

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO



ARTE Y ARQUITECTURA MODERNA: VÍNCULOS FLUCTUANTES
La integración de las artes y los edificios religiosos en Lima, 1940-1970

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR EL GRADO DE
BACHILLER EN ARQUITECTURA**

AUTOR

Josef Prinoth Nogara

CÓDIGO

20145957

ASESORES:

Sharif Samir Kahatt Navarrete
Victor Ramiro Mejia Ticona

Lima, Agosto, 2019

ARTE Y ARQUITECTURA MODERNA: VÍNCULOS FLUCTUANTES

La integración de las artes y los edificios religiosos en Lima, 1940-1970.

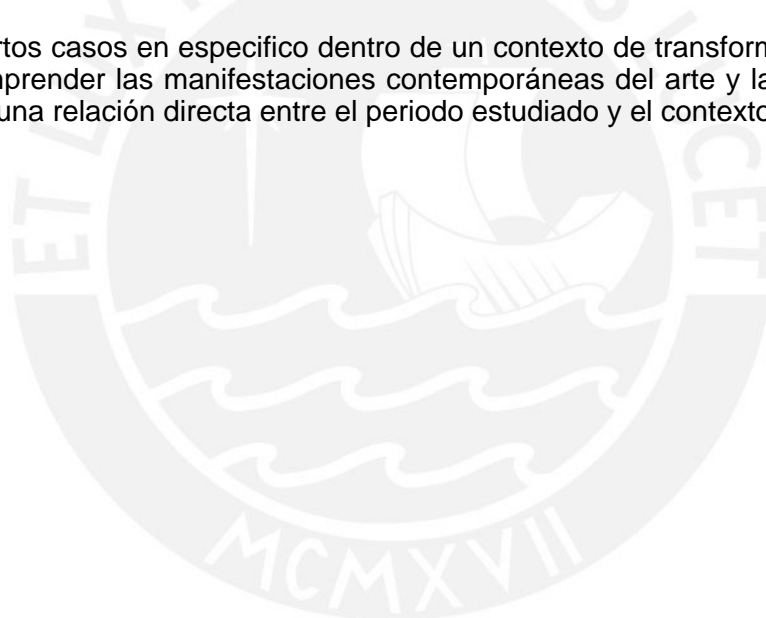
Resumen

La relación entre arte y arquitectura es un vínculo que siempre ha existido, especialmente en el ámbito religioso, la presente investigación se enfoca especialmente en el periodo definido por la llegada del Movimiento Moderno al Perú, siendo este un momento clave de transformación y renovación de las ideas y los conceptos en el arte y la arquitectura.

La interrelación de las artes fue un tema central de debate en la arquitectura moderna, desde los cubistas hasta la Bauhaus. También en el Perú, estas ideas han sido puestas en valor y se han plasmado en proyectos concretos, diversos entre ellos pero con resultados que demuestran que el arte y la arquitectura pueden existir en conjunto.

Es el caso de la iglesia San Felipe del arquitecto Paul Linder; de la portada del cementerio El Angel del arquitecto Luis Miro Quesada con los artistas Fernando de Szyszlo y Joaquín Roca Rey; y de la iglesia San Antonio de Padua del arquitecto Roberto Wakeham con los vitrales del artista Adolfo Winternitz.

Analizar ciertos casos en específico dentro de un contexto de transformación mayor permite comprender las manifestaciones contemporáneas del arte y la arquitectura y encontrar una relación directa entre el periodo estudiado y el contexto actual.



Origen de las ideas

Durante el siglo XX, por el concreto armado y los avances y efectos de la segunda Revolución Industrial, entre otros factores, nació en Europa el Movimiento Moderno en arquitectura. Este, racional y funcional, dejó de lado el ornamento y apostó por una estética relacionada con algunas corrientes artísticas de la época. Sigfried Giedion, en su libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, plantea que los artistas fueron fundamentales para la aparición de la arquitectura moderna pues aportaron una carga particular de sensibilidad y se expresaron con ideas como *espacio, tiempo y movimiento*, conceptos presentes en el Cubismo, el Neoplasticismo y el Futurismo (2009: 428-432).

El Cubismo «rompe con la perspectiva renacentista; visualiza los objetos de manera relativa: esto es, desde varios puntos de vista, ninguno de los cuales tiene autoridad exclusiva» (Giedion 2009: 436).¹ El Neoplasticismo toma el plano como elemento base para la espacialidad y la racionalización de la arquitectura.² Su manifiesto propone que el arte cumpla un rol de creador de metodología para luego morir y ser absorbido por la arquitectura, que sucesivamente se anula y se dispersa en el proyecto urbano (Tafuri 1970: 55). Desde el Futurismo, usando el arte como expresión, arquitectos como Mario Chiattoni y Antonio Sant'Elia plantearon ciudades utópicas, situadas en el futuro, imágenes hoy cercanas a la realidad contemporánea.

Si bien estas corrientes artísticas influyeron en la relación arte-arquitectura, el movimiento europeo que reunió especiales propuestas de integración de arte y arquitectura fue el que surgió desde la Bauhaus. Esta escuela fue una muy importante referencia del Movimiento Moderno en los campos del arte y la arquitectura, que se basó especialmente en los planteamientos del racionalismo y funcionalismo, pero sin dejar de lado el nuevo concepto de belleza. Allí nacen las ideas de liberar la arquitectura de la carga ornamental, promoviendo la sobriedad formal y el desarrollo estético, fundamentales en las ideas modernas (Argan 2006: 70-81). Entre otras personalidades pertenecientes a esta escuela resalta Walter Gropius, quien en sus escritos expresa la necesidad de que las artes y la arquitectura sean un solo ente.³ La influencia del Movimiento Moderno europeo se dejó notar en el Perú a partir de la década de 1940. Fundamentales para esto fueron los CIAM⁴ (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) y los escritos de los protagonistas de aquella modernidad arquitectónica.

Autores como Sigfried Giedion y Manfredo Tafuri analizan de qué manera el arte ha sido partícipe de los diversos cambios que experimentó la arquitectura moderna. Asimismo, arquitectos y artistas como Walter Gropius, Le Corbusier, Piet Mondrian y Theo van Doesburg, entre otros, se ocuparon de la relación arte-arquitectura en libros y artículos, textos clave para la comprensión de sus obras. En el ámbito nacional, autores como Luis Miró Quesada Garland —con sus libros *Espacio en el tiempo* (1945) y *Arte en debate* (1966)— y Paul Linder —con diversos artículos, especialmente en la revista *El Arquitecto Peruano*— abordan las relaciones entre arte y arquitectura. A su vez, Elio Martuccelli, en su libro *Arquitectura para una*

¹ Esta ruptura permite plantear más posibilidades, ya que la perspectiva deja de ser esencial. Esto permitió un mayor conocimiento de las facultades espaciales y artísticas en la arquitectura.

