

Una poética específica del espacio arquitectónico.  
Las *Atmósferas* de Peter Zumthor

María Antonia Frías

REVISIONES

Revista de crítica cultural

**Una poética específica del espacio arquitectónico.  
Las *Atmósferas* de Peter Zumthor**

**Resumen:** Se teoriza acerca del concepto espacial que supone el libro *Atmospheres*, donde Peter Zumthor (Pritzker 2009) expone su propia poética arquitectónica a partir de una conferencia pronunciada ante literatos y músicos. Aludiendo a obras arquitectónicas concretas del mismo autor, queda patente que su opción supone un espacio multi-sensorial que quiere despertar emociones ligadas con la vida cotidiana, superando la extrema abstracción del espacio arquitectónico moderno.

**Palabras clave:** espacio arquitectónico, Peter Zumthor, *Atmósferas*, Teoría de la Arquitectura, Estética.

**A specific poetics of the architectural space.  
Peter Zumthor's *Atmospheres***

**Abstract:** The article discusses on *Atmospheres*, by Peter Zumthor (Pritzker Prize, 2009), its poetics of architecture, the underlying concept of space, and the consequences to specific architectural works. It states there is a clear search of multi-sensoriality in order to awake emotions related to everyday life as a way to overcome the extreme abstraction of space in modern architecture.

**Keywords:** architectural space, Peter Zumthor, *Atmospheres*, Theory of Architecture, Aesthetics.

**María Antonia Frías Sagardoy**

Doctor Arquitecto, Directora del Departamento de Teoría e Historia (Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra), investiga e imparte clases sobre Estética y Composición arquitectónica. Entre numerosas publicaciones destacan «John Pawson: la elocuencia del silencio o una belleza esencial» y la edición del libro *Luis Moya Blanco 1904-1990*. Es miembro del Grupo de Investigación en Arte y Pensamiento Contemporáneos del Instituto Cultura y Sociedad (ICS) de la Universidad de Navarra. Correo electrónico: mafrias@unav.es

María Antonia Frías,  
«Una poética específica del espacio arquitectónico.  
Las *Atmósferas* de Peter Zumthor»,  
*Revisiones*, n.º 6 (2010), pp. 49-59.

Bajo este título: *Atmósferas*, de gran sugerencia poética, Peter Zumthor (Premio Pritzker 2009) diserta en una conferencia convertida después en un libro,<sup>1</sup> sobre lo que él considera *la calidad propiamente arquitectónica*; una calidad que él indudablemente intenta dar a su propia arquitectura.

La frase de J.M.W. Turner elegida para encabezar el libro, *Atmosphere is my style*, dirigida al crítico John Ruskin en 1844, lo corrobora. Además –conocidas las obras más relevantes del pintor– nos pone de entrada sobre la pista de hacia dónde pueden ir las sugerencias que esta palabra quiere despertar. Un lugar íntimamente relacionado con el espacio y su percepción. Algo, por tanto, muy aplicable a la arquitectura.

Pero –podemos seguir reflexionando sobre la frase que abre el libro– ese espacio que vemos representado en los cuadros de Turner no es un espacio vacío, tridimensional, comprendido entre unos límites materiales nítidamente establecidos, tal como es la primera noción de espacio arquitectónico acuñada por la teoría de nuestra disciplina. La palabra atmósfera remite directamente al aire que lo llena, un aire denso que se ve –se puede pintar– y que oculta en cierto modo sus límites sólidos fundiéndose con ellos; por ello remite también a algo más que nos penetra (lo respiramos) y que tocamos (o más bien nos toca); algo que impregna y unifica las diferentes sensaciones que despierta en nosotros y las emociones que éstas nos producen. Vacío y lleno se integran en una materia intermedia que, ayudada por la luz, afecta a todo nuestro ser, y nos liga al entorno, incluso trascendiéndolo.

