los pilotes hacen pensar en dos interpretaciones que quizá fueran contempladas por el arquitecto. La primera es evocar figurativamente la planta libre de Le Corbusier, y la segunda es evocar abstractamente (Fig. 13) la planta de salón muy propia de las catedrales góticas, cuya característica es que todas las naves que constriñen el espacio tienen la misma altura, criterio desarrollado en el periodo Gótico sobre todo en Alemania (Fig. 14).



**Fig. 12** Sección del Proyecto (Imagen de archivo).

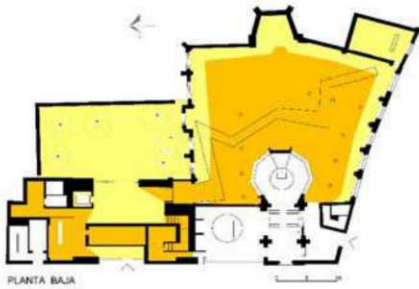


**Fig. 13** Techo de la sala de restos arqueológicos (Google Earth).



**Fig. 14** Esquema de naves góticas de planta de salón

Para la iluminación en esa zona, hace una celosía en la parte superior con los mismos ladrillos de los muros, permitiendo una discreta entrada de luz a su interior y manteniendo íntegra la volumetría de su fachada al exterior. La intención de disminuir el acceso de la luz natural a esta zona se debe seguramente a que ha pretendido recrear la atmosfera de los edificios preexistentes en ese mismo lugar (Figs. 15 y 16).



**Fig. 15** Iluminación natural y artificial (Dibujo por el autor).



**Fig. 16** Iluminación (Hélène Binet).

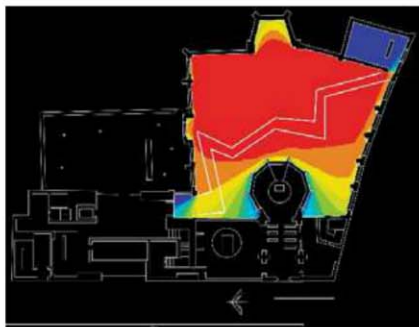


**Fig. 17** Pasarela, Museo Kolumba (Erin Greenawald).

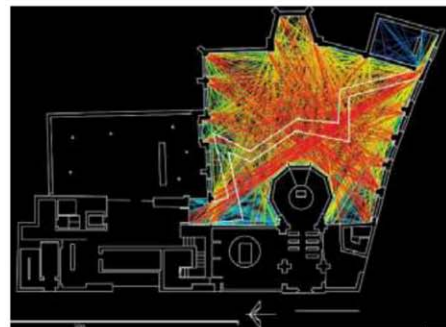
Zumthor impide el paso a nivel de los restos arqueológicos y levanta una pasarela (de madera padouk) (Fig. 17) que va de una esquina a otra en Zigzag. El valor de la pasarela no es el hecho de que atravesase por en medio, sino que su zigzag permite que la gente tenga una serie de impactos visuales deteniéndose en cada inflexión al menos para hacer el giro, apreciar la vista y repetir hasta el final del trayecto, ese mismo zigzag permite también que se puedan apreciar los restos arqueológicos que están debajo de sus pies cuando se llega a otro punto, cosa que no se podría si la pasarela fuera recta. Este museo ofrece mucho más para analizar y reflexionar, básicamente el dialogo entre la arquitectura contemporánea con la antigua mantiene un equilibrio en todos sus aspectos.

La herramienta de sintaxis del espacio analiza la estructura y la función de un espacio arquitectónico o urbano determinado, ya sea construido para analizar o verificar su estructura o bien, aun en estado de proyecto para prever cómo será el comportamiento de las personas en su interior. Maneja colores que van del rojo -indicando integración- al azul -como segregación-.

Podemos ver en el análisis de presencia y accesibilidad (Fig. 18) que habiendo tantas formas para diseñar ese paseo Zumthor decide este zigzag en el que podemos apreciar como coincide justo dentro de la mancha en color rojo que es el grado de más presencia del espacio. En el otro análisis llamado de conectividad lineal (Fig. 19) podemos ver que las líneas rojas más largas se concentran en las dos esquinas que van de un espacio a otro, al igual en los puntos donde inicia y termina la pasarela, así mismo ese zigzag emula a todas conexiones, abarcando visualmente todos los rincones de ese espacio.