² Sus ideas principales están en la revista *De Stijl*. Es posible considerar a Piet Mondrian y Theo van Doesburg como sus mayores representantes.

³ «Pintores y escultores, derribad las barreras que os separan de la arquitectura y construid con nosotros, luchad con nosotros para conseguir el objetivo final del arte: la concepción creadora de la catedral del futuro, que volverá a abarcarlo todo en una sola entidad: arquitectura, escultura y pintura» (Medina 2018a: 60).

⁴ En el CIAM VII, de Bergamo, Italia, en 1949, el tema central fue «La arquitectura como arte».

ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX (2017), revisa la arquitectura en el Perú durante el siglo XX y poner en evidencia diversos nexos con el arte.

Arte y arquitectura en el Perú, 1940-1970

Según Elio Martuccelli (2017), el siglo XX en la historia del Perú, y especialmente en Lima, puede dividirse en tres períodos definidos por hechos internacionales y nacionales marcados por el contexto social y por las corrientes arquitectónicas y artísticas. Define una primera etapa entre 1920 y 1945, marcada por tendencias nacionalistas en la arquitectura y el arte: el Neocolonial, el Indigenismo y el Neoperuano. En un segundo período, que va de 1945 a 1970, se manifiesta el Movimiento Moderno. Finalmente, el período 1970-1990 está marcado por el desborde urbano de Lima. En el segundo período se ubica el presente análisis.

Aquella modernidad arquitectónica estuvo acompañada por el incremento acelerado de la población, el mayor alcance de los medios de comunicación y el interés del Estado por una apertura hacia el contexto internacional.⁵ En esta etapa la arquitectura vivió cambios importantes, si bien el Movimiento Moderno en el Perú logró un desarrollo tardío respecto de otros países latinoamericanos como México o Brasil. Hubo un primer momento de contraste con la arquitectura historicista y ecléctica, pero la modernidad determinó el panorama local gracias a la llegada de algunos arquitectos extranjeros durante y después de la Segunda Guerra Mundial, y por arquitectos peruanos que estudiaron y vivieron en otros países y volvieron al Perú. Todos, en mayor o menor grado, trajeron consigo nuevas ideas sobre el urbanismo y la arquitectura.

Los casos de estudio —la iglesia San Felipe, la portada del cementerio El Ángel y la iglesia San Antonio de Padua— son proyectos de carácter religioso. Miguel Ángel Vidal identifica una crisis tipológica de las iglesias en Lima en el siglo XX, particularmente por dos motivos. Primero, en cuanto hubo una carencia de la arquitectura peruana al formular tipologías «alternativas» con un sentido ético; segundo, por los cambios litúrgicos generados por el Concilio Vaticano II, lo que conllevó una fuerte «indefinición tipológica» (2004: 116-120).⁶ Entonces, parte de la arquitectura religiosa pierde la fuerza artística y arquitectónica de épocas pasadas y va decayendo en calidad espacial. Sin embargo, algunos arquitectos lograron renovar las propuestas a través del arte, los materiales y el espacio para manifestar la importancia moral y religiosa de esos edificios.

En torno al arte sucedió algo similar: la modernidad llegó a impactar en las ideas y las representaciones nacionales. Antes de 1940 la orientación de la pintura se decantaba en tres corrientes: la academicista encabezada por Daniel Hernández, el Neoperuano con Manuel Piqueras Cotolí y el Indigenismo con José Sabogal. Estas corrientes, especialmente la última, defendieron lo nacional y autóctono en contraposición con lo universal y lo moderno, en auge en las décadas sucesivas. Por esto, la década de 1940 definió una mayor apertura hacia lo foráneo, con la llegada del arte abstracto y el discurso de las vanguardias modernas (Ugarte 1970: 153-178).

Aquella fue una época de cambios y tensiones entre diversas corrientes, tanto en el arte como en la arquitectura. Eso permitió una gran variedad de transformaciones

⁵ En estas décadas se sucedieron los gobiernos de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948) y Manuel Odría (1948-1956), el segundo período de Manuel Prado (1956-1962) y el primer gobierno de Fernando Belaunde (1963-1968), todo antes de los gobiernos militares (1968-1980) que generaron nuevos contextos y problemáticas en el país.

⁶ El Concilio Vaticano II (1962-1965) generó una reforma católica en la liturgia, las tradiciones y las celebraciones, lo que afectó directamente la manera de concebir el edificio religioso.

que, relacionadas por el concepto de «integración de las artes», generaron resultados que merecen ser estudiados a profundidad. Los tres casos a analizar son proyectos en los que ese concepto formó parte de las estrategias de diseño. El primero, la iglesia San Felipe, del arquitecto alemán Paul Linder, contiene las esculturas de los doce apóstoles de Joaquín Roca Rey. El segundo, la portada del cementerio El Ángel, proyectada por los arquitectos Luis Miró Quesada Garland y Simón Ortiz Vega, en colaboración con los artistas Fernando de Szyszlo y Joaquín Roca Rey. El tercero, la iglesia San Antonio de Padua diseñada por el arquitecto Roberto Wakeham, y que incluye los vitrales de Adolfo Winternitz y las esculturas de Anna Maccagno.

Manifestaciones europeas: Paul Linder y la Bauhaus

En 1938 el arquitecto alemán Paul Linder⁷ arribó al Perú, donde se desarrolló como proyectista, crítico y educador. Tras adoptar inicialmente un lenguaje historicista —en auge en la primera mitad del siglo XX en nuestro país—, Linder se nutrió de diversos referentes, asumió una mayor libertad y empezó a mostrar su propia expresión arquitectónica. Creó espacios a partir de formas geométricas interceptadas o insertadas una dentro de la otra, todo envuelto en una piel continua que une o diferencia el programa según la necesidad. Esto, para generar una racionalidad en los alzados y buscando el funcionalismo de las circulaciones y los espacios; un «catálogo» de la arquitectura moderna de su época. En su arquitectura muestra con fuerza su escuela alemana y la influencia de Gropius, pero al mismo tiempo logra comprender el contexto local e insertarlo en sus proyectos. De ello surgen ejemplos como la parroquia de Nuestra Señora de Lobatón y la capilla del colegio Belén, en el ámbito religioso, y proyectos como la tienda Sears Roebuck, la clínica Stella Maris y el colegio Alexander von Humboldt entre los edificios de carácter público.

