

LECCIÓN DECIMOCUARTA

EL PAISAJE COMO *PALIMPSESTO*. PETER ZUMTHOR

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

Lección decimocuarta_El paisaje como *palimpsesto*. Peter Zumthor

“...Y luego, más tarde, la villa sobre la colina: ella se puso a pasear por aquel paisaje, y de repente, avistó una joya que le hizo contener el aliento. El edificio resplandecía, y a ella le pareció que *esté pertenecía al paisaje y el paisaje era suyo*”.¹ En estas palabras de Zumthor resuena la novela *Trastorno*, del escritor austriaco Thomas Bernhard. El arquitecto suizo se interroga respecto al significado de paisaje: “¿*Qué incluyen esos paisajes interiores? ¿Son de esos ambientes en que uno diría: ‘lo que ahora me apetece realmente es sentarme y ponerme a leer un libro’? ¿O acaso, el espacio más hermoso es uno de esos lugares en donde uno se entretiene y lo va descubriendo lentamente?*”²



Atelier Zumthor

Peter Zumthor es el arquitecto de mayor edad de una generación helvética que tiene en la materia su núcleo central de reflexión. Galardonado en año 1998 con el premio *Carlsberg*, Zumthor es un arquitecto que practica su oficio retirado en un remoto pueblo alpino con el refinamiento de un artesano y elegancia musical. Es un arquitecto que ha hecho una elección a la que permanece fiel con coherencia. Una elección personal, probablemente incluso difícil, elección precisa, no tanto sobre aspectos teóricos como en el modo de pensar, desear y producir arquitectura dentro de un taller: “*no soy un arquitecto que provenga de la teoría, un arquitecto que, por así decirlo, haya surgido de un lugar teóricamente delimitado y se ha puesto a proyectar en el marco de la historia de la arquitectura. Más bien, soy una persona que ha sucumbido ante la tentación del hacer arquitectónico, del construir, del dar un acabado perfecto a la cosa...*”³

¹ P. Zumthor, “¿Tiene la belleza una forma?”, en P. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, trad. esp. P. Madrigal, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pág. 60 (“Hat Schönheit eine Form?”, Banden 1998)

² P. Zumthor, “La tensión de no ser concreto. Conversación con Billie Tsien y Tod Williams”, en 2G, n°9, Barcelona 1999, pág. 9.

³ P. Zumthor, “De las pasiones de las cosas”, en P. Zumthor, *Pensar...*, op. cit., pág. 35. (“Von den Leidenschaften zu den Dingen”, Jyväskylä 1994)



Casa Gugalun



Interior de la casa Gugalun

Experiencias personales, programas del cliente, elecciones de detalles y de representación, organización y estrategias del concebir arquitectura, todas ellas son consecuencias mezcladas unas con otras. Para Zumthor, arquitectura es siempre y únicamente materia concreta, y construir es el arte de conformar un todo dotado de sentido a partir de una multiplicidad de partes singulares. *“La arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto sobre el papel no es arquitectura, sino únicamente una representación más o menos defectuosa de lo que es la arquitectura, comparable con las notas musicales. La música precisa de su ejecución. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge su cuerpo, que es siempre algo sensorial. (...) Experimentar la arquitectura de una forma concreta, es decir, tocar su cuerpo, ver, oír, oler”*.⁴

La verdad reside en las cosas mismas y en el acto de su realización, el transcurrir del tiempo iniciará su lenta obra de modificación; tanto en los detalles como en las partes invisibles de la estructura. Construir es una operación arcaica que refleja el tiempo: el pasado, el presente y el futuro. Zumthor proyecta enfrentándose a los problemas. No le interesa la cantidad, sino sólo el tiempo que se tarda en construir las cosas para que perduren, *“cuando hago algo, intento que sea lo más íntegro, completo y sencillo posible, en previsión de la vida futura del edificio o del uso que se le pueda dar más adelante”*.⁵ El perenne alternarse del ciclo solar hará evidente colores, sombras, defectos y bellezas, permitiendo imaginar, pensar, soñar, implicando en modos diversos sensibilidad y razón; respetando el proceso del recuerdo, estando el sentir y el razonar radicados en el pasado. *“La arquitectura construida tienen su lugar en el mundo concreto. Allí es donde está presente, donde habla por sí misma. 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”*.⁶ Las arquitecturas “contadas”,

⁴ P. Zumthor, “Enseñar arquitectura, aprender arquitectura”, en P. Zumthor, *Pensar...*, op. cit., pág. 56. (“Architektur lehren, Architektur lernen”, Mendrisio 1996)

⁵ P. Zumthor, “La tensión...”, op. cit., pág. 8.

⁶ P. Zumthor, “Una intuición de las cosas”, en P. Zumthor. *Pensar...*, op. cit., pág. 13. (“Eine Anschauung der Dinge”, Santa Mónica 1988)

incluso antes de ser realizadas, pueden ser comprendidas porque a menudo los proyectistas “dicen mucho sobre los aspectos reflexivos de sus trabajos y dan a conocer poco acerca de las secreta pasiones que animan realmente su trabajo”.⁷

La arquitectura, para Zumthor, debe esforzarse en hablar de lo que realmente es y quiere ser. Concebida como un cruce de ideas y fenómenos hablará a cada uno de modo diferente, tanto como las diversas experiencias del mundo. La esencia de sus edificios proviene de la experiencia, de las texturas, del juego de la luz, de la exaltación del oficio, de la calidad cinestésica de los espacios. Entre las expresiones que usa con mayor frecuencia están las de cuerpo, lugar, memoria, cosa pasión, sensación (ruidos, olores, oscuridad, luz, luz radiante), atmósfera, cualidad, imagen, visión, ritual, interpretación. Se trata de un lenguaje que permite relacionarse con las apariencias vitales del mundo a través de los sentidos.

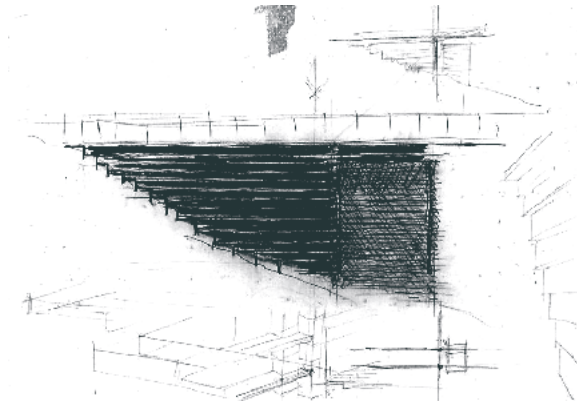


Pavimento de las *Termas de Vals*

Las construcciones de Zumthor representan una crítica a la modernidad. No se trata, sin embargo, de una crítica postmoderna, de impostación semántica o aplicada al lenguaje de los signos, sino de otro tipo de una crítica de fondo. Las primeras construcciones de Zumthor revelan la capacidad de reelaboración y síntesis de experiencias e imágenes registradas en los recuerdos, que constituirán un almacén personal de ejemplos, de modelos, de elementos físicos e inmateriales: el edificio para la protección de restos arqueológicos romanos en Welschdörfli (1985-86), el *Atelier Zumthor* (1985-86) en Haldenstein, la *capilla Sogn Benedetg* (1985-88) en Sumvig, la *casa Gugalun* (1990-94). Las obras más recientes confirman este acercamiento disciplinar y testimonian una progresiva selección de los temas tratados: las *Termas* de Vals (1990-97), el *Kunsthhaus* (1990-97) en Bregenz o la *Topografía del Terror* (1993) en Berlín.

