

La memoria del lugar: Kolumba Kunstmuseum

The memory of the place: Kolumba Kunstmuseum

JOSÉ ANTONIO ALFARO LERA

Resumen / Abstract

En septiembre de 2007 se inauguró el museo de arte del arzobispado de Colonia, Kolumba Museum. El edificio se eleva sobre los restos de una iglesia gótica destruida por un bombardeo aliado en 1943. Como tantos otros monumentos destruidos en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, forma parte de un lento proceso de recuperación nacional de lugares devastados, que como catarsis colectiva, se inicia en la inmediata posguerra y se dilata hasta nuestros días. En los años 50, las ruinas se integraron en un jardín memorial, y se construyó una pequeña capilla que albergaría a la Madona de las Ruinas, milagrosamente intacta tras el bombardeo. La protección de los restos arqueológicos y las ruinas de la iglesia gótica, la integración de la capilla moderna, así como la necesidad de albergar la colección de arte del arzobispado, determinaron la convocatoria de un concurso de arquitectura en 1997, ganado por Peter Zumthor. La intervención del arquitecto suizo es la última capa de un palimpsesto de construcciones sobre un espacio sagrado que se obstina en renacer una y otra vez tras los ciclos de destrucción que asolaron Europa durante siglos. Una aproximación fenomenológica a la construcción del lugar y la activación de la memoria que Zumthor consigue con una arquitectura intensamente sensorial es el objeto de este trabajo.

In September 2007 opened the art museum of the Archdiocese of Cologne, Kolumba Museum. The building stands on the remains of a gothic church destroyed by allied bombing in 1943. Like so many other monuments destroyed in Germany during World War II, is part of a slow process of national recovery of devastated places, than as collective catharsis, begins immediately after the war and expands until today. In the 50s, the ruins were integrated into a memorial garden and a small chapel was built to shelter the Madonna of the Ruins, miraculously intact after the bombing. The protection of the archaeological remains and the ruins of the gothic church, the integration of the modern chapel and the need to harbor the art collection of the Archdiocese, determined the call for an architectural competition in 1997, won by Peter Zumthor. Swiss architect intervention is the last layer of a construction palimpsesto on a sacred space that insists on reborn after the cycles of destruction that ravaged Europe for centuries. A phenomenological approach to the construction site and the activation of the memory that Zumthor achieved with an intensely sensorial architecture is the subject of this paper.

Palabras clave / Keywords

Memoria, lugar, Zumthor, Museo Columba.

Memory, place, Zumthor, Kolumba Kunstmuseum.

José Antonio Alfaro Lera. Arquitecto. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Premio Extraordinario Fin de Carrera. Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura e Ingeniería de la Universidad de Zaragoza. Socio de CEROUNO arquitectos, cuya obra ha sido publicada en medios nacionales e internacionales y reconocida con diversos premios entre los que destacan: Premio de Arquitectura y Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid (1992), Premio García Mercadal del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón al mejor edificio construido en Aragón (2008), Premio Ricardo Magdalena al mejor edificio construido en Zaragoza (2011), Prefinalista en la XII Bienal de Arquitectura Española.



[Fig. 1] El Museo Columba en la actualidad.

Fuente: <http://www.bing.com/maps/#Y3A9NDEuNjU5MDMwfi0wLjg5NjQ4NyZsdmw9MTUmc3R5PXI=> (consultada el 30 de agosto de 2013).



[Fig. 2] Tropas americanas entre las ruinas de Colonia. 1945.

Fuente: Die Welt. <http://www.welt.de/kultur/history/zweiter-weltkrieg/article108305465/Wenn-Bomben-und-Begriffe-vom-Himmel-fallen.html>

Alemania, año cero

Los pasos tristes de Edmund, el niño de doce años protagonista de la película de Rosellini *Alemania año cero*, vagando por las ruinas del Berlín ocupado, son una atroz imagen del estupor y desvalimiento del pueblo alemán tras una guerra en la que por vez primera en la historia de la humanidad se generaliza el horror con el exterminio masivo e indiscriminado de civiles [Figs. 1-2].

La nueva Alemania Occidental, surgida del fraccionamiento de la nación entre las potencias vencedoras, deberá refundar sus estructuras económicas, políticas y sociales sobre las cenizas aún candentes del pasado nazi. El proceso de catarsis colectiva encuentra en la reconstrucción del patrimonio histórico destruido una de las terapias más eficaces para la recuperación de la autoestima del pueblo alemán. Inevitablemente, surge un enconado debate entre las diversas opciones de intervención, con posturas extremas entre los partidarios de la reconstrucción literal y los valedores de la *tabula rasa* tras la devastación. Frente a la disputa, la mayoría de las veces se optará por una postura más sensata y pragmática, ajena a dogmas y atenta a las circunstancias especiales de cada intervención. Los arquitectos Hans Döllgast (1891-1974), Egon Eiermann (1904-1970), Josef Wiedemann (1910-2001) o

JOSÉ ANTONIO ALFARO LERA

La memoria del lugar: Kolumba Kunstmuseum



[Fig. 3] Egon Eiermann, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Berlín, 1957-63.