Paul Linder fue un creyente católico y esto se reflejó en su interés por la arquitectura religiosa. En su texto «Arquitectura y cristianismo» (1955) manifiesta su preocupación por la superficialidad con la que los arquitectos desarrollan el concepto de lo sacro y la necesidad de reflexionar sobre cómo una iglesia orienta las creencias de la gente. También define la necesidad de comprender cómo, en el pasado, la ideología cristiana se transformó en arquitectura con intenciones espirituales —y no solo como un estudio estilístico— para definir una posición clara con respecto a las cualidades del arte y la arquitectura en relación con la religión.

En sus iglesias, Linder logró manifestar modernidad en la estructura, los materiales y el espacio, además de plasmar ideales religiosos. Al analizarlas es importante juzgar no solo la forma, sino también el grado de síntesis religiosa y de exigencias litúrgicas. Como el mismo autor escribe, «la forma arquitectónica no se mostrará como un conjunto de conceptos artísticos independientes, preestablecidos, sino como el fruto y la consecuencia de un proceso espiritual antecedente» (Linder 1947: s. n. p.).⁸ En ese sentido, toda la concepción de la iglesia nace de comprender la religión, adaptarla a la época y expresar su sacralidad a través de la arquitectura.

La iglesia San Felipe de Orrantia (1947), ubicada en el distrito de San Isidro, fue diseñada por Paul Linder por encargo de la congregación religiosa de los Misioneros del Sagrado Corazón. La iglesia plantea un altar cercano a los fieles, desde el cual el celebrante pueda tener una relación más directa con ellos. Este

⁷ Paul Linder (1897-1968), alemán de nacimiento, participó en la Primera Guerra Mundial como piloto aéreo, luego estudió arquitectura en Múnich y perteneció al primer grupo de alumnos de la Bauhaus, donde conoció a Walter Gropius, a quien consideró su maestro y de quien retomó sus ideas respecto al arte y la arquitectura. En su país ejerció la profesión como educador y proyectista de viviendas e iglesias. Con el advenimiento del nazismo viajó a América, y después de una temporada en Estados Unidos y Chile llegó al Perú, en 1938 (Medina 2018b: 71-76).

⁸ En adelante, s. n. p.: sin numeración de página.

concepto buscaba representar la centralidad de Dios en la iglesia, así como su cercanía al evitar cualquier interrupción visual. Para esto modula una gran nave central buscando unidad espacial con el altar, cuya intención sería fomentar en los creyentes la percepción de integración en comunidad. Al mismo tiempo, reduce notablemente las naves laterales convirtiéndolas en pasadizos o vías de procesión (figura 1).



figura 1. Interior de la iglesia San Felipe (Paul Linder, 1947) antes de las instalaciones artísticas. Fuente: El Arquitecto Peruano, n.o 118, mayo de 1947.

Asimismo, Linder propone un espacio vertical con grandes ventanales y un rosetón en la fachada principal que inundan el interior con luz natural y que posteriormente se convirtieron en vitrales que representan pasajes de la Biblia (figura 2). Otra estrategia simbólica es la estructura portante, basada en doce columnas que se convierten en arcos de interpretación románica que representan a los doce apóstoles que sostienen la iglesia. Este hecho se manifiesta con mayor fuerza al instalar, algunos años después, las estatuas de los apóstoles. Construida enteramente en concreto armado pintado en blanco, la obra propone una limpieza espacial característica de lo moderno, espacio «vacío» que fue ocupado con propiedad por doce esculturas (figura 3).

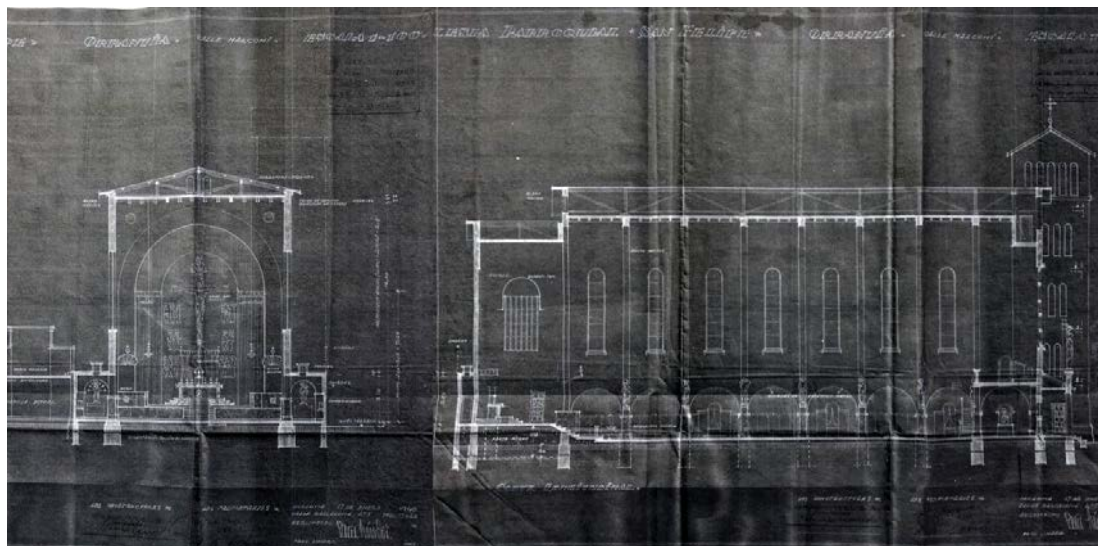


Figura 2. Cortes del proyecto con propuestas artísticas del arquitecto Paul Linder, 1947. Fuente: Archivo de la Municipalidad de San Isidro.

El autor de la intervención escultórica en la iglesia San Felipe es Joaquín Roca Rey,⁹ uno de los artistas más representativos del arte moderno peruano. Él desarrolló un estilo por momentos realista, con proyectos como el apostolado de la iglesia San Felipe o las esculturas del Inca Garcilaso en Roma, a la vez que definió formas más estilizadas en la portada del cementerio El Ángel, junto a Fernando de Szyszlo.

⁹ Joaquín Roca Rey (1923-2004) egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, donde también ejerció como docente. Como parte de la generación del 50, su experiencia artística se nutrió al frecuentar los talleres de Jorge Oteiza y Víctor Macho, así como con sus constantes viajes a Europa.