El arquitecto alude en su libro con esta palabra, aplicada a la arquitectura, en primer lugar a una percepción instantánea (unas décimas de segundo nos bastan también ante los cuadros mencionados); a esa primera impresión despertada por la *magia de lo real* que tenemos presente, y a lo que ella nos suscita, dado el estado de ánimo que

en ese momento tenemos. Algo que viene provocado a la vez por el edificio (o ámbito arquitectónico) y por nuestra sensibilidad emocional: lo que hace que esa arquitectura nos conmueva. A lo largo de su discurso, Zumthor aludirá incluso a lo sublime, una palabra que considera –tal como dice– pasada de moda.

Planteado el fin, el arquitecto reflexiona acerca de los medios. «En mi trabajo tiene que haber un procedimiento, unos intereses, unos instrumentos, unas herramientas.» Su respuesta personal, lo que le lleva a hacer las cosas de una determinada manera, la concreta en los nueve aspectos que expondrá a continuación, a los que añade, al final, tres puntos más, que siempre exige al resultado. Así, considerará *El cuerpo de la arquitectura*, *La consonancia de los materiales*, *El sonido del espacio*, *La temperatura del espacio*, *Las cosas a mi alrededor* (la arquitectura como recipiente para acogerlas), *Entre el sosiego y la seducción* (referido a la quietud o al movimiento que la arquitectura induce a realizar al usuario), *La tensión entre interior y exterior*, *Grados de intimidad* (los que la arquitectura establece en su relación con nosotros) y *La luz sobre las cosas*. El resultado deberá ser una arquitectura que se convierta en parte de su *entorno*, que despierte la sensación de *coherencia* y que responda a una *forma bella*.

Dejando al lector el disfrute de la lectura directa del contenido de estos epígrafes en las espontáneas palabras del autor, con sus ejemplos, anécdotas y citas inspiradoras, queremos centrar ahora nuestra atención en el hecho de que la arquitectura de Zumthor, así definida por él mismo, resulta ser una arquitectura que toma postura personal –que define su poética particular– dentro de un ámbito espacial inusualmente amplio, al mismo tiempo diversificado e interrelacionado.

Advertimos que, dentro de lo que en otro lugar<sup>2</sup> he llamado espacios-sentidos (no abstractos, sino cualificados y, por tanto, de naturaleza vectorial, con intensida-

des que se definen en el tiempo), Zumthor –tanto en sus obras como en ésta, su esbozada teoría– alude a muchos de ellos, de modo que a veces incluso los menos usuales se toman como *leit motiv* de sus realizaciones. Repasaremos los puntos mencionados explícitamente por el autor, deteniéndonos en las cualificaciones espaciales a que se refieren, e ilustraremos algunos de ellos con alguna de sus obras más características.

Hay en primer lugar una reminiscencia clásica, como es la consideración de *la arquitectura como cuerpo*: su presencia material. Vitruvio aludía al cuerpo humano comparándolo con la arquitectura de un modo más bien simbólico, con una base en las proporciones antes que en las formas, de no ser estas tomadas de modo relacional.<sup>3</sup> Ya Alberti –seguramente con una idea algo distinta en mente– hizo referencia en su tratado,<sup>4</sup> además de a las proporciones entre el tamaño del cuerpo y el de sus miembros, al número par o impar de las partes de apoyo y oquedades, afirmando que el edificio es como un animal. Los tratadistas renacentistas (especialmente Di Giorgio) hicieron abundante uso de la metáfora vitruviana, aplicándola con detalle a edificios y ciudades.<sup>5</sup> Y ya en el siglo veinte, Frank Lloyd Wright extendió el concepto a una bien definida arquitectura orgánica que abarca variados aspectos,<sup>6</sup> mientras los brutalistas y los metabolistas japoneses ampliaron la metáfora a los engranajes estructural y funcional, encontrando nuevas expresiones a veces con reminiscencias más o menos maquinistas. Zumthor parece pensar aquí más bien en la compleja composición de las partes superpuestas que configuran el cuerpo hasta llegar a la epidermis mostrada, y en una analogía de contacto sensorial, casi como si de un cuerpo vivo se tratara.

