

Preciso, ampliado, redibujado, recordado. Una revisión del proyecto de Pym y Lawson para el Ulster Museum

Fine-drawn, drawn-out, redrawn, remembered.

A review of the Pym and Lawson project for the Ulster Museum
Cecilia López Prego | Antonio S. Río Vázquez

Recibido: 2020.04.29

Aceptado: 2020.05.27

Cecilia López Prego

Investigadora independiente
c3xilia@hotmail.com

Arquitecta y máster en Arquitectura del Paisaje (Universidades da Coruña y Santiago de Compostela). Cursó estudios en Universidade do Minho (Portugal), Federal de Santa Catarina (Brasil), Las Palmas de Gran Canaria y Málaga (España). Trabajó con estudios nacionales e internacionales como PROAP (Lisboa), David Chipperfield Architects (Shanghai) y The Paul Hogarth Company (Belfast), realizando proyectos en Reino Unido e Irlanda. Actualmente continúa su profesión desde Galicia en Urben Consultores, e investiga sobre arquitectura y paisaje.

Antonio S. Río Vázquez

Universidade da Coruña
antonio.rio.vazquez@udc.es

Doctor arquitecto por la Universidade da Coruña donde, desde 2007, es profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y miembro del Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura. Ha sido profesor invitado en la Robert Gordon University de Aberdeen (Reino Unido), en la Universidade do Minho (Portugal) y en la Università degli Studi di Roma La Sapienza (Italia). Los resultados de su investigación sobre arquitectura moderna han sido publicados en libros y revistas.

Resumen

En el año 1963, el arquitecto británico F. Pym resultó vencedor en el concurso para completar la Galería de Arte de Belfast, un monumental edificio neoclásico proyectado por J. C. Wynne como consecuencia de un concurso anterior convocado en 1914. El orden clásico que poseía el edificio inicial fue reinterpretado radicalmente en la propuesta de Pym, ideada por un pequeño equipo de su estudio que incluía al arquitecto en prácticas Paddy Lawson, quien adquirió posteriormente el rol de arquitecto local y se ocupó de materializar las ideas del concurso, especialmente después de la renuncia de Pym a seguir liderando el proyecto en 1968. Con la denominación de Ulster Museum desde los años sesenta, la arquitectura concebida por Pym y Lawson se convirtió en una de las obras emblemáticas de la modernidad, en una triple lectura: como revisión de la idea de monumentalidad, generando un nuevo orden estratigráfico y dinámico que convive en continuidad con la solidez académica del orden precedente; como asimilación local de la expresión brutalista presente a escala internacional en aquel momento y como la integración de una fábrica histórica dentro de un proyecto moderno, reconociendo y respetando su valor patrimonial y actuando con las herramientas del presente.

Palabras clave: Francis Pym; Museo; Siglo XX; Belfast; Brutalismo.

Abstract

In 1963, the British architect F. Pym won the competition to complete the Belfast Art Gallery, a monumental and neoclassical building designed by J. C. Winne as a result of a previous competition called in 1914. The classical order of the previous building it is radically revised in the proposal of Pym, designed by a small team from his studio that included the architectural assistant Pat Lawson, who later acquires the role of architect on site, overseeing all aspects and materializing the ideas of the competition, especially after the resignation from Pym to continue leading the project in 1968. With the name of Ulster Museum from the sixties, the architecture conceived by Pym and Lawson will become one of the emblematic works of modernity, in a triple reading: as a revision of the idea of monumentality, generating a new stratigraphic and dynamic order that coexists in continuity with the academic solidity of the preceding one, as a local assimilation of the brutalist expression present at international level at that time, and as the integration of a historical building into a modern project, recognizing and respecting its heritage value and acting with the tools of the present.

Key words: Francis Pym; Museum; 20th century; Belfast; Brutalism.

La sensación de pertenencia a un lugar, a modo de introducción

Creo que existen dos maneras distintas de conocer y apreciar un lugar, dos maneras que pueden ser complementarias pero que también pueden muy bien ser antitéticas. Una es vivida, inculta e inconsciente, la otra es aprendida, culta y consciente.¹

Con estas palabras inició el escritor Seamus Heaney la conferencia titulada "The Sense of Place", impartida en el Ulster Museum en enero de 1977, cinco años después de su inauguración. En ella explicaba la importancia del lugar en la literatura irlandesa, dentro de un marco singular: el museo construido en el extremo norte del Jardín Botánico de Belfast, creado inicialmente como la Galería de Arte de la ciudad y, a partir de los años sesenta, como una institución representativa de todo un territorio y sus habitantes.

La disertación de Heaney analiza la relación entre distintos poetas irlandeses y su tierra natal, vínculos basados muchas veces en la tradición, en la historia y, sobre todo, en el conocimiento de lo propio, alertando sobre la necesidad de buscar ese sustrato profundo para poder llegar hasta su significado pleno. El paisaje se ha vuelto

"un manuscrito que ya no somos capaces de leer"²,

advertía Heaney. Cuando viajamos como turistas, lo hacemos

"con una mirada estética, tranquilizándonos con lo pintoresco del escenario o alegrándonos con el hecho de que no lo hayan echado a perder".³

Con ese tipo de aproximaciones, nuestro conocimiento de los lugares será mínimo:

"tal vez hayamos experimentado cierta sensación de maravilla o de tradición",⁴

sin embargo

"no nos conmoverán más allá del placer visual a no ser que dicha cultura signifique algo para nosotros, a no ser que las características del paisaje sean un modo de comulgar con algo que no es el paisaje mismo, con algo a lo que nosotros mismos todavía creemos pertenecer".⁵

Tomando como base la indagación de Heaney, nos preguntamos si ese acercamiento también era posible hacia la arquitectura y, empleando sus palabras como guía, quisimos hacer la revisión de un proyecto que conocimos inicialmente de modo fortuito a raíz de varias estancias en la capital de Irlanda del Norte, combinando las dos maneras de apreciación propuestas por Heaney, hasta llegar hasta un conocimiento más profundo y elaborado de aquella arquitectura que sirvió de marco a su conferencia de 1977.