Para Zumthor, el lugar es el *mundo*: “una arquitectura de los lugares sin conocimiento del mundo es insignificante, como lo es una arquitectura del mundo sin conocimiento de los lugares”. En la conferencia *De las pasiones a las cosas* está contenido este pasaje fundamental: “Edificios que

⁷ P. Zumthor, “Una intuición...”, op. cit., pág. 19.

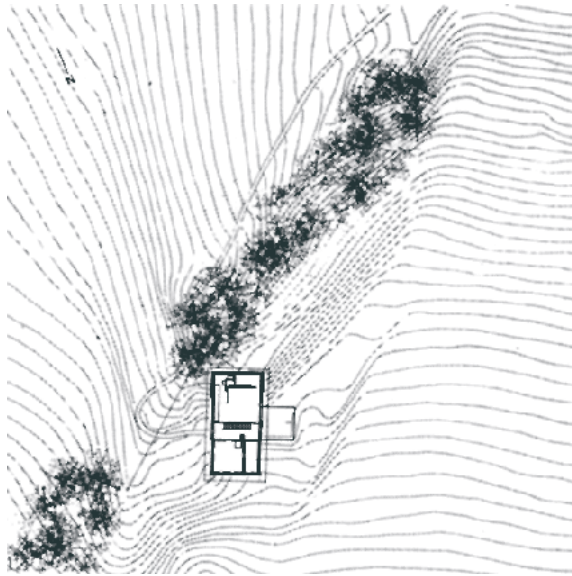


Croquis y estado inicial de la casa *Gugalun*

despliegan una presencia especial en un determinado lugar me producen a menuda la impresión de estar sujetos a una tensión interna que apunta más allá de ese lugar. Fundan su lugar concreto dando un testimonio del mundo, En ellos, aquello que proviene del mundo ha contraído un vínculo con lo local... Si un proyecto bebe únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, en mi opinión, está falto de la confrontación con el mundo, la irradiación de lo contemporáneo. Y, si una obra de arquitectura no nos cuenta sino del curso del mundo o de lo visionario, sin hacer oscilar con ella al lugar concreto donde se levanta, entonces echo de menos el anclaje sensorial de la construcción a su lugar, el peso específico de lo local”⁸

La casa *Gugalun*, construida en Versam, es una especie de *intromisión* en un sitio que ya es perfecto: una antigua construcción, un lugar con un paisaje incomparable, una vista de extrema belleza. ¿Cómo relacionarse con un ambiente similar, qué cosa añadir, cómo ser cuidadoso? La tarea de Zumthor era la de conservar la casa dirigida hacia el valle, reformándola. “*Entrando en la casa, se entra no sólo en una máquina del tiempo, donde se contraponen dos horizontes temporales diversos, sino que se penetra en un campo de tensiones entre natural y artificial, entre obvia explicación y excitada confusión. De frente a la parte renovada, la antigua artificialidad del mundo rural y artesanal, absolutamente sereno en su relación con los materiales y con las estructuras, y, al mismo tiempo, su aparente casualidad se reconvierten en una aparente naturaleza, que no parece hablar de otra cosa sino del lugar y de los simples acontecimientos que lo han señalado. Las nuevas estructuras dejan sólo imaginar la dimensión de la profundidad, como misteriosas ‘señales’ provenientes de un mundo radicalmente nuevo del pensamiento y de la voluntad. El cemento, por ejemplo, con una actitud de ostentación casi de dandy por la propia elegancia, parece ironizar sobre la austera historia (típicamente suiza) de variaciones infinitas; el mundo solar y pacificado de cosas materiales; la festividad celebrada poéticamente: todo refuerza su presencia material, la perceptibilidad y la impresión de sensibilidad que se funden en una arquitectura que se puede definir de la contemplación y de la regeneración (...) la importancia de esta construcción coincide, por un lado, con la demostración que la arquitectura contemporánea tiene algo que decir incluso*

⁸ P. Zumthor, “De las pasiones...”, op. cit., págs. 35-36.



en los contextos que aparentemente le son extraños, como el viejo mundo campesino y, por otro lado, en la demostración que dos “realidades temporales” diversas están en grado de transmitir la conciencia del presente que, de frente al espectáculo de la naturaleza, suscita alegría”.⁹

Martin Steinmann sostiene que para Zumthor “proyectar significa generalizar la forma de la que ha hecho experiencia, lo que vale tanto como decir reconducirla a aquellos caracteres que la convierten en una forma universal (una forma que precede las “historias”)... En la arquitectura de Zumthor se desprende, por un lado, una continua investigación o búsqueda de la ‘forma justa’, pero por otro también el esfuerzo de arraigar esta ‘justicia’ de la forma dentro de las cosas”,¹⁰ busca o desea un universal concreto.

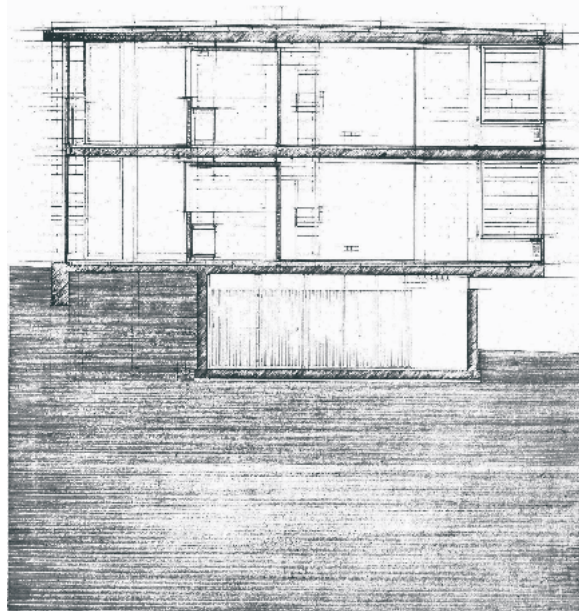
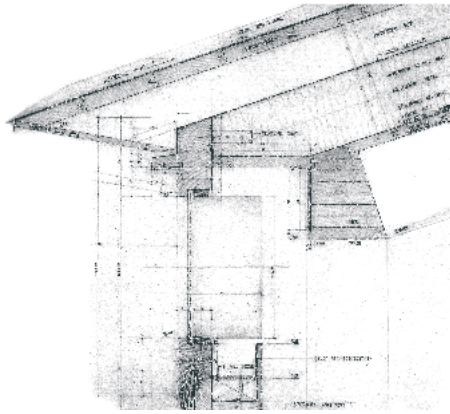
Zumthor se ha demostrado crítico y escéptico hacia la carrera gratuita de lo imposible, las fáciles copias de moda en el mercado de la arquitectura, la velocidad de la información, el uso de tecnologías innovadoras; reteniendo en cambio los procesos artísticos para conseguir una unidad, en el intento de dar a sus propios edificios una presencia equiparada a la de las cosas naturales. Ha entendido sus valores y límites, interpretándolos y oponiendo el deseo de materialidad de sus