Siendo ya el cuerpo algo material, la nueva referencia a *la consonancia de los materiales* (se entiende de los materiales mostrados), atiende a todas sus cualidades y no sólo a la fundamental de ser materia impenetrable. Colores,

tonos e intensidades de luz reflejadas, texturas, dureza o suavidad, absorciones o repulsas sonoras –lo mismo que los significados que estas cualidades adquieren, también al remitirnos a su origen natural o no–, son considerados en cuanto al diálogo que entre sí establecen. Todos los sentidos entran ahora en juego, al tiempo que lo hacen los distintos cualificadores espaciales: presiones, luces y sonidos, temperaturas, etc. Pero el acento no se pone tanto en su contribución a la definición espacial o en la referencia a la persona, cuanto en el diálogo de calidades, en la armonía resultante. Y sin embargo ese diálogo sólo se establece en aquella persona, en su interioridad; los materiales son identificados y la persona cuenta también –para captar la armonía del conjunto– con formas y funciones, con recuerdos y fantasías.

El punto anterior sirve en cierto modo de preludio a los siguientes factores de cualificación espacial que ahora van a entrar abiertamente en escena. *El sonido del espacio*, no deja lugar a dudas. Comportamiento sonoro del espacio global respecto a ruidos o sonidos exteriores e interiores, con el edificio y su entorno en pleno funcionamiento. Incluido el silencio que el edificio o el local concreto resguarda. Esta vez también se tiene en cuenta el significado de esos sonidos, no sólo las meras exigencias de nivel sonoro para un buen funcionamiento. Y la memoria tiene un papel fundamental. Sonidos habituales que engendran sensaciones de seguridad o por el contrario los que provocan incertidumbre. La acogida que el recinto da a los sonidos producidos por las personas que lo habitan en las situaciones más cotidianas, nada excepcionales.

*La temperatura del espacio*, se toma también –según se dice expresamente– tanto en sentido físico como psíquico. Un nuevo factor como definidor espacial y un nuevo sentido en marcha. No es sólo cuestión de grados alcanzados en un medio ambiente, o de captación de radiaciones de calor o frío. No se trata simplemente de

confort. Las circunstancias y el modo concreto con que se haya conseguido el resultado son aquí fundamentales. Lleva también significados asociados; es sugerente. La comparación hecha con el *temperar*, afinado adecuado del piano, es bien ilustrativa al respecto. Podríamos decir que es una condición previa que incide fundamentalmente en el concierto global.

Pero la arquitectura aloja al hombre entre sus cosas, especialmente las que para él son valiosas. Por lo que *las cosas a mi alrededor* cobran su importancia, y encuentran un acomodo que las resalta y ennoblece, si es buena la arquitectura. Es la cualidad escenográfica de la arquitectura, que se hace receptáculo y a veces decorado, ilumina específicamente y fija puntos de vista y observación, establece tonalidades sobre las distintas materias y formas, pone las cosas al alcance de la mano o de los ojos, y permite tocarlas o no, así como utilizarlas en las mejores condiciones posibles.

*Entre el sosiego y la seducción*, considera el movimiento dentro del edificio, haciendo intervenir al tiempo. Recintos que invitan a la quietud y recintos para ser recorridos, explorados, con llamadas de atención o sugerencias. Los de Zumthor son invitaciones que quieren dejar siempre libre al habitante, no conducirlo irrevocablemente en un cauce predeterminado ni confundirle en un laberinto. Aquí se considera como vemos el movimiento del usuario, no de los elementos arquitectónicos, pero no obstante, las insinuaciones que se programan para seducir al paseante pueden aparecer a su percepción gradualmente, es decir temporalmente, de un modo ya previsto en la propia arquitectura. El movimiento de un cuerpo humano entre el cuerpo de la arquitectura, afecta principalmente al espacio en cuanto penetrable o no, pero el sosiego o la seducción hacia un lugar cuenta con variados estímulos, que pueden ser visuales o sonoros, de temperatura, etc., afectando a otros tantos espacios sentidos.