Al recorrer el Jardín Botánico de Belfast, una sorpresa aguarda al final del camino: escondido entre los árboles, un extraño edificio detiene la visita, llamando a conocerlo con más detalle y comenzando así el descubrimiento casual e inconsciente (Fig.1). Rompiendo la verticalidad del bosque, las líneas pétreas de la fachada del edificio multiplican los horizontes y, en su interior, el transcurso natural continúa entre rampas y espacios fragmentados, como la propia historia del país.

1 Seamus Heaney, "La sensación de pertenencia a un lugar", en *De la emoción de las palabras* (Barcelona: Anagrama, 1996), 115.

2 Heaney, "La sensación de pertenencia a un lugar", 116.

3 *Ibidem.*

4 *Ibidem.*

5 *Ibidem.*

La arquitectura, al igual que el paisaje, nunca es igual, se va transformando con el tiempo. La escultura pétreo se presenta llena de vida, latiendo con la energía de la ciudad y sus gentes.



Figura 1. Exterior del Ulster Museum. Fotografía de Cecilia López (2019).

Cavando

*Entre mis dedos índice y pulgar
la rechoncha pluma tatea.
Con ella cavaré.⁶*

6 Seamus Heaney, “Cavando”, en *Campo abierto* (Madrid: Visor, 2005), 19.

Cavamos para enterrar el pasado y para plantar semillas de futuro. En el sur de Belfast, entre la universidad y el río Lagan, el Jardín Botánico —concebido en 1828 como un parque privado y abierto al público desde 1895— sirve como un atajo amable desde el río para llegar a uno de los barrios más concurridos de la ciudad, el Botanic Quarter, que gira en torno a la Universidad. Durante el día, el parque funciona como enganche del recorrido peatonal junto al río desde el centro histórico. Entre las dos puertas norte del jardín se sitúan —de oeste a este— el Ulster Museum, la Tropical Ravine House y la Palm House. Mientras que el segundo es un invernadero victoriano de ladrillo y vidrio, concebido por el jardinero del parque Charles McKimm en 1887 y recientemente restaurado, la Palm House es más antigua, de hierro y vidrio, diseñada por Charles Lanyon y construida entre 1839 y 1840 como ejemplo emblemático de los logros espaciales y tecnológicos de la Revolución Industrial.

7 Antonia Brodie et al., *Directory of British Architects 1834-1914 Vol. 2* (Londres: British Architectural Library y Royal Institute of British Architects, 2001), 1082.

Junto al límite noroeste de los jardines se encuentra el antiguo cementerio de Friar’s Bush, uno de los lugares de enterramiento cristiano más antiguos de la ciudad, clausurado en 1869. En ese extremo del Jardín Botánico —entre el camposanto y el Queen’s College— se convocó, en otoño de 1913, un concurso para un nuevo edificio destinado a Galería de Arte y Museo municipal. Los sesenta y nueve proyectos que se presentaron fueron juzgados por el arquitecto escocés John James Burnet (1857-1938).

En mayo de 1914 se declaró vencedora a la propuesta presentada por el arquitecto de Edimburgo James Cumming Wynne (1875-1944)⁷. Cumming Wynne ideó un solemne templo para la cultura de planta rectangular, donde las galerías perimetrales rodeaban un gran patio.

Así, en un primer acto de pertenencia, la tierra quedó acotada y limitada a través de un orden neoclásico, con una monumental columnata jónica y octástila en su alzado principal hacia la ciudad y pares de columnas flanqueando los huecos centrales de los cuerpos en esquina (Fig.2), ofreciendo una representativa fachada urbana, similar en su composición a la que, en las mismas fechas levantaba Burnet en Londres como extensión del British Museum mediante las galerías del rey Eduardo VII.



Figura 2. El edificio de Cumming Wynne desde el noroeste. Fotografía de Cecilia López (2019).

El proyecto para la Galería de Arte municipal se publicó en la revista *The Irish Builder and Engineer* el 23 de mayo de 1914, explicando en detalle los pormenores del concurso, así como las primeras apreciaciones sobre el resultado:

*El único defecto prominente de su tratamiento arquitectónico es la supresión relativa y la falta de dignidad en el acceso principal, lo que sugiere más bien la entrada a una cripta gótica que una parte unificada de una composición clásica, por lo demás impresionante.*⁸

Lo que el crítico de *The Irish Builder* no podía imaginar era que esa fachada nunca llegaría a terminarse, y el acceso principal que finalmente se materializaría con el edificio completo, varias décadas después, sería algo mucho más próximo al acercamiento a una cueva primitiva que a la majestuosa grandeza demandada en aquella ocasión.

8 "Belfast Art Gallery. Competition Drawings", *The Irish Builder and Engineer*, 23 mayo, 1914, 319.



Figura 3. Sala de exposición del edificio de Cumming Wynne. Fotografía de Cecilia López (2019).