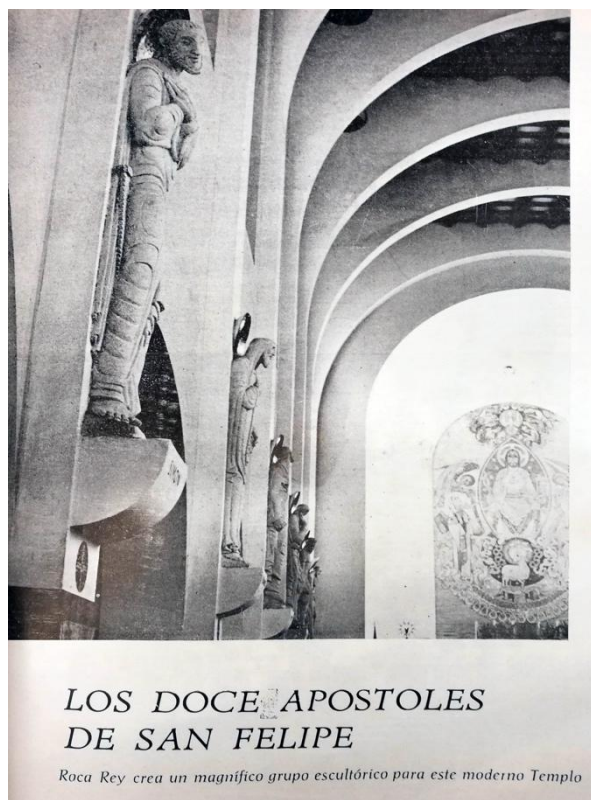


Figura 3. Vista interior de la iglesia San Felipe, con esculturas y mosaico instalados. Fuente: *El Arquitecto Peruano*, n.ºs 252-253-254, julio-agosto-septiembre de 1958.

La preocupación del artista al presentar el proyecto para la iglesia San Felipe fue buscar «una unidad plástica con el ambiente del templo», que él mismo define como un «ambiente depurado» (Roca Rey 1958: s. n. p.). Su intención de integración entre escultura y arquitectura se basó en cómo cada elemento se conjuga con el templo. Esto es posible, por un lado, gracias al mismo arquitecto: Paul Linder dejó concebido el espacio, el tamaño y la posible caracterización de esos elementos. Roca Rey comprendió este hecho y, al ubicar las doce figuras — independientes todas, pero con rasgos que las unen—, logró una simplicidad de trazos y una personal abstracción formal gracias a un lenguaje en sintonía con la arquitectura que las rodea y a la cual aporta fuerza visual. Los doce apóstoles son obras de arte individuales, cada una de gran carga expresiva, enriquecidas e integradas todas por la calidad del espacio que las alberga.

Sucede lo mismo con el mosaico del artista alemán Pedro Kowalski, pieza instalada en 1954.¹⁰ Esta busca subordinarse al marco arquitectónico de la iglesia completando el altar, sin restarle importancia y orientando la vista hacia este punto focal. La obra representa un Cristo en la gloria, cuyas piezas de vidrio de color mantienen un tono neutro para no alterar la sencillez de la iglesia. El contraste con las paredes blancas completa el diálogo entre arte y arquitectura presente en este proyecto.

Esta obra de Paul Linder alcanza un especial impacto y belleza en su interior gracias a las obras de Roca Rey y Kowalski, piezas que se integran

¹⁰ Artista alemán conocido dentro del movimiento renovador europeo y profesor de la Academia de Bellas Artes de Breslau. Kowalski crea y ejecuta la pieza para la iglesia San Felipe, en colaboración con el taller Augusto Wagner de Berlín.

pertinentemente con la arquitectura, acompañando la limpieza y frescura de la edificación sin perder su carácter artístico. Esto sucede por el trabajo planificado del arquitecto, al diseñar y pensar con anticipación la sucesiva implementación de los elementos; y al mismo tiempo, por la capacidad de los artistas de comprender las intenciones arquitectónicas y fundirse con ellas, sin buscar resaltar el objeto de arte, sino más bien integrarlo.

Modernidad en el Perú: la Agrupación Espacio

La modernidad arquitectónica llegó al Perú de manera gradual, inicialmente con el rechazo de quienes cultivaban una arquitectura historicista. Sin embargo, en la década de 1940 se sintió más fuerte la voz de quienes apoyaban el Movimiento Moderno, voz «joven» que se exhibió en el «Manifiesto de la Agrupación Espacio», publicado en el diario *El Comercio* el 15 de mayo de 1947.

Dicho manifiesto muestra frustración por la brecha existente entre la realidad peruana y el resto del «mundo moderno», e identifica a la arquitectura como clave para buscar el progreso de la evolución humana hacia una nueva época (Kahatt 2011: 94). Los jóvenes integrantes de esta agrupación¹¹ encontraron en Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Walter Gropius y Oscar Niemeyer puntos de referencia para proponer un cambio con respecto a lo que se vivía en el Perú. Su mayor aporte fue la apertura del país hacia lo internacional y la posibilidad de debatir sobre la realidad arquitectónica y social peruana. Este debate, fundamental para la arquitectura y el arte en las siguientes décadas, se vio reflejado especialmente en la gran variedad de propuestas que surgieron a raíz de estas ideas.

El arquitecto Luis Miró Quesada es la figura más representativa de ese movimiento, no solo por la publicación de su libro *Espacio en el tiempo*, sino también por su activa participación en defensa de la arquitectura moderna y el arte abstracto. Las ideas y pautas planteadas en sus publicaciones reflejan, además, una fuerte preocupación en torno a la relación entre el arte y la arquitectura. Explica la diferencia entre «fórmula decorativa» y «forma ornamentada», definiendo la primera como una sobrecarga artística usada para «maquillar» los edificios, comparándola con la ornamentación que busca exaltar una arquitectura definida por formas limpias, en donde se exalta la cualidad constructiva y estructural (Miró Quesada 2014: 215-217).

Al centro del debate sobre la relación entre arte y arquitectura, Miró Quesada defiende la necesidad de una cooperación abierta entre estas disciplinas, ya que, según él, la arquitectura precisa otras artes —como la pintura, la escultura, el mosaico y los vitrales— para llegar a estar completa (2014: 120-121). Dentro de la Agrupación Espacio se promovió esa colaboración patente entre artistas plásticos y arquitectos, integración en la que el arte, por su mayor libertad, puede complementar la rigidez constructiva que muchas veces padece la arquitectura.