De nuevo *La tensión entre interior y exterior*, afecta simultáneamente a todos los factores sensibles, pues Zumthor entiende que ello supone estar dentro y estar fuera, y por tanto, umbrales y tránsitos; pero también incluye lo privado y lo público (donde el ámbito sonoro es importante y también la diversa configuración de la fachada), y menciona igualmente el ver y ser visto. En estos casos especialmente interviene una de las características que definen a los espacios-sentidos: la dirección y el sentido variables (hacia fuera o hacia dentro) en que se da la comunicación física, visual, auditiva o térmica. Dentro de esta consideración, la poética particular de Zumthor específica que el interior no responda exactamente al exterior, sino que haya masas ocultas intermedias que no se perciban. El hecho de que la percepción interior no sea previsible añade sorpresa (de ahí la palabra *tensión*) que para él es un requisito de la belleza. Y de nuevo se cuenta con significados y símbolos.

*Grados de intimidad* es un concepto que tiene predominantemente una consideración material, táctil, ya que incluye tamaño, masa y peso; supone también la referencia a la persona (escala), con la proximidad o la distancia del elemento arquitectónico a la misma o su implicación corporal al manejarlo. Pero el concepto de intimidad supone como es evidente mucho más; también lo que me engrandece o me intimida. De ahí que la referencia a otros espacios sentidos esté implícita. La palabra *grados* hace referencia a intensidades, otra de las cualificaciones de los espacios sentidos que por ello tienen más de tres dimensiones.

Si antes nuestro autor ha considerado espacios materiales, sonoros, los definidos por la temperatura, o varios de ellos simultáneamente, deja para el final el que indudablemente tiene quizá mayor incidencia poética: *La luz sobre las cosas*. De nuevo la referencia a las cosas, palabra que en este caso parece incluir también al propio edificio,

pues menciona la luz sobre los materiales de construcción que son elegidos siendo consciente de cómo la reflejarán. Pero también hay referencia expresa a las telas que quizá lo revisten y que visten a los habitantes. Luz artificial prevista desde el inicio del proyecto, pero en primer lugar luz natural, hacia la que manifiesta gran fascinación, aludiendo tanto a la emoción que despierta como a su trascendencia espiritual.

Como vemos el arquitecto apela a penetrabilidades y texturas propias del espacio táctil, a la vista bajo la luz, al color, etc., factores propios del espacio visual, al espacio sonoro y al espacio térmico, y al hablar de éste parece tener en cuenta también el olfativo (menciona el frescor *de bosque*). Alguno de estos espacios prima en algunos edificios suyos, pero se combina y refuerza con las definiciones dadas a los demás espacios que con aquel confluyen, enriqueciéndolo y reforzándolo, hasta llegar a una percepción unitaria y compleja. De este modo, según esta poética, la calidad del espacio arquitectónico parece conseguirse con el énfasis en su cualidad múltiple.

Así sucede con el espacio térmico en las Termas de Vals (por otra parte definitivo al caracterizar su función), donde el movimiento dentro del agua, que no es coercitivo sino libre, a la deriva, se produce estando guiado el usuario por la temperatura y la corriente del agua (otra sensación táctil de presión localizable también visualmente); pero lo hace ayudado de una iluminación lineal determinada que al ser tenue y rasante sobre materiales oscuros, permite que en la percepción pueda predominar lo táctil (algo inusual en la experiencia habitual). En las Termas es característico también el solarium que condiciona la fachada, otra percepción térmica cualificada y cargada de significados e íntimamente ligada a la función del edificio. De modo que la percepción de éste, tanto exterior como interior, nos da cuenta unitaria de ella. No obstante el exterior remite al sol, con su luz intensa, y el interior al agua

en su oscuridad de origen, conservando la tensión entre ambos ámbitos, que el arquitecto prefiere.

En el Museo de Arte de Bregenz<sup>8</sup> se da una novedosa relación entre los espacios visual y táctil. Acusa de nuevo, como es conocido, un rotundo contraste entre el exterior ligero y permeable visualmente –aunque velado– y el interior limitado por consistentes y opacos muros de hormigón. La usual percepción de paredes luminosas y techos opacos a que estamos acostumbrados, se trasmuta para presentar interiormente la percepción contraria. Estos juegos de sensaciones novedosas continúan muchas veces en su contenido: las exhibiciones de obras de arte, que manejan –con significados ya no ligados a la función sino meramente artísticos–, estímulos pertenecientes a todos los sentidos humanos. Se crea, efectivamente, una atmósfera mágica que nos dispone a centrar la atención en las cosas expuestas.