La voluntad ordenadora del proyecto se percibía en su clara organización espacial, en consonancia con el entendimiento del espacio museístico de la época. El acceso principal conducía a un vestíbulo rodeado por columnas que contenía tanto las circulaciones verticales públicas como la posibilidad de acceder a las galerías perimetrales de las alas este y oeste y, atravesando el patio por su eje de simetría en planta baja, la Sala Belfast permitía llegar directamente hasta el ala sur opuesta a la entrada. Este esquema se repetía en las dos plantas superiores, evitando el cruce a través del patio, y sin que las salas tuvieran un diseño específico adaptado a las particularidades de la colección que albergarían. Así, la sala de pintura de artistas locales no difería en gran medida de aquella destinada a la cultura prehistórica del hierro, salvo por su posición en el recorrido (Fig.3).

Pero la sistemática organización propuesta por Cumming Wynne nunca se completó. Su mapa artístico quedó durante varias décadas extraño e incompleto, al estallar, en julio de 1914, la Primera Guerra Mundial, a la que seguirían varios conflictos que afectaron notablemente a la ciudad. La guerra de independencia irlandesa, el nacimiento de Irlanda del Norte y la guerra civil retrasaron su inauguración hasta octubre de 1929, con menos de la mitad del proyecto inicial construido. Por entonces, su concepción arquitectónica y museística ya habían quedado superadas y su marcada horizontalidad dramáticamente interrumpida por una imprevista fractura.

A finales de los años cincuenta, un segundo acto de pertenencia fue decisivo para la futura historia del museo al modificar su carácter representativo, pasando de ser una colección municipal a una institución nacional, bajo el nombre de Ulster Museum. Este hecho llevó a la convocatoria de un nuevo concurso, lanzado en octubre de 1963 para ampliar —y completar— el museo existente. El 7 de octubre, Donald Shanks, presidente de la Society of Ulsters Architects lo anunciaba en el *Belfast Telegraph*⁹, proclamando que se otorgarían tres premios a los mejores proyectos, seleccionados por el director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Cambridge John Leslie Martin¹⁰.

9 “Museum design contest praised”, *Belfast Telegraph*, 7 octubre, 1963,2.

10 En España, el resultado del concurso se publicó en la revista *Arquitectura* 71 (noviembre 1964): s/p, en la sección “Treinta días de arquitectura” (30da), de Mariano Bayón Álvarez.

11 Las conexiones entre estos tres arquitectos se analizan en la tesis doctoral de Javier de Esteban Garbayo, *Leslie Martin, Colin St. John Wilson y James Stirling. Revisión de la modernidad en la arquitectura británica* (Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2015).

12 “£1,200 prize for architect”, *Belfast Telegraph*, 18 abril, 1964, 4.

Leslie Martin (1908-2000) tomó, por lo tanto, el relevo de Burnet para juzgar este segundo concurso. Si el primero había contado con un maestro de la arquitectura eduardiana, el segundo lo juzgó uno de los principales maestros británicos del movimiento moderno. Figura clave de la tercera generación en el Reino Unido, Martin destacó como arquitecto, como teórico y como docente, contribuyendo a reconsiderar los principios fundacionales de la modernidad de un modo crítico y reflexivo desde sus primeras obras, como el Royal Festival Hall de Londres (1951). Su magisterio tuvo una gran influencia en varios nombres de la generación siguiente, especialmente en sus discípulos James Stirling y Colin St. John Wilson¹¹.

Podemos suponer que su presencia en el concurso de Belfast decantaría la elección hacia la revisión moderna, detectando en el proyecto seleccionado valiosas vías de renovación sobre los ideales que compartían.

Entre las 83 propuestas presentadas, el segundo premio ex aequo se concedió a John Christopher Randall y a los representantes del grupo Archigram Bryan Harvey y Ron Heron, mientras el tercer premio se otorgó al equipo formado por Charlotte Baden-Powell y Alberto Ponis¹².

El vencedor del concurso planteaba una lectura completamente original del edificio levantado por Cumming Wynne, apropiándose del lugar de una manera totalmente diferente. La claridad y contención del orden inicial dio paso a un orden moderno y fragmentado y, la porción de tierra cavada y contenida, a una expansión dinámica de volúmenes en el aire, que se lanzaban a buscar la luz y el paisaje cercano (Fig.4).

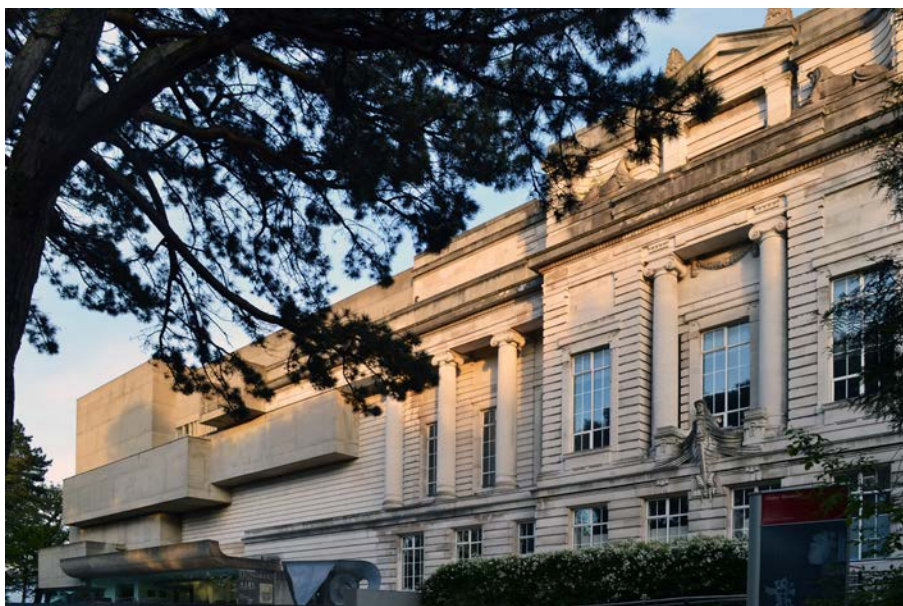


Figura 4. El museo de Cumming Wynne y la extensión de Pym y Lawson. Fotografía de Cecilia López (2019)