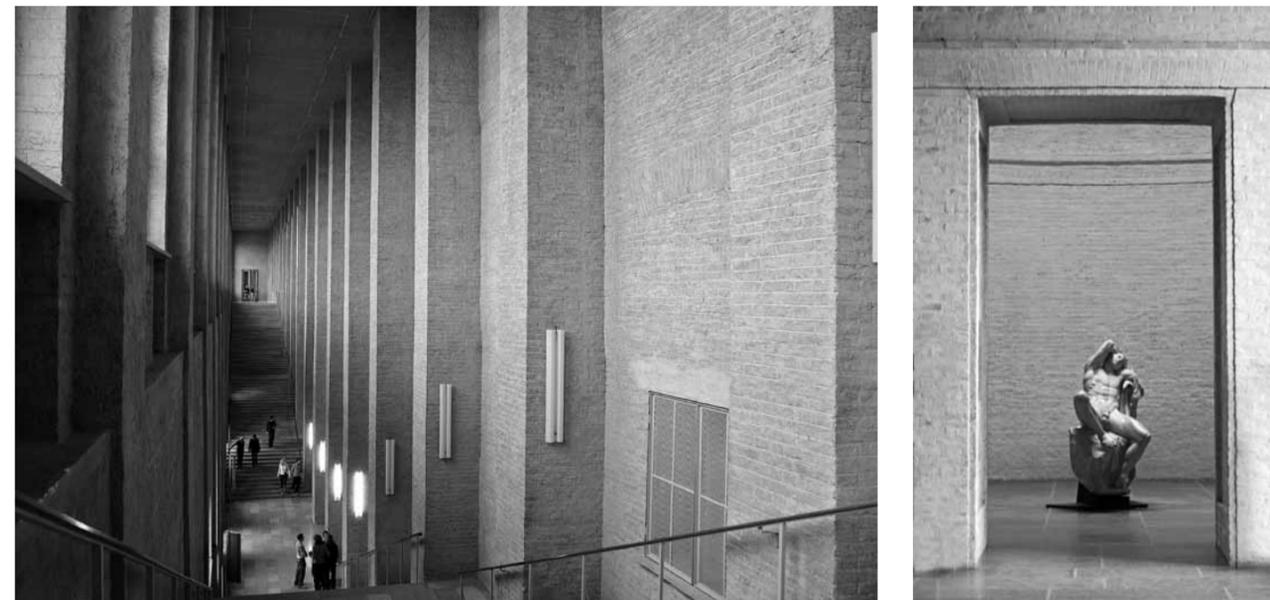
Fuente: Horstheinz Neuendorff, Baden-Baden. Egon Eiermann Ausstellung, Kalsruhe. <http://egon-eiermann-gesellschaft.de/upload/C4fe2a27X13d4496fc3fXY3499> (consultada el 1 de septiembre de 2013).

Rudolf Schwarz (1897-1961) representan una generación superviviente, formada en el Movimiento Moderno, continuadora de los grandes maestros proscritos por los delirios nacionales de la arquitectura hitleriana.

Las intervenciones de estos arquitectos evitaron la reconstrucción literal e incorporaron el reconocimiento de la memoria como materia de proyecto. Las nuevas edificaciones surgen simbólicamente de las ruinas, que son respetuosamente incorporadas en las nuevas construcciones. La arquitectura cumple una doble función: pedagógica –explica los desastres de la guerra–, y terapéutica –recupera y transmite los valores de una nación que resurge de sus escombros–. Así, la obra sensata y digna de unos arquitectos comprometidos con el pasado y sólidos principios modernos sentó las bases de unos principios generales de actuación sobre el patrimonio devastado que ha permitido la construcción de arquitecturas tan intensas como el Kolumba Museum.

Entre 1951 y 1961, Egon Eiermann interviene sobre las ruinas de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche de Berlín, erigida a finales del siglo XIX en memoria del emperador de Alemania, Guillermo I [Fig. 3]. Los restos son integrados en un sugerente bodegón arquitectónico que combina las ruinas de la torre de 68 metros de altura con nuevas piezas tersas y cristalinas apoyadas sobre una plataforma pétreo que soporta el conjunto. El desdoblamiento de funciones en volúmenes puros permite una potente relación con la ruina, particularmente intensa en el diálogo formal entre el nuevo *campanile* de pavés y los restos de la torre original. La esencial visualidad de la arquitectura moderna alienta una nueva legalidad formal en el lugar: la ruina es entendida en su virtualidad geométrica e integrada como un elemento más de en un nuevo sistema de relaciones entre las partes del proyecto, en la que los vacíos evidencian la clamorosa ausencia de elementos amputados del *corpus* original. Este vigoroso ejercicio demuestra su eficacia décadas después con su dominante presencia urbana en la Kurfürstendamm, uno de los centros de la ciudad reunificada.

En Múnich, la recuperación de dos edificios de Leo Von Klenze destruidos al final de la guerra, abre un camino decidido al uso masivo del ladrillo como material



[Fig. 4] Escalera de acceso. Alte Pinakothek, Múnich (Alemania).

Fuente: http://blogs.cornell.edu/cornellinrome/files/2010/02/DSC_6618.jpg

[Fig. 5] Sala del Fauno Barberini. Glyptothek, Múnich (Alemania).

Fuente: http://blogs.cornell.edu/cornellinrome/files/2010/02/DSC_6441.jpg

básico de intervención, en clara analogía con las técnicas de restauración de vasijas antiguas, que sitúan las piezas genuinas en una base cerámica neutra que recompone el volumen original [Fig. 4]. Hans Döllgast interviene en las ruinas de la Alte Pinakothek entre 1946 y 1957 con sucesivas propuestas de reinterpretación moderna del monumento que cristalizan en un proyecto final que reconstruye la forma del edificio con intensos lienzos de ladrillo recuperado del desescombros de la ciudad arrasada. El espacio interior es sutilmente transformado por la modificación de la crujía sur del edificio con la inclusión de una escalinata doble que reconfigura la hierática composición neoclásica de Von Klenze¹. Para la reconstrucción de la Gliptoteca, de la que sólo quedaban los muros exteriores tras el bombardeo de 1944, Josef Wiedemann optó por desmontar una restauración previa fundada en la copia exacta, para emprender entre 1967 y 1972, una intervención integral que recuperaba el uso museístico original, consolidando los restos existentes y recreando los espacios originales con una sutil abstracción geométrica en ladrillo de las bóvedas y molduras perdidas, particularmente eficaz en la sala central, donde se sitúa el *Fauno Barberini* iluminado cenitalmente por una linterna semiesférica de casetones².

La solidez conceptual de estas intervenciones es común con la obra de Rudolf Schwarz, renovador de la arquitectura religiosa alemana y arquitecto encargado de la reconstrucción de Colonia en 1947, que jugará un papel fundamental en la gestación del Museo Columba [Fig. 5].