En la Residencia para ancianos de Masans, en Chur,<sup>9</sup> alude al sonido del crujir de las maderas bajo los pies (quiere que suenen a hueco, algo familiar a los recuerdos que el usuario tiene de sus antiguas viviendas en esa zona<sup>10</sup>), lo mismo que, en el escrito que estamos considerando, menciona también recordando su infancia, el particular ruido producido por el trajinar de la madre con los cacharros de la cocina de la casa, o el sonido contundente originado al cerrar una puerta efectiva. En otro lugar<sup>11</sup> recordaba el ruido que de niño hacían los guijarros bajo sus pies. Son, como él dice, imágenes retenidas en la memoria en este caso imágenes sonoras. Pero las hay también visuales, como el suave brillo de la madera de roble de una escalera (siempre bien fregada) o táctiles, como el contacto bajo la mano del picaporte del jardín de su tía. Y es que efectivamente el significante de la arquitectura está formado ante todo, por este tipo de imágenes, de un espacio sentido. Imágenes sensibles dotadas de un significado profundamente grabado.<sup>12</sup>

En el Pabellón de Suiza en la Expo de Hannover<sup>13</sup> (Alemania) el arquitecto alude a la gran cantidad de madera que lo define, originando una estabilidad térmica que no se pierde a pesar de estar abierto, y a la cualificación del frescor *de bosque* a que imaginativamente remite su percepción, sin que haya ninguna figuración del mismo: despertada quizás solamente por el olor. Pero podríamos referirnos también a otros efectos, como son los luminosos o al movimiento y reposo insinuados en él, que lo refuerzan.

En la Capilla Bruder Klaus en Wachendorf<sup>14</sup> todos los sentidos confluyen en una dirección ascendente en la percepción interior: forma acentuada por su textura, color, iluminación natural y artificial. Haciendo combinar en ella –como él dice– los cuatro elementos: agua, fuego, tierra y aire, en su presencia o en el rastro de su origen (reforzado además de por la huella de los troncos de árboles por el olor a madera quemada), alude a la totalidad creada y al mismo tiempo al sentido unitario, global y definitivo de la obra, de forma coherente con su función. Exteriormente la forma remite a una torre, elevada también por tanto, y significativamente, fortaleza cerrada. La percepción exterior sin embargo no delata el interior, ni siquiera en el perímetro del recinto, que pasa de poligonal a curvo, de modo que la percepción de este interior sigue constituyendo, como él quiere, una sorpresa.

De este modo podemos advertir más claramente que el espacio de la arquitectura de Zumthor no es abstracto, sino muy concreto; dotado de una poética no muy intelectualista, sino sensible y emotiva.<sup>15</sup> Lo cual no suprime lo espiritual, pues su percepción remite además de a la imaginación y a la memoria, al intelecto. Y lo que es más: trasciende todos ellos en una espiritualidad, que diríamos encarnada (quizá por medio de la búsqueda de percepciones inusuales). De entre los múltiples factores sensibles a los que puede atender la arquitectura, este

arquitecto parece considerar expresamente todos ellos, acentuando unas veces unos, otras veces otros; y con frecuencia lo hace con todos reforzándose simultáneamente, lo cual da a su arquitectura por tanto una mayor riqueza y complejidad.

Podría observarse sin embargo que el arquitecto, al considerar los distintos factores definitorios de los espacios arquitectónicos que crea, apenas menciona la palabra espacio. Solamente lo hace en dos entre nueve casos, y precisamente considerando el sonido y la temperatura, que no parecen ser los más significativos arquitectónicamente (fuera de edificios para artes escénicas o musicales, en el caso del sonoro). Pero efectivamente, podemos advertir que el sonido se transmite por el aire; que es también lo que en un sentido general se calienta o enfría. Y ese aire es, como decíamos al principio (en referencia al título *ATMÓSFERAS*), lo que en el sentir común identificamos con el espacio. En el resto juega generalmente con las materias que definen el edificio y que se ven transfiguradas por sus especiales cualidades. Pero estas últimas también contribuyen muy significativamente a lo que él llama atmósfera.