Claridades

*Vuelve a echar el firme del umbral
toma las cuadraturas del retraído marco del alero.
Estudia el piso inadvertido.¹³*

Después de la travesía organizada no encontraremos nada magnífico ni nada desconocido, tan solo nuevas maneras de observar. Cuando decide presentarse al concurso, Francis Pym (1924-2009) dirigía un pequeño estudio de arquitectura en Londres. Entre sus colaboradores figuraba el joven arquitecto Paddy Lawson (1941-2016), originario de Portaferry, un pequeño pueblo de Irlanda del Norte, que se había interesado por el anuncio de la convocatoria. La decidida implicación del joven asistente fue otro de los ingredientes definitivos en la configuración del proyecto vencedor.

En el texto que acompañaba a la propuesta del concurso podemos descubrir los objetivos de los arquitectos. El primer reto era generar una ampliación favorable a que, tanto lo nuevo como lo existente, se percibieran como una entidad coherente. En segundo lugar, figuraba la intención de integrar una galería de arte contemporánea en un edificio neoclásico inacabado. Parecía evidente que no podía extenderse siguiendo el estilo previo y que, tanto las formas representativas como la distribución propuestas por Cumming Wynne tenían que ser revisadas, replanteando hasta las cotas de los distintos niveles en las nuevas salas.

Eludiendo la simetría frontal que poseía el proyecto inicial de 1914 —y que nunca se había concretado—, el acceso principal se desplazó hacia la ampliación, perdiendo su condición focal y, prácticamente, desapareciendo en la sombra.

13 Seamus Heaney, “Claridades”, en *Obra reunida* (Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015), 209.

La condición abierta del nuevo museo quedó patente en su relación con el entorno próximo:

Nos pidieron que se prestara una atención especial al emplazamiento, a concebir un museo dentro de un parque. La posibilidad de ubicar algunas esculturas en el exterior, de atraer a los visitantes al museo al mostrarlas, y las conexiones visuales entre el interior y el parque que lo rodea fueron temas sugeridos para considerar.¹⁴

14 Francis Pym, "Ulster Museum extension", *The Architects Journal Information Library* 9 (Febrero 1972): 296.

La solución era revertir la condición hermética de la traza neoclásica y hacer de su interrupción un tercer acto de pertenencia drástico y decisivo:

La extensión está proyectada para acoger al antiguo edificio y envolver las dos partes de tal manera que las áreas de exhibición del museo formen una espiral gradualmente ascendente.¹⁵

15 *Ibidem*.

Continuando el paseo exterior a través del parque, el visitante entra en el museo y recorre las distintas salas de una manera natural. La secuencia de espacios comprimidos y expandidos, y las múltiples conexiones visuales, así como la reconversión del patio central en un vacío que relaciona todos los niveles y recorridos, atravesado por pasarelas y balcones, contribuye a enriquecer el paisaje interior, desdibujando el rígido tapiz de salas precedente.

Durante dos años, un equipo del estudio de Pym formado por Lawson y Tony Judd preparó el proyecto de ejecución, contando con la sociedad de Ove Arup para el desarrollo de las estructuras, con Brian Lowe para el diseño de los interiores y con Healey Mills para idear la gráfica del museo¹⁶.

16 Rosaleen Hickey, "The Ulster Museum", en Kevin Bean et al., *Absorbing Modernity 1914-2014* (Belfast: British Council, 2014), 21.

Expresivas perspectivas de aquel momento muestran los volúmenes proyectados expandiéndose violentamente hacia el entorno inmediato, apilados en un aparente equilibrio accidental.

La obra comenzó en junio de 1966 y terminó en octubre de 1970. Cuatro años que fueron decisivos para los protagonistas de la historia: en 1968 Pym abandonó el proyecto, que quedó bajo la tutela del Ministerio de Finanzas de Irlanda del Norte, bajo la dirección del arquitecto John Harrison y con Lawson supervisando todos los aspectos del diseño¹⁷. Al poco tiempo Pym abandonó también la carrera de arquitecto para convertirse en pastor anglicano. Una trayectoria singular que dejó como legado uno de los edificios más sugestivos de la modernidad europea.

17 Mark Girouard, "Appraisal", *The Architects Journal Information Library* 9 (Febrero 1972): 300

Dos años después de terminar las obras, el 30 de octubre de 1972, el nuevo museo abrió sus puertas. Había transcurrido más de medio siglo desde la idea inicial de Cumming Wynne para la Galería de Arte municipal, casi seis décadas de imprevistos y transformaciones. Su arquitectura original había nacido en los albores del siglo veinte con una herencia clásica, que enseguida se vio afectada por los convulsos rumbos de los tiempos modernos.

Cicatrices de toda una época quedaron grabadas, como metáfora y como realidades, en una arquitectura también agitada, inquieta, estremecida en sus volúmenes, que se lanzaba con fuerza hacia el futuro.