Planta y ampliación de la casa Gugalun

⁹ “...Entrando in casa, ci si trova non solo in una macchina del tempo, dove si contrappongono due orizzonti temporali diversi, ma si penetra in un campo de tensioni tra naturali e artificiale, tra pacata spiegazione ed eccitata confusione. A fronte della parte rinnovata, l'antica artificialità del mondo rurale e artigianale, assolutamente sereno nel suo rapporto coi materiali e con le strutture, e, nel contempo, la sua apparente casualità si riconvertono in un'altrettanto apparente naturalezza, che non sembra parlare d'altro se non del luogo e dei semplici avvenimenti che lo hanno segnato. Le nuove strutture lasciano solo immaginare la dimensione della profondità, como misteriosi “segnali” provenienti da un mondo radicalmente nuovo del pensiero e della volontà. Il cemento, per esempio, con un ateggiamento di ostentazione quasi da dandy della propria eleganza, sembra ironizzare sulla sua austera storia (tipicamente svizzera) di variazioni infinite; il mondo solare e pacificato di cose materiali; la festività celebrata poeticamente: tutto rafforza la presenza materiale, la percettibilità e l'impressione di sensibilità che si fondono in un'architettura che si può definire della contemplazione e della rigenerazione (...) la importanza di questa costruzione coincide, da un lato, con la dimostrazione che l'architettura contemporanea ha qualcosa da dire anche nei contesti che apparentemente le sono più estranei, come il vecchio mondo contadino e, dall'altro, nella dimostrazione che due diverse “realità temporali” sono in grado di trasmettere la consapevolezza del presente che, di fronte allo spettacolo della natura, suscita la gioia”. F. Achleitner, “Ritorno al moderno? L'architettura di Peter Zumthor”, en Casabella, nº 648, Milano 1997, pág. 54.

¹⁰ Véase al respecto M. Steinmann, “Téchne. Sul lavoro di Peter Zumthor”, en Domus, nº 710, Milano 1989, pág. 52.



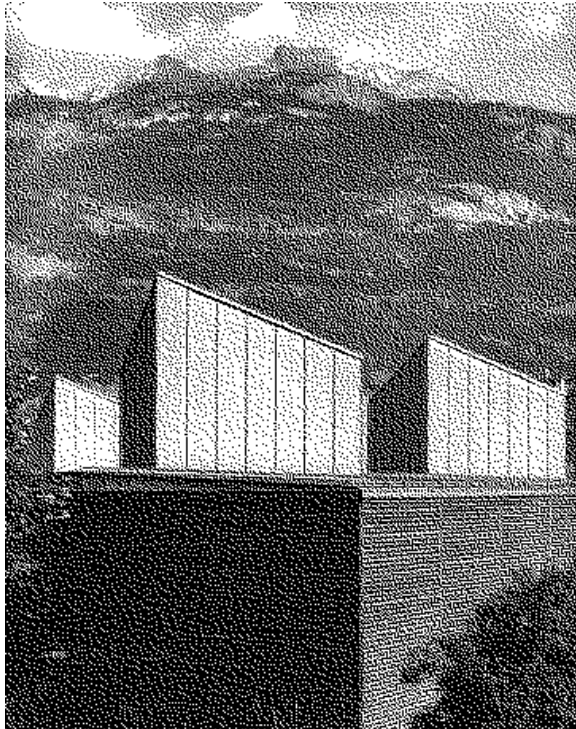
Detalle constructivo de la *capilla Sogn Benedetg* y sección de la *Residencia de ancianos* en Coira

obras construidas o proyectadas, tanto en el pasado como en el presente. Busca hacer arquitectura de un modo personal y concreto, producirla generando emociones.

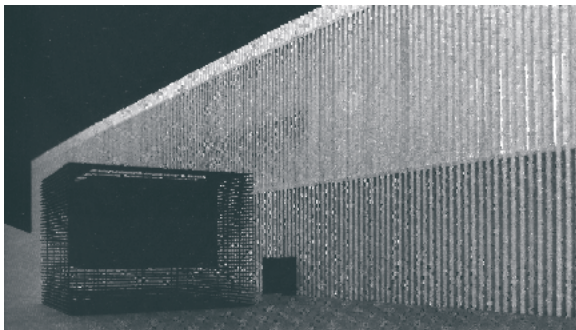
Para Peter Zumthor los dibujos tienen un signo sintético, seco, preciso, reconocible no por las estratagemas gráficas sino por la cualidad arquitectónica que quieren expresar. Las maquetas, igual que los dibujos, tienden al mismo fin, son utilizadas como instrumento de verificación de situaciones reales como la luz, las proporciones, los materiales y sólo con fines representativos o conceptuales. Todo tiende a la concreción como elección expresiva. Los dibujos de ejecución son los que más le interesan, por ser los más precisos, exhaustivos y objetivos. “*Dirigidos a los especialistas que dan cuerpo material al objeto pensado, se ven libres de una dirección de la exposición asociativa. No trata ya de convencer ni de seducir, como los dibujos de proyecto, sino que se caracterizan por la certidumbre y la confianza. Parecen decir: ‘esto se hará exactamente así’*”.¹¹ Nada más se necesita para hacer entender un proyecto. La construcción, que se iniciará con la obra, desvelará el valor y admitirá los errores. Finalmente será en los edificios, no en los dibujos “bellos”, donde se explicará el pensamiento arquitectónico de Peter Zumthor: en la escala 1:1, en la forma, en los materiales, en el color, en la atmósfera...

La materialidad de la arquitectura no puede ser experimentada más que directamente en los propios edificios y esta materialidad es de naturaleza técnica, deriva de un hacer. En base a esta observación, es coherente el hecho de que Zumthor muestre en los dibujos que el efecto de sus edificios es ser *construidos*. Estos dibujos remiten al término *téchne* de Aristóteles. Es esta palabra la que explica la esencia de los edificios de Peter Zumthor. Estos dibujos de trabajo revelan con claridad la poesía de sus edificios. La forma encuentra su razón de ser en un trabajo. Se trata de una poesía del trabajo. Éste es para Zumthor algo más que un medio es, a su vez, objeto. Los edificios muestran el trabajo que los ha hecho posibles, emparentándose con determinadas direcciones del arte de nuestro tiempo, cuyo tema es el proceso mismo que los ha producido. Los edificios del arquitecto suizo están compuestos por volúmenes simples. A la simplicidad de los

¹¹ P. Zumthor, “Una intuición...”, op. cit., pág. 18.