De todos modos hay que tener en cuenta que en este trabajo el arquitecto no quiere hacer ciencia, ni explícitamente teoría,<sup>16</sup> sino expresar una poética, la suya propia, conectando con un público muy culto y sensible, pero que no es de arquitectos. El título *Atmósferas* es ya suficientemente significativo de lo que se busca. Todos los epígrafes –que seguramente han sido cuidadosamente titulados– han conservado en su enunciado un carácter sugeridor y poético más que científico. Y es bien significativo que en los nueve puntos abunden las interrelaciones de todas las sensaciones posibles y que las referencias a lo sensible estén siempre apuntaladas por los significados y emociones asociadas. Porque todo ello contribuye a crear esa *atmósfera* que relaciona percepción y reacción emotiva, para la que se cuenta con conocimientos y recuerdos.

El hombre está de este modo en el centro de esta arquitectura, como él decía expresamente, viendo y siendo visto; pero también –podríamos añadir– hablando, produciendo sonidos y siendo oído, o en un sentido amplio recibiendo impulsos sensibles y emitiéndolos. Sólo en la persona (exceptuando lógicamente al propio edificio), los espacios definidos respecto a cada factor que corresponde a sus sentidos, son capaces de integrarse en esa intraducible percepción global. Y como vemos el arquitecto insiste en esa integración: en la percepción primera, instantánea. Porque sólo el ser humano percibe la *atmósfera* del lugar, considerada en ese sentido amplio, incluso espiritual, que Zumthor especifica.

El arquitecto, en su proceso de creación, podríamos decir que se oculta, o que más bien se transfigura en la persona del usuario, siendo él el primero en imaginarse percibiendo la atmósfera que trata de crear. No obstante, nos dice, siempre hay un misterioso salto entre lo imaginado en el proyecto, en la toma de decisiones, y lo real: un salto que le preocupa extraordinariamente. Por eso quizás, para limitar distancias, recurre expresamente a recuerdos de sus propias experiencias arquitectónicas; principalmente a aquéllas que por su eficacia quedaron más grabadas en su memoria desde la niñez. No es extraño que como veremos más tarde, él también aspire a que sus edificios consigan otro tanto, grabándose en la memoria de los futuros usuarios.

Los tres puntos que añade como apéndice, parecen referirse más que al proceso de proyecto, al resultado. Vienen a ser como los criterios con los que autor juzga respecto a la obra ya hecha. Y por tanto coinciden con los fines: lo que quiere conseguir con la resolución de los nueve temas antes planteados. Podemos considerarlos por tanto como las claves de la *atmósfera* lograda.

*Arquitectura como entorno* significa que la arquitectura recién creada sea tal que pase a formar parte del

entorno, y así pueda ser recordada; ello supone que haya sido significativa para la vida del usuario (que en algún momento le haya conmovido, aliviado o ayudado), pero también que esto no lo habrá logrado sin una integración con lo que le rodea. En definitiva, quiere que se convierta en algo que se pueda amar. Parece que aquí nos encontramos con una cualidad curiosa, por la que el lugar que incluye la arquitectura o que más bien es configurado con ella y su entorno, cobra importancia al incorporarse a la propia vida que se realiza en él: tiempo y lugar se funden en la experiencia vital que, como tal, es evocada con ellos cada vez. Y la referencia al amor no sorprende una vez hemos entrado en el campo de las emociones; lo que nos hace sospechar que esa creación de entorno tiene que ver con la belleza (una belleza integradora), pues no en vano la belleza siempre ha sido algo que mueve al amor.

La *Coherencia*, más que coherencia técnica de la que puede juzgar un especialista, la quiere Zumthor como una coherencia sentida (en otro momento apunta a que todo dé una sensación de naturalidad), y la resume en que *todo encuentre su explicación en el uso*. El arquitecto refiere que éste es un pensamiento tradicional no sólo en arquitectura sino también en la literatura y en las artes. Y efectivamente, es algo ya afirmado por Alberti, quien decía en su tratado que le gustaría que aunque por causa de la belleza hayamos hecho algo, parezca que lo hayamos hecho por causa de la utilidad.<sup>17</sup> Y si eso es así, añade –en expresión que nos recuerda a Kahn<sup>18</sup> pero que él considera también antigua– *las cosas son lo que quieren ser*; es decir el edificio será por sí mismo. Que es lo mismo que decir que la arquitectura está justificada. Esa coherencia se busca expresamente, según dice después, entre lugar, uso y forma. Es decir, que de nuevo se incluye el entorno, indispensable como vimos en la creación de atmósferas. La coherencia en definitiva resulta fundamental para permitir esa percepción instantánea por la que se captan aquéllas.