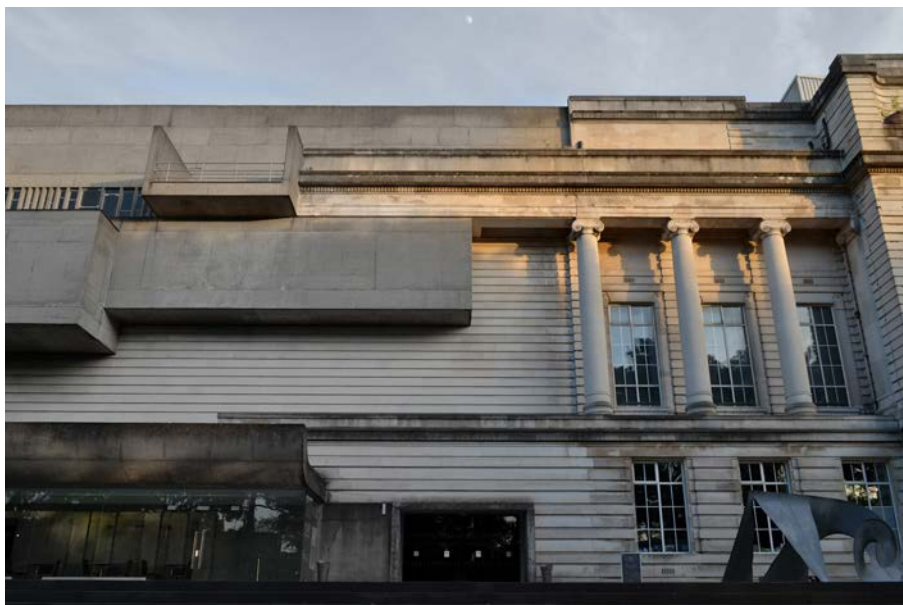
Casa natal

*Puesto que todas partes significa ninguna,
¿quién podría probar
que un lugar vale más que otro?*¹⁸

Volvemos al vacío, buscando aquellas palabras que nos ofrecen soporte. Desde nuestro presente, volver sobre la arquitectura concebida por Pym y Lawson para el Ulster Museum nos permite hacer una revisión de la idea de modernidad en la arquitectura europea durante la segunda mitad del siglo veinte, según una triple lectura en la que convive nuestra propia experiencia en el edificio y el análisis de la bibliografía existente sobre el mismo.

Un primer aspecto es la consideración de la monumentalidad que presenta esta arquitectura. La esencia del monumento parte de su condición o capacidad para generar un recuerdo de valor colectivo, y así lo pretendía Cumming Wynne en su templo para la cultura inspirado en los ideales clásicos. El orden: rítmico, regular y robusto contribuye a acentuar este efecto, pero la ruptura, primero por la falta de conclusión de la obra y después por la aparición de la extensión, supuso una aparente falta de continuidad con el planteamiento inicial.

Sin embargo, la ampliación no ignora la partitura previa. De hecho, las líneas de imposta y de cornisa se vuelven trazos fundamentales en la nueva composición, se prolongan las hiladas y la modulación preliminar sigue marcando el ritmo del conjunto.



18 Seamus Heaney, "Casa natal", en *Campo abierto* (Madrid: Visor, 2005), 177.

Figura 5. El encuentro entre el edificio original y la ampliación. Fotografía de Cecilia López (2019)

Así, la quiebra deja de ser una cicatriz y se desdibuja en los alzados (Fig.5). La fachada pierde su condición de lienzo y se convierte en un enorme apilamiento de cajas, como si las antiguas salas dejaran de estar contenidas en una jaula y tuvieran la posibilidad de colocarse libremente en el espacio. Resulta inevitable no acordarse del monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, proyectado por Mies van der Rohe en 1919, con su forma sólida y al mismo tiempo fragmentada, dónde Mies establece con argumentos de ladrillo las bases del monumento moderno, erigido ahora en hormigón para albergar una colección de obras de arte.

Pero también rememora los frentes de las canteras a cielo abierto, donde se va extrayendo tenazmente el material a través de grandes cortes, o las geometrías de las formaciones geológicas tan características de la costa irlandesa. La nueva monumentalidad proviene, por lo tanto, de un orden estratigráfico y abstracto, donde las capas de piedra artificial, alternadas con franjas de vidrio y zonas de sombras, constituyen un paisaje construido, como una gran escultura urbana en medio de los árboles. Otra de las aportaciones esenciales en la extensión del museo es la apuesta decidida por la expresión brutalista. Mientras se estaba desarrollando el proyecto, en el año 1966, Reyner Banham publicó el libro *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, donde recogía y ampliaba, aportando abundantes ejemplos, los temas avanzados en los artículos de los años precedentes sobre esta corriente arquitectónica¹⁹.

19 Véase María Teresa Valcarce Labrador, “El Nuevo Brutalismo, otra vuelta de tuerca”, *Cuaderno de Notas* 8 (2000): 129-139.

Ya, en diciembre de 1955, en las páginas de la revista *The Architectural Review*²⁰, y partiendo de las últimas obras corbuserianas como la iglesia de Ronchamp o la Unidad de Habitación de Marsella, quiso dar un primer marco teórico, bajo la denominación de “nuevo brutalismo”, a un conjunto de obras que mostraban de manera radical y sincera la estructura, los materiales y las instalaciones, haciendo de esta exhibición su manifestación más característica.