Edificio de protección restos arqueológicos en Chur, Graubünden



Maqueta del proyecto *Topografía del Terror*

volúmenes está ligada también la calma que emana de estos edificios. Zumthor habla a propósito del esfuerzo que conseguir el todo requiere, pero *“cuando las simples formas y partes aparecen por fin en su objetualidad y, como naturalmente, (...) se resuelven en el conjunto, entonces pienso de haberme acercado a mi ideal: un objeto arquitectónico que reposa en sí mismo”*.¹²

En los dibujos de trabajo, busca en la memoria las representaciones que permiten ver al edificio comprendiéndolo. Estos dibujos presentan la ventaja de no ser imágenes y no ocupar, por tanto, el puesto de *otras* imágenes. El término “imagen” se entiende, en este caso, como una forma de la experiencia, como una experiencia conservada en la forma de las cosas. Las imágenes son medios para expresar a través de una forma conocida una forma desconocida y buscada. Zumthor afirma que en el acto de proyectar busca en su cabeza las imágenes que son justas e intenta comprenderlas, comprender cómo funcionan.

Wim Wenders ha afirmado que las historias a menudo no son más que un pretexto para encontrar imágenes. Y habla de los tiempos en los que las imágenes proliferaban a placer, *“imágenes sin forma, porque estaban privadas de la mirada que habría podido conferirles una forma”*.¹³ Las historias procuran esta mirada. En eso reside su importancia, también para la arquitectura: confieren a las cosas una forma. Se trata de una repetición que vive de diferencias.

La construcción es el acto final de ese largo y complejo proceso. Tal complejidad se debe a que el proceso implica realidad y sujetos diversos debiendo ser eficazmente gobernado y la complejidad de ese proceso es proporcional a la complejidad del que proyecta. Lo que cuenta es que en esta realidad –donde la arquitectura se investiga en procesos productivos desligados de una visión publicista, estadística, “normalizada”, sin poner a cero la discusión sobre el lenguaje arquitectónico,

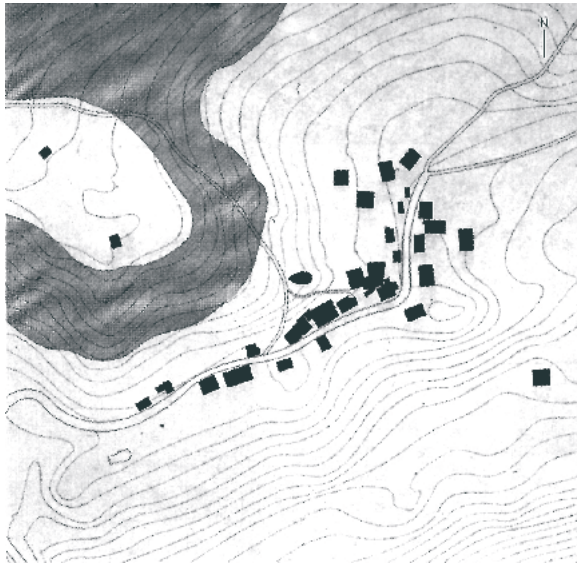
¹² *“Quando le singole forme e parti appaiono infine (...) nella loro oggettualità e, come naturalmente, (...) si risolvono nell'intero, allora penso di essermi avvicinato al mio ideale: un oggetto architettonico che riposa in se stesso”*. P. Zumthor, cit. en M. Steinmann, “Téchne...”, op. cit., pág. 52.

¹³ *“immagini senza forma, poiché erano prive dello sguardo che avrebbe potuto conferire loro una forma”*. W. Wenders cit. en M. Steinmann, “Téchne...”, *Ibidem*.



sobre el valor de calidad o sobre el factor estético—, Zumthor persiste, con coherencia, en el deseo y esfuerzo de controlarla con extremo rigor.

Deseando la perfección, gobernando tanto los procesos productivos como los instrumentos con los que trabaja y con los que se avala para representarla al observador; oscilando entre arte y técnica, entre verdad y poesía, rechazando academicismos, representa un acercamiento disciplinar posible y concreto. Un modo de hacer arquitectura coherente en cada ocasión, severo incluso a la presencia del cliente, humilde hacia las circunstancias de la vida, anómalo en el panorama contemporáneo, una manera que indiscutiblemente da dignidad a la profesión.



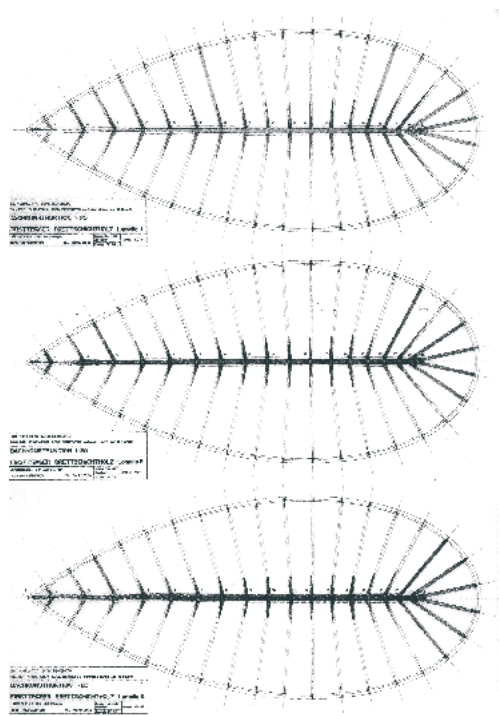
Del ejercicio de su magisterio proyectual y constructivo surgen, a partir de mediados de los años ochenta del siglo pasado, sus primeras obras: el edificio para la protección de restos arqueológicos en Welschdörfli cerca de Coira, el *Atelier Zumthor* en Haldenstein y la *capilla de Sogn Benedetg* en Sumvigt en los Grisones. Tres obras en las cuales emerge con fuerza la confrontación entre arquitectura y lugar, entre modos constructivos contemporáneos y recursos tradicionales locales, temas reiterativos en la obra de Zumthor y con los que se ha enfrentado constantemente hasta hoy.