La Iglesia de Santa Columba

Santa Columba era la parroquia más grande de la Colonia medieval. Reunía casi diez mil fieles, entre los que se encontraban algunas de las familias más ricas y poderosas de la ciudad. El lugar es un palimpsesto de intervenciones y reconstrucciones desarrolladas a lo largo de veinte siglos³, finalmente arrasado en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. De la destrucción se salvaron fragmentos de los muros exteriores y de una de las torres, y sólo la figura de la Madre de Dios situada en la zona noreste de la nave principal se mantuvo milagrosamente intacta. La “Virgen de las Ruinas” pronto fue venerada por los creyentes de posguerra como símbolo de esperanza.

Tras la capitulación alemana, el párroco Josef Geller (1877-1958) emprende la tarea de construcción de una nueva iglesia y acude a los arquitectos Rudolf Schwarz

¹ Para conocer más ampliamente la intervención de Döllgast, veasé el artículo: Martínez-Monedero, Miguel, 2006. Hans Döllgast y la Alte Pinakothek de Munich: armonía y ritmo para después de una guerra. *Arqsoal* 04: pp. 25-28.

² Las vicisitudes de la obra y la tenaz lucha de Wiedemann ante conservadora administración proclive a la mimesis del monumento original son narradas por el propio arquitecto en su artículo “Acerca de algunas de mis obras en el campo de la restauración de monumentos y la arquitectura sacra”, en Junta de Andalucía, 1994. *München 5 Architekten*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes de Andalucía.

³ Las fuentes escritas sobre la historia de la construcción de la iglesia parroquial se han perdido o son inciertas. Aunque las primeras noticias del edificio datan de 980, hasta los trabajos de excavación realizados bajo la dirección de Sven Seiler entre 1974 y 1976, no se disponen de vestigios claros de los edificios que habían precedido a la iglesia de estilo gótico tardío destruida por los bombardeos en 1943.

Sobre los restos romanos y merovingios se construirá una primitiva iglesia de nave única, que será adscrita a la cercana catedral carolingia, consagrándose como parroquia a finales del siglo X. La santa protectora de la nueva comunidad será Columba de Sens, mártir de las persecuciones del emperador Aureliano en el siglo III. La hagiografía cristiana recoge el martirio de la joven doncella, que tras ser milagrosamente salvada por un oso del ultraje en prisión, será degollada en los bosques de Meaux. Documentos de finales del siglo XI incluyen la capilla de Santa Columba en el conjunto de doce iglesias románicas que con la catedral, serán imagen distintiva de la ciudad. En el siglo XII se le añaden dos naves laterales, completadas por otras dos más en el siglo XV. Las últimas intervenciones significativas datan del siglo XVIII, con varios añadidos barrocos en la zona del coro.

Fuente: Página oficial del Kolumba Kunstmuseum www.kolumba.de

JOSÉ ANTONIO ALFARO LERA

La memoria del lugar: Kolumba Kunstmuseum



[Fig. 6] Capilla Bruder Klaus, Wachendorf (Alemania) 2007.

Fuente: foto de Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>

y Dominikus Böhm. Schwarz había sentado las bases de la reconstrucción de Colonia, con una peculiar sensibilidad hacia la preservación del patrimonio y al resurgimiento de la ciudad. Se protege el trazado medieval del arrasado centro histórico, manteniendo simbólicamente el nombre de las calles. Para la intervención en los monumentos estableció unas pautas claras: los edificios con daños menores serán restaurados bajo la supervisión de la administración, mientras que con los destruidos se optaría por la consolidación de las ruinas, salvadas como documento histórico.

Experto en arquitectura religiosa, Rudolf Schwarz planeó una vía sacra que enlazaría los restos de las primitivas doce iglesias románicas y la catedral de la ciudad, que no llegó a concluirse. Para las ruinas de los edificios religiosos, propone su mantenimiento en jardines memoriales, en los que se construirán pequeñas capillas modernas que mantendrán el culto en estos espacios sagrados⁴. Con estos criterios Gottfried Böhm, hijo de Dominikus Böhm emprende en 1949 la construcción de una capilla entre las ruinas de Santa Columba. El edificio, de nave única, se superpone a las trazas existentes, alineándose según el eje principal. Un ábside octogonal acoge el altar y la imagen de la Virgen de las Ruinas. Grandes lienzos vidriados conforman un telón de fondo que incorpora la vista de las ruinas exteriores. En 1957 se erige la Capilla del Sacramento, construcción auxiliar de planta cuadrada adosada a la nave principal. En los años siguientes, Gottfried Böhm desarrollará una serie de anteproyectos para la reconstrucción de la iglesia, incorporando la capilla y las ruinas, que no se materializarán. En 1973 presenta el

⁴ Victoria Navarro Martínez, "El Museo Kolumba: elogio de la pieza ausente", *Proyecto, Progreso, Arquitectura* 1 (mayo 2010), pp. 132-43.

diseño para un futuro Instituto Columba, concebido como centro de conferencias y reuniones de la archidiócesis de Colonia. Los importantes hallazgos arqueológicos de comienzo de los setenta paralizarán estos planes.

Será en la década de los noventa cuando se reactiven las intervenciones. A finales de 1996 se convoca un concurso internacional de arquitectura, con una fase de invitación previa que convoca a siete equipos de toda Europa: Zumthor, Baumschlager y Eberle, Chipperfield, Van Berkel, Gigon y Guyer, Christoph Mäckel, y Robbrecht-Daem. Sus propuestas se sumarán a las presentadas en la fase abierta, reuniendo finalmente 167 anteproyectos. El nuevo edificio deberá albergar el museo de arte de la archidiócesis de Colonia, cuyos orígenes se remontan a 1853. La colección incluye piezas que abarcan dos milenios de historia, reunidas bajo el lema "Museo de la Reflexión", término acuñado en 1992.

La propuesta de Zumthor resulta ganadora. El acta del jurado resalta la sabia y respetuosa integración de las ruinas y de la capilla moderna, que mantendrá su función independiente. Así mismo pondera la variedad y sensibilidad de los espacios expositivos propuestos, magníficamente matizados por los distintos tipos de iluminación, con una inteligente secuencia de espacios cerrados que se alternan con recintos dominados por lucernarios.