**Fig. 18** Análisis de accesibilidad y presencia (Dibujo por el autor).



**Fig. 19** Análisis de conectividad visual (Dibujo por el autor).

#### 4. Comentarios críticos a su obra

En el ensayo de Philip Ursprung (2009) para la entrega del premio Pritzker comenta que en la obra de Zumthor aparte de lo visual, lo más interesante es cómo las personas se sienten cuando las tocan, cómo las huelen, cómo resuena el sonido, así como qué tipo de asociaciones, imágenes mentales, expectativas y recuerdos evocan sus edificios –comenta- siempre giran en torno a la relación entre el cuerpo y su entorno (Kimmelam, 2011).

El crítico suizo Meter Rüedi<sup>13</sup> escribió que el resultado final de las obras de Zumthor puede hacer que parezca como un asceta, pero “es todo lo contrario” es “un esencialista de lo sensual”.

<sup>13</sup> Crítico en el Neue Zürcher Zeitung



Annika Staudt<sup>14</sup> hablando sobre su pabellón en Hannover, comentó que ahí dentro se podía sentir y oler la madera y ver el acero que la atravesaba, siendo todo muy misterioso, pero real” (Idem). En el año 2009 cuando Zumthor ganó el premio Pritzker un cronista del Die Welt<sup>15</sup> escribió que Zumthor representaba un espíritu distinto, debido a que su arquitectura no es ostentosa.

Philip Ursprung,<sup>16</sup> (2009) habla que el museo Kolumba deja experimentar las trazas de la historia ofreciendo un palimpsesto en el suelo. Además le permite al visitante en el interior experimentar parcialmente el ruido de la calle, la temperatura exterior, y la luz del día, y puede ser leído como la promulgación misma de la interrelación entre el presente y el pasado que estamos evocando.

Middleton van Jonker (2011)<sup>17</sup> comenta que la sala de excavación cavernosa recuerda vagamente a una versión petrificada de Paradiso de Terragni, en su siguiente nivel se tiene una experiencia de purgatorio debido a que no hay luz de día, este paso es para hacer hincapié hacia el siguiente nivel con sus tres torres cuyo manejo de la luz tienen una cualidad sagrada.

En la revista Detail (www.detail.de, 2007) se destaca que “Kolumba con Peter Zumthor ha conseguido un lugar de experiencia - un museo tranquilo que invita a relajarse, ver y pensar, y por lo tanto requiere de un efectivo contrapunto a la de hoy. Por lo tanto, es sin duda su lugar en la serie de las creaciones de museos más interesantes de los últimos tiempos”.

Peter Davey (2011) describe al edificio como teniendo una escala adecuada con su entorno. “En el hall de entrada de luminosidad entre brillantes del museo y en la penumbra misteriosa sobre las ruinas del gran espacio es dramática... a lo largo del puente, usted se da cuenta de la extraña música suave, además de ruidos de la calle apagados... Zumthor está tratando de involucrar a otros sentidos que la vista y el tacto. Sin duda, el aroma muy pronto se incluirá, porque las ruinas todavía están consagradas”.

Michael Kimmelamn (2011) comenta que como si fuera un manto, Zumthor envolvió las ruinas y la capilla con ladrillo. Las galerías son todas distintas dando la sensación de haber sido hechas a medida para el arte, pareciendo que el arte elevado por la arquitectura fuese hecho para esos ambientes. Así mismo dice que en lugares como Bregenz, los visitantes reaccionan a la apariencia del edificio, a sus sonidos, incluso al tacto de las paredes y de los pisos.

Manfred Sack (Zumthor 1997, 70) comenta que Zumthor se plantea preguntas antes de iniciar un diseño, preguntas de distinta naturaleza. Porque para él la arquitectura es más una cuestión de filosofía, de estructura, de organización y cualidades, ya sean táctiles o visuales.

Patrick Boylan (Boylan et al. 2002) habla de la Kunsthau describiendo la disposición de los espacios y los materiales, principalmente la relación entre el cristal con la luz y como esta incide en su exterior e interior. Haciendo hincapié en que la Kunsthau rompe la frontera tradicional que ha habido entre el arte y la arquitectura.

Rudolf Sagmeister (Kimmelman, 2011) curador de la Kunsthau describe la actuación de Zumthor como alguien que hace las cosas de manera perfecta, y que él es el símbolo de lo que todavía puede ser la arquitectura, un trabajo de amor, y comenta que la gente está muy orgullosa y que aun años después muchas personas solo van a Bregenz a ver el edificio.

## 5. Conclusiones

Tanto los textos como el museo contemplan la cualidad de ética, memoria y fenomenología como se ha analizado en el orden de prefiguración, configuración y refiguración; además, su arquitectura cuya composición refleja una narratividad cultural, ha sido bien acogida por la comunidad. Esas cualidades obligan al arquitecto a predecir algo que quizá él no ha de vivir, y por lo tanto el estudio profundo del lugar al que va a intervenir le garantiza una mejor integración de su obra para con el contexto, un contexto que no solo le pertenece al presente sino que ha de dignificar el pasado para las generaciones futuras. En base a la secuencia y coherencia en que piensa sus proyectos, al análisis de su obra construida y a los comentarios externos que reconocen la calidad de sus obras puedo decir que su argumento justifica su práctica.