Exterior capilla *Sogn Benedetg* y planta de situación

La pequeña iglesia de Sogn Benedetg representa el trabajo más complejo de Zumthor en lo que respecta a signos e imágenes del arquitecto suizo. La forma recuerda las estructuras cuneiformes que, de vez en cuando, son construidas para proteger las casas de las avalanchas de nieve. Estas cuñas, normalmente, están realizadas en piedra. La nueva iglesia, sin embargo, es de madera: un material típico de los Alpes. La vieja iglesia del pueblo, como todas las de la zona, es de piedra y permanece en ruinas. Las imágenes que pasan por la memoria fracasan si se entienden como referencias inmediatas. Se agrupan en diferentes contradicciones, que se disuelven sólo si se parte de la realidad del edificio, una realidad que deja atrás las propias referencias, como el que camina deja detrás de sí sus pasos, pero sin los que no sabría donde está. Los edificios de Zumthor viven a través de referencias, pero no se agotan en éstas, como ocurre con los edificios postmodernos. Aquellos viven a través de sí mismos, ese es el secreto de su sensible presencia. La pequeña iglesia en madera perdida entre las montañas de Suiza, proyectada en 1988, surge



sobre una colina, en un lugar privilegiado por la topografía local sobre las casas de la aldea de Sogn Benedetg, en mitad de las montañas de la Surselva, en un paisaje secular, rico de imágenes e identidad. La interpretación del lugar y su traducción arquitectónica en la *capilla de Sogn Benedetg*, se muestra a nuestros ojos –en una síntesis muy calibrada– a través de un arraigo y una fisicidad atemporal que parecen derivar del particular poder de las formas arquitectónicas dotadas de una resonancia universal, de una vida que precede las historias. La nueva capilla adopta como las iglesias antiguas, como los lugares sacros, una forma arquitectónica particular que la distingue de los edificios laicos, pero se separa de las tradiciones de las iglesias locales al haber sido construida en madera.



Revestimiento exterior y plantas estructurales de la capilla

La encrespadura material de escamas de madera de alerce, hecha de finísimas piezas, delinea con la delicadeza del dibujo y vibración de colores, un volumen formado por el suave modelado que vive de superficies animadas por estados cambiantes de iluminación. Sobre el volumen, apenas perceptibles incluso de cerca, se inscriben detalles constructivos refinados que reconducen a una escritura constructiva esencial. El interior es espacio, sólo espacio. Peter Zumthor crea un objeto arquitectónico contemporáneo, construido de manera atípica y, sin embargo, profundamente arraigado en la historia de la arquitectura y que, a pesar de su extrañeza, enhebra recuerdos que parecen ser más precisos que cualquier cita directa de una forma.

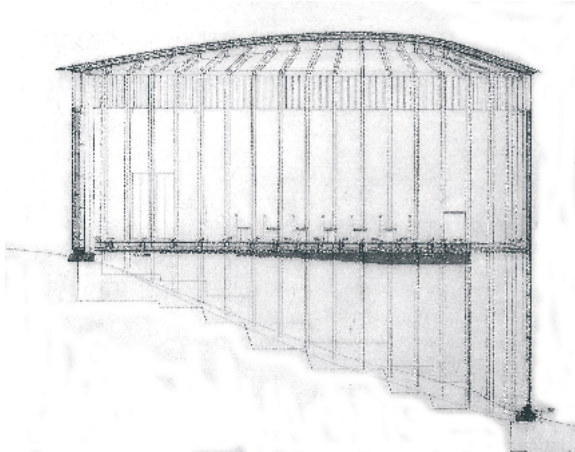
La iglesia es un edificio con un solo ambiente con forma de hoja o de gota, orientada de este a oeste. Exterior e interior se corresponden. Una correspondencia compleja porque al exterior la forma del edificio es esbelta mientras que el interior es redondeada e introvertida. El campanario, junto a la iglesia, es una construcción similar a una escalera de mano de madera que poco a poco se separa del fondo y se recorta en el cielo.

Desde el punto de vista tecnológico la capilla se presenta como una construcción en madera. El pavimento de tablas está ligeramente abombado, apoya sobre una armazón de vigas y se mueve bajo el peso de los pasos, resonando como si estuviera vacío. Treinta siete montantes de madera rodean la forma de hoja y definen el espacio. Sostienen el techo que es una estructura, también en madera, con nervaduras similares a las de una hoja o al casco de una barca. Detrás de los



montantes se desarrolla la curva de las paredes perimetrales plateadas, construidas y pintadas como un panorama abstracto de luz y sombra. Una serie de finas lamas delante de las ventanas modela la luz que, desde lo alto, llueve bajo el altar. La epidermis plateada de las paredes está revestida en el exterior por las escamas de madera. Esta pequeña iglesia se podría calificar, sin género de dudas, como ejemplar y modelo de ejemplo.

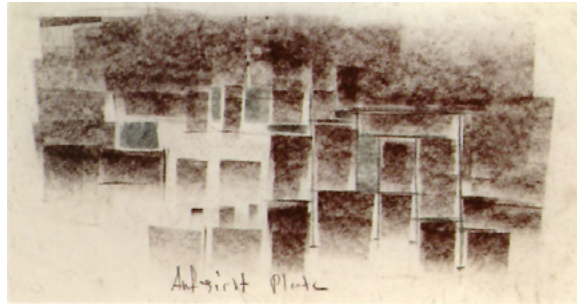
Hay dos obras de Zumthor que forman un único esfuerzo creativo: las *Termas de Vals* (1996) y la *Kunthaus de Bregenz* (1997). La primera hundida en la montaña, ensalza lo tectónico; la segunda elevada sobre el lago, invoca lo etéreo. Las dos llegan hasta el límite en la eliminación de lo superfluo, ofreciendo la paradoja de una arquitectura de materiales puros y espacio continuo, que es, al mismo tiempo, increíblemente simple y desgarradoramente misteriosa. El libro *La montaña mágica* de Thomas Mann acude a la mente porque describe un lugar lejos del mundo (un sanatorio) donde el cuerpo está más presente y, a la vez, los secretos de la mortalidad son más accesibles. “*En los baños, la idea era estar en las montañas e ir hacia la luz, algo así como las aguas termales que surgen de sus profundidades. O como la arquitectura de las antiguas villas clásicas, con sus secuencias en las que se pasa de una sala a otra, y a otra...*” declara Zumthor.¹⁴



Interior y sección de la capilla

En los dos proyectos, Zumthor ha provocado una confrontación con las esencias materiales y espaciales, induciendo una condición liminar que permite alejarse del mundo para penetrar en un vacío intemporal y arcaico en el que se puede dar un paso atrás para contemplar el propio ser. Las *Termas de Vals* surgen en una aldea aislada de los Grisones, al final de la cuenca de un valle, a 1200 metros sobre el nivel del mar. Un recurso importante de esta pequeña aldea es el agua termal que surge de la montaña a 26 grados centígrados. La nueva construcción ha sido un gran volumen de piedra, cubierto de hierba, encastrado en la montaña con la que es un todo. Es un elemento solitario que se opone a la integración con los edificios existentes, para hacer emerger lo que parecía más importante: expresar la intensa relación con la imponente topografía.

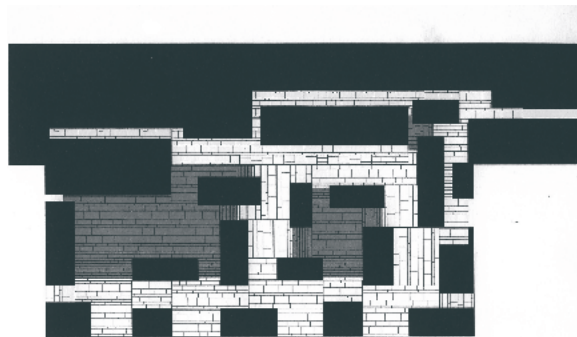
¹⁴ P. Zumthor, “La tensión...”, op. cit., pág. 13.