Peter Zumthor: mito y logos

Nacido en 1943 en Basilea, Peter Zumthor se formó como ebanista y como arquitecto en la Kunstgewerbeschule de Basilea y en el Pratt Institute de Nueva York. En 1979 fundó su propio despacho de arquitectura en Haldenstein, en el cantón suizo de los Grisones.

La producción arquitectónica de Zumthor es selecta e intensa. Voluntariamente alejado del *star system*, su trabajo goza de una admiración unánime, poco frecuente entre arquitectos. Una de los distintivos de su obra es la concepción de la arquitectura como un lento proceso de decantación. Por ello, no sorprende que sus primeros edificios no se construyan hasta la década de los ochenta cuando el arquitecto frisa los cuarenta años.

Mito y *logos*, símbolo y concepto, se encuentran con naturalidad en la obra de Zumthor. La legitimidad propia de las arquitecturas primitivas, cuyas técnicas constructivas depuradas durante siglos establecen una intensa simbiosis con el medio, aparece con obstinación en la arquitectura del maestro suizo.

Los edificios de Zumthor nos acercan a los orígenes con la fuerza del mito. Tras la aparente sencillez de sus formas palpitan las categorías más profundas de la arquitectura. No hay espacio para lo banal, para el accidente. Solo materia y luz para construir espacios de intensidad primigenia [Fig. 6].

Por ello, la génesis del proyecto debe ser alentada por una concepción adánica del habitar, en la que no cabe ningún supuesto formal o estilístico para un viaje de *retorno al origen*⁵. Este pensamiento mítico suscita una aproximación poética al objeto arquitectónico que atiende a lo intangible como base de una categoría estética propia, que parafraseando al pintor romántico William Turner, Zumthor denomina *atmósfera*.

"El concepto para designarlo es el de 'atmósfera'. Todos lo conocemos muy bien: vemos a una persona y tenemos una primera impresión de ella. He aprendido a no fiarme de esa primera impresión; tienes que darle una oportunidad. Ahora soy un poco más viejo, debo decir que vuelvo a quedarme con la primera impresión. Algo parecido ocurre con la arquitectura. Entro en un edificio, veo un espacio y percibo una atmósfera, y, en décimas de segundo, tengo una sensación de lo que es. La

⁵ Y es que el mito, esa historia verdadera, sagrada y significativa, que se remonta a los orígenes o edad de oro para explicarnos como algo ha comenzado a ser, es inseparable de esta arquitectura.

Como señala Mircea Eliade: "Uno se pregunta si este deseo de trascender su propio tiempo –personal e histórico– y de sumergirse en un tiempo «extranjero», ya sea extático o imaginario, se extirpará alguna vez. Mientras subsista este deseo, puede decirse que el hombre moderno conserva aún al menos ciertos residuos de un «comportamiento mitológico». Las huellas de tal comportamiento mitológico se vislumbran también en el deseo de recobrar la intensidad con la que se ha vivido, o conocido, una cosa por primera vez; de recuperar el pasado lejano, la época beatífica de los «comienzos»". Mircea Eliade. *Mito y Realidad*. Barcelona, Labor, 1991, pp. 81-82.

JOSÉ ANTONIO ALFARO LERA

La memoria del lugar: Kolumba Kunstmuseum



[Fig. 7] Kolumba Museum, 2007.

Fuente: foto de Carlos Zeballos.
http://1.bp.blogspot.com/oID1oT7OTCI/T5OLTHCmal/AAAAAARKM/UOFDChyMVPY/s1600/Koeln_museum_kolumba_dischhaus.jpg

atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir”⁶.

La intensidad del concepto en la obra de Zumthor se gesta en el hecho constructivo. En efecto, para Zumthor, la construcción debe tener la eficacia de un silogismo. El detalle atiende simultáneamente a la invención, que cuestiona cualquier técnica preconcebida, y a una sorprendente sencillez fruto de la depuración continua, en la que el empleo de maquetas y modelos a escala adelantan el resultado final.

Pero el arquitecto no debe detenerse en la fruición ante la calidad gráfica de sus planos o la factura impecable de sus modelos. El núcleo de toda tarea arquitectónica reside en el acto de construir. Y la construcción es el entendimiento profundo de la materia y de la gravedad, como fundamento en la gestación de un nuevo artefacto capaz de emocionar.

“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 el cuerpo, que es siempre algo sensorial”⁷.

El trabajo de Zumthor no persigue la forma a priori, pero en su arquitectura lenta, la forma nos sale al encuentro [Fig. 7]. Surge de la coherencia, de la continuidad, del establecimiento de unas reglas internas, del compromiso ético del nuevo edificio con su entorno.

“Creo que si el trabajo ha salido bien, las cosas toman una forma ante la que yo mismo, después de tan largo trabajo, me quedo sorprendido. Una forma de la que pienso: jamás hubiera podido imaginarme al principio que saldría algo así. Sólo ahora eso es posible, después de todos estos años: arquitectura lenta.

Entonces experimento una gran alegría, y también me hace sentir orgulloso. Pero si, al final, aquello no me parece hermoso, esto es, no es bello para mí –digo, conscientemente, simplemente bello, ya hay libros de estética que lo explican–, si la forma lograda no me conmueve, vuelvo de nuevo atrás y empiezo desde el principio. Esto significa que el último capítulo, o mi objetivo último, podría designarse probablemente como la forma bella”⁸.

Kolumba Museum

Año 2002, el arquitecto al pie de las ruinas [Fig. 8]. La magia de los comienzos flota sobre la excavación arqueológica que deja al descubierto dos milenios de historia. Entre los cimientos y los incipientes muros de ladrillo se adivina una obra difícil que se dilatará casi un lustro.



[Fig. 8] Peter Zumthor al inicio de las obras del Kolumba Museum, 2002.

Fuente: archivo Kolumba Museum.
http://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=216&preview=

⁶ Peter Zumthor. *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, pp. 11-13.