20 Reyner Banham, “The New Brutalism”, *The Architectural Review* (Diciembre 1955): 354-361.

Con su origen en el término francés *béton brut* (hormigón crudo), utilizado por Le Corbusier para describir sus edificios tras la Guerra Mundial, el brutalismo tuvo su apogeo en los años sesenta y setenta, extendiéndose por todo el mundo a través de arquitecturas que ponían de manifiesto la crisis disciplinar de la modernidad tardía, cuando cada arquitecto quiso más experimentar de manera autónoma que buscar un lenguaje compartido. Banham dibujó el estilo brutalista en Gran Bretaña como la domesticación de

“un estallido revolucionario violento a una lengua vernácula de moda”,²¹

que se propagó, en gran medida, gracias a los jóvenes asistentes recién incorporados desde las escuelas a los estudios de arquitectura. Esa voz encontró, en el Jardín Botánico de Belfast, un rotundo e inesperado eco.

21 Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?* (Nueva York: Reinhold, 1966), 89.

La tercera contribución se vincula precisamente al magisterio de Le Corbusier, que va más allá de esa expresión brutalista reconocible en la etapa de madurez del maestro moderno. Es una influencia que percibimos desde la gran escala hasta el pequeño detalle, pasando por la organización del programa. Si partimos de su conocida definición de la arquitectura:

“el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas”,²²

ya encontramos una primera y evidente referencia, con los volúmenes aéreos y sus líneas de sombra actuando como la imagen primordial del museo.

22 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Apóstrofe, 1978), 16.

La ampliación del museo modificó la concepción cerrada de Cumming Wynne hacia un recorrido en espiral, un itinerario infinito que podemos rastrear en ejemplos tan evidentes como el Guggenheim de Nueva York, proyectado por Frank Lloyd Wright y terminado en 1959, -pocos años antes de la convocatoria del concurso-, en el que el acceso se produce de un modo similar al de Belfast, bajo una gran marquesina de baja altura.

Pero, frente a la geometría radiante de Wright, con su circulación continua e invariable, encontramos un antecedente más apropiado en las rutas museísticas propuestas por Le Corbusier, prácticamente durante toda su trayectoria, que comienza con los cuatro museos en espiral cuadrada proyectados entre 1929 y 1939 y llega hasta las propuestas para Ahmedabad (1951), Chandigarh (1952), Tokio (1955), y Nanterre (1965)²³, entendidos como contenedores de expansión ilimitada, dónde la experiencia del visitante se puede sintetizar en la descripción del Museo de Arte Contemporáneo para París (1931):

*El museo no tiene fachada; el visitante nunca verá una fachada; solo verá el interior del museo. Se accede al corazón del museo a través de un pasaje subterráneo, dónde la puerta de entrada se abre en un muro.*²⁴

La negación de fachada y la idea de avance en espiral aparecen también en la memoria presentada por Pym al concurso, comenzando por la escultórica lámina de hormigón curvada que nos acoge —otra referencia corbuseriana— y enlazando el itinerario claustral de la parte existente con un movimiento abierto y fragmentario, muchas veces en penumbra, como un paseo a través del bosque:

“La espiral de Belfast está menos definida, es más irregular y más romántica. En lugar de una rampa que desciende regularmente, consiste en una serie de plataformas de diferentes tamaños, cada una conectada con la siguiente por tramos cortos de escaleras: cada vez que llega a la cota de una planta del antiguo edificio, mantiene el mismo nivel durante medio recorrido”,²⁵

indicaba Mark Girouard en 1972. Se ofrece entonces una sugerente promenade architecturale, de momentos y descubrimientos perceptivos que, nuevamente, nos devuelve, junto a la constante ruta ascensional, a las interconexiones espaciales reconocibles en los interiores domésticos de Le Corbusier, entendiendo el museo como la casa colectiva (Fig. 6).

En la pequeña escala aparece una nueva vinculación con la plástica del maestro. En particular con otra de sus últimas obras: el convento de la Tourette (1957-60). Entre los grandes bloques de hormigón se abren ventanas horizontales, conectando determinadas zonas de descanso en el recorrido expositivo con el parque exterior. En estos huecos se introducen “ventanas musicales”, basadas en el sistema compositivo del Modulor y similares a las empleadas en la Tourette. Estas ventanas fueron diseñadas por Leonard Lawson, hermano menor de Paddy Lawson, que se acababa de incorporar como delineante en el estudio de Francis Pym en el momento del concurso²⁶.

23 Estos proyectos se analizan en la tesis doctoral de María Cecilia O’Byrne Orozco, *El proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2008), cuaderno II: “Universitat Politècnica de Catalunya” y los libros de la misma autora *Espirales, laberintos y esvásticas en los museos de Le Corbusier, 1928–1939* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2011) y *Le corbusier y la arquitectura instalada en su sitio. Los museos de Ahmedabad y Tokio* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2015).

24 Le Corbusier, *Oeuvre complète Volume 2: 1929-1934* (Basilea: Birkhäuser, 1995), 73.

25 Mark Girouard, “Appraisal”, 300.

26 Rosaleen Hickey, “The Ulster Museum”, 23.



Figura 6. Salas expositivas de la ampliación. Fotografía de Cecilia López (2019).

27 Ed Dorrell, "Refurb row at Ulster Museum", *The Architects Journal* 225 - 6 (2007): 14.

28 Mark Hackett, "Au revoir, Ulster Museum", *arq: Architectural Research Quarterly*, volumen 13, 2 (2009): 190-192.

Con el tiempo, la arquitectura propuesta por Pym y Lawson fue sufriendo varias modificaciones, especialmente en las últimas décadas²⁷. La intervención más importante fue la llevada a cabo por Hamilton Architects entre 2007 y 2009, transformando sustancialmente el espacio interior y los acabados concebidos en el proyecto original de los sesenta²⁸. Como había sucedido con las trazas de Cumming Wynne, el paso del tiempo fue abriendo y cerrando cicatrices y dando lugar a un edificio nuevo, completamente distinto del anterior, pero con las huellas de la historia todavía reconocibles en sus muros (Fig. 7).