Al desarrollar esta idea, el edificio transmite la impresión de haber estado siempre allí, de ser más viejo que las construcciones cercanas. Una presencia del paisaje mismo.

Peter Zumthor dice que las *Termas de Vals* “...no son una exhibición de juegos acuáticos a la moda; expresan (...) la silenciosa, primaria experiencia de bañarse, relajarse en el agua, en el contacto del cuerpo con la piedra y con el agua a diversas temperaturas en diferentes situaciones...”¹⁵

Es un edificio aislado semienterrado, independiente del hotel existente, al cual está unido sólo a través de un corredor subterráneo. Superada la puerta de entrada, se recorre el pasillo que conduce a los vestuarios y a las duchas. Las paredes de la derecha, como todas las partes de la construcción en contacto directo con la pendiente, están construidas en hormigón liso. A intervalos regulares el agua gorgotea directamente de la “montaña”, a través de finos y sutiles tubos de cobre, y deja sobre el cemento franjas rojo oscuro debido a su componente ferrosa. A través de los vestuarios, se alcanza una galería transversal larga y estrecha desde la cual se goza una primera mirada del conjunto de la sala central. Una rampa paralela a la galería conduce al nivel del agua. En torno a la bañera central hay cuatro grandes pilones de diferentes dimensiones dispuestos como bastidores y rodeados a su vez, por otra corona irregular de pilastras. De estos últimos, los que están hacia el valle delimitan dos grandes logias desde las cuales se goza de la vista del sugestivo panorama de las montañas, mientras que los otros dos señalan estrechas espirales hacia el hotel o hacia la piscina exterior. La configuración del espacio es relajante y emocionante al mismo tiempo. Un movimiento circular parte desde el centro de la piscina y alcanza su aceleración masiva en los ángulos del edificio. Incluso la piscina al aire libre, con su disposición en el patio, responde al mismo principio.



Croquis y planta baja de las *Termas de Vals*

¹⁵ “Le terme di Vals non sono un’esibizione di giochi acquatici alla moda; esprimono, piuttosto, la silenziosa, primaria esperienza del bagnarsi, lavarsi, rilassarsi nell’acqua, del contatto del corpo con la pietra e con l’acqua a diverse temperature e in differenti situazioni...”. P. Zumthor, “Le terme di Vals”, en *Casabella*, n° 648, Milano 1997, pág. 56.

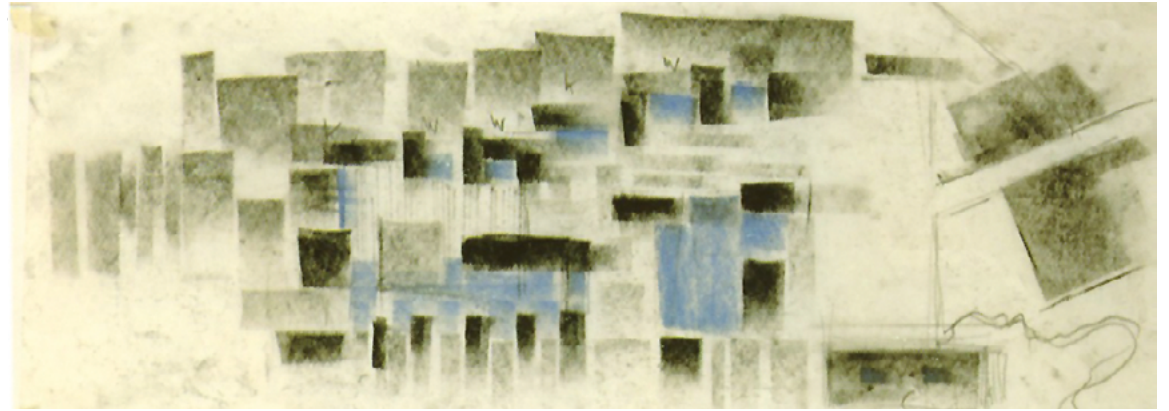
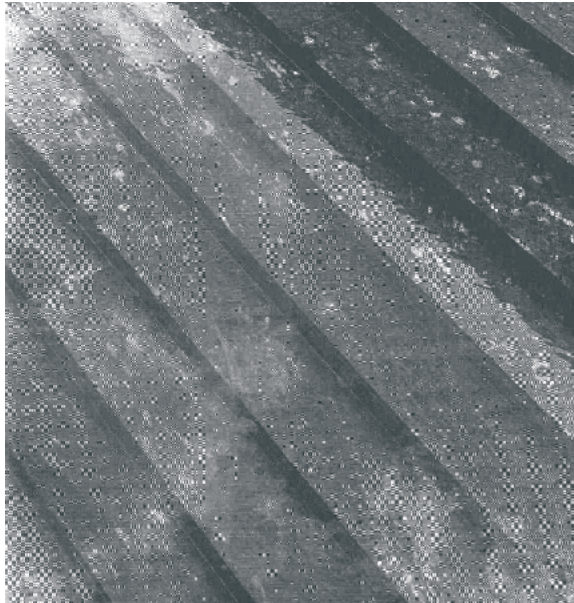


Valle de los Grisones, ubicación de las Termas y sección del edificio

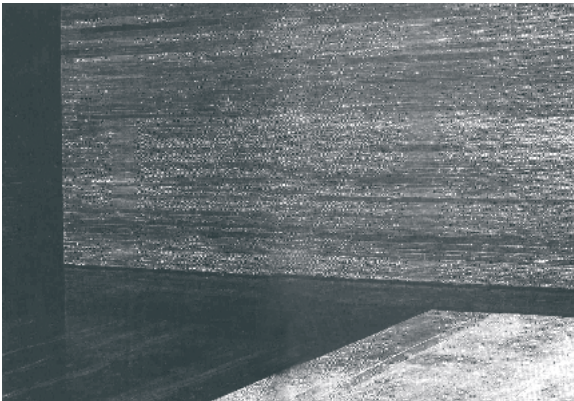
La piedra verdosa con la que están construidas las termas, es una variedad de gneis, una roca metamórfica muy particular que –sometida a las mismas condiciones de calor y presión que afectan a las aguas ferruginosas de los baños- quedó asentada en forma de finos estratos repletos de fósiles. El gneis procede de canteras locales, se cortó en tres grosores estándar apilándose en placas alternas de treinta centímetros de anchura, respetando así la tendencia natural de estratificación del material. De forma similar a las rocas incrustadas en los muros de hormigón que Frank Lloyd Wright ideó para *Taliesin West* o la mampostería de las capillas gemelas de Sigurd Lewerentz, las bandas de gneis no han sido tratadas como revestimiento, sino integradas en el hormigón armado de paredes y techos.