⁷ Peter Zumthor. *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 66.

⁸ Zumthor. *Atmósferas*, pp. 69-71.

[Fig. 9] *The Drowned and the Saved*. Richard Serra en el Kolumba Museum, 2007.

Fuente: foto de José Fernando Velasquez.
<http://2.bp.blogspot.com/P3AXN4P2Vic/T5OLbzUjq7I/AAAAAARKs/3rky2WRPQ8/s1600/jose+fernando+velasquez2.jpg>

[Fig. 10] Sverre Fehn, Hedmark Museum, Hamar, Norway, 1973.

Fuente: foto de Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/sverre-fehn.html>

Frente a él, la escultura de Richard Serra, *The Drowned and the Saved*, instalada en 1997, signando el comienzo de la reconstrucción [Fig. 9]. Un pesado fulcro de acero cortén, estratégicamente colocado entre las ruinas, que es un golpe certero en la memoria colectiva, al convocar las atroces páginas de la obra de Primo Levi sobre el holocausto y los horrores posteriores⁹. Pocas obras más adecuadas para acompañar la arquitectura de Zumthor que las gráficas esculturas de Serra. Peso y Tiempo alientan las dinámicas composiciones del escultor americano, que envuelven al espectador en atmósferas inefables.

“Todos estamos condenados y coaccionados por el peso de la gravedad. Sin embargo, Sísifo empujando infinitamente el peso de su roca montaña arriba no me atrae tanto como la labor del incansable Vulcano en lo más profundo de un cráter humeante, golpeando y dando forma a la materia bruta. El proceso constructivo, la concentración y el esfuerzo diario me fascinan más que cualquier revelación, más que cualquier búsqueda de lo etéreo”¹⁰.

La relación explícita entre tiempo y gravedad define la construcción del Kolumba Museum. La protección de las ruinas podría haberse confiado a materiales ligeros, como la madera, que el propio Zumthor empleó para proteger los restos arqueológico del asentamiento romano de Chur (Suiza, 1986). Pero el arquitecto opta por un sistema de muros de carga, en el que cerramiento y estructura son indisolubles y avanzan simultáneamente. El edificio debe ser de ladrillo –colocado hilada tras hilada, al ritmo de la mano del hombre– para levantar una estratigrafía del tiempo. Esta sintaxis de niveles temporales es la misma que alienta el lírico Museo Hedmark de Sverre Fehn (Domkirkeodden. Hamar, Noruega. 1988), erigido sobre las ruinas de una casa/fortaleza del siglo XII [Fig. 10]. En esta obra, Fehn –premio Pritzker como Zumthor– elige los materiales en función de la topología del proyecto: sobre las ruinas de piedra levita una estructura de madera que recompone el volumen primigenio, encerrando un espacio intenso entre el plano de piedra y la cubierta de madera, que es surcado por una pasarela de hormigón que atraviesa este aire de siglos atrapado por la arquitectura.

El muro que encierra las ruinas de Columba es una sutil variante del *opus latericium* romano. Fiel a su obsesión matérica, Zumthor imagina una pieza cerámica nueva para el Columba y confía su fabricación a la centenaria empresa ceramista danesa Petersen. El ladrillo Columba –así llamado por su fabricante– es una delicada pieza manual, alargada y muy plana (528 x 108 x 37mm), que hoy se comercializa internacionalmente. Frente a los antiguos métodos constructivos romanos, que rellenan de hormigón el vacío entre las dos hojas cerámicas, Zumthor confina una cámara de aire que filtra la luz y el sonido exterior, y consigue intensos claroscuros de matizadas veladuras en celosías aparentemente azarosas surgidas al retirar algunas piezas en la fábrica. Los paramentos, de dos hojas, tienen sesenta centímetros

⁹ *Los hundidos y los salvados* es la última obra del escritor italiano Primo Levi. Escrita en 1986, es un conjunto de ensayos, que como testamento final, denuncia las atrocidades de los campos de exterminio que avergüenzan la historia del siglo XX. Son páginas amargas, al final de la vida, que transmiten un desgarrador nihilismo: el terror utilizado por el poder es el instrumento más eficaz para la corrupción moral del individuo. Primo Levi. 2002. *I sommersi e i salvati*. Trad. esp.: *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, El Aleph.

¹⁰ Richard Serra. *Richard Serra*. Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, 1991, p. 11.



[Fig. 11] La construcción del muro poroso, 2004.

Fuente: Archivo Kolumba Museum.
http://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikel=66&preview=

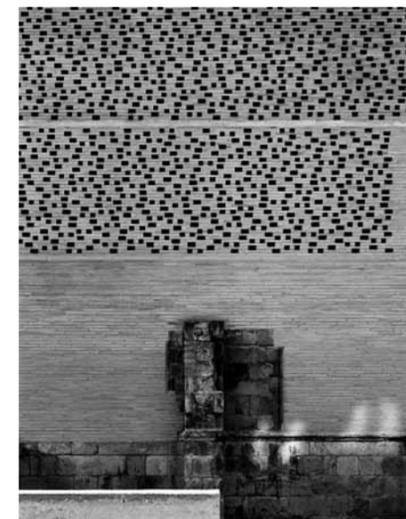
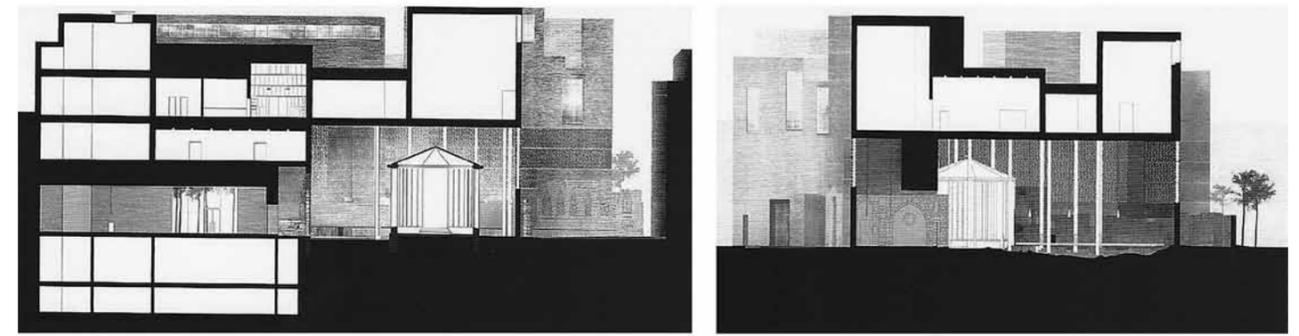
de espesor. La colocación del ladrillo insiste en su condición estratigráfica: la hoja exterior se apareja según acusadas juntas horizontales de mortero del mismo color que la pieza, con un voluntario desorden de las juntas verticales. La hoja interior se realiza con bloques cerámicos, salvo en el recinto arqueológico donde se acude al mismo ladrillo exterior como fondo neutro de las restos [Fig. 11]. Así, el ladrillo se funde con las ruinas, cierra los vanos de piedra, vuelve sobre sí mismo y se separa para construir delicados encajes cerámicos que iluminan con dramatismo el espacio sagrado de los restos arqueológicos.