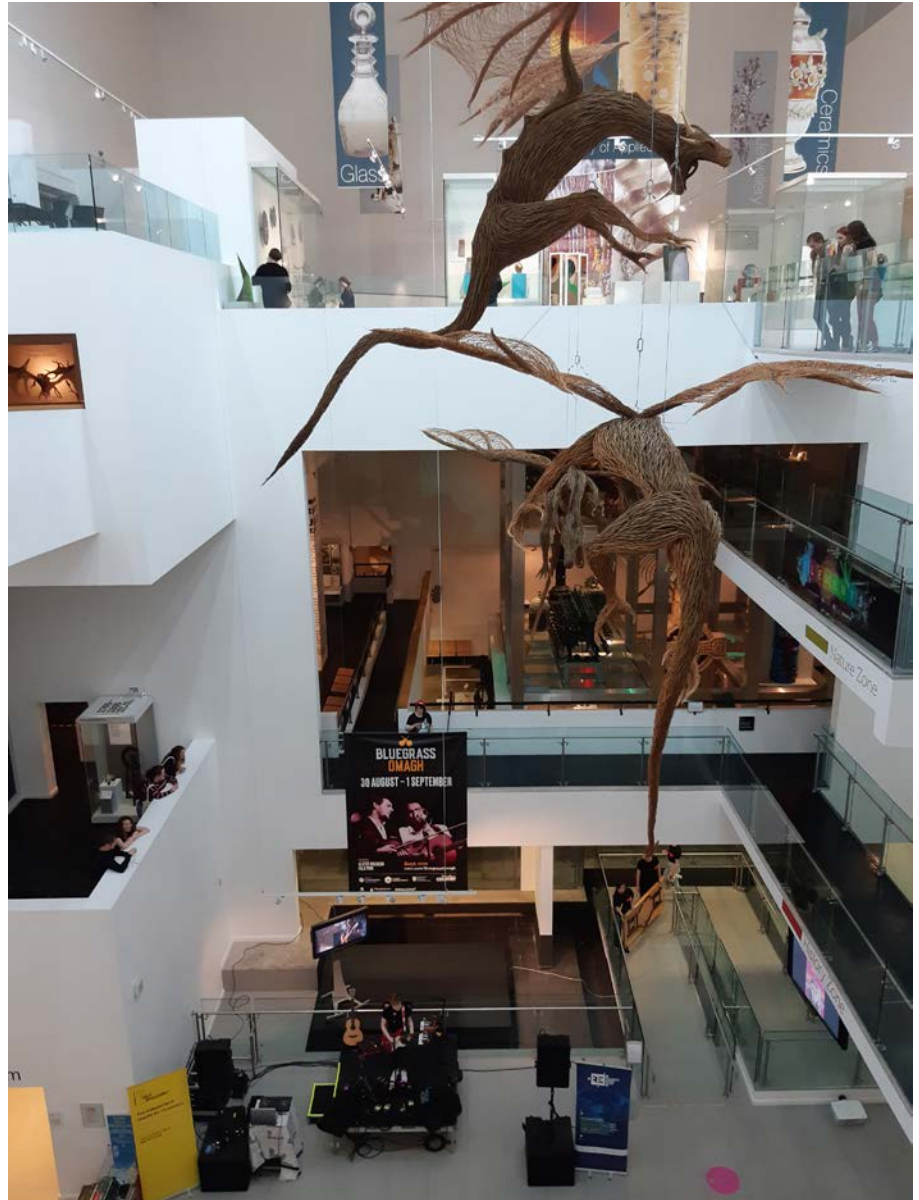


Figura 7. El vacío interior, durante un concierto. Fotografía de Cecilia López (2019).

Un arquitecto, a modo de conclusión

*Cal y pizarra azul, sombreados, proyecciones cosas a un tiempo aparentes y transparentes, de bordes claros, finamente dibujadas, redibujadas, recordadas...*²⁹

29 Seamus Heaney, "Un arquitecto", en *Obra reunida* (Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015), 360.

En uno de sus poemarios, titulado *The Spirit Level*, Seamus Heaney dedicó una de sus composiciones a un arquitecto. Centrándose en la persona, ofrece unas pinceladas acerca de ese creador anónimo, sin mencionar apenas detalles de su obra.

Tan solo se incluyen algunas impresiones sobre su oficio, finalizando con una imagen del autor en su estudio:

*Entre tableros de dibujo, hasta donde llega la mirada. Y hasta donde no, él lo dirá dibujando.*³⁰

Como la de aquel arquitecto, la mirada que defendía Heaney en su conferencia de 1977 era una mirada sensible y atenta, capaz de producir un dibujo preciso a través de la experiencia, y de imaginar un futuro que quizá nunca llegue a materializarse. Al igual que en la creación literaria, coexiste una tensión consciente e inconsciente que permite llegar a un resultado original.

Con esa mirada hemos revisado el proyecto del Ulster Museum, a raíz de nuestro conocimiento directo de la obra -observada y recorrida en detalle antes y después de la última gran reforma que tuvo lugar a comienzos del siglo XXI-, y combinando la experiencia directa con el estudio de la bibliografía existente sobre ella, que no es muy abundante a pesar de ser uno de los edificios más atractivos y didácticos que conocemos.

Además de la exposición conmemorativa de su centenario *"The Ulster Museum 1914-2014: Evolution amidst Revolution"*, comisariada por Rosaleen Hickey y mostrada en el propio museo en octubre de 2014, tan solo aparece fugazmente en algunas historias generales de la arquitectura moderna y en las catalogaciones más recientes de edificios brutalistas³¹, así como en estudios locales³².