---

<sup>14</sup> Directora del equipo de creación de modelos de Zumthor

<sup>15</sup> Die Welt (el mundo) es un diario alemán conservador publicado por Axel Springer. Fundado en Hamburgo en 1946 por las fuerzas de ocupación británicas.

<sup>16</sup> Profesor de arte Moderno y Contemporáneo, Universidad de Zurich

<sup>17</sup> Jonathan y Nick Van Jonker trabajan en colaboración para emprender temas de investigación con la fotografía como medio de investigación, el espacio sagrado y profano, psicoanálisis y la arquitectura, <http://middletonvanjonker.com/2011/09/05/zumthors-kolumba-art-museum-of-the-archbishopric-of-cologne-ii/> 09/04/2012

Su coherencia le da una base de integridad sólida que le permite trabajar con ética no comprometiéndose con alguna corriente arquitectónica o constructiva, pero aprovechando los elementos formales y técnicos que considere adecuados en determinado caso, de una forma novedosa, incluso imprevista. Así mismo el concepto de memoria cumple con el objetivo de arraigar un proyecto con el lugar, y por último el fenomenológico como pieza importante que el autor con todos los elementos empleados logra el objetivo que la gente se involucre emocionalmente con el espacio. Los textos de Zumthor proporcionan cosas interesantes, pues nos acercan principalmente al lado humano de su arquitectura, sensaciones de la vida cotidiana que en ocasiones no se le dan importancia, el autor las describe como primordiales invitando a considerarlas como elementos esenciales al momento de proyectar y defendiéndolas hasta el momento de su construcción.

Una iglesia gótica que ya formaba parte de la red social y urbana, al haber desaparecido con los bombardeos, se ha procurado que no desaparezca por completo. No se ha reconstruido como era antes, ni se ha reemplazado por otra completamente nueva y diferente, incluso el uso no se perdió – por la capilla de la virgen-, pero tampoco en el nuevo espacio se retomó tal cual. La nueva intervención cuida en uso y forma permanecer en la red de edificios institucionales religiosos, una red urbana-arquitectónica que es a la vez una red social, además se integra a la red cultural de la ciudad. Así con el nuevo edificio se ha cuidado que la ausencia del anterior no suponga una pérdida, más bien una suma que favorece al pasado, al presente y al futuro.

El arquitecto es consciente que el usuario tanto del edificio como de la ciudad ya no es el mismo de hace 500 años, pero convierte a su usuario “actual” en un lector de periodos múltiples el cual reinterpreta el espacio –como diría Bakhtin refiriéndose al autor sobre el lector y el oyente- (Bakhtin 1981). Así, un mismo espacio ha sido reinterpretado por diferentes usuarios a través del tiempo.

El museo es un ejemplo de dialogo en un contexto urbano, social e históricamente complejo. En esta intervención está puesto solo lo necesario, donde no se niega la forma ni los materiales pero tampoco se copia ni se repite lo anterior. Articulando fragmentos que generan la “tensión” narrativa necesaria entre arquitectura y ciudad, sujetos y lugares, pasado y presente, usos y formas, entre otros.

Con esta investigación no se han agotado los temas que se pueden desarrollar. La obra de Zumthor aunque no sea extensa es muy interesante para realizar más análisis que abarquen todas sus obras y que profundicen en sus referencias, sus viajes o la filosofía que él sigue. Lo que proporcionaría valiosa información para conocer más sobre sus mecanismos proyectuales.

## 6. Bibliografía

Aristóteles (1994) *Poética*. ed. Bosch. España.

Bakhtin, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press.

Bohigas, Oriol. (2004) *Contra la incontinencia urbana, reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Electa Editorial, Bcn,

Borja, Jordi; Muxí, Zaida (2000). *El espacio público*, ciudad y ciudadanía, Barcelona.

Boylan, Patrick; Belda, Cristobal; Marín, Ma Teresa (2002) *Quince miradas sobre los museos*, Universidad de Murcia.

Diaz Álvarez, Enrique (2005) La ciudad caleidoscopio como paradigma de la coexistencia entre los diversos nosotros, Khora II 8 Coordinador congres: Josep Muntañola Thomberg, Luis Angel Dominguez, Ed ETSAP-UPC.

Dominguez, Luis Angel (2005) *Ética i arquitectura: actes del III Congrés Internacional Arquitectura 3000: arquitectura de la indiferència*, Khora II 8 Coordinador congres: Josep Muntañola, coordinador Luis Angel Dominguez Thomberg, Ed ETSAP-UPC.