Las plantas del edificio evidencian la claridad de la intervención [Fig. 12]. Desde el plano de la excavación arqueológica nacen esbeltos pilares cilíndricos, que sorteando los valiosos restos, sustentan un plano continuo de hormigón a doce metros del suelo, que se extiende hasta el muro perimetral. Surge un nuevo espacio que integra en un único recinto, una misma atmósfera, la capilla de Gottfried Böhm y el jardín de ruinas ideado por Schwarz.

Las dos plantas superiores se apoyan en esta losa de hormigón conformando un plano expositivo separado del suelo, con una primera planta completamente cerrada sucedida por otro nivel con tres grandes salas de perfil discontinuo a modo de coronación del edificio. La iluminación es cuidadosamente elegida para cada estrato, y se alternan la penumbra de la zona arqueológica, iluminada naturalmente a través de la celosía de ladrillo, la luz artificial en los recintos ciegos de la primera planta, y la luminosidad cenital en las salas de cubierta.

Zumthor nos propone un *raumplan* de intensidad fenomenológica. El plano de hormigón tiene una doble virtualidad: matérica, en cuanto a soporte estructural explícito de los niveles superiores, y analógica, como frontera estricta del mundo en penumbra de las ruinas y la claridad exacta de las salas expositivas. La sección del edificio, que para Bachelard es trasunto del alma humana¹¹, se polariza entre el nivel inferior oscuro y numinoso de los sótanos y el estrato racional del *desván*¹². La escalera principal es desplazada del centro para proteger las ruinas mientras que la necesaria escalera de emergencia es expulsada al exterior, en forma de estructura ligera. Sus peldaños, entre paramentos ciegos, determinan el tránsito del visitante en este viaje fenomenológico entre los estratos del tiempo.

Zumthor alude a la catedral de Siracusa para explicar su concepción del Museo Columba¹³. Finalizada en estilo barroco por Andrea de Palma en el siglo XVII, sus orígenes se remontan a un primitivo templo dórico dedicado a Palas Atenea sobre el que se construyó en el siglo VII una iglesia cristiana de tres naves, mediante el cierre de la columnata perimetral original y la apertura de la *cella* como nave principal. Esta inversión entre el espacio exterior e interior es la operación que plantea Zumthor en Colonia. La capilla de Böhm y el jardín memorial son envueltas por el



[Fig. 12] Kolumba Museum. Plantas y secciones. Peter Zumthor, 2007.

Fuente: Arte sagrado. Museo Kolumba en Colonia, Alemania. *Arquitectura Viva* 116 (septiembre-octubre): pp. 38-45.

[Fig. 13] Kolumba Museum, exterior.

Fuente: foto de Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>

nuevo edificio en el gran espacio arqueológico cerrado al exterior, con la particularidad de que la capilla moderna mantiene hacia el exterior su funcionamiento y acceso independientes, mientras que al interior se integra como una pieza arqueológica más que se hace presente con su antiguo ábside de vidrieras policromadas, transmutado en un lienzo más del recinto. A este particular *temenos*, se accede a través de un sencillo umbral horadado en la fábrica, que proporciona una intensa experiencia matérica surgida del contacto del visitante con un telón de piel, única puerta al recorrido arqueológico trazado por una pasarela de madera rojiza que serpentea entre los restos.

Gruta, cofre y columbario, la sala de las ruinas del Columba comparte la anatomía luminosa de la Bruder Klaus Kapelle que Zumthor construye simultáneamente en un campo de cereal de Mechernich-Wachendorf. Transposición contemporánea a menor escala de las visiones de Boullée en su Cenotafio a Newton, la capilla tiene la misma condición de cámara oscura que la sala principal del Columba. Ambas encierran un vacío primigenio, abierto por la destrucción en Colonia y por el fuego en la Bruder Klaus Kapelle, confinado en un volumen hermético e iluminado con intensos claroscuros, provocados por los rayos de luz que atraviesan las celosías del Columba, o las rítmicas perforaciones y el óculo superior de la capilla.

Como es habitual en la obra de Zumthor, la paleta de materiales, selecta y sensorial, se despliega en el Columba con precisión minuciosa y obsesión litúrgica. La preocupación ontológica por la materia, que Zumthor, artesano y alquimista, utiliza con una sabiduría profunda, se manifiesta en una delicada disposición topológica, que insiste en la radical separación impuesta por la sección del edificio. La estricta y severa carcasa de ladrillo –material reservado para la envolvente principal y que sólo aparece en los paramentos interiores del acceso y la sala arqueológica–, gravita pesadamente sobre la base de ruinas [Fig. 13], y los huecos, escasos y de gran escala, se cierran con carpinterías de acero, con una condición de planos superpuesto separados a haces exteriores del lienzo cerámico.