El escritor Robert Hughes describió su fachada

"como si tuviera el aspecto geológico de una cantera, tallada y esculpida",³³

mientras que el profesor de la Universidad de Belfast Paul Clarke lo definió como

"un icono de un período en el que la arquitectura se centraba en el eje de su responsabilidad, el optimismo de la vida moderna, la cultura y el espacio público".³⁴

Nosotros hemos querido guiarnos por las palabras evocadoras de Heaney en esta aproximación, recuperando la historia del proyecto y analizando sus influencias, para reconocer en esta arquitectura -creada al margen de los focos principales de difusión cultural del momento y elaborada por arquitectos que, como en el poema de Heaney, permanecieron prácticamente anónimos- un valor local y universal, un sentimiento de pertenencia que nos permite, desde nuestra latitud, trazar un puente que nos acerca y nos dibuja una historia de la arquitectura mucho más completa y enriquecedora.

Porque, al final, -volviendo a la conferencia con la que iniciábamos este recorrido-

*Somos habitantes, damos nombres, somos amantes, construimos casas e investigamos nuestra historia. Y estoy seguro, como en general lo estaba el profesor J. C. Beckett sobre la historia de Irlanda, de que, cuando intentamos descubrir la historia de nuestra sensibilidad, debemos buscar la continuidad en lo que él llamó el elemento estable, en la propia tierra.*³⁵

30 **Ibidem.**

31 **Entre la bibliografía más reciente que incluye el edificio encontramos el libro de Alan Powers, Britain. Modern Architectures in History (Londres: Reaktion Books, 2007), 258-259 y la campaña global SOS Brutalism, iniciada en 2012 y promovida por el Deutsches Architekturmuseum y Wüstenrot Stiftung.**

32 **El museo figura en los libros de David Evans *An introduction to modern Ulster architecture* (Belfast: Ulster Architecture Heritage Society, 1977) y Karen Latimer (ed.) *Modern Ulster Architecture* (Belfast: Ulster Architecture Heritage Society, 2006) y en varios artículos periódicos de Shane O'Toole, como "We Must Learn To Love This Culture Bunker", en *The Sunday Times* (18 de febrero 2007): 12.**

33 **Citado en Ed Dorrell, "Refurb row at Ulster Museum", *The Architects Journal* (15 febrero 2007): 14.**

34 **Paul Clarke, "Belfast's Upward Spiral", *Perspective, The Journal of The Royal Society of Ulster Architects*, 13 (2004): 75.**

35 **Heaney, "La sensación de pertenencia a un lugar", 140.**

Bibliografía

- Banham, Reyner. "The New Brutalism". *The Architectural Review* (Diciembre 1955): 354-361.
- Banham, Reyner. *The New Brutalism: ethic or aesthetic?* Nueva York: Reinhold, 1966.
- Bayón Álvarez, Mariano. "Competición para el Ulster Museum". *Arquitectura* 71 (Noviembre 1964), s/p.
- Brodie, Antonia *et al.* *Directory of British Architects 1834-1914* Vol. 2. Londres: British Architectural Library y Royal Institute of British Architects, 2001.
- Clarke, Paul. "Belfast's Upward Spiral". *Perspective, The Journal of The Royal Society of Ulster Architects*, 13, (Junio 2004): 72-75.
- Dorrell, Ed. "Refurb row at Ulster Museum". *The Architects Journal* 225 - 6 (2007): 14.
- Esteban Garbayo, Javier de. *Leslie Martin, Colin St. John Wilson y James Stirling. Revisión de la modernidad en la arquitectura británica* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- Evans, David. *An introduction to modern Ulster architecture*. Belfast: Ulster Architecture Heritage Society, 1977.
- Girouard, Mark. "Appraisal". *The Architects Journal Information Library* 9 (Febrero 1972): 300-308.
- Hackett, Mark. "Au revoir, Ulster Museum". *arq: Architectural Research Quarterly*, volumen 13, 2 (2009): 190-192.
- Hickey, Rosaleen. "The Ulster Museum". En Kevin Bean *et al.*, *Absorbing Modernity 1914-2014*. Belfast: British Council, 2014, 18-28.
- Latimer, Karen (ed.). *Modern Ulster Architecture*. Belfast: Ulster Architecture Heritage Society, 2006.
- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1978.
- Le Corbusier. *Oeuvre complète* Volume 2: 1929-1934. Basilea: Birkhäuser, 1995.
- Powers, Alan. *Britain. Modern Architectures in History*. Londres: Reaktion Books, 2007.
- Pym, Francis. "Ulster Museum extension", *The Architects Journal Information Library* 9 (Febrero 1972): 295-310.
- O'Toole, Shane. "We Must Learn To Love This Culture Bunker". *The Sunday Times*, 18 de febrero 2007, 12.
- Seamus Heaney. *Campo abierto*. Madrid: Visor, 2005.
- Seamus Heaney. *De la emoción de las palabras*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Seamus Heaney. *Obra reunida*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015.
- Valcarce Labrador, María Teresa. "El Nuevo Brutalismo, otra vuelta de tuerca". *Cuaderno de Notas* 8 (2000): 129-139.
- "Belfast Art Gallery. Competition Drawings". *The Irish Builder and Engineer*, 23 de mayo de 1914, 318-324.
- "Museum design contest praised". *Belfast Telegraph*, 7 de octubre de 1963, 2.
- "£1,200 prize for architect". *Belfast Telegraph*, 18 de abril de 1964, 4.