Entre los artistas más destacados de la Agrupación Espacio está Fernando de Szyszlo, cuya larga trayectoria lo llevó a ser reconocido como uno de los principales artistas peruanos del siglo XX. Formado inicialmente como arquitecto, contribuyó de

¹¹ Integraron la Agrupación Espacio: Luis Miró Quesada, Paul Linder, Adolfo Córdova, José Polar Zegarra, José Sakr, Carlos Williams, Gabriel Tizón Ferreyros, Juan Benites, Miguel Bao Pauba, Mario Gilardi, Enrique Oyague M., Roberto Wakeham, Oscar Vargas Méndez, Luis Vásquez, Wenceslao Sarmiento, Luis Dorich, Renato Suito, Eduardo Neira Alva, Jorge Garrido Lecca, Ricardo Malachowski Benavides, Alberto Seminario, Guillermo Proaño, Luis Maurer, Fernando Sánchez Griñán, Ramón Venegas Deacón, Jorge de los Ríos, Gerardo Lecca, Teodoro Scheuch, Henry Biber, Juan José Dávila, Hilde Scheuch, Raúl Morey, Alberto Aranzaens, Samuel Pérez Barreto, César de la Jara, Xavier Abril, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Raúl Deustua, Carlos Alejandro Espinoza, Emilio Herman, Leopoldo Chariarse, Miguel Grau Schmidt, Joao Luiz Pereira y Luis León Herrera.

manera activa en las ideas de la agrupación y defendió la relevancia e influencia del arte en la sociedad y cómo este debe ser más que un simple gozo visual. Entre 1940 y 1970 realizó diversas obras en colaboración con Luis Miró Quesada; entre estas, el edificio Tortuga en Ancón y el San Carlos en Miraflores, y la portada del cementerio El Ángel en El Agustino. Esta última refleja nítidamente los ideales del Movimiento Moderno sobre la integración del arte y la arquitectura.

En 1955 el antiguo cementerio de Lima, el Presbítero Maestro,¹² superó su capacidad, por lo que el presidente Manuel Odría impulsó la construcción de uno nuevo ubicado frente al anterior, en el fundo Ancieta Alta. El encargo fue entregado a los arquitectos Luis Miró Quesada y Simón Ortiz, quienes lo planificaron en tres partes, con una capacidad total de 80 000 nichos. Diseñado tomando como modelo otros cementerios europeos, mantiene un lenguaje limpio y ordenado, busca el ahorro de espacio y le dedica un cuidado especial a la portada, definida con un pórtico de siete columnas con un mural ornamental designado a partir de un concurso público ganado por Joaquín Roca Rey y Fernando de Szyszlo (*El Comercio* 2019: s. n. p.) (figura 4).

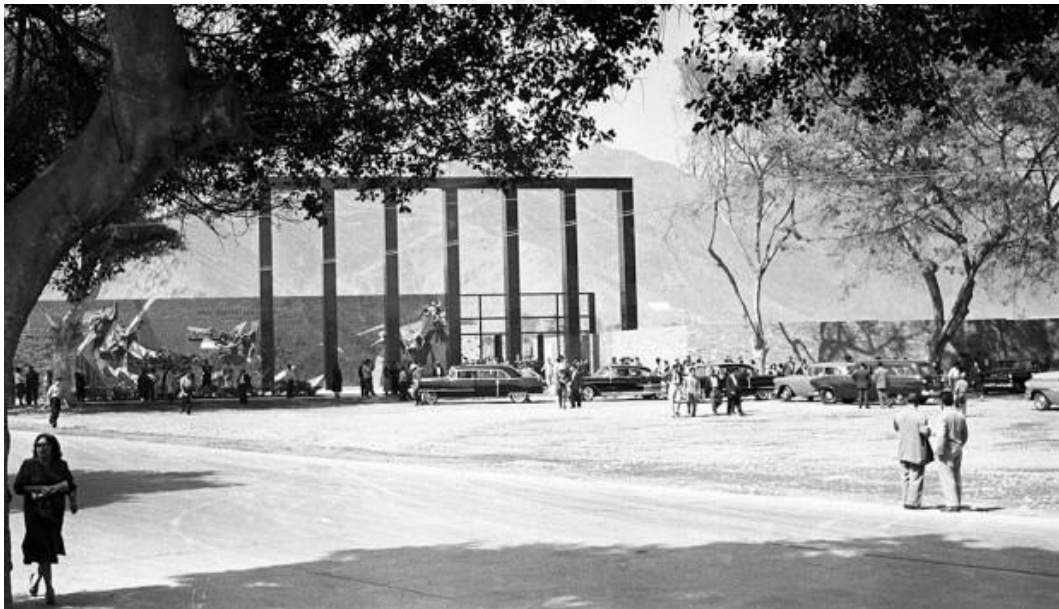


Figura 4. Día de inauguración del cementerio El Ángel, 27 de junio de 1959. Fuente: Archivo El Comercio.

La forma arquitectónica propuesta por Miró Quesada para la portada del cementerio mantiene las características de la arquitectura moderna: concibe una columnata unida por una viga superior, formas limpias y regulares con un trazo racional, un elemento arquitectónico para remarcar el ingreso y definirlo como un hito en el espacio. Detrás de este elemento de recibimiento, separado del mismo, queda un muro que continúa al nivel de la puerta enrejada y acoge el mosaico y las esculturas de los artistas. Estos dos elementos manifiestan simpleza en un sentido *miesiano*, con líneas pulcras y un equilibrio visual y geométrico remarcable (figura 5).

¹² Inaugurado en 1808 bajo la dirección del virrey Abascal, es el principal cementerio de la capital peruana por su larga historia y su conformación estilística.



Figura 5. Foto de la maqueta del ingreso al nuevo cementerio El Ángel, presentada por Luis Miró Quesada para. Fuente: *El Arquitecto Peruano*, n.os 234-235-236, enero-febrero-marzo de 1957.

Es sobresaliente la capacidad de la intervención artística para integrarse con una propuesta arquitectónica tan ajustada. En la obra «El ángel del juicio», Roca Rey propone un lenguaje de imágenes estilizadas de ángeles en procesión acompañando a un cuerpo. Son figuras en movimiento, en diferentes posiciones, con un comportamiento que se podría decir festivo, una danza, tocando instrumentos y manifestando respeto al hombre difunto. Cuerpos esbeltos y formas curvas, que contrastan con la ortogonalidad de la arquitectura y le dan fluidez al conjunto, de una forma natural.

Acompaña a la obra de Roca Rey un mural en mosaico de Fernando de Szyszlo, con imágenes abstractas que siguen y apoyan el movimiento de las esculturas, en tonos grises con detalles dorados que combinan armoniosamente con las figuras de bronce negro, reforzando así la idea de movimiento. Es notoria la estrecha colaboración al momento de crear la imagen, una composición artística que no podía estar desligada: las figuras son para el fondo y el fondo es para las figuras (figura 6).