11 Para dar una idea de la complejidad de la tarea del psicólogo que estudia el alma humana en sus profundidades, C. G. Jung, en sus Ensayos de psicología analítica, pide a su lector que considere esta comparación: "Tenemos que descubrir un edificio y explicarlo: su pico superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de éstos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glaciaria. Ésta sería más o menos la estructura de nuestra alma." Bachelard, *La Poética del Espacio*, pp. 22-23.

12 En su *topoanálisis* de la casa fenomenológica, Bachelard escribe: "Los pisos altos, el desván, son «edificados» por el soñador, él los reedifica bien edificados. Con los sueños en la clara altura estamos, repitámoslo, en la zona racional de los proyectos intelectualizados. Pero en cuanto al sótano, el habitante apasionado lo cava, lo cava más, hace activa su profundidad. El hecho no basta, el ensueño trabaja. Del lado de la tierra cavada, los sueños no tienen límite." Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 38.

13 Navarro Martínez, *El Museo Kolumba: elogio de la pieza ausente*, pp. 139-41.



[Fig. 14] La Sala de las Ruinas.

Fuente: foto de Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>

[Fig. 15] Kolumba Museum, interior.

Fuente: foto de Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>

La maestría del ebanista que en su juventud fue Zumthor está presente en la cuidadosa elección de maderas. La pasarela del recinto arqueológico se pavimenta con sándalo rojo [Fig. 14], habitualmente utilizado para construir instrumentos musicales, mientras que un chapado continuo de ramas de caoba envuelve completamente la biblioteca del museo. En las salas, las bases cúbicas de las vitrinas se forran de madera de laurel chileno y los huecos se tamizan con evanescentes cortinajes de seda, que se tornan una piel tendida en el acceso a las ruinas [Fig. 15].

El pavimento, de piedra de Jura en la entrada, adquiere una condición especular en las salas de exposición. El terrazo continuo pulido parece prolongarse por las paredes de mortero bruñido. El secreto de los cajones, cofres y armarios intuido por Bachelard¹⁴ palpita en estas dependencias que encierran las piezas de arte sacro, dispersas como pequeños tesoros envueltos en un interior nacarado.

La experiencia sensorial total, tan querida para Zumthor, se completa con el sonido, un recurso que ya había utilizado en el Pabellón Suizo de la Expo de Hannover de 2000. Para ello, se acude a la presencia invisible y obsesiva de una singular escultura sonora de Bill Fontana, *Pigeon Soundings*, sutil referencia a la protectora de la parroquia, Santa Columba de Sens, martirizada en el siglo III dC y representada por la hagiografía cristiana con una paloma en sus manos.

“Cuando visité por primera vez este sitio en 1994 tuve la sensación de que todas las palomas en Colonia vivían allí”.

La idea de esta escultura sonora se fragua en 1994, cuando Santa Columba de Colonia era una ruina gótica habitada por un gran número de palomas. En lo profundo de las entrañas de este lugar, dos milenios de historia Colonia se hacen parcialmente visibles en forma de antiguos muros, columnas y criptas con un fuerte sentido de atemporalidad. Este espacio extraordinario está enmarcado por los paramentos parcialmente destruidos de la antigua iglesia y una cubierta provisional de madera en entre cuyas vigas se cobijan las palomas.

En 1994, hice una serie grabaciones sonoras de ocho canales de los sonidos de estas palomas en ocho puntos singulares del lugar. Las ruinas horadadas permitieron que los sonidos ambientales de Colonia se filtrarán a través de los muros, mezclándose con los arrullos y batir de alas.

En la actualidad, el nuevo museo Columba (diseñado por el arquitecto suizo Peter Zumthor) encapsula la antigua ruina gótica en un espacio de doce metros de altura ceñido por muros porosos, por encima del cual se sitúan las dependencias del nuevo museo

La memoria sonora de miles de palomas volverá, invisible, para habitar este lugar¹⁵.

Enigmático y atemporal, el museo Columba restaña con su presencia poderosa e inevitable la herida de la memoria. Su perfil almenado y sus lienzos de filigrana cerámica, parecen inseparables del lugar y su entorno. Este cofre de ladrillo, con un aire de arquitectura vivida, es por ahora la última página del palimpsesto de Santa Columba, y –como a Zumthor gusta recordar– no es la parte nueva de un conjunto, sino una pieza más de un nuevo conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston. 2000. *La Poética del Espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- CACHOLA SCHMAL, Peter; ELSE, Oliver. 2008. *DAM Preis Für Architektur in Deutschland: 2008-2009*. Múnich, Prestel
- CASCIANI, Stefano. 2007. Il Santo e l'architetto. *Domus* 906 (enero), pp. 52-9
- CHASLIN, François. 1998. Ente el suelo y el cielo: Peter Zumthor, premio Carlsberg 1998. *Arquitectura Viva* 62 (septiembre-octubre), pp. 71-73
- DANUSER, Hans. 1989. *Partituren Und Bilder: Architektonische Arbeiten Aus Dem Atelier Peter Zumthor 1985-1988*. Basilea, Schwabe & Co.AG.
- DAVEY, Peter. 1998. Peter Zumthor. *Arquitectura* 315 (julio-septiembre), pp. 89-94
- DURISCH, Thomas. 2013. *Peter Zumthor 1986-2012: Buildings and Projects*. Zurich, Verlag Scheidegger and Spiess
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1997. Memoria y mudanzas. *AV Monografías* 75-76 (enero-abril), pp. 4-7
- _____ 2013. Materia Local. *Arquitectura Viva* 151 (abril), p. 3
- FONTANA, Bill. *Sound Sculptures*: www.resoundings.org
- HAUSER, Sigrid. 2007. *Peter Zumthor Therme Vals*. Zürich, Scheidegger & Spiess
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. 2009. *La clonación arquitectónica*. Madrid, Siruela
- HESS, Regine. 2013. *Emotionen Am Werk: Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek Und Die Historische Architekturpsychologie*. Berlín, Gebr. Mann
- INGERSOLL, Richard. 1997. Peter Zumthor: el arquitecto de la Montaña Mágica. *Arquitectura Viva* 56 (septiembre), pp. 84-5
- Junta de Andalucía. 1994. *München 5 Architekten*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes de Andalucía
- LEVI, Primo. 2002. *I sommersi e i salvati*. Trad. esp.: Los hundidos y los salvados. Barcelona, El Aleph