La estratificación uniforme de la piedra da la impresión de una construcción monolítica. Zonas de circulación, pavimentación de las piscinas, techos, escaleras, asientos, aperturas, todo está dominado por el principio de la estratificación. La estructura estratificada de las paredes de piedra transmite un sentido de levedad no menor que el de pesadez. Los muros no son propiamente en piedra, sino que las piezas forman una especie de revestimiento del hormigón interior que se adhiere monolíticamente a las paredes de piedra. Los listones del muro compuesto no son tratados como bloques y volúmenes, sino que se presentan en franjas sutiles levemente desfasadas en superficie, produciendo un ligero dibujo en relieve, dando la idea de tejido.

En las *Termas de Vals* hay que dejar que el cuerpo aprenda su camino, a través de la experiencia del espacio y del baño, de los pies desnudos sobre la piedra caliente, del cuerpo en el agua respondiendo a las variaciones de temperatura y al flujo del agua, siguiendo los encintados de piedra a través del laberinto y deteniéndose en los espacios donde se sienta bien. El tiempo se va haciendo más lento y las obligaciones quedan atrás. Piedra, agua y luz martillean –a través de superficies coloreadas, estados iluminados inesperados, atmósferas mágicas vaporosas– la jerarquía fluyente de “bloques” espaciales desde los que se activan perspectivas insondablemente abiertas hacia el paisaje suspendido en una sustancialidad e integridad arcaica. En Vals el vértigo del espacio puede trascender del tiempo histórico, fuera de la contemporaneidad, fuera de la



Las obras de Peter Zumthor nos hablan en su conjunto, a través del cuerpo táctil y la precisión de la forma técnica, testimoniando el interés particular del autor por la realidad arquitectónica, por el empleo riguroso de los materiales que alimentan la fisicidad a través del proceso de la construcción. Es de destacar al respecto, que a lo largo de la dirección de la obra, él exija siempre “del carpintero la precisión del carpintero, del albañil la del cantero, del herrero aquella del mecánico y del mecánico la del relojero”.¹⁷



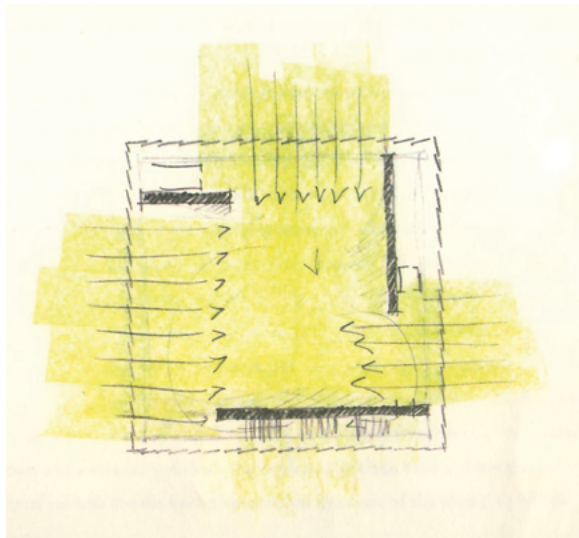
Estudio de planta e interiores de las *Termas de Vals*

¹⁶ Lo explica el mismo Zumthor: “*Montaña, piedra, agua; construir en la piedra, construir con la piedra, construir en la montaña: nuestros intentos de dar a esta cadena de palabras una interpretación arquitectónica, de trasladar a la arquitectura su significado y su sensualidad, guiaron nuestro diseño del edificio y le fueron dando forma paso a paso. (...) Un espacio interior continuo, como una cueva geométrica, serpentea a través de la estructura de grandes bloques de piedra del edificio, creciendo en tamaño a medida que se va alejando de las estrechas cavernas situadas en el lado de la montaña y se va aproximando a la luz de la parte frontal. (...) El edificio en su conjunto se asemeja a una gran roca porosa...*” P. Zumthor, “Termas en Vals”, en *El Croquis*, nº 88-89, El Escorial 1998, pág. 272.

¹⁷ “*Altro è il segreto della sua “artigianalità”, che consiste nella chiara definizione di un pensiero e nella capacità di tradurlo in pratica, esigendo dal carpentiere la precisione del falegname, dal muratore quella dello scalpellino, dal fabbro quella del meccanico e dal meccanico quella dell’orologiaio*”. F. Achleitner, “Ritorno...”, op. cit., pág. 55.

El *Museo de Arte* de Bregenz, junto al lago de Constanza, de refinada profundización tecnológica es testimonio de la gran atención de Zumthor al uso de materiales de tradición moderna y a su re-interpretación contemporánea en clave calmada y sensual. El museo de Bregenz, casi un cubo perfecto, es un evanescente objeto añadido al tejido urbano, a la vez, extraño y seductor en cuyo interior la luz y los recorridos se distribuyen mediante la disposición interior de planos monolíticos de hormigón.

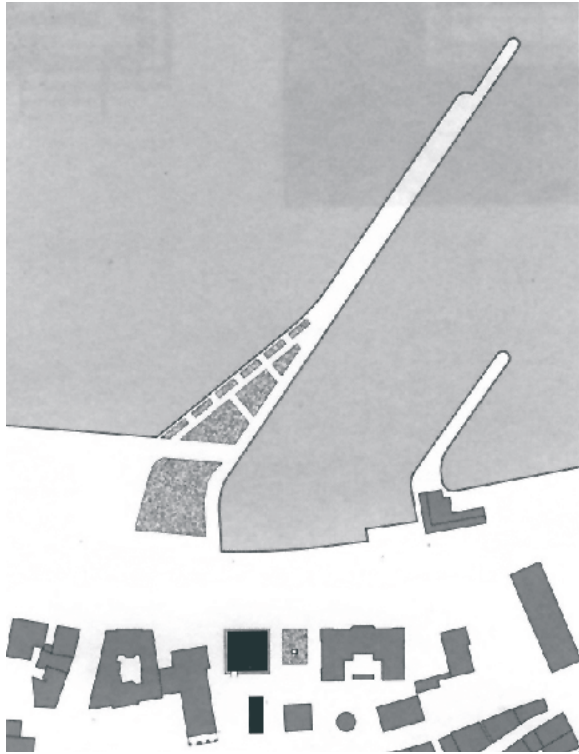
El edificio se inserta con naturalidad en el panorama de Bregenz, en una manzana entre Kornmarkstrasse, Kornmarkplatz y See-strasse que tiene un carácter particular: es como si en ese lugar la ciudad hubiera avanzado, desde la época barroca, prudentemente hacia el lago, sin una orilla definida sino sólo a través de intervalos puntuales. No hay una masiva edificación decimonónica, sino una secuencia de vacíos crecida lentamente junto con puntos de nodos delicados.