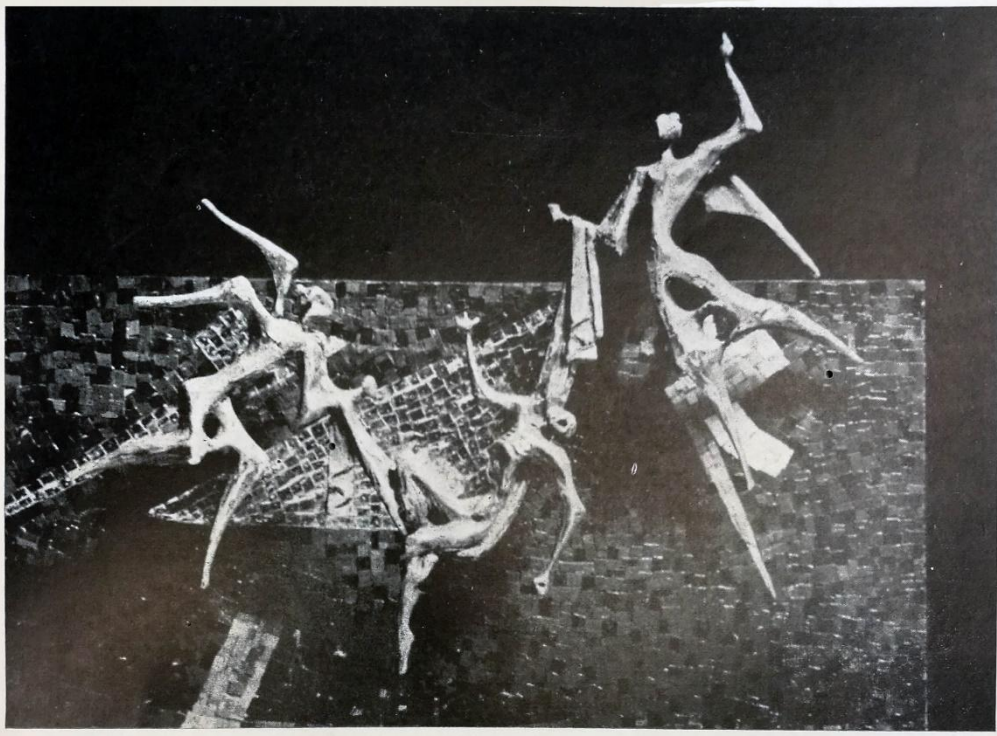


Figura 6. Propuesta presentada por Fernando de Szyszlo y Joaquín Roca Rey para el mural de la portada del cementerio El Ángel. Fuente: *El Arquitecto Peruano*, n.ºs 234-235-236, enero-febrero-marzo de 1957.

Esta portada es un ejemplo de cómo el arte y la arquitectura pueden resolver pertinentemente un espacio público. La estética generada por las formas arquitectónicas y los motivos artísticos marca el ingreso al cementerio, dándole dignidad sin ostentar ni ser invasivo con respecto al entorno. Los ideales de la Agrupación Espacio se pueden resumir en este conjunto de elementos: la arquitectura moderna, de limpia carga visual, apostando por un minimalismo formal, acompañada por una pieza de arte que, a pesar de contrastar en apariencia, mantiene un mismo lenguaje estableciendo una nueva relación entre fondo y forma, lleno y vacío, arte y arquitectura.

Una visión desde el arte: las ideas de Adolfo Winternitz

Adolfo Winternitz impulsó la integración de las artes, tema siempre presente en sus obras y discursos.¹³ Para él, arte y arquitectura estuvieron integrados en el pasado, hasta que el arte se convirtió en un simple adorno. Sugiere que la arquitectura moderna permite volver a una integración pura, en donde el arte puede trabajar las superficies del espacio arquitectónico para crear ambientes dignos para el ser humano, ya sea «para vivir mejor, para trabajar mejor o para orar mejor, o inclusive para la salud» (1992). Winternitz sugiere que la integración no solo debe suceder entre arte y arquitectura, sino también entre la arquitectura y la sociedad, o entre el arte y el ser humano. Todo se integra, todo debe ser parte de una unidad (Castrillón 2001: 71-76).

¹³ Adolfo Winternitz (1906-1993) nació en Viena. Tras aprender el oficio de artista viajando por Europa se estableció en Italia, donde tuvo un acercamiento especial al arte religioso. Estudió los mosaicos bizantinos, los vitrales góticos y los murales renacentistas. Por la amenaza de la Segunda Guerra Mundial, en 1938 llegó al Perú y forjó un fuerte vínculo con la Iglesia católica (Winternitz 2013: 19-75). En 1940 se fundó la Academia de Arte Católico, luego Facultad de Arte PUCP, bajo su dirección; allí ejerció como profesor y, posteriormente, como decano.

Para comprender el aporte de Winternitz a la integración artística es posible revisar sus años de docencia en la Facultad de Arte PUCP, donde dictó el curso Integración de las Artes. Ahí los alumnos aprendían a trabajar entre el arte y la arquitectura, desde el momento de recibir el encargo hasta la obra terminada (figura 7). Winternitz buscaba una «creación conjunta con el arquitecto y otros artistas — pintores, escultores, mosaiquistas y vitralistas— de un ambiente significativo de valores» (1992). Lo artístico, sugiere Winternitz, debe invitar a contemplar, mas no a distraer. Lo más difícil e importante es ponerse al servicio uno del otro: el artista, de la arquitectura; y el arquitecto, del arte, dejando de lado lo personal (Rodríguez 1994: 25-28).



Figura 7. Adolfo Winternitz con sus alumnos del curso Integración de las Artes, 1985. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño PUCP.

Winternitz fue y es un referente para el arte religioso; su fuerte credo hizo que sus mayores obras se encuentren en iglesias o representen imágenes religiosas. Los vitrales son su máxima expresión y en ellos muestra algo más que arte: se refleja parte de su vida (Winternitz 2013: 298) (figura 8). Por eso fundó en 1959 la agrupación Renovare, entidad que reunía «a los artistas y a las personas interesadas en la creación, renovación y dignificación del arte religioso en nuestro medio» (El Comercio 1959). Entre sus mayores obras recordamos el vitral del coro de San Pedro Mártir en Madrid, los catorce vitrales de la iglesia Santa Rosa en Lima, los vitrales del Templo Votivo de Maipú (Chile) y los vitrales de la iglesia San Antonio de Padua en Lima. Este último refleja con fuerza los ideales de Winternitz sobre la integración de las artes.



Figura 8. Recortes de los diarios *La Nación* y *Expreso* con entrevistas a Adolfo Winternitz sobre su trabajo vitral, el arte sacro y la integración de las artes, 1961-1962. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño PUCP.

En 1968, el arquitecto Roberto Wakeham¹⁴ recibió el encargo de proyectar una iglesia «artística» para la parroquia de San Antonio de Padua; reunió, entonces, a un equipo de artistas que trabajaran coordinadamente los aspectos necesarios para una iglesia de este tipo. Dicho equipo lo conformaron Anna Maccagno¹⁵ y Adolfo Winternitz, quienes siguieron el concepto de la integración de las artes en la arquitectura religiosa (figura 9).