¹⁵ http://www.resoundings.org/Pages/pigeon_Soundings.htm
 La página web www.resoundings.org reúne la producción de Bill Fontana, con nutrida información biográfica y un catálogo exhaustivo de sus composiciones. La escultura sonora *Pigeon Soundings* puede ser escuchada en: <http://youtu.be/WOQvK6cqwf>

LUCAN, Jacques; COLETTE, Raffaele y Centre Culturel Suisse. 2001. *Matiere d'Art: Architecture Contemporaine en Suisse*. Basilea, Birkhäuser

MARTÍNEZ-MONEDERO, Miguel. 2006. Hans Döllgast y la Alte Pinakothek de Munich: armonía y ritmo para después de una guerra. *Arqscoal* 04, pp. 25-28

MORENO SORIANO, Susana. 2008. *Arquitectura y Música en el siglo XX*. Madrid, Fundación Caja de Arquitectos

Museo de Arte Reina Sofía 1991. *Richard Serra*. Madrid, Ministerio de Cultura

NAVARRO MARTÍNEZ, Victoria. 2010. El Museo Kolumba: elogio de la pieza ausente. *Proyecto, Progreso, Arquitectura* 1 (mayo), pp. 132-43

PAVAN, Vincenzo, ed. 1995. *Pietra su Pietra: Premio Internazionale Architettura di Pietra*. Faenza, Faenza Editrice

PLOTZEK, Joachim M. y Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln. 1997. *Kolumba: Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997: Erzbischöfliches Diözesanmuseum*. Colonia, W. EKönig

RAHOLA, Stella; VIDAL, Jorge. 2006. Sentir la arquitectura. Revista *DC*. Departament de Composició de l'ETSAB 15-16 (diciembre), 193-97

RILEY, Terence. 2003. *Light Construction*. New York, The Museum of Modern Art

Sitio oficial del Museo Kolumba, Museo de Arte de la archidiócesis de Colonia: www.kolumba.de

Sitio oficial del Premio Pritzker. The Hyatt Foundation: www.pritzkerprize.com

Wood in Culture Association. 2006. *Zumthor: Spirit of Nature, Wood Architecture Award 2006*. Helsinki, Rakennustieto Oy

ZUMTHOR, Peter. 1997. *Kunsthau Bregenz Archiv Kunst Architektur: Werkdokumente*. Stuttgart, Gerd Hatje.

_____. 1997. Peter Zumthor. *A+U* 316 (enero), pp. 1-89

_____. 1997. La Caverna de la salud: baños termales, Vals, Suiza. *Arquitectura Viva* 56 (septiembre-octubre), pp. 86-93

_____. 1997. El vacío sagrado: Kunsthau, Bregenz, Austria. *Arquitectura Viva* 56 (septiembre-octubre), pp. 94-101

_____. 1998. Peter Zumthor. *A+U* extra (febrero), pp. 1-224

_____. 1999. *Peter Zumthor, Works: Buildings and Projects, 1979-1997*. Birkhauser Verlag

_____. 1999. *Peter Zumthor, Kunsthau Bregenz*. Werkdokumente. Ostfildern-Ruit, Hatje

_____. 2000. Pabellón de Suiza. Expo de Hannover. *Arquitectura Viva* 72 (mayo-junio), pp. 96-7

_____. 2000. The Swiss Pavilion. *A+U* 360 (octubre), pp. 30-5

_____. 2006. Peter Zumthor: le cose e le parole. *Casabella*, 747(septiembre), pp. 56-67

_____. 2007. *Kunsthau Bregenz: 6th Mies Van Der Rohe Award for European Architecture, 1999*. Ostfildern, Hatje Cantz

_____. 2007. Arte sagrado. Museo Kolumba en Colonia, Alemania. *Arquitectura Viva* 116 (septiembre-octubre), pp. 38-45

_____. 2008. Kolumba, Art Museum of the Cologne Archdiocese, Cologne, Germany. *A+U*, 451 (abril), pp. 38-59.

_____. 2008. Museo Kolumba. Colonia. *AV Monografías* 129-130 (enero-abril), p. 268

_____. 2008. Capilla Bruder Klasus, Wachendorf (Alemania) *Arquitectura Viva* 120 (abril), pp. 66-9

_____. 2009. *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona, Gustavo Gili

_____. 2009. *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili

_____. 2013. Ígneo y lígneo, Memorial Steilneset, Noruega. *Arquitectura Viva* 151 (abril), pp. 24-7

ZUMTHOR, Peter; DANUSER, Hans and Architekturgalerie. 1988. *Partituren Und Bilder: Architektonische Arbeiten Aus Dem Atelier Peter Zumthor, 1985-1988*. Luzern, Architekturgalerie Luzern

ZUMTHOR, Peter y Architectural Association. 1996. *Thermal Bath at Vals*. Londres, Architectural Association

ZUMTHOR, Peter y Architekturgalerie. 1997. *Three Concepts: Thermal Bath Vals, Art Museum Bregenz, "Topography of Terror"* Berlín. Basilea; Boston, Birkhauser Verlag

ZUMTHOR, Peter; BINET, Hélène. 1998. *Peter Zumthor, Häuser, 1979-1997*. Baden, Lars Müller

_____. 1999. *Peter Zumthor, Works: Buildings and Projects, 1979-1997* [Peter Zumthor, Häuser, 1979-1997.]. Basilea; Boston, Birkhauser Verlag

ZUMTHOR, Peter; BACHMANN, Plinio. 2000. *Swiss Sound Box: A Handbook for the Pavilion of the Swiss Confederation at Expo 2000 in Hanover*. Basilea; Boston, Birkhauser Verlag

ZUMTHOR, Peter; BOURGEOIS, Louis. 2011. *Steilneset Memorial: to the victims of the Finnmark witchcraft trials*. Oslo, Forlaget Press