Si el trabajo ha salido bien, por último, se advierte en él una *forma bella*. Algo que es aquí un resultado, no una intención sobre la que se trabaje; o sea, algo no directamente buscado. Forma que constituye una sorpresa, por tanto. Y que si no se logra, invalida el trabajo hasta el punto de tener que comenzar de nuevo el proceso. Una conmoción, una gran alegría y el consiguiente orgullo, son la prueba de este hallazgo. Se define la belleza por sus efectos. Una belleza para entender la cual Zumthor remite a los libros de estética (los cuales efectivamente incluyen estas notas como propias de la experiencia estética)<sup>19</sup> y que, señala, no es específica de la arquitectura, sino común con los ámbitos de la naturaleza, los objetos cotidianos o artes como la literatura y la música. Podríamos concluir por tanto, que está abierta al disfrute de toda persona sensible. No podía ser menos, cuando se trata de percibir *atmósferas*, algo que instantáneamente conmueve.

Estos tres puntos tienen –como vemos– referencias mutuas, de modo que constituyen una unidad o bien son tres modos de referirse a la unidad (la unidad es una nota del ser y también de la belleza); tres modos de referirse a la manera como nos es posible comprobar que se ha logrado la unidad que hace posible esa percepción unitaria que es a su vez definitiva para la captación de la atmósfera.

Advertimos por tanto que la arquitectura de Zumthor, en las intenciones de su autor durante el proceso de creación y en la evaluación de sus resultados realizada por él mismo, es una arquitectura que pone en juego todo el repertorio de las posibilidades de definición sensorial de este arte. Pero lo hace de determinado modo: con su propia poética.

Es una arquitectura que busca ser percibida de golpe y no gradualmente; que quiere hacerlo por tanto en una percepción sensorialmente integrada; que no busca una comprensión intelectual simultánea o retardada sino una conmoción emocional. Que sorprende, por encontrar

algo inusual en su percepción, que capta nuestra atención y la cautiva. Que quiere ser experimentada precisamente ligada a la función en la vida cotidiana, sin reservarse para ocasiones extraordinarias. Que quiere ser fijada a la memoria de todo usuario cuando recuerde su vida, siendo causa de alegría; haciéndole por tanto la vida más feliz.

Una arquitectura que respeta y saca partido de las condiciones naturales del lugar y de los materiales. Que acude a la técnica para enriquecer lo que la naturaleza ofrece, no

para exhibirla por sí misma (cada material –nos dice– ofrece infinitas posibilidades). Que respeta el lugar o lo crea, integrando lo que le rodea en sensaciones unitarias, conciliadoras. Que se identifica con el usuario, queriendo enriquecer su vida. Que cuenta con alojar objetos queridos y permite ciertas intervenciones por tanto, imaginando el arquitecto previamente cómo será su obra después de ser usada durante varias decenas de años. Que quiere, en definitiva, ser muestra de amor y, a su vez, ser amada.