¹⁴ Arquitecto peruano, trabajó con Le Corbusier en París y al volver a Lima desarrolló proyectos de lenguaje moderno. Entre sus obras más destacadas figuran la casa Truel, el auditorio del colegio Santa Úrsula, el Monasterio de Belén, el colegio Santa Isabel de Hungría y la iglesia San Antonio de Padua.

¹⁵ Originaria de Roma, escultora y maestra de la Facultad de Arte de la PUCP, en su obra artística destacan los temas religiosos. Mantuvo un fuerte vínculo laboral y discursivo con Adolfo Winternitz.



Figura 9. Anna Maccagno y Adolfo Winternitz trabajando en los vitrales de vidrio-cemento y vidrio-emplomado para la parroquia de San Antonio de Padua, creados por el maestro Adolfo Winternitz, 1967. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño PUCP.

La iglesia, que evidencia referencias *lecorbusianas*, construida con concreto y ladrillo caravista de diversos tamaños, está conformada por volúmenes de carácter escultórico que se interceptan y generan una espacialidad importante, subdivisiones que se alejan de una concepción tradicional para orientarse a un espacio multidireccional y fluido que manifiesta la estructura y textura del concreto (figura 10). El arquitecto concibe tres naves: una principal acompañada de una más pequeña, y otra secundaria que posibilita su uso de un lado o del otro, o simultáneamente. Junto con esto se acerca el altar a la gente, lo que permite tener una relación más directa entre el celebrante, lo sacro y el pueblo (Vidal 2004: 65-68).

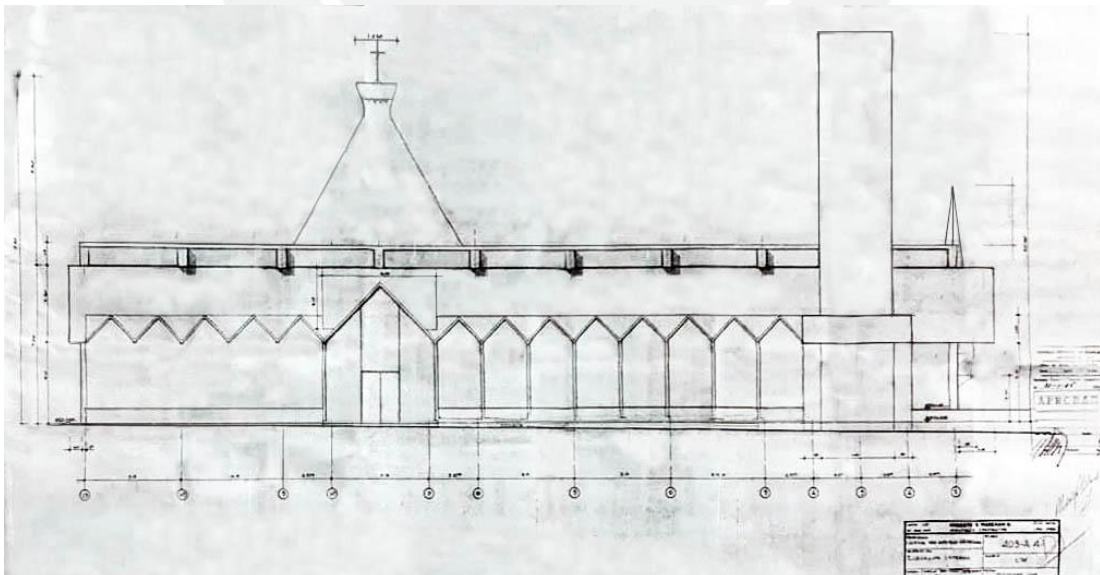


Figura 10. Elevación lateral del proyecto para la iglesia San Antonio de Padua, de Roberto Wakeham, 1967. Fuente: Archivo de la Municipalidad de Jesús María.

El aspecto más importante es la armonía lograda entre la arquitectura y las creaciones artísticas. Es fundamental la incidencia de la luz, que ingresa desde arriba y lateralmente para que los vitrales de Adolfo Winternitz le otorguen al lugar un sentido particular. La arquitectura se levanta dejando grandes ventanales que pueden estar acompañados por vidrios; esto es lo que pasa en la iglesia San Antonio, con tres conjuntos de vitrales de vidrio-cemento.¹⁶ El «Magnificat», el «Padre Nuestro» y el «Por Cristo, con él y en él», irradian de colores el ambiente, le dan calidez al concreto expuesto y se reflejan sobre el piso lúcido. El «Magnificat» está compuesto por ocho cuerpos que cubren por completo el muro lateral siguiendo el perfil dentado triangular del techo. Los colores dominantes son el azul, el blanco y el dorado, que representan, como dice su nombre, el cántico de la Virgen María. Este se complementa con el «Padre Nuestro», que de forma horizontal ilumina desde arriba a los fieles, dejando matices entre las vigas del techo. Al lado del altar se encuentra la tercera obra, «Por Cristo, con él y en él», que recibe la luz del sol en la mañana (la del este) y que, con colores cálidos, resume el canon de la misa, sintetiza la función religiosa de la iglesia e irradia la zona central el día entero. Las tres piezas se ubican en lugares con una competencia específica para cada una, cumpliendo así una función práctica y expresiva.

Las esculturas de Anna Maccagno completan el espacio. En primer lugar, la figura de San Francisco, padre espiritual de San Antonio, que invita a los fieles a ingresar a la iglesia. Esta pieza estilizada, de bronce, dialoga con la textura áspera del concreto y resalta por su color y por los efectos de la luz. Frente a los vitrales de Winternitz, una pared de ladrillo es intervenida por una cinta de concreto que contiene el Vía Crucis, pequeñas composiciones simbólicas que representan, como dice el nombre, el camino de la cruz. En el altar se encuentra la tercera obra, un paralelepípedo de mármol con los nombres de los doce apóstoles grabados como cimientos de la función litúrgica.

Las obras incluidas en la iglesia San Antonio de Padua poseen una fuerte carga simbólica y espiritual que dignifica y le otorga valor al conjunto. Winternitz y Maccagno logran reflejar sus ideales; el arte se integra completamente a la arquitectura, los vitrales se convierten en paredes y los muros retoman valor con las esculturas, que individualmente también cumplen una labor específica. Esta arquitectura se vaciaría de sentido sin los elementos artísticos que la acompañan. Cada pieza agrega parte del carácter que requiere esta tipología, una atmósfera forjada por el contraste entre la penumbra de ciertos espacios y la iluminación multicolor de otros. La colaboración armoniosa entre la creación integral del arquitecto, la interpretación sensitiva del artista y la libertad concedida por el cliente permiten que esta obra sea un referente de la integración de las artes, una muestra del potencial de la arquitectura cuando se interrelaciona con otras disciplinas.