Croquis del *Kunsthhaus de Bregenz*

El edificio se compone de un esqueleto portante de hormigón y un revestimiento constituido por una pared ventilada en paneles de acero translucido. Además, hay un edificio bajo y negro, destinado a la administración y los servicios, perpendicular a la Kornmarkstrasse, que da origen a una nueva plaza. Gracias al agrupamiento de los ambientes secundarios y de servicio, como la administración, la biblioteca, la tienda, la cafetería, la librería ha sido posible concebir la *Kunsthhaus* como un verdadero y propio museo, con un espacio de exposición de conformación variable. En su interior se ha debido renunciar, a causa de la limitación de espacio en planta, a la clásica secuencia de salas con iluminación cenital, es decir la distribución horizontal ha sido sustituida por una sobreposición de salas. Peter Zumthor ha creado una concatenación vertical salvaguardando el principio de recorrido continuo. El itinerario de visita, en forma espiral, no alcanza las salas axialmente sino tangencialmente, de esta manera se puede percibir cada sala a un solo golpe de vista.

El arquitecto propone una cualidad de la luz difusa, de manera que en el interior de las salas se crean zonas de iluminación diferentes pero ninguna sombra. Los materiales elegidos en este edificio buscan un intento de sobriedad y armonía. En el exterior, a través de las estructuras del



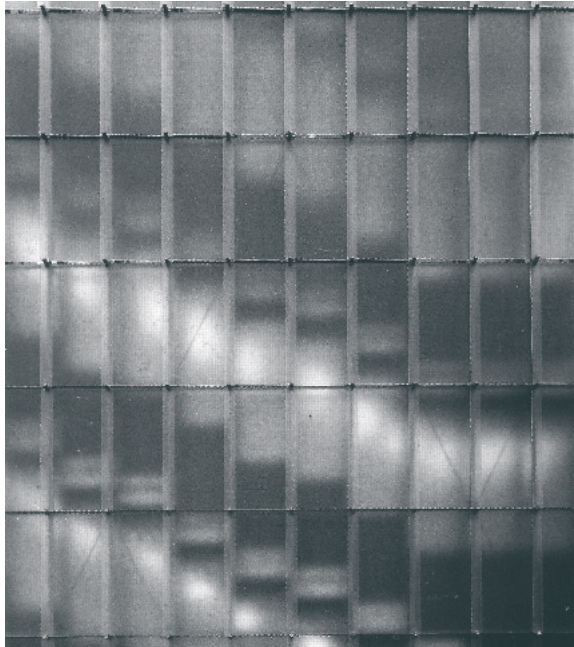
Ubicación a orillas del lago del *Kunsthhaus*

Kunsthhaus y del pabellón adjunto de administración, el esqueleto y el revestimiento tienen una presencia en el espacio urbano con una relación tanto de antagonismo como de armonía. El esqueleto del edificio negro de dos plantas, con los grandes elementos de corredera y el estrecho frente hacia la calle, anuncia de manera discreta que, en el interior de esta construcción, la luz se convierte en un tema espacial. La estructura de escamas de vidrio representa un filtro para la luz permeable al aire y a las condiciones atmosféricas, es el límite exterior de un haz que permite a la vista espaciar profundidades diversas y que, igualmente, señala el límite, la frontera del interior hacia el exterior.

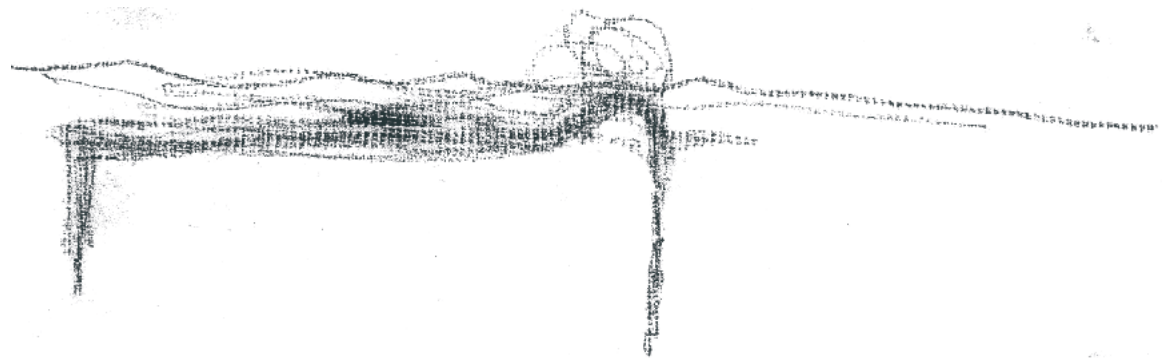
La nebulosa superficie traslúcida y la angulación oblicua de los paneles de vidrio hacen del cubo una presencia volátil, una desmaterialización de la cáscara cristalina en constante cambio a lo largo del día según las condiciones de luz, de modo que en algunos momentos casi parece evaporarse, mientras que de noche se convierte en una linterna radiante. La luz natural difusa que atraviesa los volúmenes herméticos de las galerías no sólo es suficiente para ver la obra expuesta sin necesidad de otra iluminación complementaria, sino que provoca una reacción emocional según las condiciones del cielo.

La *Kunsthhaus* de Bregenz transporta el cuerpo lejos de lo cotidiano, sumergiéndolo en este caso entre los materiales primarios del vidrio y el acero. Dentro de este espacio liminar, el orden de la “montaña mágica” se revela como un mundo de esencias. “...mi deseo de hacer arquitectura como telón de fondo para la vida, ... no puedo negar que puede tener algo que ver con algo así como un espíritu o con algo mágico. Este sentimiento puede estar relacionado con mis raíces culturales e incluso con el romanticismo alemán de finales del siglo XVIII, cuando estaban en uso palabras como “alma” y “sublimación” y la gente apreciaba la magia de la naturaleza, la magia de la Gestaltung... ¿Cuándo contempláis el mundo y veis un edificio vuestro que estará ahí durante algunas décadas, como parte del mundo, cómo os sentís?”¹⁸

18 P. Zumthor, “La tensión...”, op. cit., pág. 18.



En su conferencia *¿Tiene la belleza una forma?* parece que responde a esta pregunta cuando dice: *“La belleza de la naturaleza nos conmueve como algo grande que apunta más allá de nosotros. El hombre viene de la naturaleza y retorna a ella de nuevo. Cuando sentimos como hermoso un paisaje que no hemos domesticado y conformado a nuestra medida, aflora a nuestra conciencia un presentimiento de la dimensión de nuestra vida en esa incommensurabilidad de la naturaleza. Nos sentimos elevados; humildes y orgullosos, todo en uno. Estamos en la naturaleza, en esa gran forma que, al fin y al cabo, no entendemos y que ahora, en el momento de esa experiencia elevada, tampoco necesitamos entender, ya que barruntamos que nosotros formamos parte de ella...Lanzo la vista a la amplitud del paisaje; miro hacia el horizonte del mar, contemplo esa masa de agua, voy a través de los campos hacia las acacias del otro lado, contemplo las flores del saúco. Me quedo sosegado...Ella nada en el mar siciliano, se sumerge durante un rato bajo el agua. Contiene el aliento. Un pez gigantesco pasa nadando a su lado; sin hacer ruido, con una lentitud que parece infinita. Sus movimientos son sueltos, potentes, elegantes, de una naturalidad milenaria”*.¹⁹



¹⁹ P. Zumthor, “¿Tiene la belleza...”, op. cit., págs. 60-61.