1. Peter Zumthor, *Atmósferas. Entornos arquitectónicos – Las cosas a mi alrededor*, Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona. (Conferencia 2003; ed. Original Basilea, 2006.)
2. Cfr. María Antonia Frías, *El significante arquitectónico*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, y *Estudios espaciales: Guggenheim Museum Bilbao y Arquitectura Minimalista*, San José, Promesa, 2006.
3. Cfr. Vitruvio, *Diez Libros de Arquitectura*, Libro tercero, cap. 1; Libro cuarto, cap. I, Barcelona, ed. Iberia, 1986, pp. 67-70.
4. Cfr. Alberti, *De re aedificatoria*, Libro primero, cap. IX; Libro noveno, cap. V, Madrid, Akal, 1991, pp. 80-83, 382-388.
5. Cfr. Francesco Di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, Milano, Il Polifilo, 1967.
6. Cfr. «Una arquitectura orgánica» en Frank Lloyd Wright, *El futuro de la arquitectura*, Barcelona, Poseidon, 1978.
7. Richard Ingersoll, «La Caverna de la salud. Baños termales, Vals, Suiza», en *Arquitectura Viva*, n.º 55, p. 88.
8. Richard Ingersoll, «El vacío sagrado. Kunsthau, Brezeng, Austria», en *Arquitectura Viva*, n.º 55, p. 94.
9. Peter Zumthor, «El prado y la caverna. Residencia de ancianos en Chur y Termas en Vals», en *Arquitectura Viva*, n.º 41.
10. Peter Zumthor, «El prado y la caverna. Residencia de ancianos en Chur y Termas en Vals», en *Arquitectura Viva*, n.º 41, pp. 29 y 58.
11. Peter Zumthor, «Una intuición de las cosas», 1988, recogido en *Pensar la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
12. Aludiendo a su modo de proyectar, Zumthor menciona cómo a la profunda atención que presta al lugar y la situación concreta, se suman «...imágenes de lugares cotidianos, o especiales, cuya forma llevo dentro de mí como un símbolo de determinados estados de ánimo y cualidades, e imágenes de lugares, o situaciones arquitectónicas que provienen del ámbito de las artes plásticas, del cine, de la literatura, del teatro». Peter Zumthor, *Pensar la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 36.
13. Peter Zumthor, «Caja de esencias. Pabellón de Suiza» en *Arquitectura Viva*, n.º 72, 2000, pp. 30-35.
14. Cfr. Por ejemplo, Peter Zumthor, «Materia original. Capilla Bruder Klaus. Wachendorf (Alemania)» en *Arquitectura Viva*, n.º 120, pp. 66-69.
15. Hablando de cómo las raíces de nuestro entendimiento de la arquitectura están en nuestra biografía, afirma: «Nos preguntamos qué es lo que entonces nos gustó, nos impresionó, nos conmovió... Cómo estaba dispuesto el espacio, el lugar, qué aspecto tenía, qué olor había en el ambiente, cómo sonaban mis pasos, cómo resonaba mi voz, cómo sentía el suelo bajo mis pies, el picaporte en mi mano, cómo era la luz sobre las fachadas, el brillo de las paredes. ¿Era una sensación de estrechez o de amplitud, de intimidad o vastedad?», Peter Zumthor, *Pensar la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 56. Y prosigue: «Todo proyecto ansía tener imágenes nuevas, nuestras 'viejas' imágenes únicamente nos pueden ayudar a encontrar las nuevas. [...] Me gustaría transmitir a los estudiantes que el método adecuado para proyectar es ese pensar en imágenes.» (*Op. cit.*, p. 58.)
16. «En realidad, no aspiro a saber qué significa el espacio. Cuanto más reflexiono acerca de su esencia tanto más misterioso me parece. [...] Los edificios que nos impresionan siempre nos transmiten un sentimiento fuerte de lo que es su espacio. Rodean, de un modo peculiar, ese misterioso vacío que llamamos espacio y lo hacen vibrar.» Peter Zumthor: *Pensar la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 20. Y también: «[...] no soy un arquitecto que provenga de la teoría... Más bien, soy una persona que ha sucumbido ante la tentación del hacer arquitectónico, del construir, del dar un acabado perfecto a la cosa», aunque antes haya afirmado: «Para mí es importante reflexionar sobre la arquitectura, tomar distancia del trabajo cotidiano, dar un paso atrás y contemplar qué estoy haciendo y por qué lo hago.» (*Op. cit.*, p. 35.)
17. Alberti, *De re aedificatoria*, Libro noveno, cap. IX, Madrid, Akal, 1991.
18. Cfr. Louis Kahn, *Forma y diseño*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.
19. Cfr., por ejemplo, Juan Plazaola, *Introducción a la Estética, Historia, Teoría, Textos*, Bilbao, Ed. Universidad de Deusto, 1991.