Reflexiones finales

La iglesia San Felipe, de Paul Linder, es un ejemplo de cómo la arquitectura puede interactuar con la libertad artística, y de cómo el arte puede respetar los planteamientos arquitectónicos acompañándolos y acentuando sus cualidades. Esta relación dual funcionó gracias a la capacidad coordinada del arquitecto y los artistas, lejos del individualismo. Así, el arte se asocia a la arquitectura y se vuelve parte de esta para agregarle valor simbólico y estético.

La portada del cementerio El Ángel busca una arquitectura limpia, mínima y racional, acompañada por las formas del arte escultórico. Miró Quesada muestra sus ideas de arte y arquitectura: la pulcritud geométrica de su creación concuerda perfectamente con las formas desenvueltas de Szyszlo y Roca Rey, en un juego de

¹⁶ La técnica del vidrio-cemento consiste en realizar un mosaico de vidrios de colores unidos con un vaciado de concreto, muy diferente al trabajo del vidrio pintado, técnica muy común en el Gótico.

contrastes formales, técnicos y estéticos que son inseparables. La arquitectura no tendría tanta relevancia sin el mural, y este no tendría la fuerza que tiene sin la arquitectura a la que acompaña.

Al integrar sus vitrales a la iglesia San Antonio de Padua, Winternitz exalta la calidad espacial de la arquitectura a través de la luz, los colores y el ritmo, y consigue así transformar el espacio en un ambiente sagrado, ajeno al desorden de la ciudad. Más que un complemento, las obras artísticas son parte de la arquitectura y enriquecen el carácter, la calidad espacial y la expresión tectónica como una sola entidad.

Los tres casos de estudio tienen intenciones semejantes, pero son de características variadas. En el primero, la iglesia San Felipe, arte y arquitectura se trabajaron en momentos distintos. En el segundo, el ingreso del cementerio El Ángel, un trabajo de carácter público plasmó un ideal propio de la Agrupación Espacio. En el tercero, la iglesia San Antonio de Padua, hay un esfuerzo conjunto y coordinado para lograr un exquisito proyecto artístico. Tres resultados diversos que por agregación, contraste o combinación definen distintas maneras de integrar arte y arquitectura.

A partir de la década de 1970 hubo una reducción significativa en la construcción de arquitectura religiosa. Asimismo, los resultados obtenidos pocas veces alcanzaron la calidad espacial y artística de los ejemplos estudiados. Se desarrolló arquitectura cuyos espacios litúrgicos se redujeron a construcciones de planta rectangular con escasa preocupación por el carácter y la condición «sagrada» del lugar. El arte sacro perdió importancia y muchas intervenciones en iglesias terminaron como modelos repetitivos.

El actual es un momento positivo para retomar lo mejor de la arquitectura moderna, entre ello, la integración entre arte y arquitectura. Para eso se requiere una labor más directa y constante entre artistas y arquitectos. Según Javier Maderuelo, el espacio es la esencia del arte y el valor de la arquitectura; no se define completamente uno sin la participación generosa del otro (2008: 23-29). El arte en la arquitectura puede ser el paso conclusivo para lograr proyectos que nos permitan tomar nuevamente conciencia de las posibilidades y cualidades sensitivas, estéticas y espaciales que este vínculo, muchas veces fluctuante, nos puede ofrecer.

Bibliografía citada

ARGAN, Giulio Carlo
2006 *Walter Gropius y la Bauhaus*. Traducción de Juan Baraja y Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores.

CASTRILLÓN, Alfonso
2001 «Diálogo con Adolfo Winternitz». En Alfonso Castrillón, *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?*, pp. 71-76. Lima: Universidad Ricardo Palma.

EL COMERCIO

2019 «Los 60 años del cementerio El Ángel». *El Comercio*, Lima, 23 de junio. Consulta: 25 de junio de 2019. <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/60-anos-cementerio-angel-noticia-ecpm-647934>

1959 «Se forma en Lima entidad para renovar y alentar el arte religioso». *El Comercio*, Lima, 5 de octubre.

1947 «Manifiesto de la Agrupación Espacio». *El Comercio*, Lima, 15 de mayo.

GIEDION, Sigfried

2009 *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Traducción y edición de Jorge Sainz. Barcelona: Reverté.

KAHATT, Sharif

2011 «Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group: Architecture and the city in the Peruvian modern project». *Third World Modernism: Architecture, Development and Identity*. Nueva York: Routledge.

LINDER, Paul

1958 «Unas reflexiones sobre el arte imaginario de nuestras iglesias». *El Arquitecto Peruano*, n.os 252-253-254, julio-agosto-septiembre.

1955 «Arquitectura y cristianismo». *El Arquitecto Peruano*, n.os 219-220-221, octubre-noviembre-diciembre.

1953 «Homenaje a Walter Gropius». *El Arquitecto Peruano*, n.os 188-189, marzo-abril.

1947 «La nueva iglesia de los misioneros del Sagrado Corazón». *El Arquitecto Peruano*, año XI, n.º 118, mayo.

MADERUELO, Javier

2008 *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.

MARTUCCELLI, Elio

2017 *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Segunda edición. Lima: Universidad Ricardo Palma.

MEDINA, Joaquín

2018a *Walter Gropius: ¿qué es arquitectura? Antología de escritos*. Barcelona: Reverté.

2018b «Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú». *Ra. Revista de Arquitectura*, n.º 6, pp. 71-82. Navarra.

MIRÓ QUESADA, Luis

2014 [1945] *Espacio en el tiempo. La arquitectura moderna como fenómeno cultural*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROCA REY, Joaquín

1958 «Los doce apóstoles de San Felipe». *El Arquitecto Peruano*, n.os 252-253-254, julio-agosto-septiembre.

RODRÍGUEZ, Carlos

1994 «Adolfo Winternitz y las artes». *Textos-Arte*. Lima, n.º 2, pp. 23-28.

TAFURI, Manfredo

1970 *Teorie e storia dell'architettura*. Segunda edición. Bari: Laterza.

UGARTE, Juan Manuel

1970 *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Peruarte.

VIDAL, Miguel Ángel

2004 *Crisis tipológica en las iglesias de Lima en el siglo XX*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

WINTERNITZ, Adolfo

2013 *Memorias y otros textos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1992 «La integración de las artes a la arquitectura». En transcripción del programa *Arquitectura en la radio*. Radio Sol/Armonía, 13 de enero.