Gonzalez torres, Rolando (2008) *Ética para una vivienda digna*, Tesis doctoral, dr Norbert Bilbeny García, UPC, ETSAB DPA, Barcelona.

Lynch, Kevin, 1918-1984 (2001) *La Imagen de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili.

Muntañola i thornberg, Josep (2002) *Arquitectura y Hermenéutica*, Architectonics No. 4, Edicions UPC.

-(2004) *Intriga, inteligibilidad e intertextualidad en arquitectura*, Khôra; 16, Edicions UPC.

Navarro, Virginia (2010) *El Museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente*, Revista: Proyecto Progreso Arquitectura, N1 El espacio y la enseñanza de la arquitectura. Universidad de Sevilla.

Ontañón, Peredo Antonio (2005) *Los significados de la Ciudad: ensayo sobre memòria col·lectiva y Ciudad contemporània*, vol I, Ed. Amics de la Massana.

Pallasmaa, Juhani (2011) *Los ojos de la piel*. La arquitectura y los sentidos, ed GG.

Ricoeur, Paul (2002) *Arquitectura y narratividad*. Architectonics No. 4, Edicions UPC.

Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, 4ª Ed renovada, Barcelona: Alta Fulla, 2000.

Zumthor, Peter (2009) *Pensar la Arquitectura*, ed. GG.

-(2006) *Atmosferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, ed. GG.

-(1999) *Kunsthau Bregenz 6th Mies van der Rohe Award for European Architecture*.

-(2012) [http://www.pritzkerprize.com/2009/ceremony\\_speech1](http://www.pritzkerprize.com/2009/ceremony_speech1) 07/06/2012

-(2007) *Peter Zumthor: Therme Vals*, essays Sigrid Hauser, Scheidegger & Spiess.

-(1997) *Three concepts: Thermal Bath Vals, Art Museum Bregenz, "Topography of Terror"* Berlin, Basel; Boston: Birkhauser Verlag.

### En línea

DAVEY, Peter. <http://www.architectural-review.com/home/innovators/innovators-diocesan-dialogue-diocesan-museum-by-peter-zumthor-cologne-germany/8616966.article> 07/06/2012

URSPRUNG Philip, Essay, <http://www.pritzkerprize.com/2009/essay> 07/06/2012

Van Jonker, Jonathan y Nick, <http://middletonvanjonker.com/2011/09/05/zumthors-kolumba-art-museum-of-the-archbishopric-of-cologne-ii/> 09/04/2012

WESSELY, Heide <http://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/una-entrevista-con-peter-zumthor/> 16/05/2012

[http://es.wikipedia.org/wiki/Bregenz#Atracciones\\_y\\_lugares\\_de\\_inter.](http://es.wikipedia.org/wiki/Bregenz#Atracciones_y_lugares_de_inter.) C3.A9s 21/04/2012

[http://es.wikipedia.org/wiki/Colonia\\_\(Alemania\).](http://es.wikipedia.org/wiki/Colonia_(Alemania).) 18/05/2012

[http://www.0ll.com/lud/pages/architecture/archgallery/zumthor\\_khb/pages/kunsthau\\_01.htm](http://www.0ll.com/lud/pages/architecture/archgallery/zumthor_khb/pages/kunsthau_01.htm) 12/05/2012

[http://www.elpais.com/fotografia/cultura/Fachada/museo/Kolumba/Colonia/Alemania/obra/arquitecto/suizo/Peter/Zumthor/elpdiaul/20090412elpepucul\\_4/les](http://www.elpais.com/fotografia/cultura/Fachada/museo/Kolumba/Colonia/Alemania/obra/arquitecto/suizo/Peter/Zumthor/elpdiaul/20090412elpepucul_4/les) 23/05/2012

<http://www.plataformaarquitectura.cl/2007/12/21/kolumba-museum-peter-zumthor> 30/05/2012

<http://www.elpuercoespın.com.ar/2011/03/19/peter-zumthor-o-como-sentirse-adentro-de-un-edificio-por-michael-kimmelamn-peter-zumthor-o-como-sentirse-adentro-de-un-edificio-por-michael-kimmelamn/> 05/04/2012

<http://www.detail.de/architektur/news/kolumba-in-koeln-ndash-ein-museum-fuer-die-kunst-008900.html> 16.10.2007-7/06/2012

<http://www.urbanity.es/2009/saint-kolumba-art-museum-peter-zumthor-pritzker-2009/10/06/2012>

## 7. Agradecimientos

A Muntañola y Julià Beltran por su amistad.